



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Ruptura e Continuidade

em Três Séculos de Poesia Feminina em Mato Grosso

Marli Terezinha Walker

Brasília
2013

Universidade de Brasília — UnB
Instituto de Letras — IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas — TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Ruptura e Continuidade

em Três Séculos de Poesia Feminina em Mato Grosso

Marli Terezinha Walker

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cintia Schwantes

Tese de Literatura e Práticas Sociais, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literatura e Práticas Sociais.

Brasília
2013

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)

W177r

Walker, Marli Terezinha.

Ruptura e Continuidade em Três Séculos de Poesia
Feminina em Mato Grosso./ Marli Terezinha Walker.
Brasília-DF: UNB, 2013.
291 fls.

Orientadora: Profa^a Dr^a Cintia Schwantes
Tese de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais

1.Poesia Feminina. 2.Secularização. 3.Amor.
4.Balucio. 5.Mato Grosso.. I.Título.

CDU 82

Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário – Douglas Rios (CRB1/1610)



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura

FOLHA DE APROVAÇÃO

Título: Ruptura e Continuidade em Três Séculos de Poesia Feminina em Mato Grosso

Autora: Marli Terezinha Walker

Linha de Pesquisa: Literatura e Práticas Sociais

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor em Literatura e Práticas Sociais**.

Tese aprovada em: 17 dezembro de 2013.

Aprovado por:

Profª Drª. Cíntia Schwantes (TEL/IL/UnB)
(Presidente)

Prof Dr. Yasmin Jamil Nadaf (Fapemat)
(Membro externo)

Profª Drª. Paula Francinetti da Silva (Secretaria de Educação - DF)
(Membro externo)

Profª Drª. Ana Cláudia da Silva (TEL/IL/UnB)
(Membro interno)

Profª Dr. Sidney Barbosa (TEL/IL/UnB)
(Membro interno)

Prof. Dr. Virgínia Maria Vasconcelos Leal (TEL/IL/UnB)
(Suplente)

A meu pai, Affonso Raymundo (*in memoriam*).

A minhas netas, Giovana e Isabel.

AGRADECIMENTOS

A Cintia Schwantes, pela orientação presente e pontual no desenvolvimento deste trabalho.

A Yasmin Nadaf, pela partilha da fonte de pesquisa e pelo empenho em divulgar a produção literária das mulheres em Mato Grosso.

Ao meu companheiro Ednir Júnior, pelo interesse salutar em discutir comigo os pontos obscuros que se formaram no decorrer da escrita.

Ao meu filho Wilson Júnior, por acreditar, sempre, em minha realização profissional.

A minha mãe Rosina, que com seu silêncio me ensinou a ser a mulher que sou.

A amiga Viviane (*in memoriam*), por tudo o que vivenciamos juntas. Deus e nós duas sabemos o quanto havia ainda por viver.

A amiga Bernardete, pela interferência fundamental em favor do conhecimento.

A Caroline Maldaner e familiares, pela oportunidade, recepção e aconchego ao mundo das Letras.

A Cristina Stevens e Rita de Cassi, professoras do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, pelo convívio e aprendizado.

De amor

*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
como se fosse um rio
como se fosse um vento
como se fosse um fogo.*

*Às vezes
É bom governar o curso
das coisas mais comuns
pôr a claro o que a alma
guarda em conserva
como um pote de vidro
guarda azeitonas.
As elaborações de amor
dão-me um certo medo
sou animal e vivo
em local desprotegido.*

(Lucinda Persona, 2001)

RESUMO

O texto analisa a poesia de autoria feminina produzida em Mato Grosso no decorrer dos séculos XIX, XX e XXI, cujo recorte temático concentra-se nos poemas líricos que enunciam o sentimento amoroso. O *corpus* selecionado é de autoria das poetisas Elisa Alberto, segunda metade do século XIX, Arlinda Morbeck, Maria de Arruda Müller, Antídia Coutinho, Guilhermina de Figueiredo, Benilde Moura, Maria da Glória Novis, Maria Santos Costa Gehre, primeira metade do século XX, e Amália Verlangieri, Marilza Ribeiro, Lucinda Persona, Luciene Carvalho e Marta Cocco na segunda metade do século XX e início do XXI. Os conceitos para pensar o amor e a mulher no Brasil e em Mato Grosso apoiam-se nos estudos de Simon May (2012), Pascal Bruckner (2011), Flávio Gikovate (2009), Helen Fischer (2010) e Mary Del Priore (2011). O aporte teórico que norteia a caracterização dos sujeitos-de-enunciação líricos pauta-se no pensamento dos filósofos Homi Bhabha (1998) e Hugo Achugar (2006). Para o primeiro, o discurso das minorias se articula em espaços outros, o entre-lugar, e o segundo postula que esse tipo de discurso se manifesta pelas vias do balbucio. Recorre-se às reflexões de Rita Schmidt (2008), Cíntia Shwantes (2002) e Andrea Nye (1995) para discutir a linguagem e a condição da mulher escritora. As teorias e conceitos de Emil Staiger (1997) e Hugo Friedrich (1978) sobre a lírica moderna, e as reflexões elaboradas por Octavio Paz (2012-2013) sobre a imagem poética, orientam a análise dos poemas. A pesquisa, pautada nesse rol de leituras, elucida dois aspectos convergentes: 1) aponta as ausências femininas na historiografia local e, 2) identifica rupturas e continuidades externadas nas imagens líricas de temática amorosa produzida por mulheres em Mato Grosso. A soma desses dois eixos basilares da pesquisa determina o tom e o lugar dos enunciados líricos femininos na produção literária no Estado.

Palavras-chave: Poesia feminina. Secularização. Amor. Balbucio. Mato Grosso.

ABSTRACT

The text analyzes the poetry of female authorship produced in Mato Grosso during the 19th, 20th and 21st centuries, and focuses on lyric poems that set out the loving feeling. The selected *corpus* has as authors the poets Elisa Albert, second half of the 19th century, Arlinda Morbeck, Maria de Arruda Müller, Antídia Coutinho, Guilhermina de Figueiredo, Benilde Moura, Maria da Glória Novis, Maria Santos Costa Gehre, first half of the 20th century, and Amália Verlangieri, Marilza Ribeiro, Lucinda Persona, Luciene Carvalho and Marta Cocco in the second half of the 20th century and early 21st. The concepts used to think about love and women in Brazil and Mato Grosso rely on studies by Simon May (2012), Pascal Bruckner (2011), Flávio Gikovate (2009), Helen Fischer (2010) and Mary Del Priore (2011). The theoretical framework that guides the characterization of the lyrical subjects-of-enunciation follows the thoughts of the philosophers Homi Bhabha (1998) and Hugo Achugar (2006). For the first one, the minorities' speech articulates itself in outer spaces, and the second one postulates that this kind of speech spreads by babbling ways. Reflections of Rita Schmidt (2008), Cynthia Shwantes (2002) and Andrea Nye (1995) are used to discuss the language and the condition of the woman writer. The theories and concepts of Emil Staiger (1997) and Hugo Friedrich (1978) about the modern lyric, and the reflexions from Octavio Paz (2012-2013) about the poetic image, lead the analysis of the poems. The research, based on this list of readings, elucidates two converging aspects: 1) points the female absence on the local historiography and, 2) identify ruptures and continuities shown in the lyrical images of the love theme produced by women in Mato Grosso. The sum of these two basic axes of the research determines the tone and the place of the female lyrics' enunciation on the literary production in the State.

Keywords: Female poetry. Secularization. Love. Babble. Mato Grosso.

LISTA DE TABELAS

Tabela I – Ordem sequencial do registro natalício das poetisas.....	15
Tabela II - Tipos de amor na produção feminina mato-grossense.....	177

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 O AMOR E A HUMANIDADE: UM CASO ANTIGO.....	25
1.1 O amor é emoção.....	25
1.2 O amor é intuição.....	33
1.3 Primeiros registros escritos sobre o amor.....	35
1.4 Dos sumérios às mulheres de Mato Grosso.....	38
1.5 Registros literários na linguagem da mulher.....	41
1.5.1 Poetas ou poetisas?.....	44
1.5.2 Sujeito-de-enunciação lírico feminino.....	46
1.5.3 O tom e o espaço da lírica amorosa feminina em Mato Grosso.....	49
2 O AMOR E A MULHER NO SÉCULO XIX.....	55
2.1 Primeiro registro lírico amoroso na Vila de Bom Jesus de Cuiabá.....	61
2.1.1 Elisa Alberto.....	62
3 O AMOR E A MULHER NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.....	71
3.1 Amores possíveis à rainha do lar.....	74
3.1.1 Arlinda Pessoa Morbeck.....	77
3.1.2 Maria de Arruda Müller.....	84
3.1.3 Antídia Coutinho.....	88
3.1.4 Guilhermina de Figueiredo.....	92
3.1.5 Benilde Moura.....	98
3.1.6 Maria da Glória Novis.....	103
3.1.7 Maria Úrsula Santos Costa Gehre.....	107
4 O AMOR E A MULHER NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX E INÍCIO DO XXI.....	113
4.1 O amor e as mulheres em tempos modernos.....	113
4.1.1 Amália Verlangiere.....	114
4.1.2 Marilza Ribeiro.....	120
4.1.3 Lucinda Persona.....	132
4.1.4 Luciene Carvalho.....	149
4.1.5 Marta Helena Cocco.....	159

5 RUPTURA E CONTINUIDADE EM TRÊS SÉCULOS DE POESIA FEMININA EM
MATO GROSSO.....175

5.1 Continuidade de imagens na lírica feminina nos séculos XIX, XX e XXI.....177

5.2 Ruptura de tons e lugares no decorrer dos três séculos.....190

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....193

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária.....198

Bibliografia teórica e crítica de apoio.....200

ANEXO.....206

Amor fraterno.....206

Amor materno.....212

Amor filial.....215

Amor pela arte.....220

Amor romântico correspondido.....226

Amor romântico não correspondido.....250

Amor sensual.....281

INTRODUÇÃO

A neo-rapunzel-borracheira

*Cortaram meus sonhos
 minha força
 meus cabelos.
 Perdi meus sapatos
 meu caminho de ida e de volta
 meu baile de amor.
 Danem-se as modernas formas de viver.
 Não é digno a uma mulher
 andar num pé só.
 Danem-se mais ainda
 os itens antigos de fragilidades.
 Eu só preciso de uma escada.
 Descer e subir
 sucumbir e crescer
 dou conta.*

(Marta Helena Cocco, 2001)

A literatura produzida por mulheres em Mato Grosso nos séculos XIX, XX e XXI revela os lugares e tons possíveis na elaboração do texto lírico sobre a temática do amor. Todas as poetisas selecionadas para este estudo desenvolveram, em maior ou menor medida, a temática do amor em seus enunciados líricos. São elas: Elisa Alberto, na segunda metade do século XIX; Arlinda Morbeck, Maria de Arruda Müller, Antídia Coutinho, Guilhermina de Figueiredo, Benilde Moura, Maria da Glória Novis, Maria Santos Costa Gehre, na primeira metade do século XX; e Amália Verlangieri, Marilza Ribeiro, Lucinda Persona, Luciene Carvalho e Marta Cocco, segunda metade do século XX. Desse último grupo, com exceção de Amália Verlangieri, as demais poetisas continuam produzindo e publicando neste início do século XXI.

A seleção do *corpus* deste estudo segue critérios distintos de um período ao outro, considerando a distância temporal e a ascensão gradual da mulher ao espaço social, cultural e acadêmico. No século XIX, a poesia de Elisa Alberto foi a única produção encontrada com registro impresso em jornal local, tornando-se, desse modo, o critério

natural de seleção. Na primeira metade do século XX, os registros escritos e publicados na revista *Violeta* constituem o critério seletivo para o período. Nessa primeira metade de século, a poetisa Arlinda Morbeck compõe, junto com Amália Verlangieri, que figura no grupo de poetisas da segunda metade do século XX, o terceiro critério de seleção. As duas poetisas são destaque na *Coleção Obras Raras*, projeto de reedição de textos em prosa e verso expressivos na historiografia literária do Estado. O projeto contou com a participação de vários estudiosos e pesquisadores da academia local numa parceria entre a Academia Mato-Grossense de Letras e da Universidade do Estado de Mato Grosso, em 2008. Assim, Arlinda Morbeck, do 1ºXX¹, e Amália Verlangieri, do 2ºXX, seguem esse critério específico de seleção. As demais poetisas que produziram e publicaram no 2ºXX, e continuam a fazê-lo neste início do século XXI, foram selecionadas obedecendo ao seguinte critério: Marilza Ribeiro, Lucinda Persona, Luciene Carvalho e Marta Helena Cocco têm publicado sistematicamente, constituindo *corpus* de pesquisas de dissertações de mestrado e teses de doutorado.

Definiu-se o número de poemas analisados de cada uma das poetisas pelo volume da produção, observando, também, a variação da manifestação lírica sobre o tema. Os poemas foram transcritos na íntegra e estão no anexo deste trabalho com o propósito de dar visibilidade aos escritos líricos da mulher em Mato Grosso, registrar a produção selecionada para compor o *corpus* deste estudo e evidenciar a predominância do amor romântico dentre os demais tipos de amor. Os poemas analisados para pensar a ruptura e/ou continuidade no modo de manifestar o sentimento amoroso restringem-se aos que trazem o tema do amor romântico, correspondido ou não, e o amor sensual.

Curiosamente, com exceção de Elisa Alberto, de quem pouco ou nada se sabe além dos poemas publicados no jornal *O Liberal*, no século XIX; e de Luciene Carvalho, poetisa contemporânea, todas as demais exerceram e exercem o magistério, independentemente das décadas e séculos em que produziram. Esse fato desvela uma das fases pela qual passou a mulher ao deixar, lentamente, o ambiente privado para dedicar-se à formação profissional. Cursar a Escola Normal era o caminho natural para as moças nascidas em famílias cujas condições sociais e econômicas permitissem exercer o direito de ler e escrever. Portanto, a mulher escritora à qual este texto se

¹ Os dois períodos referentes ao século XX serão assinalados neste texto do seguinte modo: primeira metade do século XX: 1ºXX (primeiro vinte), e segunda metade: 2ºXX (segundo vinte).

reporta pertenceu e pertence à burguesia, classe social que lhe facultou o acesso ao conhecimento, permitindo uma ruptura parcial com o espaço privado. Relegada que foi, no decorrer de muitas eras, ao âmbito da natureza, essa mulher passa a acessar o universo da cultura, cujo domínio e destino sempre fora essencialmente masculino.

A tabela abaixo expõe a sequência cronológica do registro natalício das poetisas, demonstrando a evolução temporal do período em que cada uma produziu. Seguindo esse critério, a ordem sequencial dos nomes no recorte historiográfico deste trabalho segue a mesma disposição.

TABELA 1: Ordem sequencial do registro natalício das poetisas

Século	Poetisas	Data nascimento
XIX	Elisa Alberto	[?] - [?]
1ºXX	Arlinda Pessoa Morbeck	1889 - 1961
	Maria de Arruda Müller	1898 - 2003
	Antídia Coutinho	1904 - 1978
	Guilhermina de Figueiredo	1911 - 1981
	Benilde Moura	1914 - [?]
	Maria da Glória Novis	1915 - 1950
	Maria Santos Costa Gehre	1918 - [?]
2ºXX e XXI	Amália Verlangieri	1930 - 1976
	Marilza Ribeiro	1934 -
	Lucinda Persona	1947 -
	Luciene Carvalho	1965 -
	Marta Helena Cocco	1966 -

Em Mato Grosso, semelhante ao que ocorreu em todo o Brasil, a presença da mulher na literatura no século XIX e início do século XX é contada, de modo parcial, nas pesquisas realizadas por homens. O trabalho revisionista realizado por pesquisadoras mulheres aponta, porém, para uma produção mais numerosa e promissora do que aquela registrada por pesquisadores homens. Neste recorte historiográfico, a temática do amor se estabeleceu naturalmente como a matriz sobre a qual as mulheres, desde o século XIX, desenvolveram grande parte de sua produção em verso. Os vários amores escalonados traduzem um universo feminino voltado para o sentimento amoroso em suas diversas facetas, seja o amor fraterno, materno, filial, pela arte e, claro, o amor romântico – correspondido ou não. Há, ainda, embora em menor escala, o amor sensual, numa evidente concentração nas últimas décadas do século XX e início do XXI.

Por isso, para analisar os enunciados das vozes líricas femininas sobre o amor, em Mato Grosso, dois aspectos impuseram-se como eixos basilares da pesquisa. Primeiro: a

minuciosa revisão historiográfica da literatura produzida no Estado, haja vista o silêncio que envolve grande parte dos textos em verso produzidos por mulheres; e, segundo: a investigação sobre a origem e progressão das concepções sobre o amor que perfazem o imaginário da cultura ocidental sobre o sentimento amoroso. Nessa perspectiva, a análise dos poemas se dá no sentido de examinar as imagens segundo a concepção de Paz (2012, p. 73), para quem “a imagem não é o ‘impossível inverossímil’, desejo de impossíveis: a poesia é fome de realidade. [...]. A imagem é a ponte que o desejo constrói entre o homem e a realidade”.

Na sua *História da Literatura do Mato Grosso: Século XX* (2001), Hilda Magalhães² preocupa-se em trazer à baila alguns nomes que considera lamentavelmente esquecidos no que se refere a apoio e incentivos de políticas de fomento à arte literária para reedição de obras basilares da literatura produzida no Estado. É curioso, no entanto, verificar que o espaço destinado à produção de mulheres esteja visivelmente disforme em relação à criação masculina. Embora a pesquisadora lamente, em conclusão à pesquisa, que o esquecimento “mais implacável tem sido com a produção feminina”, (MAGALHÃES, 2001, p. 314), não houve preocupação em mapear a produção das mulheres que fundaram o *Grêmio Júlia Lopes*³ e, com ele, a revista *A Violeta*⁴, cuja duração e veiculação foi a mais longa entre as organizações literárias surgidas no Estado. Apenas a produção lírica de Arlinda Pessoa Morbeck, como representante feminina da primeira metade do século XX, é citada na pesquisa, quando várias poetisas registraram seus escritos em Mato Grosso no período estudado por Magalhães. É curioso verificar que mesmo uma pesquisadora de fôlego que se propõe escrever a história da literatura do século XX em Mato Grosso tenha preterido a produção feminina das primeiras décadas desse século. Fato ainda mais curioso é

² Hilda Gomes Dutra Magalhães é professora universitária, doutora em Teoria da Literatura pela UFRJ e Pós-Doutora pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* e pela *Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle)*. Como romancista publicou *Estranhos na noite* (Prêmio Hugo de Carvalho Ramos, 1986); *Herança* (Prêmio José Décio Filho, 1990) e o livro de crônicas *O último verão em Paris* (Paris, 2000). Publicou ainda os ensaios *Os princípios da crítica dinâmica* (Prêmio José Décio Filho, 1989) e *Valeur et historicité de l'œuvre littéraire particulière* (Paris, 2000).

³ O *Grêmio Literário Júlia Lopes*, conforme Nadaf, foi “uma entidade cultural que atuou nas mais diversificadas áreas e constituiu-se na maior e mais duradoura entidade do gênero no Estado” (2004, p.17).

⁴ A *Violeta* foi uma importante revista com publicação do *Grêmio Literário Júlia Lopes* que circulou em Mato Grosso, entre os anos 1916 e 1950.

constatar que em 1993 a pesquisadora Yasmin Nadaf⁵ publicou o resultado de sua dissertação de mestrado, *Sob o signo de uma flor*, em cujo texto traz à tona toda e qualquer produção feminina publicada em 274 dos 309 exemplares da revista *Violeta*.

É, portanto, pelas pesquisas de Nadaf que os nomes de mulheres escritoras são registrados para alterar e complementar as historiografias já postas. Antes do mapeamento realizado pela estudiosa, são raros os nomes de mulheres lidos nas historiografias locais, cujo protagonismo, a exemplo do que ocorreu com grande parte dos registros literários de séculos anteriores ao XX, pertenceu ao escritor homem. Sobre esse aspecto, Nelly Novaes Coelho observa que o número de mulheres que atuaram e escreveram nos tempos do Brasil Império e, no caso do Mato Grosso, até o início da República, é muito maior do que as nossas histórias da literatura registraram e, por isso, a autora evidencia a necessidade de que novas histórias sejam escritas. Ao falar sobre a produção literária das mulheres no Brasil, a estudiosa lembra que essa produção, vista como um fenômeno específico literário ou cultural em geral, não pode ater-se apenas em julgar se a literatura feminina é melhor ou pior que a masculina. Segundo Coelho (2000, p. 105), nessa época “as mulheres mal ensaiavam os primeiros passos no sentido de se autodescobrirem e, obviamente, o faziam através da única óptica cultural ao seu alcance: a óptica masculina”.

Ainda sobre essa questão, Cíntia Schwantes lembra, em seu texto *Espelho de Vênus: questões da representação do feminino*, que as primeiras tentativas de investigação sobre a escrita da mulher esbarraram

na impossibilidade de se investigar tanto a escrita de mulheres quanto as imagens femininas veiculadas na literatura com os aportes teóricos disponíveis, todos marcados pela convicção de que o gênero é irrelevante – porque só existe um gênero passível de investigação, o masculino, é claro. A primeira tarefa que se impôs, portanto, foi a elaboração de um arsenal teórico que possibilitasse o estudo desse objeto, o feminino, no âmbito da literatura (SCHWANTES, 2009, p.194).

Em esfera nacional, é no período romântico que a história literária registra presenças femininas atuantes, não apenas no campo do fazer literário, mas também no

⁵ Yasmin Nadaf é professora universitária, mestre e doutora em Literaturas de Língua Portuguesa, pela Unesp/Campus de Assis, com pós-doutorado em Literatura Comparada pela UFRJ. Escreveu os livros, *Sob o signo de uma flor. Estudo de A Violeta, publicação do Grêmio Literário Júlia Lopes - 1916 a 1950* (1993); *Rodapé das miscelâneas. O folhetim nos jornais de Mato Grosso - séculos XIX e XX* (2002); *Diálogo da escrita. Alagoanos na imprensa de Mato Grosso* (2003); *Presença de mulher: ensaios* (2004); *Machado de Assis em Mato Grosso. Textos críticos da primeira metade do século XX* (2006); e *Estudos literários em livros, jornais e revistas* (2009), referências no Brasil e no estrangeiro.

do questionamento da situação desigual em que vivia a mulher em relação ao homem. Quanto à produção literária feminina do século XIX, Nelly Novaes Coelho atribui ao aperfeiçoamento das máquinas impressoras e à conseqüente expansão do mercado editorial, a conquista de novos leitores e, principalmente, leitoras, configurando a abertura de um espaço de fácil acesso às mulheres com vocação ao exercício das letras. No entanto, o universo feminino permanecia sob a censura explícita ou sob o olhar complacente do mundo masculino, que via o exercício da escritura como apenas mais um capricho feminino e, mais grave, uma ameaça aos bons costumes. Para a pesquisadora, é no período entresséculos (1880-1920), que se torna mais evidente o confronto entre o antigo e o novo devido à persistência de uma literatura mimética, paralelamente ao surgimento de vozes inovadoras. Contudo, ressalta Coelho, esse fenômeno

é civilizacional e não nacional (germina na Europa e se estende gradativamente por toda a América). No geral, predominava uma poesia dessorada, em que se ouvia a voz-objeto, o modelo já desgastado, enraizado no 'código do amor cortês', cuja fala repete o discurso oficial da Sociedade. E é contra esse modelo que (nos rastros do Realismo, do Naturalismo, do Parnasianismo do entre-séculos) novas vozes femininas abrem caminho para as futuras transgressões dos códigos vigentes (COELHO, 2000, p. 106).

Em Mato Grosso, o historiador, romancista, ensaísta e poeta Rubens de Mendonça publicou, em sua *História da literatura mato-grossense*, em 1970, a literatura produzida no Estado desde o século XVIII. Embora não se questione o valor da obra, o silêncio em torno das produções femininas é latente, configurando a história da literatura mato-grossense desse pesquisador como uma história da literatura mato-grossense produzida por homens. Salvo a referência às prosadoras Maria Dimpina Lobo Duarte, por sua dedicação à revista *A Violeta*, e Vera Iolanda Randazzo, e as poetisas Maria de Arruda Müller e Amália Verlangieri, a obra refere-se, do início ao fim, a nomes masculinos.

Outro pesquisador e estudioso da cultura local, Lenine Póvoas, publicou em sua *História da cultura matogrossense* (1982) um capítulo sobre os primeiros textos literários registrados no Estado. De um período que abrange desde o século XIX até a coetaneidade da pesquisa, o autor cita apenas as poetisas Benilde Borba de Moura, Amália Verlangieri e Guilhermina de Figueiredo, e a prosadora Vera Iolanda Randazzo.

O pesquisador e poeta Carlos Gomes de Carvalho lista, em *A poesia em Mato Grosso* (2003), cento e sete poetas que, segundo seus estudos, realizaram dois séculos de poesia no Estado. Dentre os nomes apresentados por Carvalho, menos de dez por cento são mulheres. Sabe-se, no entanto, que mesmo não havendo publicado em jornais, revistas ou em livro tanto quanto os homens, as mulheres mato-grossenses, como as brasileiras, escreveram sempre que puderam e fizeram da escrita um meio de dizer os seus sentimentos e também de manifestar esteticamente as emoções que inspiravam o exercício poético.

A lírica de autoria feminina produzida no Estado traz o tema do amor romântico⁶ e, a partir dele, todos os tipos de amor ligados à tríade apresentada por Helen Fisher (2010) – luxúria, amor romântico e sentimento de ligação. Esses aspectos estão presentes desde os primeiros registros publicados no século XIX até a mais recente publicação do século XXI. Os demais tipos de amor aparecem em escala menor, mas sempre sintetizam os símbolos da vida, como é o caso do amor fraterno, materno, filial e até mesmo o amor pela arte.

Os conceitos para pensar o amor apoiam-se nos estudos de Helen Fisher (2010); Mary Del Priore (2011); Flávio Gikovate (2009); Pascal Bruckner (2011) e Simon May (2012), cujas descrições, análises e concepções elucidam e iluminam esse campo misterioso e fundamental da experiência humana. O sentimento amoroso, em maior ou menor grau, de modo mais contido ou abertamente assumido, vivido e cantado em vários tons nas sociedades contemporâneas, encontra eco nas relações sociais e sentimentais que se estabeleceram desde a Pré-história, tempo em que a humanidade vivia em cavernas, atravessando todos os demais períodos históricos. A arte literária, por sua vez, traz registros escritos sobre o amor e o modo como esse sentimento foi vivido nos mais diversos períodos históricos, desde que a humanidade passou a registrar, por meio da escrita, as primeiras manifestações consideradas como literatura.

⁶ Neste estudo a expressão *amor romântico* não se refere ao amor como tema do *Romantismo*, estética literária em que o amor foi idealizado como um sentimento cuja característica se configurava na impossibilidade do encontro amoroso em que o desfecho para tal circunstância era a morte de um dos amantes ou de ambos. Embora essa concepção sobre o amor tenha influenciado o imaginário ocidental no que se refere à idealização do amor e do ser amado, mais especificamente da mulher, *amor romântico*, aqui, refere-se ao sentimento amor/paixão, abarcando desde os pensamentos expostos no famoso simpósio de *O banquete* (427-347 a.C.), de Platão, até as mais recentes exposições e análises filosóficas e científicas sobre o tema.

Os poemas selecionados para pensar os enunciados líricos das poetisas acerca do amor remetem, em sua maioria, para o amor romântico. Em várias culturas, se não em quase todas, está cristalizada a ideia de que esse sentimento seria uma espécie de catalisador entre seres separados desde o momento da divisão do andrógino e, a partir daí, todos os seres humanos carregam a sensação de solidão e incompletude até encontrarem sua metade perdida. Por essa razão, uma das metas da vida seria a união com o outro ser na tentativa de encontrar o sentido de plenitude e unidade. Assim, os humanos apenas se sentiriam completos quando encontrassem sua outra metade e tal união só poderia ocorrer por intermédio da força do amor. A recorrência dessa concepção na cultura ocidental remonta ao famoso texto *O banquete* (2011), de Platão. Trata-se, pois, da origem da crença de que existe uma metade perdida de cada indivíduo e que somente o amor será capaz de trazê-lo de volta ao convívio pleno com sua outra metade. Essa ideia resiste ao correr dos séculos, em grande parte das culturas, até os dias de hoje.

Ao enunciarem o tema do amor, as poetisas manifestam rupturas expressivas em relação à posição que o sujeito lírico adota frente ao tema. Se no final do século XIX e primeira metade do XX emana um certo vitimismo do sujeito-de-enunciação lírico - pois nesses primeiros registros os enunciados se limitam ao binômio Amor/Ilusão, intensificando esses sentimentos - na segunda metade do século XX e neste início do XXI percebe-se uma ruptura significativa na configuração das possibilidades expressivas sobre a temática.

Showalter (1995, p. 390) afirma que “a língua e o estilo nunca são crus e instintivos, mas sempre o produto de inúmeros fatores, de gênero, tradição, memória e contexto”. Por isso, as rupturas devem ser consideradas em termos de contextos de desempenhos linguísticos, haja vista o distanciamento temporal que situa as poetisas em momentos históricos específicos. Sobre esse aspecto, Virgínia Woolf já considerava, em *Um teto todo seu* (1985), que dadas as diferenças históricas estabelecidas entre o homem e a mulher, advindas do patriarcado, cabe à mulher assumir para si a tarefa de construir seu lugar no universo da ficção e, portanto, da linguagem a partir de uma postura feminina que implica, necessariamente, entender-se e se manifestar como mulher, sem ressentimentos em relação ao sexo oposto.

A ruptura ou a continuidade, ou, ainda, a ruptura e a continuidade decorrem de fatores contextuais históricos, culturais e dos elementos das ideologias de gênero que delimitam as variações tanto do modo como a escrita da mulher se manifestou e manifesta como das formas que o amor assumiu e foi vivido ao longo do período observado. Nesse contexto, a condição da mulher escritora em Mato Grosso não diverge da realidade observada em outras esferas, seja nacional ou civilizacional. A literatura produzida por mulheres em Mato Grosso, em conformidade com o que ocorreu no país, apresenta uma produção ainda marcada pelo protagonismo masculino no âmbito da literatura, da cultura, da sociedade e da política. Dentre outros aspectos, este é um dos fatores que caracteriza as autoras mulheres como um grupo de escritoras colocado à margem da historiografia literária do Estado de Mato Grosso em determinados períodos.

As teorias e reflexões de Homi Bhabha (1998) e Hugo Achugar (2006), para quem as minorias constituem parte integrante de totalidades sociais postas como coesas e uniformes, norteiam e embasam a noção de balbucio, termo forjado para pensar as vozes que se articulam nos espaços considerados o entre-lugar, aquele lugar de onde as minorias balbuciam seu discurso e seu valor como grupo constituinte de um todo. Embora, por diversas vezes, deslocado do cenário academicamente autorizado, o som que emana dessas vozes minoritárias reverbera, deslocando o ritmo instituído para orquestrar uma suposta composição, grave e agudamente masculina. Nesse contexto, a retomada das vozes femininas preteridas denota a presença da mulher como uma parcela das minorias a que os modernos estudos de gênero se referem.

Rita Schmidt (1997) problematiza essa questão no âmbito de um discurso crítico latino-americano que possa se construir como um projeto orgânico e dinâmico de intervenção nas práticas acadêmico-culturais, de modo a não nos rendermos e repetirmos o discurso hegemônico pautado na ótica da colonização, e nem tampouco nos apropriarmos, de forma mecânica, do discurso do outro, pois é preciso muita cautela com esse horizonte exegético da diferença construído pelo olhar etnocêntrico, tradicionalmente investido do poder da representação/poder da significação. Porquanto, é no horizonte do comprometimento com a desconstrução de valores totalitários hegemônicos e seus discursos de legitimação que o investimento no poder de interpretação/significação perfaz o circuito da teoria e da práxis na configuração de dois grandes eixos de investigação: resgate e revisionismo.

Conforme Schmidt (1997), o resgate está relacionado à recuperação da produção literária de autoria feminina do passado, relegada por uma tradição crítica incapaz de assumir os preconceitos inerentes aos seus métodos e que, sistematicamente, a menosprezou sob o argumento de que foi e continua sendo uma produção deficitária ou inferior em relação ao perfil de realização de obras modelares, coincidentemente, de autoria masculina. A representação é o fulcro de toda a prática discursiva. Ela é tão poderosa em criar realidades e moldar os seus sentidos, que o controle ideológico de seus mecanismos de organização e significação sempre foi a forma mais eficaz de manutenção do poder. Entende-se, assim, porque as convenções literárias impunham limitações à experiência feminina.

O revisionismo se articula a partir da constatação da ausência da autoria feminina na historiografia literária, o que traz à tona questões relativas à construção de gênero nos discursos institucionais do campo literário, os quais controlam a produção de significados que irão necessariamente circular também, no campo social. A revisão do discurso crítico busca produzir e manter certa definição de literatura que venha garantir a legitimidade de obras merecedoras de integrar o nosso capital simbólico – o cânone – e, ao mesmo tempo, garantir a invisibilidade daquelas consideradas como destituídas de valor. Revisar as obras canônicas, o discurso crítico que as legitima como tal, bem como o discurso da nossa historiografia, do ponto de vista de sujeitos que falam explicitamente do lugar de onde se constituem e se posicionam como mulheres, referentes concretos e empíricos de tudo o que tem sido dito, presumido ou teorizado sobre sujeitos femininos, significa viabilizar novas interpretações/significações e, nesse processo, entender e explicar o que sabemos e como o sabemos, de forma a divisar outros saberes possíveis.

Os estudos de Rita Schmidt (1997) e Cintia Shwantes (2009) sobre as questões de gênero amparam os rumos da reflexão, cujo viés recorta a produção lírica de mulheres no Estado de Mato Grosso. O tema do amor, em torno do qual gravitam as análises, é recorrente nos poemas do *corpus* selecionado, permeando toda a produção do recorte temporal pesquisado. O amor dá o tom aos textos ao mesmo tempo em que revela as vozes esquecidas, apagadas ou silenciadas, como também aquelas que, timidamente, sopraram suas melodias; até as mais ousadas, que sussurraram balbucios menos contidos. Envoltas no universo sentimental amoroso e no espaço restrito do lar ao qual estiveram, por longo tempo, reclusas, essas vozes adquirem, com o passar das eras, uma

nova e afinada modulação. Por outro lado, algumas similitudes na contenção e modulação das vozes podem ser apontadas como fator que aproxima, por exemplo, as vozes da poetisa Elisa Alberto, que produziu no século XIX, de Luciene Carvalho, poetisa que produziu nas últimas décadas do século XX e ainda escreve e publica neste início do XXI.

As treze vozes selecionadas neste *corpus* balbuciam, em maior ou menor medida, a dimensão interior de um sentimento que delinea, em alguns aspectos, a particularidade do universo da mulher e da condição feminina no contexto social e cultural do período literário de três séculos. Reclusa às lidas da maternidade e do lar, fator que a segregou, durante muito tempo, ao espaço privado; ou integrada à vida social e cultural do seu tempo, como ocorre a partir das primeiras décadas do século XX, a mulher escritora/poetisa em Mato Grosso articula sua voz e balbucia, de modo abafado ou amplificado, seu canto lírico sobre o amor. Esse aspecto dos estudos de gênero centra-se na especificidade do gênero como relação que se estabelece na esfera social, histórica e cultural, e não como oposição de seres inerentemente diferentes.

A proposta de análise toma os textos líricos como enunciações de um sujeito-de-enunciação lírico. Essa concepção é postulada pela teórica alemã Käte Hamburger (1986) numa perspectiva comparativa aos demais gêneros discursivos. Segundo a autora, o ser lírico enuncia vivências e experiências de um sujeito vivencial e, por externar sua arte a partir do sistema enunciador da linguagem, é um sujeito-de-enunciação lírico. No poema, já dizia Bosi (2000, p. 29), a “linguagem indica os seres ou os evoca”, pois a imagem-no-poema “já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada”. Também Paz (2012, p. 116) fala que o “sentido da imagem é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem outro sentido fora de suas imagens”. Esse aspecto da linguagem lírica a diferencia dos demais gêneros literários enunciando as imagens constituídas com palavras. A partir dessas imagens visualiza-se a continuidade e/ou a ruptura no modo como o sujeito lírico feminino enunciou o sentimento amoroso no decorrer de três séculos em Mato Grosso.

Os cinco capítulos da pesquisa seguem a seguinte disposição: no primeiro, traça-se um panorama sobre a história do amor, os tipos de amor e os modos como se amou no decorrer dos tempos, desde os primeiros registros escritos sobre o tema, passando pelas concepções filosóficas e manifestações literárias, até chegar à lírica de temática amorosa produzida por mulheres em Mato Grosso. Fechando esse histórico, observa-se como a linguagem das composições líricas e, por conseguinte, as imagens do amor que delas emanam, evidenciam o sistema cultural, social e literário no qual se inserem.

Nos capítulos dois, três e quatro, realiza-se a análise dos poemas produzidos nos séculos XIX, XX e XXI, respectivamente. Esses capítulos apresentam a mesma perspectiva interpretativa, cuja diretriz consiste em perscrutar as imagens que o eu lírico manifesta sobre o amor e o ser amado nos enunciados que externa. A partir das diferenças e conformidades, aponta-se as rupturas e continuidades na elaboração das imagens sobre o amor.

No quinto capítulo, observa-se as rupturas e continuidades externadas nas imagens sobre o amor, destacando a distância temporal entre as poetisas e, conseqüentemente, os diferentes tons enunciativos que emanam das vozes líricas. Os contextos socioculturais, políticos e econômicos aos quais esteve e está condicionada a mulher escritora em Mato Grosso determinaram o tom de seus enunciados líricos sobre o sentimento amoroso. Essa mulher, por vezes, externou imagens sobre o amor e o ser amado que denotam um eu lírico à frente de seu tempo e, por outras, revelam uma voz cerceada, cujas imagens surgem revestidas de amargura, solidão e ressentimento.

1 O AMOR E A HUMANIDADE: UM CASO ANTIGO

Guarda-me como o sinete sobre teu coração, como o sinete, sobre teu braço! Porque o amor é forte como a morte e é cruel, como o Abismo, o ciúme: suas chamas são chamas de fogo, labaredas divinas.

(Cântico dos cânticos, 8,6)

1.1 O amor é emoção

O *Dicionário de filosofia* (1994, p. 10), de Jaqueline Russ, traz a seguinte definição para o termo amor: “consciência de minha unidade com o outro, embora eu não esteja isolado para mim, mas conquiste minha consciência somente enquanto renúncia a meu ser para-si e enquanto saber de minha unidade com o outro e do outro comigo”. Trata-se de uma tendência oposta ao egoísmo, pois é justamente uma inclinação na direção de outra pessoa ou mesmo de um objeto. Esse estado afetivo pode trazer consigo o sentimento da paixão que pode, por sua vez, conduzir o indivíduo a ações extremas, por isso designa-se como paixão toda “inclinação incontável; inclinação dominante que conduz a uma ruptura do equilíbrio psicológico” (RUSS, 1994, p. 210). A origem do sentimento amoroso remonta aos primórdios da civilização e tem sua história registrada em fontes naturais e culturais.

A maioria dos especialistas acredita que o amor, assim como a família, nasceu com a descoberta do fogo. Mas, a mesma maioria também reconhece que contar a história do amor antes da invenção da escrita traz limitações. Acredita-se que confinados em cavernas, reunidos em volta da fogueira, homens e mulheres estabeleceram as regras de uma célula social pré-histórica: divisão de funções, cuidados especiais com os filhos e parceiros. No entanto, saber exatamente a forma como os humanos amaram e expressaram esse sentimento na Pré-história e na Idade Antiga é impossível.

A jornalista Lia Hama apresenta em seu texto “Todos dizem eu te amo” (2006), publicado na revista *Aventuras na História: para viajar no tempo*, uma reflexão fecunda

sobre as mudanças do amor e do mundo no decorrer dos tempos. A autora dialoga com o professor do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, César Ades, que diz haver uma predisposição para o amor prefigurada no sistema nervoso humano, nos hormônios, na diferenciação biológica do masculino e do feminino. Para o professor, essas características são comuns a todas as culturas, pois o amor é universal. As formas que o amor assumiu ao longo da história, porém, variaram muito.

Hama (2006) afirma que, conforme palavras de Ades, o amor é regulado por princípios e costumes culturais. Ama-se de acordo com os modelos da época e do grupo. Todos esses modelos são expressos nos poemas, nas canções, nas novelas, nos casos que uma pessoa conta a outra, nas reprovações ou incentivos que certas formas de amar recebem em seu meio social. O amor pode variar de acordo com a cultura e os gostos de cada época, mas a essência dessa emoção é imutável. Não se pode, entretanto, dizer que o amor seja uma criação da cultura, pois cultura não se cria, apenas influencia comportamentos. Desse modo, se os homens não desejassem as mulheres e vice-versa, não haveria base para a cultura exercer seu papel.

Embora no longo percurso da história da civilização o amor não tenha deixado fósseis, restos e marcas, por se tratar de um sentimento, registros pictográficos deixados por ancestrais que viveram em épocas mais remotas mostram o que parece ser cenas de intimidade entre casais, famílias e sexo, mas não é possível afirmar como eram os relacionamentos e sentimentos amorosos. Sobre esse aspecto, Lia Hama (2006) afirma que não há como saber quais eram as motivações da escolha erótica nessa fase, mas se presume que, quanto mais primitivas as relações sociais, mais instintiva ela devia ser.

A antropóloga Helen Fisher, da Universidade Rutgers, dos Estados Unidos, afirma em seu estudo *Por que amamos* (2010) que nas sociedades nômades o mais comum era escolher o parceiro por afinidade, pelo desejo de ter determinada pessoa como companhia e pelo simples prazer de mantê-la por perto. É consenso entre a maioria dos pesquisadores que o amor é o recurso evolutivo mais refinado já criado pelo homem, pois dirigir amor a alguém tem a finalidade não apenas de garantir a sobrevivência, mas também de preservar a espécie na intenção de estabelecer a perpetuação dos seus genes.

Assim, confirma-se o que diz a etologia, ciência que estuda as origens dos comportamentos dos seres humanos e animais. Conforme conceitua essa ciência, o

contrato amoroso determina que, em troca da comida trazida por um homem para alimentar e do abrigo para proteger a mulher e os filhos dele, ela, em contrapartida, disponibilizaria o seu útero, com exclusividade, para ele. Dessa forma, se por um lado, durante um período da história da civilização, o homem deveria procurar disseminar o seu precioso material genético com o máximo de mulheres que conseguisse; por outro, as mulheres deveriam escolher o melhor provedor possível para que as fecundasse e permitisse uma boa descendência. Esse provedor deveria ter alguns atributos físicos e psicológicos que garantissem a sobrevivência não somente da prole constituída, mas também de si mesma.

É dos gregos que vem uma das primeiras tentativas de conceituar o amor. O elogio de Aristófanes a Eros no texto *O banquete* (2011), composto por Platão em 385 a.C. - considerada sua mais intrigante criação e um dos textos basilares da cultura clássica ocidental - traz uma das primeiras tentativas de análise e compreensão do amor. Esse texto cristalizou o mito original de Eros e Psiquê que a mitologia grega encarregou-se de perpetuar. Para Aristófanes, a separação dos três gêneros que existiam no princípio do mundo: masculino (filho do Sol), feminino (filho da Terra) e andrógino (filho da Lua), que reunia num único ser o princípio masculino e feminino, originou a sensação de solidão e incompletude dos seres humanos. A partir daí, o amor mútuo passou a ser inato à espécie humana que, desde então, segundo Aristófanes, procura reconstruir sua unidade a partir da metade perdida, remetendo, assim, a concepção de amor para a união dos princípios outrora separados. A ideia de reencontrar a natureza primitiva e reconstruir sua totalidade, gerando o sentimento denominado amor que proporciona o encontro do ser humano com sua natureza e unidade original, levando-o à felicidade, à paz e à alegria interior, impera até os dias de hoje na maioria das culturas.

A pergunta formulada por Platão no famoso simpósio de *O banquete* sobre o fato de que “nenhum em toda a multidão de poetas tenha jamais composto um único panegírico de um deus tão antigo e poderoso quanto o Amor”, é abordada por Simon May (2012, p. 60) em seu texto *Amor: uma história* (2012). O autor considera a pergunta um momento decisivo na história do amor, pois constitui a primeira discussão extensa do tema na filosofia ocidental. May acredita que quatro poderosas imagens do amor, todas ainda facilmente reconhecíveis na cultura ocidental contemporânea, foram elaboradas no simpósio de Platão:

1. O amor nos torna inteiros como indivíduos. Não serei eu mesmo sem minha outra metade. (Platão de fato introduziu esta expressão hoje batida).
2. O amor é despertado pela beleza. A beleza não tem a ver apenas com os encantos físicos de alguém: está ligada à sua beleza de caráter, à beleza de sua alma, à beleza de seus atos virtuosos e, portanto, à sua bondade. Posso admirar, apreciar ou cobiçar o que não acho belo, mas não posso amá-lo.
3. O amor nos permite ir além de uma relação superficial com as coisas – pessoas, natureza, objetos - , chegando ao que elas têm de absolutamente valioso.
4. O amor extrai o melhor de nós como amantes, acima de tudo, virtude e sabedoria. Embora comece na atração sexual, o amor mais elevado nos permite dar à luz o que há de mais nobre em nós: a verdadeira virtude (MAY, 2012, p. 60).

Simon May postula que depois de Platão, também Aristóteles (384-322 a.C.) filosofou sobre o amor, não do ponto de vista erótico, mas como *philia*, o amor de amizade. Em seguida, Epicuro (341-270 a.C.) desenvolveu uma reflexão sobre o prazer que, segundo sua concepção, é uma propriedade do amor. Em nenhum momento, esse filósofo prioriza o prazer imediato, sensível e sensual, pois o prazer epicurista emerge da contemplação do ser amado. Diante dessa concepção, situam-se os estoicos e sua moral. Para estes, não é o prazer que constitui a felicidade do homem, mas a *apatheia*, correspondente à indiferença que o homem é capaz de adquirir graças ao domínio voluntário sobre si mesmo. Assim, para um estoico, a paixão é oposta à razão: esta é ativa, aquela passiva, pois quando um homem é dominado por uma paixão, ele perde a razão, deixando espaço aberto a todas as demais paixões. E, por fim, Plotino (203-269 a.C.), a partir do legado das filosofias platônica, aristotélica e estoica, conceituou o amor como silêncio último que une o absoluto ao bem, ao uno.

No correr dos séculos, chega-se ao desenvolvimento da concepção do amor segundo os primeiros padres da Igreja Católica num percurso em que a religião determinava como as pessoas deviam amar. Compartilhou-se, nessa trajetória, de similares referenciais na Idade Antiga, pois o amor e a paixão consagrados ou não por meio dos casamentos, se ora eram vistos com uma maior aceitação por serem considerados algo bom até para a ascese humana, em outra eram considerados ameaçadores para a sobrevivência do próprio clã, tribo, polis, ou mesmo, em um nível mais pessoal, para o próprio ser humano.

No século V, após a queda do Império Romano e as invasões bárbaras, a cultura e a vida coletiva alteram-se para dar lugar à violência, ao caos social e a toda sorte de conflitos. Restava a religião como único meio ao qual se apegar, cujos conceitos

passaram a dominar a vida social. O amor confundiu-se com o sentimento religioso e o casamento se tornou uma cerimônia cristã. Padres celibatários pregavam a total renúncia ao erotismo e o sexo passou a ser associado ao pecado. A partir de então, aquele que fizesse sexo por prazer ou por amor era tido como pecador ou perigoso. Hama (2006, p. 30) esclarece que “Santo Agostinho, o principal pensador cristã da época, já defendia em sua obra *Confissões*, de 391, que os homens deviam renunciar ao desejo e ao sexo. Amor só por Deus e sexo só com fins de procriação”. Nessa época, em que as mulheres eram parte das propriedades e os nobres tinham direito de deflorar as noivas de seus vassallos, surgiu na França, no século XII, o amor cortesão ou cortês, que foi imortalizado em poemas, trovas e romances sobre casais como Lancelot e Guinevere.

Hama (2006, p. 31) aponta o “fim da idade média, a reforma protestante e a transformação das aldeias em grandes cidades” como os fatores que enfraqueceram drasticamente a influência da Igreja sobre a vida das pessoas. “Sobre o amor e as formas de amar, o efeito do Renascimento foi uma revalorização dos desejos individuais”, complementa Hama (2006, p. 31). Nesse contexto, se o casamento permanece sendo a forma encontrada por aristocratas, banqueiros e comerciantes de se associar e fechar negócios, o discurso amoroso passa a cultuar a transgressão de tais arranjos. Assim, “embora o universo ainda seja concebido como uma ordem de amor que conduz a Deus, e todo amor seja em última instância subordinado ao amor a Deus, a devoção a uma outra pessoa [...] está mais livre para ganhar vida própria” (MAY, 2012, p. 172). A ideia, no entanto, de que jovens casais podiam escolher seus pares, viver sozinhos e morar em suas próprias casas só surgiria no século XVII. O exemplo vem de um dos casais mais famosos de todos os tempos, imortalizado pelo inglês William Shakespeare, em 1562, Romeu e Julieta, filhos de famílias rivais que queriam se casar por amor e acabaram mortos de forma trágica.

No século XVIII, a teologia e a metafísica deram lugar à matemática e à física, e o amor ganhou códigos de ética e até de etiqueta com Luís XIV, o Rei Sol da França, que estabeleceu um código de símbolos para regular o jogo amoroso. O código servia, ao mesmo tempo, para suprimir qualquer arroubo de emoção diante da razão. “A figura literária que representa o amor desse século é Don Juan, impecavelmente trajado e educado na arte da conquista, cuja sedução mecânica é praticamente irresistível às mulheres” (HAMA, 2006, p. 32). Outro ícone dessa fase é Casanova, astrônomo e

filósofo nascido em 1725, que registrou, em livro, dicas práticas para ter sucesso no amor, uma espécie de manual de autoajuda.

Conforme May (2012, p. 22), a história do amor, “na coleção particular de culturas que chamamos de ocidental”, é marcada por quatro transformações que, como a maioria das revoluções, não tem um início ou fim claro. São elas:

A primeira transformação diz respeito ao *valor* do amor. Entre o Deuteronômio e Agostinho – assim, durante bem mais de mil anos, até meados do século V d.C. – o amor é transformado pouco a pouco na virtude suprema. As Escrituras hebraicas ordenam que Deus seja amado ‘com todo o coração, com toda a alma, com todas as forças’; Jesus eleva o amor a Deus e ao próximo ao mais importante mandamento bíblico. João o evangelista diz que a realidade máxima, Deus, é amor; Paulo e depois Agostinho o veem como a raiz de toda a virtude verdadeira.

Na segunda transformação, que se estende do século IV ao século XVI d. C., de Agostinho a Tomás de Aquino passando por Bernardo de Claraval, e depois até Lutero, foi atribuído aos seres humanos um *poder* sem precedentes, literalmente divino, de amar. Mediante o desenvolvimento da ideia do amor como um dom da divina Graça, seres humanos podem, pelo menos em princípio, tornar-se divinos através do amor e até alcançar amizade com Deus, embora nossos semelhantes ainda devam ser amados por amor a Deus.

A terceira transformação, que emergiu no século XI e culminou no XVIII, diz respeito ao *objeto* de amor. Agora um único ser humano, ou na verdade a natureza de maneira mais geral, pode ser experimentado como corporificando o maior bem e ser digno da espécie de amor outrora reservada a Deus. E assim o limite entre o divino e o terreno, entre o sobrenatural e o natural, fica cada vez mais tênue.

Isso prepara o terreno para uma quarta transformação, iniciada no século XVIII, com Rousseau, e ainda em curso em grande parte, que diz respeito ao *amante*, que se torna autêntico através do amor. No amor ele se torna não abnegado, mas um eu. Não se perde, mas se encontra. Longe de lutar para transcender a natureza, busca ser guiado por sua própria natureza e em certo sentido dar-lhe realidade. O verdadeiro e o bom situam-se não além da experiência do sujeito individual, mas na sua exploração. De fato, à medida que essa transformação se desenvolve, o amante torna-se foco do amor em tal medida que há momentos em que o amado é quase excluído do quadro, reduzido a um acessório de cena substituível no drama da vida do amante. O amor começa a enamorar-se de si mesmo (MAY, 2012, p. 26-27, grifos do autor).

Trilhando na sequência histórica, confirma-se a quarta transformação postulada por May quando, no século seguinte, os ideais de nobreza e de direito adquiridos pelo Renascimento entraram em colapso com a revolução burguesa, na França, e a ascensão do capitalismo, durante a Revolução Industrial, na Inglaterra. A partir de então, a autocracia da Igreja e o direito patriarcal foram colocados em xeque e o que passou a ser nobre, digno de qualquer sacrifício, foi o amor. Assim, no século XIX, o “amor romântico é uma força arrebatadora, uma espécie de onda gigante e incontrolável, que

enleva poetas como lorde Byron e Percy Shelley” (HAMA, 2006, p.32), para os quais o único modo autêntico de viver era confiar em suas emoções e ser verdadeiro em seus desejos. O amor passa a ser associado, muitas vezes, ao sofrimento e à morte, como é exemplo o romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1786), de Goethe, que trata de uma paixão irrefreável do protagonista pela bela Charlotte, cujo limite é a morte.

Sobre esse aspecto do amor, a paixão, Bunge (2012, p. 273) ensina que ela é “o complemento da razão: aquilo que ora lubrifica o raciocínio, ora o descarrila. Não há grande empenho sem paixão, e nada é correto somente com ela”. No Romantismo, o amor-paixão desencadeou os desfechos trágicos em que o amante ou, os amantes confiaram em suas emoções, foram verdadeiros em seus desejos, entregando-se ao arrebatamento de paixões extremas.

O século XX, segundo o historiador Eric Hobsbawn (apud HAMA, 2006, p. 32), “é o século da mulher, pois nenhuma revolução atingiu tamanha parcela da população mundial quanto a emancipação feminina”. Em tempo algum, na história da humanidade, tanta gente foi envolvida em tão profundas transformações. O direito ao voto, aos métodos contraceptivos, ao divórcio e o acesso ao mercado de trabalho transpuseram a mulher do espaço privado ao público e, gradualmente, a igualdade entre homens e mulheres começou a se delinear. Sobre esse novo contexto, Priore (2011, p. 13) concorda que

a pílula e as discussões sobre o aborto, o feminismo e os movimentos de minorias, a progressão de uniões livres, os corpos expostos na mídia e na propaganda, enfim, a liberação da palavra e do olhar mudaram completamente a vida das pessoas e sua maneira de ver o amor. Tal movimento de emancipação de corpos e de espíritos inscreve-se, contudo, na História. Ele começou nas últimas décadas do século XIX, quando as ideias do casamento por amor e da sexualidade realizada se tornaram um dos pilares da felicidade conjugal.

Para o historiador Morton Hunt (apud HAMA, 2006), o século XX pode ser retratado como a Idade do Amor, pois nunca, em nenhuma outra fase da história da civilização, houve uma proporção tão vasta da humanidade que tenha dedicado tão elevada consideração ao amor nas suas mais diversas formas. Essa é uma postura que tende a permanecer, pois a entrada constante das mulheres na força de trabalho remunerada em todo o século XX e no século XXI espalhou ainda mais o desejo de se casar por amor. A expansão dos empregos de escritório, o desabrochar da profissão jurídica, a ascensão do setor de assistência médica, o florescimento da economia global

de serviços, o surgimento de organizações sem fins lucrativos e o desenvolvimento da era das comunicações atraíram cada vez mais mulheres para o mercado de trabalho. Nesse contexto, à medida que se tornavam mais autônomas do ponto de vista econômico, as mulheres queriam viver com os parceiros que amavam. Nessa mesma esteira, nas culturas tradicionalmente polígamas se observa que as mulheres estão rejeitando essas uniões, evidenciando uma mudança de atitude histórica. Segundo pesquisa de Fisher,

oitenta e quatro por cento das sociedades de todo o mundo permitem que um homem tenha mais de uma esposa. Tradicionalmente, somente cinco a vinte por cento dos homens realmente adquirem riqueza e status suficientes para atrair várias esposas. E no entanto as mulheres resistiram a estas uniões: com frequência era melhor ser a segunda esposa de um homem rico do que a primeira de um pobre. Mas à medida que mais mulheres reconquistaram o poder econômico nas últimas décadas, um número menor delas está disposto a suportar o favoritismo, o ciúme e as brigas que acompanham partilhar um marido (FISHER, 2010, p. 263-264).

A partir do momento em que os primeiros sentimentos sobre o amor foram registrados por meio da escrita, as variações que envolvem o tema, desde as formas que o amor assumiu até o modo como os humanos amaram, estão disponibilizadas na história. Mary Del Priore (2011) resume a lenta evolução de mentalidades e atitudes sobre a vida privada e tudo o que ela envolve de sentimentos do seguinte modo:

É como se tivéssemos passado de um período em que o amor fosse uma representação ideal e inatingível, a Idade Média, para outra em que vai se tentar, timidamente, associar espírito e matéria, o Renascimento. Depois, para outro, em que a Igreja e a Medicina tudo fazem para separar paixão e amizade, alocando uma fora, outra dentro do casamento – a Idade Moderna. Desse período, passamos ao Romantismo, do século XIX, que associa amor e morte, terminando com as revoluções contemporâneas, momentos nos quais o sexo se tornou questão de higiene e o amor parece ter voltado à condição de ideal nunca encontrado (DEL PRIORE, 2011, p. 14).

Assim, pensar o amor e como a humanidade amou no decorrer dos tempos, corresponde a considerar o fato de que cada sociedade deve ser entendida em seu contexto, pois os homens e as mulheres, ontem, viveram contextos sociais e culturais muito diferentes dos que vivemos hoje. Com apoio de registros escritos tanto da história quanto da literatura, entende-se como as transformações sociais e culturais determinaram a evolução de mentalidades e atitudes em torno do tema. No decorrer do século XX até início do XXI, tudo o que envolve amor e sexualidade é abertamente discutido e os parceiros, comumente, estabelecem acordos para que a relação viceje. No entanto, nesse novo contexto, qualquer uma das partes pode mudar de ideia a qualquer

momento, pois o casamento não é mais a baliza sobre a qual se edificam os planos de amor eterno. Desse modo, desconectado da família e até do sexo, “o amor continua e continuará vivo alimentando-se de sua capacidade de mudar e se adaptar. Ele conta com seis bilhões de aliados que não desistem de procurá-lo e exaltá-lo”, afirma Helen Fisher (2010).

1.2 O amor é intuição

Para Fisher, pesquisadora Ph.D., antropóloga e professora da Universidade de Rutgers, o amor romântico foi instalado no cérebro humano ao longo de milhões de anos da evolução da espécie, pois não se trata de emoção, mas de um instinto tão poderoso quanto a fome. Em minucioso estudo realizado em companhia de uma equipe de neurocientistas que analisaram as reações cerebrais de pessoas apaixonadas por meio de exames de ressonância magnética, a autora concluiu que o amor à primeira vista vem da natureza e que o romance entre humanos evoluiu por motivos cruciais de sobrevivência. Entre os resultados da pesquisa, vale ressaltar alguns considerados surpreendentes pela professora:

Descobrimos diferenças de gênero que podem levar a explicar por que os homens reagem tão apaixonadamente a estímulos visuais e por que as mulheres podem se lembrar de detalhes do relacionamento. Descobrimos como o cérebro que ama muda com o tempo. Definimos algumas regiões do cérebro que se tornam ativas quando você está em êxtase romântico, uma informação que sugere novas maneiras de sustentar o romance em parcerias de longo prazo. [...] Mais importante, nossos resultados mudaram o que eu pensava da própria essência do amor romântico. Passei a ver a paixão como um impulso humano fundamental. Como o anseio por comida e água e o instinto materno, ela é uma necessidade fisiológica, um impulso profundo, um instinto para cortejar e conquistar um determinado parceiro de acasalamento (FISHER, 2010, p. 13).

Outro aspecto a destacar é a tipologia estabelecida por Fisher para classificar os tipos de amor que, segundo ela, parecem ser mesclas diferentes dos mesmos circuitos básicos do cérebro: a luxúria, o amor romântico e a ligação. O mais conhecido e celebrado é *eros*, amor apaixonado, erótico, prazeroso, cheio de energia por um parceiro romântico. Outro amor é a *mania*, sempre obsessivo, ciumento, possessivo e dependente, característica da maioria das pessoas quando amam apaixonadamente. O *ludus*, palavra latina para jogo ou brincadeira, designa um tipo de amor que é divertido, sem compromisso e desprendido, considerando que esses amantes podem amar mais de

uma pessoa de cada vez, como se o amor fosse um teatro ou uma forma de arte. O *storge* é um amor companheiro, afetuoso, fraterno e amistoso, uma amizade profunda e especial que precisa exibir sua emoção, embora esteja longe de manifestações febris e insensatas. Outro amor é *ágape*, suave, altruísta, zeloso, totalmente dedicado, com frequência espiritual, cujos amantes consideram seus sentimentos um dever, e não uma paixão. Nesse tipo de amor, desiste-se facilmente do relacionamento quando isso for melhor para o amado, ocorrendo até mesmo a rendição de bom grado a um rival. Há, por fim, o amor *pragma*, com base na compatibilidade e no bom senso: o amor pragmático, chamado também de amor lista de compras. Nesse tipo de amor, os amantes procuram pelas vantagens do relacionamento, tanto quanto pelas falhas, cujos envolvidos não são movidos por sacrifício ou emoção excessivos, sendo a amizade o cerne do relacionamento.

A dificuldade em mensurar as emoções humanas talvez seja o fato a justificar que até algum tempo atrás a ciência da psicologia não tenha se dedicado de forma mais incisiva à compreensão do fenômeno amoroso e de seus desdobramentos no conjunto de atitudes e posturas do ser. As publicações em torno da conceituação do amor eram escassas, pois poucos se aventuravam a trilhar o complexo caminho em busca de uma definição que pudesse ser aceita por cientistas e pessoas do senso comum a respeito do que seria o conceito de amor.

Modernamente, no entanto, o tema tem instigado cientistas pesquisadores a investigar o fenômeno amoroso e conceituá-lo de acordo com os resultados observados. Resumindo a vasta literatura psicológica contemporânea sobre os tipos de amor, seus vários componentes e os estilos de amar chega-se a três ingredientes básicos: a paixão, a intimidade e a decisão/compromisso que podem promover várias combinações entre si:

O fascínio é composto somente de paixão. O amor romântico é paixão mais intimidade. O amor consumado é paixão, intimidade e compromisso. O amor camarada tem intimidade e compromisso, mas é destituído de paixão. O amor vazio tem apenas compromisso; passa pelos gestos de amar, mas só os sentimentos de compromisso sustentam o relacionamento. O gostar é baseado na intimidade; não se sente paixão nem compromisso. E o amor insensato é com frequência cheio de paixão e compromisso, mas carece de intimidade (FISHER, 2010, p. 127, grifos da autora).

Nesse contexto, as representações sobre o sentimento amoroso, em todos os períodos históricos, sempre estiveram ligadas à necessidade humana de exprimir as emoções que impregnam a experiência amorosa. Os registros escritos sobre esse fenômeno dão conta da centralidade que o tema alcança no processo de evolução social da humanidade.

1.3 Primeiros registros escritos sobre o amor

O primeiro registro escrito falando de amor de que se tem notícia foi produzido há quatro mil anos, na Suméria. No Egito, o registro de um poema falando sobre o amor, escrito há mais de três mil anos também figura entre os primeiros textos de temática amorosa da história da humanidade. Nele, um autor desconhecido fala sobre o fascínio exercido pela mulher amada, comparando-a com flores, frutas, pedras preciosas e corpos celestes:

Mais encantadora que todas as outras mulheres, luminosa, perfeita. Uma estrela na linha do horizonte. Seus lábios são encantadores. Seus cabelos refulgem como a lazulita. Seus braços são superiores ao ouro em esplendor. Seus dedos fazem-me ver pétalas, as de lótus lhes são semelhantes. Suas curvas têm a forma mais adequada, seu andar é nobre. Meu coração seria um escravo se ela me envolvesse em seus braços (HAMA, 2006, p.27).

Também os textos bíblicos, que apresentam um conteúdo de grande variedade, trazem um poema de temática amorosa no livro *Cântico dos Cânticos*, do Antigo Testamento. Segundo a crença judaico-cristã, o amor humano que une o homem e a mulher no casamento foi querido por Deus no plano da criação. Composto por dez poemas, o livro segue a metodologia do conjunto da obra, cuja divisão apresenta oito capítulos divididos em versículos. Uma observação relevante sobre esse poema é que se estabelece um claro diálogo entre os cônjuges, notabilizando a presença de um eu-lírico feminino, a pastora, a esposa em colóquio amoroso com o pastor, o esposo.

Durante dois mil anos, o poema foi interpretado alegoricamente tanto por judeus como por cristãos. Os judeus viam no amado a figura de Deus e na amada a figura de Israel. Para os cristãos, o amado era a figura de Cristo e a amada a da Igreja, ou da alma humana ou da virgem Maria. Em dissertação de Mestrado, Silva (2007) afirma que apenas no final do século XIX surgiram as interpretações literais do poema, desenvolvidas com maior vigor no século XX. Essas interpretações, segundo o

pesquisador, veem no amado e na amada dois seres humanos que se relacionam afetiva, amorosa e sexualmente dentro de um texto canonizado como Sagrada Escritura.

O amor acompanha a humanidade desde sempre. Exemplos do que esse sentimento foi capaz permeiam toda a história da civilização. Vale lembrar que Cleópatra, rainha do Egito, teria enviado a si mesma, enrolada num tapete, como presente a Júlio César. Este, por sua vez, chegou a construir um templo e um jardim em homenagem à amada. Outro exemplo, talvez mais impressionante, é a história do príncipe indiano Shad Jahan que dispunha de um harém de mais de trezentas mulheres, mas não resistiu aos encantos da bela jovem Arjumand Begum, que foi rebatizada com o nome Mumtaz Mahal assim que se casou com o príncipe. No entanto, ao trazer à luz o décimo quarto filho do casal, a imperatriz teve complicações no parto e não resistiu. Mergulhado na mais profunda tristeza, o imperador convocou alguns dos maiores arquitetos e artistas da época para que criassem o Taj Mahal, belíssimo palácio onde está sepultado o casal que deixou para a humanidade um dos símbolos mais bonitos do amor.

Um exemplo brasileiro que vale ser lembrado é a história de amor de Virgulino Ferreira da Silva e Maria Gomes de Oliveira, imortalizados como Lampião e Maria Bonita. Ela deixou o sapateiro com quem mantinha uma relação insatisfatória para seguir Lampião depois de se apaixonar por ele. Nem mesmo a grande diferença de idade e nem o fato de ele comandar o cangaço serviram para impedir a união. Segundo a história, por causa de Maria Bonita, o rei do cangaço teria pensado duas vezes antes de cometer diversos atos de crueldade.

Cristão ou pagão, no mundo real ou fictício, o tema do amor acompanha a humanidade e sua evolução, tendo sido registrado comumente como sentimento nobre, referenciado por uma linguagem doce, envolvente e forte por poetas de todos os tempos. A arte, independente de qualquer registro histórico ou religioso, também consagrou esse sentimento humano. Na Literatura, o tema do amor permeia a historiografia universal, cujos textos consagrados são relidos no decorrer dos tempos. Exemplos canonizados são a narrativa dramática de William Shakespeare, *Romeu e Julieta* (1597); Helena de Tróia e Páris, contada em *Ilíada* (VI a.C.), de Homero; Ulisses e Penélope, da *Odisséia* (VIII a.C.), também de Homero; Paolo e Francesca, eternizados pela obra-prima *Divina comédia* (1555), de Dante e Scarlett O'Hara e Rhett Butler, do clássico romance

americano *E o vento levou* (1939), de Margaret Mitchell. O registro de narrativas que consagraram o amor romântico coloca esse sentimento ou, esse tipo de amor, como o centro das ideias cristalizadas sobre o amor. Na lírica, esse sentimento está presente em praticamente todas as produções, independente do período ou local em que foram criadas e registradas.

Em língua galaico-portuguesa, o primeiro texto literário de que se tem registro é uma cantiga de maldizer escrita por Joam Soares de Paiva, em 1196. Segundo Yara Frateschi Vieira (1996, p. 27),

sabemos que Joam Soares era um nobre português, feudatário do rei de Aragão e Catalunha, que teria vivido, por volta de 1196, na corte de Barcelona. Sabe-se também que escreveu mais seis cantigas de amor, que não chegaram até nós, mas que teriam sido provavelmente compostas antes de 1196.

Outro texto, este mais famoso, que figura entre os primeiros registros literários em terras portuguesas é a *Cantiga da ribeirinha*, composta provavelmente em 1198, por Paio Soares de Taveirós. A cantiga recebeu esse nome por ter sido dedicada a D. Maria Pais Ribeira, concubina de Sancho I de Portugal, apelidada de Ribeirinha. O poema tornou-se modelo para as cantigas de amor do Trovadorismo galego-português, cujo eu-lírico masculino fala de um amor platônico do poeta, plebeu, por uma mulher nobre e inacessível. Ainda que todos os poetas medievais fossem homens, as Cantigas de Amigo apresentam o ponto de vista feminino, que têm como tema o erotismo feminino e os conflitos resultantes da ausência do amigo, o amado.

Sobre a presença de mulheres na historiografia literária lusitana, Massaud Moisés (2008) traz a Marquesa de Alorna, Leonor de Almeida de Portugal Lorena e Lencastre, como autora dos primeiros escritos femininos falando sobre o amor. A 4ª Marquesa de Alorna nasceu em Lisboa, em 31 de outubro de 1750, e sua obra teve publicação póstuma em seis volumes com o título *Obras poéticas*, em 1844. Em seguida, Florbela Espanca aparece como a primeira mulher a introduzir na literatura portuguesa uma poesia de intensa vibração erótica, de consciência do corpo e de afirmação do desejo. Segundo Moisés (2008, p. 356), “a poetisa, como a desnudar-se por dentro, sem pejo ou preconceito de nenhuma espécie, põe-se a confessar abertamente as suas íntimas emoções de mulher apaixonada”. Antes das duas, porém, sabe-se que Sórora Mariana Alcoforado escrevera a obra epistolar em que fala de um amor não correspondido. As

Cartas portuguesas foram publicadas pela primeira vez em 1669, em Paris, por Claude Barbin. Conforme orienta Michele Leito dos Santos (2010, p. 110, grifos da autora),

as *Cartas* foram escritas em francês, apesar de não ser possível confirmar a informação, uma vez que os seus originais extraviaram-se. Faz-se necessário indicar o contexto que envolve a escritura das *Cartas*. No século XVII, a sociedade portuguesa mantinha valores bastante conservadores e com rígidas regras de conduta, especialmente no que diz respeito ao comportamento ideal que se esperava das mulheres. Historicamente, a mulher exerceu um papel secundário na sociedade, ficando relegada de sua condição como constituinte da sociedade na qual se inseria. Negava-se, velada ou explicitamente, sua participação, devendo a mulher obedecer às regras sociais impostas, cabendo-lhe resignar-se aos preceitos já arraigados e até então intransponíveis. O poder patriarcal e a necessidade de preservar o patrimônio familiar servem de cenário para a história de amor (proibido) exposta nas *Cartas*.

No Brasil, *Marília de Dirceu* (1792), do árcade Tomás Antônio Gonzaga, é o primeiro texto que registra a presença do amor romântico na literatura brasileira. A obra apresenta características que transitam para o Romantismo, como a supervalorização do amor e a idealização da mulher. A exploração da temática amorosa e os dramas de amor ganham corpo nos textos do Romantismo, cuja produção evidencia o tema do amor romântico, geralmente não correspondido ou inatingível. O primeiro nome feminino a figurar nas historiografias literárias é o de Francisca Júlia, ao final da lista de cinco nomes que representam, segundo José Aderaldo Castello, os destaques da contribuição parnasiana. Nas palavras de Castello (2004, p. 303), “poucos, porém, restaram reconhecidos como grandes poetas, à semelhança de Machado de Assis, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Vicente de Carvalho, Francisca Júlia”. Em seguida, no capítulo “Ainda entre o tradicional e o moderno”, o autor apresenta Cecília Meireles como a poetisa “capaz de perceber o mundo circundante pelos sentidos, com certo toque erótico, mas preservada a pureza. Som, luz, movimento, silêncio, sombras que perpassam, idas e retornos, de tudo ela se sente integrante, ao mesmo tempo neutralizada” (CASTELLO, 2004, p. 176).

1.4 Dos sumérios às mulheres de Mato Grosso

Na literatura brasileira produzida em Mato Grosso, segundo a historiografia, o tema do amor apresenta seus primeiros registros no Romantismo tardio vivido em Cuiabá. Em 1860, Antônio Cláudio Soído inicia os escritos de estética romântica no

Estado. Nesse período surgiram algumas instituições culturais ou educacionais como o Seminário da Conceição; a primeira escola Normal; o internato do Pe. Ernesto Camilo Barreto; o Liceu Cuiabano e a imprensa. Sobre esse tempo afirma o pesquisador Carvalho (2003), em *A poesia em Mato Grosso*:

uma característica marcante do romantismo em Mato Grosso, e neste sentido viveu-se aqui uma época tipicamente da escola romântica brasileira, é que foi fundamentalmente um período no qual o gênero literário predominante foi a poesia. Ela reinou de forma soberana sobre todos os demais gêneros literários, tanto em quantidade como em qualidade, e nesse rol incluiu os relatos históricos, as crônicas, alguns poucos contos e novelas e a presença quase nula de romances (CARVALHO, p. 39, 2003).

O percurso de dois séculos da poesia em Mato Grosso a que o pesquisador se reporta é apresentado como um voo de pássaro e, em nota explicativa sobre sua pesquisa, o escritor e estudioso da literatura produzida no Estado justifica que inevitáveis e explicáveis omissões existirão. Sobre a presença da escrita feminina, naquele mesmo período e sob o mesmo aspecto, apenas uma escritora, Maria Müller, recebe menção no texto de Carlos Gomes de Carvalho. O pesquisador diz que, por essa época,

veremos uma poeta, que se tornaria igualmente tão participativa no mundo político quanto na ação literária. Figura exponencial na sua época, fez parte de um dos mais atuantes grupos literários da nossa terra. Em torno do grupo *Grêmio Literário Júlia Lopes* reuniu-se uma plêiade de literatas que durante muitos anos editaram a revista *A Violeta*, na qual eram publicadas poesias, artigos, crônicas, contos, etc. Das mais dinâmicas colaboradoras foi Maria Müller, poeta ainda hoje lúcida e bem informada (CARVALHO, 2003, p.63, grifos nossos).

Sobre os escritos de mulheres no Estado, outro pesquisador, Rubens de Mendonça, traz, na sua *História da literatura Mato-Grossense* (2005), apenas uma rápida lembrança sobre a participação da mulher no panorama literário do período. O autor reporta-se ao *Grêmio Feminino Júlia Lopes* com sua simpática (expressão do pesquisador) revista *A Violeta*. Em relação à escrita da mulher, os únicos nomes lidos nas páginas de Mendonça são os de Vera Iolanda Randazzo, na prosa, e Amália Verlangiére, na poesia. Consideradas as devidas ressalvas, entretanto, é imperativo reconhecer que não se encontra nos dois historiadores, Mendonça e Carvalho, nenhuma referência à escrita de muitas das mulheres que produziam poesia em Mato Grosso naquele período.

Lenine Póvoas pontua com mais rigor a presença feminina na literatura mato-grossense em sua *História da cultura matogrossense* (1982). No capítulo dedicado à produção literária em verso no Estado, o autor registra os nomes de Maria de Arruda Müller, Amália Verlangieri, Guilhermina de Figueiredo e Benilde Borba de Moura como presenças femininas na poesia local. Não há transcrição de poemas ou excertos, porém, é preciso reconhecer que o historiador dispensa maior atenção à produção de mulheres que Mendonça e Carvalho.

Na *História da literatura de Mato Grosso: século XX* (2001), Hilda Gomes Dutra Magalhães registra a presença da mulher na vida cultural do Estado, nas duas primeiras décadas do século passado, citando apenas a produção lírica da poetisa Arlinda Morbeck. No período que abrange as décadas de 1930 a 1960, a pesquisadora, lamentavelmente, traz somente a referência ao nome de Amália Verlangieri como participante da revista *Ganga*, em companhia de nomes como Wladimir Dias Pino e Silva Freire. Os textos em verso da poetisa Amália, no entanto, não aparecem transcritos, comentados ou analisados em sua pesquisa. Obra referencial para os estudos literários em Mato Grosso, o texto de Magalhães apresenta um protagonismo acentuadamente masculino nas páginas da literatura mato-grossense da primeira metade do século XX.

Entende-se, desse modo, que o descompasso verificado na produção literária de homens e mulheres no Estado não se deve apenas ao processo tardio de escolarização da mulher e de sua participação menos ativa na produção cultural de seu meio, mas, sobretudo, a maior divulgação da literatura produzida por homens, tanto na capital como no interior. Esse é um dos fatores centrais que justifica as poucas publicações efetivadas por mulheres naquele período. A participação da mulher na literatura produzida em Mato Grosso traz registros desde o século XIX, quando a escrita feminina já figurava entre as manifestações literárias, nas quais cantou, entre outros temas, o amor. Embora tenham publicado em menor escala que os escritores homens, as mulheres deixaram registros significativos na história da escrita mato-grossense.

A pesquisadora Yasmin Nadaf, equacionando o silêncio que envolve a escrita de mulheres nas historiografias literárias do Estado, observa em texto publicado em 1996, *Literatura mato-grossense de autoria feminina: séculos XIX e XX*, que as vozes femininas da região deixaram rastros na história da escrita no século XIX e uma fecunda

produção no século XX. A autora desenvolveu um mapeamento minucioso da produção literária, atentando-se, no decorrer de suas pesquisas, para toda e qualquer escrita feminina produzida em Mato Grosso, bem como para os desdobramentos resultantes a essa mesma mulher, de uma vida literária ou cultural mais ativa. Com Nadaf, o protagonismo feminino é inscrito na história da literatura mato-grossense, alterando as historiografias que preteriram os nomes e a produção das mulheres no decorrer dos séculos XIX e XX no Estado. É, portanto, a partir da revisão das historiografias postas que se reavalia a posição da mulher na literatura mato-grossense e valoriza as vivências femininas do ponto de vista individual e coletivo.

É nesse contexto que o revisionismo do cânone desencadeou uma série extensiva de estudos e pesquisas que estão alterando o mapa da produção literária e a própria configuração da historiografia oficial. Rita Schmidt (1997) entende que a questão da diferença que sustenta o ponto de vista da antropologia contemporânea ainda não se sobrepôs a uma identidade que está mais para a identidade do mesmo do que para a identidade da diferença. O que se observa é uma resistência muito grande quando se trata de questionar os pressupostos que alicerçam os critérios estéticos e juízos de valor, ou mesmo a definição do que se estabeleceu para literatura. Por isso, adverte Schmidt, é preciso que o discurso crítico investigue os processos de significação como um problema de enunciação da diferença, assumindo a nossa cultura como registro dos imaginários múltiplos que nos constituem.

1.5 Registros literários na linguagem da mulher

Ao abordar a linguagem da mulher na literatura, Showalter (1999) observa que o pluralismo que caracterizou a posição crítica das leituras feministas de cunho revisionista, durante o período de afirmação teórica, acabou por gerar, nas últimas décadas do século XX, o aparato interpretativo próprio para realizar uma leitura mais específica de textos femininos. Essa especificidade centra-se no debate sobre a linguagem e a escrita da mulher a partir da teoria da diferença, denominada ginocrítica, cuja tônica promoveu a mudança de ênfase do revisionismo para a observação e análise sobre como e de que forma os escritos das mulheres têm sido diferentes e como a condição mesma da mulher moldou a expressão criativa feminina. Assim, a ginocrítica

afirmou os escritos das mulheres como projeto central do estudo literário feminista. A análise da diferença constitui, pois, uma maneira de se discutir os escritos que reafirma o valor do feminino e identifica o projeto teórico da crítica feminista.

Nesse percurso, as teorias da escrita das mulheres atualmente fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Cada um deles representa uma escola de crítica feminista ginocêntrica, sobrepondo-se no sentido de que cada um incorpora o anterior. As teorias linguísticas e textuais da escrita da mulher indagam se os homens e as mulheres usam a língua de forma diferente e se “as diferenças sexuais da língua podem ser teorizadas em termos da biologia, da socialização ou da cultura; se as mulheres podem criar novas linguagens próprias; e se a fala, a leitura e a escrita são todas marcadas por gênero” (SHOWALTER, 1999, p. 35).

Assim, observar a linguagem por meio da qual a mulher elabora suas composições líricas e, por conseguinte, as imagens que delas emanam, caracteriza-se um estudo de gênero com vistas a perscrutar o sistema cultural, social e literário no qual se inscrevem os textos da mulher que produziu e produz literatura em Mato Grosso. Esse sistema é, em sua maior parte, centrado no poder patriarcal que, por muito tempo, moldou realidades e processos de significação, pois está na base da ordenação simbólico-conceitual da cultura dominante. Para Showalter, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. Uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão importantes quanto gênero. Nesse sentido, a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural, uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço.

Os historiadores definem a cultura feminina fazendo distinção entre os papéis, atividades, gostos e comportamentos prescritos e considerados apropriados para as mulheres e aquelas atividades, comportamentos e funções gerados fora da vida delas. Showalter (1999) afirma que as mulheres vivem uma dualidade, pois são membros da cultura geral e, ao mesmo tempo, cúmplices da cultura das mulheres. Assim, as mulheres constituem um grupo silenciado, situadas nas divisas, cuja cultura e realidade sobrepõem-se ao grupo masculino dominante, mas não estão totalmente contidas nele.

Esse modelo de uma cultura das mulheres tem conexões com e implicações para a teoria literária feminista em voga, já que os conceitos de percepção, silêncio e silenciar são tão centrais nas discussões sobre a participação das mulheres na cultura literária. Ora, se os grupos silenciados devem mediar suas crenças por meio das formas permitidas pelas estruturas dominantes, e se toda a linguagem é a linguagem dominante, e as mulheres, se falarem, devem falar através dela, então a expressão por meio da arte é a via mais promissora para fazê-lo, muito embora essa linguagem possa se aproximar de uma entrevoz em busca de uma voz, como prefere Magda Engelmann, ao falar sobre esse aspecto em *O jogo elucocional feminino* (1996).

Essa manifestação artística da mulher revela um discurso feminino que mostra ou entremostra o eu da mulher que escreve, afirma Engelmann, deixando escapar pelas frestas do discurso uma modulação própria. A voz da mulher não tem ainda a marca da identidade, assumindo máscaras até hoje, como o fez ao longo da sua curta tradição de escritora, que se estabelece, de fato, a partir de 1800. Referindo-se a esse período, Magda afirma que quando o homem imposta, na ficção, a sua voz como mulher, trata-se de um jogo, uma brincadeira, uma opção que lhe possibilita o estatuto ficcional, mas no caso da mulher, fadada ao anonimato e ao silêncio, mesmo que ela usasse pseudônimos masculinos ou tentasse, de alguma forma, ocultar seu discurso, ainda assim constitui sempre uma entrevoz em busca de uma voz. Em sua curta tradição, duzentos anos contra quase quatro mil dos homens, a mulher mascara seu discurso para não denunciar o seu sexo, discriminado, considerado incapaz ou inferior ao longo de sua história.

Isabel Allegro de Magalhães (1995) observa que o gênero gramatical aponta uma forma para o masculino e outra para o feminino, em particular nas línguas latinas. Para a autora, essa característica da língua reflete o código simbólico masculino dominante em quase todas as sociedades. Uma das variáveis a identificar, dentre a dualidade sexuada, expressa não apenas na linguagem, mas em outras variantes, é a do sexo de quem presta atenção, sente, pensa, ficciona, fala e escreve. Embora os textos em geral manifestem a perspectiva masculina presente no interior do código da língua, expressam em diversos níveis a diferença – antropológica, histórica e cultural – que existe entre uma maneira de estar no mundo própria dos homens e outra, própria das mulheres. Assim, a autora chama a atenção para as modalidades que a diferença, acentuada na segunda metade do século XX, com a tomada da palavra pelas mulheres nas sociedades contemporâneas, assume na literatura e na cultura portuguesa. A escrita feminina revela, na linguagem e

em muitos outros aspectos, facetas e possibilidades novas na criação literária, contribuindo para dar voz à experiência das mulheres e ao inconsciente feminino. No entanto, se a escrita no feminino é denominador simbólico das mulheres, é necessário identificar os elementos clara ou veladamente sexuados que os textos possam conter. Observando as predominâncias, distinguem-se duas modalidades fundamentais: uma mais próxima do que é a vida, historicamente determinada, das mulheres, e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens. Então é possível verificar a relação texto/sexo do autor, permitindo verificar que a escrita no feminino é de autoria feminina.

1.5.1 Poetas ou poetisas?

O termo poetisa sempre designou o feminino de poeta, seu equivalente masculino. No entanto, por conta da conotação pejorativa que o termo feminino adquiriu em virtude das inúmeras associações e agremiações literárias femininas paralelas que surgiram no Brasil, na segunda metade do século XX, alguns críticos e intelectuais passaram a usar o vocábulo poeta como um comum de dois quando julgavam o texto literário em conformidade com os critérios de valor dados. A linguagem instaurou, portanto, o substantivo masculino poeta para designar tanto homens como mulheres considerados bons poetas.

São comuns na linguagem pares de palavras semelhantes em significado, mas que denotam diferença de gênero, tais como senhor/senhora, solteirão/solteirona. Porém, em alguns casos, o conteúdo semântico parece alterar o sentido além do gênero, pois a assimetria entre os sentidos implica dominância e controle masculino. Sobre esse aspecto, Nye (1995) afirma que o sexismo situa-se na própria linguagem. Palavras como poeta, garçom, sacerdote e herói são termos masculinos, mas há lugar no léxico para a exceção feminina assinalada como tal. No entanto, essa exceção, indicada com o “sufixo diminutivo, será uma versão menor, mais frívola, e até fraudulenta da coisa real” (NYE, 1995, p. 207).

Ao falar sobre a discriminação léxica, a filósofa realiza uma reflexão sobre a linguagem considerando que, a partir dos estudos de Lacan, o sexismo situa-se na linguagem - o que fora corroborado por outros investigadores na década de 1970. “Há

apenas uma linguagem e nela as mulheres estão em significativa desvantagem. Elas falarão sempre com uma autoridade de empréstimo e sempre terão problema com o conhecimento analítico-racional do ‘que se diz’ ” (NYE, 1995, p. 204). Haveria uma tendência nas mulheres a serem mais polidas e mais receptivas. As mulheres poderiam escrever em certo vernáculo, ao passo que os homens o fariam em linguagem mais formal. Contrariando essa doutrina lacaniana, a autora considera que haveria, no entanto, uma explicação sociolinguística para o silêncio e a fala diferente das mulheres que a falta do falo simbólico de Lacan, pois o controle sobre as conversas não é uma peculiaridade das relações masculino/feminino, mas de qualquer relação de poder.

Nessa mesma perspectiva e sobre o mesmo aspecto, Nye dialoga com Irigaray e Cixous que viam a escrita como o lugar privilegiado para o confronto feminista e a descoberta. Quando a filosofia da presença foi desconstruída, a fala revelou-se como em si mesma apenas escrita – uma série de traços fonêmicos gráficos, de diferenças, repetições de retardamentos que só têm significado intertextualmente. Assim, isenta de pressão e inevitável autoconsciência em qualquer situação real de fala, as palavras da mulher fluiriam. A destruição do funcionamento discursivo das categorias estabelecidas se daria por meio de uma nova narrativa e reinterpretação conscientes dos textos nucleares do patriarcado, cujo resultado possibilitaria converter a submissão em afirmação.

Os silêncios, os vazios, os brancos devem ser postos de modo a revelar as brechas, as elipses e eclipses que promovam a descentração radical do significado estabelecido. Para as feministas, a desconstrução do funcionamento discursivo tinha um objetivo prático, não teórico. No entanto, nesse percurso, com a estratégia investigativa de Irigaray, a mulher descobre-se em outra parte, capaz não apenas de desconstruir sua situação de objeto na linguagem, mas também de sentir o que é inexprimível na linguagem fálica. Assim, a desconstrução era apenas uma preliminar à tarefa principal da mulher escritora/pensadora – a expressão proibida da sua feminilidade.

Nesse contexto, a Lei do Pai é decretada não por um significante, mas por gramáticos masculinos que não deixaram de apresentar a razão por que homem deve ser usado como genérico. É a partir das teorias estruturalistas da linguagem que o simbólico é colocado como uma nova dimensão à explicação dos homens por si mesmos e de sua situação. As leis mediadoras entre homens aquisitivos competitivos, a economia pela

qual a produção dos trabalhadores masculinos é organizada, a psicanálise na qual os conflitos entre pais e filhos são conciliados, tudo compartilha uma linguagem comum e é essa linguagem a única que alguém pode entender. Assim, “esse poder da linguagem patriarcal não consiste num dado metafísico, mas da prática de professores, editores, acadêmicos, gramáticos afirmado em várias épocas históricas e de várias maneiras”, afirma Andrea Nye (1995, p. 252).

Desse modo, uma vez entendido o processo histórico no qual se constituiu a linguagem patriarcal – a Lei do Pai –, é possível à mulher falar e escrever desviando-se do simbólico instituído sem, no entanto, elaborar um contratexto como o proposto por Ciroux, em que a escrita da mulher seria apenas uma fuga ao domínio do simbólico, quando a necessidade seria a sua subversão, como propôs Irigaray. As teorias pós-estruturalistas permitiram pensar a linguagem por outra via que não a filosofia do homem, cuja base e estrutura foi, historicamente, a única possível e disponível para se pensar uma história das mulheres, uma literatura das mulheres, as vidas das mulheres.

Assim, considerando que o uso do termo poeta, no masculino, passou a ser tomado para indicar todos os bons poetas, o fato de as mulheres terem criado instituições literárias próprias acabou por reforçar a ideia de que a verdadeira literatura era privilégio dos homens. Porém, o que importa quando se fala em e de poesia é considerar que esse gênero literário “contém em sua essência a dualidade plurívoca que somos, independente de nossa etnia, ideologia e identidade sexual. E isso não invalida a luta pelas reivindicações feministas, sociais e políticas” (PÉREZ-LABORDE, 2009, p.115). A abordagem deste texto trata, justamente, da linguagem da mulher na composição lírica. Por isso, o termo será usado em sua concepção feminina, poetisa, eliminando qualquer resquício sexista que possa impingir diferença de qualidade na produção poética de mulheres e de homens; ao invés, a diferença está no gênero de quem escreve e é esse o aspecto que importa assinalar.

1.5.2. Sujeito-de-enunciação lírico feminino

Conforme ensina Magda Englemann (1996), o fenômeno elucocional feminino não se resolveu até hoje, pois a voz da mulher-autora, que ela chama de consciência narrante, quer se fazer ouvir sob as máscaras do sujeito da enunciação. Ela sustenta que a mulher-autora, para se proteger, tenta falar duro como um homem e se anula nessa

estratégia de sobrevivência. Assim, o falar com voz viril é mais um sintoma do desejo de transformação da voz feminina do que propriamente um fenômeno de busca de identificação masculina.

Esse dilema elocucional apontado por Magda pode ser redimensionado a partir da proposição da teórica alemã Kate Hamburger (1986, p. 168), para quem “a linguagem criadora da literatura que produz a poesia lírica pertence ao sistema enunciador da linguagem”. Essa proposição permite tomar o eu lírico como um sujeito-de-enunciação-lírico, pois o lugar do lírico na criação literária situa-se no sistema de enunciação da linguagem. Hamburger formulou sua concepção com o pensamento voltado para a questão da “tensão conceitual criação literária e realidade que, explícita ou implicitamente, sempre serve de base às considerações da Teoria Literária” (HAMBURGER, 1986, p.1). Essa tensão conceitual consiste na concepção de que a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária.

Roland Barthes, pensando nos detalhes da linguagem e da literatura que constituem o próprio ser da literatura, também lembra que ela é feita com linguagem, ou seja, “com uma matéria que já é significante no momento em que a literatura dela se apodera” (BARTHES, 2003, p. 170). Desse modo, o que se consome não é a ideia de literatura, mas um significado a mais que dela se colhe. Por isso, para significar, é necessário que a literatura deslize para o sistema da linguagem e alcance o fim comum às duas: comunicar. Funda-se, então, conforme o autor, a incessante troca entre os dois sistemas: “vejam minhas palavras, sou linguagem; vejam meu sentido, sou literatura” (2003, p. 171).

A partir da comparação da linguagem da poesia com a linguagem da não-poesia, Hamburger encontra o meio indicado para a pesquisa da estrutura da poesia como fenômeno global. Por isso, para buscar uma lógica da criação literária, é preciso pensar nos fundamentos da Teoria da Linguagem, isto é, considerar a estrutura da linguagem, que a autora designa como o sistema enunciador da linguagem. O conceito de enunciado requer um sentido terminológico específico, pois o sujeito desse enunciado não tem nada em comum com o sujeito lógico e com o sujeito gramatical. O sujeito da criação literária, sujeito-de-enunciação, não pertence nem à Lógica, nem à Psicologia, nem à Teoria do Conhecimento, mas sim à Teoria da Linguagem.

Também a Teoria da Comunicação difere da Teoria da Enunciação porque esta manifesta uma teoria da estrutura, sobretudo da estrutura oculta da linguagem, enquanto aquela concerne à situação da linguagem falada. O eu-emissor da comunicação diferencia-se do sujeito-de-enunciação da linguagem, pois presume sempre um tu receptor enquanto o sujeito-de-enunciação remete ao objeto, isto é, ao conteúdo da enunciação, às enunciações de um sujeito-de-enunciação, constituindo-se a enunciação de um sujeito sobre o objeto. Desse modo, se o único caso no âmbito da linguagem para o qual a fórmula de enunciação não é válida é a narração do gênero narrativo, entende-se que é “justamente esta exceção que consolida [...] a validade da fórmula da enunciação em todo domínio restante da linguagem, do qual também faz parte a criação lírica” (HAMBURGER, 1986, p. 20).

Para explicar essa proposição, a autora parte do exame minucioso das definições de Aristóteles sobre a noção de *poiesis*, usada pelo filósofo como *mimesis*, sendo as duas noções idênticas para ele. Também os termos *poiein* e *poiesis*, isto é, fazer, produzir, podem ser traduzidos por *imitatio* no sentido de imitação. Por isso, ao elaborar o conceito de teoria do enunciado, a autora observa que, para Aristóteles, o termo *mimesis* é muito menos decisivo no sentido de imitação, matiz de significado nele contido, do que no sentido fundamental de representação, de fazer. O que constitui o gênero lírico enquanto tal é “a intenção *manifestada* do sujeito-de-enunciação de um ser lírico, ou seja, pelo contexto em que encontramos o poema” (HAMBURGER, 1986, p. 174). Ao formular o conceito de teoria do enunciado a partir da teoria linguística, a autora descobre o seu valor metodológico e afirma que “a lógica da criação literária é a sua fenomenologia”, pois “não designa outra coisa além dos fenômenos em si” (HAMBURGER, 1986, p. viii). Conforme o conceito de teoria do enunciado proposto por Hamburger, entende-se a forma do poema como enunciação que experimentamos como espaço de experiência do sujeito-de-enunciação, o que a torna suscetível de ser vivida como enunciado da realidade. Dessa maneira, a razão por que a transformação realizada pelo sujeito-de-enunciação lírico com o material artístico, isto é, a linguagem, difere da literatura ficcional, consiste no fato de que transforma a realidade objetiva em subjetiva vivencial, permanecendo como realidade.

A literatura ficcional permanece mimese da realidade porque não é enunciado, mas imitação, uma vez que a realidade da vida humana é o seu material. Nesse contexto, um poema lírico é uma estrutura aberta, pois está aberto a interpretações, enquanto a

obra ficcional constitui-se uma estrutura fechada. Entende-se com Hamburger que experimentamos um fenômeno lírico verdadeiro somente quando vivemos um eu lírico verdadeiro, isto é, “um sujeito-de-enunciação lírico verdadeiro, indiferentemente de sua apresentação na forma de ‘eu’ ou não” (1986, p. 208). Essa circunstância vivencial determina o lirismo em sua natureza central autóctone e é também responsável pela sua delicada situação no domínio enunciativo geral da linguagem. Embora delicada, a teoria manifesta um princípio que é determinável em todos os casos, pois é o procedimento da enunciação para com o polo-objeto, que nos faz experimentar “o poema lírico como o campo vivencial e unicamente o campo vivencial do sujeito-de-enunciação”, diz Hamburger (1986, p. 208).

A partir da proposição de Käte Hamburger, portanto, denomina-se a mulher escritora de textos em verso em Mato Grosso como um sujeito-de-enunciação lírico que elaborou e elabora sua arte segundo os códigos simbólicos determinados pelo contexto cultural de onde emana sua voz, articulando, assim, uma linguagem que não se analisa pela conformidade ou não com a do homem, mas o seu fluir contínuo ou descontínuo, numa modulação própria em dizer de si e de seu mundo por meio dos enunciados líricos que produz. Sobre esse aspecto, Friedrich (1978, p.18) observa que na criação lírica moderna, “a composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade de curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem compreender o poema a partir de suas afirmações”. O conteúdo verdadeiro da poesia lírica reside na dramática das suas forças formais tanto exteriores quanto interiores e, ainda assim, é linguagem, pois embora seja uma linguagem sem um objeto comunicável permanece o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente.

1.5.3 O tom e o espaço da lírica amorosa feminina em Mato Grosso

A existência de grupos minoritários, quer sejam de classe ou de gênero, quer sejam sociais organizados, com linguagem e símbolos próprios de identificação, no interior da nação – implica redimensionar o tempo das narrativas modernas que localizam o povo ou a nação como sujeito e, ao mesmo tempo, objeto de narrativas sociais e literárias. As fontes simbólicas e afetivas da identidade cultural modificam o

espaço horizontal do povo-nação, pois esse espaço presume um tempo fixo, homogêneo da representação da nação.

Para Homi Bhabha (1998), as narrativas nacionais só podem ser tomadas como comum a todos por não manifestarem as particularidades de nenhum. Ora, pensando nas imensas distâncias existentes entre o imaginário dos indivíduos sociais e a horizontalidade que as narrativas históricas pretendem, é possível questionar a narrativa horizontal e linear que supõe um sujeito-ideal capaz de negar uma série de identidades individuais, de classe e de gênero em favor de uma suposta linearidade.

O movimento narrativo desloca-se, então, do aspecto pedagógico que domina o historicismo em direção ao caráter performativo, introduzindo na narrativa o entre-lugar de onde “emerge uma voz mais instantânea e subalterna, discursos de minoria que falam em um espaço intermediário e entre tempos e lugares” (BHABHA, 1998, p. 223). O tempo-espaço performativo tensiona as zonas de controle e de renúncia, de força e de dependência, de exclusão e de participação, e, ainda, de recordação e de esquecimento. No caso dessa última tensão, o esquecimento necessário para a configuração de uma identidade hegemônica e coletiva conviveria com a memória enraizadora, que constitui os sujeitos enquanto indivíduos no interior da nação. Esse enraizamento - elaborado tanto no contexto cultural do grupo social, como das identidades individuais de classe e de gênero no interior da nação - escapa à narrativa horizontal da nação imaginada como sincronia de linguagens representativas de todos os indivíduos. Nesse contexto, vale lembrar a observação de Cíntia Schwantes sobre a representação de mulheres, pois, para a pesquisadora, trata-se de uma minoria que terá uma representação ainda mais tensa, porque ambígua, dependendo tanto da etnia como da classe social.

Segundo Bhabha, essa tensão determina o tempo performativo, revelador de uma zona de instabilidade oculta, uma vez que, sem se anular como sujeito, o sujeito dividido em objeto e sujeito não será mais parte de um povo “contido naquele discurso nacional da teleologia do progresso, do anonimato de indivíduos, da horizontalidade espacial da comunidade, do tempo homogêneo das narrativas sociais” (BHABHA, 1998, p. 212).

Nessa mesma perspectiva e sob o mesmo aspecto, a concepção de entre-lugar traz à tona a reflexão elaborada por Hugo Achugar (2006), em *Planetas sem boca*, mais precisamente no ensaio “Espaços incertos, efêmeros: reflexões de um planeta sem

boca”. Ao abordar a questão da latino-americanidade como o lugar de ser periféricamente Outro, o autor discute em que medida o sujeito da enunciação manifesta seu discurso balbuciante. O balbucio consistiria na articulação de uma resposta à qualificação desse sujeito como deslocado, como alguém que fala do lugar do desprezo e do não-valor. A resposta surgiria, então, como discurso elaborado por “aqueles que falam da periferia ou desse lugar que alguns entendem como espaço de carência” (ACHUGAR, 2006, p. 14).

Pensando com os autores, entende-se, assim, que o entre-lugar, de Bhabha, e o lugar do desprezo e do não-valor, de Achugar, atribuem à periferia, ao Outro, à margem, ao marginal e ao marginalizado a produção do balbucio. Nesse contexto, ou, nesse entre-lugar, os grupos sociais, assim como as identidades individuais de classe e de gênero, constituem-se periféricamente no interior da nação, produzindo e consagrando o seu discurso, isto é, seus valores, suas individualidades e identidades. Desse modo, ao falar de lugar, fala-se de uma posição construída e simbólica, uma vez que, no entender de Achugar (2006, p. 22), “todos os lugares são construções metafóricas, mas enquanto algumas não necessitam ser justificadas, outras sim, pois são como planetas sem boca”.

Essa concepção é abordada também por Cíntia Schwantes quando discute a questão da literatura como representação da sociedade. Segundo a autora, “no que toca à representação de minorias, aos extratos da sociedade que alcançam, por motivos variados, pouca representatividade política e, de maneira correlata, habitam as margens da representação literária, a situação se complica um pouco mais” (2002, p.193). Schwantes adverte que o princípio do qual parte para pensar a questão é “o de que a literatura nos fornece sinais indiretos, muito mais do que diretos, sobre a sociedade na qual circulou, ou circula” (2002, p. 193).

Ora, a concepção da academia – do centro – de que a arte elaborada por aqueles que falam desses espaços de carência ou do lugar do desprezo e do não-valor constitui-se como uma produção literária de valor periférico frente ao cânone instituído deve, então, pensar essa arte como a resposta, o balbucio que surge do entre-lugar e se faz ouvir, manifestando seu discurso e seus valores. Compagnon (2006) lembra da impossibilidade em se definir racionalmente um valor e, por isso, diz, se temos de um lado os defensores tradicionais do cânone e, de outro, os teóricos que lhe contestam a

validade, será, pois, pela via acadêmica que o periférico construirá seu valor e seu lugar no centro.

Essa reflexão reporta o olhar novamente ao que diz Schwantes sobre a revisão do cânone literário que os estudos de gênero propõem. A questão, no caso das obras de autoria feminina excluídas do cânone, não é justificada pela ausência de qualidade estética nas obras, mas porque, para dar voz à experiência especificamente feminina, a mulher precisa trair a instituição literária falologocêntrica para conferir especificidade à sua voz própria. Schwantes considera que a mulher escritora, desejando ser entendida, deverá usar a linguagem masculina, sem o que poderá ser renegada ao esquecimento e perda de sentido. Por isso, afirma, o estreito espaço em que se insere a escrita feminina é entre o apagamento e a possibilidade de representação.

A crítica de feição feminista preocupa-se com a especificidade do feminino para repensar a historiografia e a interpretação literária, revisando o cânone a partir das vozes femininas excluídas do contexto literário. Esse aspecto possibilita, então, pensar a trajetória da literatura de autoria feminina pelas vias do balbucio, de Achugar, e do entre-lugar, de Bhabha. Ora, se a estrutura teórica elaborada pelas primeiras pesquisadoras feministas partiu de ferramentas emprestadas à história, à psicanálise e à sociologia para desvendar as coerções sociais que pesam sobre as mulheres e se, num segundo momento, centradas nas obras escritas por mulheres, as pesquisadoras observaram as estratégias utilizadas por elas para burlar o controle social, então o estudo de gênero transita pela margem do sistema literário instituído, isto é, pelas vias do balbucio. Esse cenário balbuciante modula as vozes silenciadas e marginais, elaborando conceitos próprios para pensar a participação, a exclusão, o apagamento do sujeito mulher na produção literária do centro hegemônico.

Conforme reflexão de Schmidt (1996), a polarização cânone/contra-cânone implica uma afirmação da autoridade do centro na medida em que a negação dos seus paradigmas de referência, condição de existência da retórica contra-canônica, implica o reconhecimento do centro como referencial, o que acaba alimentando e reforçando o seu poder de perpetuar os paradigmas de valor em função dos quais certas obras são canonizadas e outras relegadas. Então, é essa a lógica que precisa ser desconstruída sob pena de o discurso crítico construir suas próprias periferias. Para que isso não ocorra há

de se pensar as próprias margens, porque elas são complexas, irreduzíveis à categoria unidimensional do outro.

Problematizando ainda mais a questão, a autora diz que a tradição está pautada no processo de reprodução do mesmo, pois a força homogeneizadora que atua sobre a seleção reafirma as identidades e afinidades e exclui as diferenças incompatíveis com um todo uniforme e coerente em termos de padrões estéticos de excelência. Assim, os valores ditos universais constituem um cânone que é, na base, uma decorrência do poder de discursos críticos e das instituições que os abrigam. No entanto, conceitos como diferença e alteridade colocaram sob suspeita os pressupostos fundacionais, a questão da representação e os critérios de valor que embasam a sua construção.

No texto *Centro e margens: notas sobre a historiografia literária*, Schmidt (2008) comenta as transformações que a teoria tem ocasionado nos estudos literários contemporâneos, apesar dos diferentes discursos e práticas críticas que emergiram: as substancialistas, alinhadas ao campo de estética ou às convenções e códigos da tradição erudita e as progressistas, identificadas com o campo político, via de regra, associada à emergência do subalterno.

Essas transformações da teoria têm permitido questionamentos de várias ordens e de vários lugares sobre o funcionamento da disciplina e a definição de seus objetos, sobre a natureza da instituição literária e seus mecanismos de controle como discursos de valoração e interpretação, bem como sobre forma e função do cânone e sua relação com a narrativa da história da literatura. Entende-se que hoje há um enfraquecimento do termo literário no sentido de arte, dependente de uma estrutura de valor culturalmente específica, e um funcionamento antropológico, pelo qual o literário é integrado à cultura, um campo de produção histórico-social atravessado por diferentes valores, relações e interesses específicos. A literatura passa a ser vista como categoria transitiva, fenômeno histórico contextualizado no campo das formas culturais, inserida nos modos de produção material e processos sociais concretos.

Esse aspecto não sinaliza, no entanto, o fim da literatura, ao contrário, fomenta o debate e articula a relação de teoria e pesquisa empírica sobre o passado, exigindo investigação relacionada à promoção ou à supressão institucional da literatura. Ora, investigar inclusões e exclusões históricas é uma forma de trazer à visibilidade as relações que o instituído estabelece com a ideologia subjacente às estruturas que

definem a natureza do literário e, ainda, com a caracterização da história literária como uma grande narrativa gerada em função de escolhas políticas e não de escolhas desinteressadas e neutras.

Aprofundando essas questões, a autora dialoga com Hugo Achugar para falar do caráter fundacional do movimento levantado pelos estudos sobre obras de autoria feminina. Se a memória coletiva, necessária para configurar o sujeito unitário e universal da nacionalidade, configura-se tanto como lembrança quanto como esquecimento, então certos significados são lembrados e outros são silenciados, para não dizer excluídos. É nesse sentido que a história literária passa a constituir uma referência que cristaliza o que se poderia chamar da narrativização da memória nos moldes de uma formação discursiva homogênea e uniformizadora que funciona como elemento de interpelação através da qual a identidade horizontal do sujeito nacional é construída e protegida dos embates suscitados pela diferença e pela alteridade, ou seja, pelas forças do excluído e do subtraído.

Considerando, então, esses conceitos e as modernas teorias sobre a constituição das identidades individuais, olha-se para a mulher como sujeito e protagonista das relações que seus textos literários estabelecem com a história cultural, social e política do meio em que foram produzidos. Nesse contexto, a linguagem feminina externada na lírica de temática amorosa produzida em Mato Grosso constitui uma voz semelhante ao balbúcio, sugerido por Achugar (2006), e surge do entre-lugar, apontado por Bhabha (1998, p.223), quando este se refere ao espaço de onde “emerge uma voz mais instantânea e subalterna, discursos de minoria que falam em um espaço intermediário e entre tempos e lugares”.

2 O AMOR E A MULHER NO SÉCULO XIX

Insensível

*Agrada à flor do beijo
Do zephiro que passa,
Que embora em curto instante
De ansiado amor a enlaça.*

*Mas, tu desprezas rindo
A aspiração fagueira
O fervoroso voto
Da minha vida inteira!*

*A praia alva estremece
De gozo quando a vaga
Rápido culto rende
E logo após se apaga.*

*Mas, nem sequer te move
A adoração infinita
D'um peito que há de exangue
Por ti bater ainda!*

[...]

(Elisa Alberto, 1875)

O amor romântico, como um produto cultural, deve ser diferenciado do amor apaixonado. Ao falar sobre esse aspecto, Córdova (2004, p. 62) afirma que “o amor romântico apareceu na história como um amor feminilizado. A promoção do amor era, predominantemente, uma tarefa das mulheres”. Aos homens era possível vivenciar o amor romântico – restrito ao ambiente doméstico – e o amor apaixonado das aventuras extraconjugais, dedicado a amantes e prostitutas. Nesse modelo de relação conjugal, os homens se distinguiam das mulheres e as distinguiam em outras duas categorias: “a esposa, mãe de seus filhos e a da amante ou da prostituta. A imagem da esposa e mãe torna-se um elemento novo na cultura e as mulheres, especialistas em assuntos do coração” (CÓRDOVA, 2004, p. 63).

Em sua *História do amor no Brasil*, Mary Del Priore (2011) diz que até as últimas décadas do século XIX o Ocidente cristão, e nele, o Brasil, vivia um período de

“constrangimentos e recalques sem limites. Isso desde a chegada dos portugueses ao nosso litoral, quando teólogos costumavam fulminar, de suas cátedras, tudo o que dissesse respeito ao corpo, recusando a noção de prazer e exaltando a virgindade” (PRIORE, 2011, p. 13). Essa ética sexual impregnou, por muito tempo, as mentalidades com maior ou menor rigor, associando sexualidade e pecado, o que ocorreu em muitos lugares até meados do século passado.

Quando os portugueses aportaram no Brasil, trouxeram na bagagem suas tradições europeias, desconsiderando o fato de que viver na Colônia não era o mesmo que viver na Metrópole. Assim, as relações sociais e amorosas no Novo Mundo foram marcadas por algumas características da colonização, pois se impôs ao espírito de todos

uma verdadeira cruzada espiritual que tinha por objetivo regulamentar o cotidiano das pessoas pela orientação ética, pela catequese e pela educação espiritual, além de exercer severa vigilância doutrinal e de costumes pela confissão, pelo sermão dominical e pelas devassas da Santa Inquisição – que por aqui passou entre os séculos XVI e XVIII (PRIORE, 2011, p. 22).

Desse modo, enquanto no Velho Mundo se construía a vida privada com minúcias e, nessa esteira, as relações amorosas, na Colônia a vida íntima de afetos e amores era protagonizada pela maior parte da população que vivia no espaço rural, pelas elites iletradas, pelos escravos e pelas famílias mestiças que começavam a gerar o hibridismo cultural. A vivência privada, dessa forma, foi comprometida pelas vizinhanças de parede-meia, casas senhoriais repletas de agregados, escravos e parentes. Nas palavras de Priore (2011, p. 23),

aqui, os sentimentos como que transpiravam das comunidades: as casas eram invadidas pelo olhar dos vizinhos, pela fala das comadres, pelos gritos das crianças que circulavam entre os domicílios. Os sentimentos afloravam diretamente da experiência concreta. Não eram, pois, matizadas por referências eruditas, embora a poesia desse período mencione ‘ternas pombas’ que se catam ou beijam, ou “olhos que o amor ascende de uma suave chama”.

Na Colônia de então, as imagens de Santo Antônio e São Gonçalo eram penduradas, pelas mulheres, de cabeça para baixo em um copo quando não cumpriam suas promessas de lhes arranjar casamento. Como registrou Gilberto Freire (apud PRIORE, 2011, p. 27), outro santo considerado casamenteiro era São João, “associando-se seu culto a cantigas sensuais: Dai-me noivo, São João, dai-me noivo, dai-me noivo, que quero me casar”. No entanto, na concepção da Igreja, não era por amor que os cônjuges deviam se unir, mas sim para pagar o débito conjugal: procriar e lutar contra a tentação do adultério. Para os clérigos, o amor-paixão era inimigo do

casamento, e apenas o amor conjugal era visto como “um fogo aceso pela providência divina para apagar incêndios de todo o amor ilícito e profano” (PRIORE, 2011, p. 28), pois o conceito do amor, que devia ser vivido pelos casados, denunciava, com desprezo, os afetos excessivos. Nesse contexto, todos os esforços para reinscrever a mulher no sistema de hierarquia e obediência eram necessários depois que o Concílio de Trento liberou, “teoricamente, a mulher da tirania do direito romano, uma vez que a monogamia fora definitivamente estabelecida, a indissolubilidade proclamada, e os maridos proibidos de repudiar suas mulheres”, afirma Priore (2011, p. 28-29).

Ora, se diante de Deus os esposos pareciam parceiros iguais, para o Estado e a Igreja era necessário invocar antigas implicâncias extraídas das Sagradas Escrituras para disciplinar a mulher e dar ao sacramento a dimensão de organização social que desejavam. Um exemplo é o que previne o *Guia de casados*, apresentado como espelho da vida, ditames de prudência, instrução proveitosa para todos os que tomam o pesado jugo da vida matrimonial:

que os homens amem suas esposas é tão justo e recomendado, mas que o exímio afeto com que as tratam se transforme em dano dos mesmos que as amam é intolerável. É a mulher centro de apetites, desejosa de muitas cousas, e se o homem convier com seus desejos, facilmente cairá nos maiores precipícios. É o homem que deve mandar, a mulher somente criada para obedecer, mas como seja em todos natural a repugnância da sujeição, todo o seu empenho é serem no mando iguais, quando não podem aspirar a superiores (PRIORE, 2011, p. 29).

Assim, atendendo tanto ao interesse da Igreja quanto à mentalidade dos maridos, as esposas sujeitavam-se ao cônjuge reverenciando-o, querendo-o, cobrindo-o de vontades, dando mostras de sua virtude, exemplo de paciência, ganhando o parceiro para Deus. Porém, essas ideias não eram apenas da Igreja, visto que circulavam na literatura e nos manuais de casamento, atribuindo, desse modo, uma dimensão moderna à ética do casamento e do amor conjugal. O século XVII consagrou-se como aquele em que a obediência da esposa era a lei. Desse modo, durante as relações sexuais era proibido à mulher colocar-se por cima do marido ou de costas, pois essa postura poderia sugerir o comando feminino e, se não bastasse, eram também consideradas posições animalizadas. Negar-se ao sexo também era pecado, a não ser que a mulher estivesse muito doente ou que fosse solicitada em dias proibidos, conforme recomendavam os manuais religiosos e de ética conjugal. Na virada desse século para o XVIII, um novo discurso começou a vicejar, timidamente, sobre a sexualidade conjugal. Mesmo assim, o

único prazer permitido era o que levasse à procriação, fim último do ato sexual. O que esperar, então, sobre a história do amor na virada do século XVIII para o XIX em terras brasileiras?

Para a Igreja, o modelo de desordem sensual continuava a se contrapor à necessidade de recato. O amor inseria-se, assim, na escala da ordem e da aplicação, a paixão na da desordem e do perigo. O bom amor conjugal era recompensado com a vida eterna, e as paixões com o inferno e a morte. Nesse contexto, qualquer pequeno dano ao casamento idealizado acentuava a submissão feminina, haja vista o erro ser sempre atribuído à mulher. Mesmo em casos do assassinio do cônjuge adúltero, a legislação lusa, transposta para a sociedade colonial, previa punições claramente assimétricas:

enquanto para as mulheres não se colocava sequer a possibilidade de serem desculpadas por matar maridos adúlteros, para os homens a defesa da honra perante o adultério feminino comprovado encontrava apoio nas leis. O marido traído que matasse a adúltera não sofria qualquer punição. Lemos nas Ordenações: ‘Achando o homem casado sua mulher em adultério, licitamente poderá matar assim a ela, como o adúltero, salvo se o marido for peão, e o adúltero, fidalgo, desembargador, ou pessoa de maior qualidade’. Assim, enquanto a condição social do parceiro do adultério era levada em conta, a condição social da adúltera não se revestia da menor importância. Tanto podia ser morta pelo marido a plebeia como a nobre. Outra punição para as adúlteras era o confinamento em um convento (PRIORE, 2011, p. 58).

Esse quadro só começa a mudar, muito lentamente, no século XIX, pois as convenções patriarcais e machistas que se transplantaram para a colônia trouxeram em seu bojo a mentalidade de uma desigualdade profunda entre os sexos. “Ao homem a vida na rua, a vida pública. Para a mulher, a vida em casa, na privacidade”, conclui Priore (2010, p. 107). Por esse período, também na França, berço de onde se importou os comportamentos, “a Revolução acentua a definição das esferas pública e privada, valoriza a família, diferencia os papéis sexuais estabelecendo uma oposição entre homens políticos e mulheres domésticas” enfatiza Perrot (2009, p. 14). No que dizia respeito ao casamento e ao divórcio, as mudanças perpetuavam os privilégios ao marido, pois este

podia pedir o divórcio alegando adultério da mulher, mas ela, por sua vez, só poderia pedi-lo caso seu marido mantivesse ‘sua concubina na casa em comum’ (artigo 230). Ademais, se fosse reconhecida sua culpa de adultério, a mulher estaria sujeita a dois anos de prisão, ao passo que o homem não receberia nenhuma punição. O divórcio por acordo mútuo foi mantido, mas com muitas restrições: o marido devia ter pelo menos 25 anos; a mulher devia ter entre 21 e 45 anos; o casamento devia ter durado entre dois e vinte anos, e era necessária uma autorização dos pais (PERROT, 2009, p. 33).

O novo século atenua, pouco a pouco, a diferença entre amor fora e dentro do casamento, pelo menos no imaginário das pessoas letradas. Um novo ideal, importado da Europa via literatura, impõe ritmos diferentes para os diversos grupos da sociedade, aproximando as duas formas de amor tradicionalmente opostas. Se até então o homem só amava a mulher fisicamente e, de preferência, fora do casamento, agora ambos podiam pensar em unir sentimento e sexualidade, pois as características que retardavam o triunfo do amor começavam a ser postas em xeque. Contudo, o cristianismo e seu monopólio espiritual ainda mantiveram, por muito tempo, a concepção de que o amor carnal deveria ser sublimado, anulado e substituído pelo amor de Deus, ou, pelos negócios.

Nesse contexto, o casamento por interesse permaneceu como prática no século XIX e as escolhas não envolviam gostos pessoais dos cônjuges. Nessa concepção, consolidada entre as elites, as esposas eram escolhidas na mesma paróquia, família ou vizinhança. Os ritos amorosos eram poucos, curtos, e alheios à vontade dos envolvidos, forçando aos amantes à criação de novos códigos comunicacionais em que o olhar era importantíssimo, especialmente para o homem, pois ele escolhia, identificava e definia a eleita. Constituiu-se, assim, pelo olhar, mais uma relação de dominação, poder e força, inclusive sexual, pois “a mulher podia, quando muito, cruzar seu olhar com o do homem. Um olhar feminino livre seria percebido como um olhar obsceno, lúbrico. Olhar, portanto, era coisa de macho”, afirma Priore (2011, p. 120). O contexto social, político e econômico dá o tom às mudanças comportamentais relativas ao amor e ao modo de amar. Pouca coisa mudou até o período da Independência, pois o

Brasil continuava a ser um país agrário, cuja atividade básica era a produção agrícola apoiada no braço escravo. A capital, por exemplo, era cortada por ruas estreitíssimas e sujas. Bairros como Botafogo ou Catete eram considerados arrabaldes, encerrando casas de campo abraçadas pela vegetação. O Passeio Público representava a melhor área de lazer para a população. Nas noites de luar, era à beira d'água que as famílias se reuniam, entoando modinhas e lundus ao som do violão (PRIORE, 2011, p. 120).

Na primeira metade do século XIX ocorreram, no entanto, as primeiras reivindicações das mulheres por seu direito à educação. Até então, o ensino proposto admitia meninas somente em escolas de 1º grau, limitando os níveis mais altos aos meninos. Lentamente, no correr do século, “surgiram no Brasil diversos jornais editados por mulheres, que, certamente, tiveram grande papel para estimular e disseminar as novas idéias a respeito das potencialidades femininas” (TELES, 1999, p. 33). É

interessante observar como questões sociais e culturais contingenciam o modo de amar das pessoas envolvidas em determinado grupo. Se à mulher não era concedido o direito à educação avançada, o que pensar sobre o seu direito em fazer suas escolhas na esfera amorosa?

Organizadas em torno de periódicos que foram editados e lançados em sua maioria no Rio de Janeiro, as mulheres manifestavam sua insatisfação com a sujeição feminina. Teles (1999, p. 35-36) afirma que

esses jornais abordavam desde a defesa da maternidade ou dos direitos e aptidões das mulheres até conhecimentos práticos em áreas como saúde, cuidados domésticos, moda e teatro. Acolhiam manifestações literárias – contos, poesias e ensaios.

Em 1888, o jornal *A Família*, de São Paulo, foi transferido para o Rio de Janeiro. Nele, Josefina Álvares Azevedo publicava suas concepções sobre os ideais de uma sociedade tão justa para a mulher quanto para o homem. Contrariando as mulheres que a antecederam na direção do jornal, Josefina

não aceitava a chefia do homem na família. Considerava-o um déspota, que tratava sempre de exercer o domínio sobre os outros indivíduos. Defendia o divórcio alegando que, ‘se uma mulher pudesse repudiar o marido que os pais lhe impuseram sem a sua afeição’, ela poderia controlar ‘seu destino’ mais do que aquela que sacrificaram ‘a existência inteira a um capricho da autoridade paterna’. Lançava apelo aos homens para que estes abrissem caminho à educação da mulher. [...]. Manifestava o seu repúdio ao ‘egoísmo dos homens, desmedido, fanático, intolerável’, que impedia o desenvolvimento das aptidões das mulheres (TELES, 1999, p. 36).

É nesse contexto histórico que o século XIX testemunhou os primeiros avanços da mulher rumo à sua libertação – conceito que prescinde o da igualdade para afirmar a diferença – entendida não como desigualdade ou complementaridade, mas como ascensão histórica da própria identidade feminina. No século seguinte, esse embrião conceitual desencadeará o que Hall (2011, p. 45) define como “nascimento histórico do que veio a ser conhecido como política de identidade – uma identidade para cada movimento”. Nesse rol de acontecimentos, a mulher começava, lentamente, trilhar por vias construídas por ela mesma, esboçando as primeiras noções de identidade para demarcar a diferença.

2.1 Primeiro registro lírico amoroso na Vila de Bom Jesus de Cuiabá

O século XIX é o período do qual datam os primeiros registros impressos da literatura de autoria feminina em Mato Grosso, portanto, o ponto referencial cujos textos estão dispostos na historiografia e em pesquisas de cunho revisionário. Para a pesquisadora Yasmin Nadaf, que tem dedicado décadas de estudos sobre a produção literária da mulher no Estado, deve-se levar em conta dois aspectos essenciais para proceder a tal estudo:

1º) que a verificação da história dessa literatura só se tornou possível a partir do século XIX, porque as fontes de pesquisa – livros e periódicos – de que dispusemos para a sua consulta, datam desse século. Não se pode afirmar, contudo, que essa literatura tem aí a sua origem. Lembramos que Mato Grosso foi fundado no século XVIII.

2º) que se deve entender por essa literatura, ao longo desta exposição, aquela que foi e está sendo produzida pelas mulheres nascidas em Mato Grosso que escrevem em Mato Grosso ou em outras regiões, bem como pelas mulheres de outras regiões que escrevem em Mato Grosso (NADAF, 1996, p. 467).

Nesse contexto historiográfico, vale ressaltar o silêncio em torno da produção literária feminina no século XIX e no 1ºXX, em Mato Grosso. Embora as mulheres não tenham publicado em livro, ou, se publicaram, não restou registro, sabe-se que seus escritos foram divulgados em jornais, como é o caso da poetisa Elisa Alberto, que teve poemas editados em periódico da imprensa local. Os historiadores Rubens de Mendonça, Lenine Póvoas e Carlos Gomes de Carvalho são unânimes em apontar Antonio Cláudio Soido como o precursor do Romantismo em Mato Grosso e, depois dele, outros nomes masculinos se alinham para compor a história da literatura no Estado no século XIX. A mesma unanimidade é verificada em torno do silêncio sobre a produção feminina tanto do século XIX como do 1ºXX, cujo período é contado pelos pesquisadores como uma história da literatura produzida por homens em Mato Grosso.

Desse modo, vale lembrar as observações de Rita Schmidt (1997), que elabora sua reflexão a partir de indagações sobre o valor estético das obras de escritoras brasileiras esquecidas do século XIX, e o que essas obras podem acrescentar à nossa velha literatura desse período. Para a autora, a resposta a essas perguntas suscita relações com gestos institucionais ligados a práticas exclusionárias que funcionam como instrumento de colonização intelectual. Ora, levantar tal questão implica ferir a

susceptibilidade da crítica dominante, na medida em que a crítica local e nacional ignorou e ignora as obras de autoria feminina por considerá-las do ângulo de uma economia deficitária, isto é, como obras que não se alinham ao perfil de realização estética das obras modelares – de autoria masculina – deslocando a leitura de identidade nacional posta. A autora continua a reflexão sobre o valor da obra literária, que contém vestígios de uma tradição cuja ideia é a da não-contingência da noção de valor literário, como se fosse possível sustentar uma visão essencialista da literatura, da universalidade e permanência. Essa postura, entende Schmidt, implicaria em subtrair da questão de valor o seu caráter fundamental que é justamente a sua mutabilidade e diversidade.

2.1.1 Elisa Alberto

No século XIX, os dois únicos registros de poesia escrita em Mato Grosso por mulheres são os poemas de Elisa Alberto, publicados na Vila Real do Bom Jesus de Cuiabá, no jornal *O Liberal*, nos anos de 1874 e 1875, nas edições número 165 e 174, respectivamente. Trata-se, pois, do primeiro registro lírico escrito por uma mulher, falando de amor, de que se tem notícia no Estado. Os poemas de Elisa Alberto figuram como o marco inicial da lírica feminina produzida em Mato Grosso, constituindo o critério natural de seleção do *corpus* referente ao século XIX. Sobre o que Elisa Alberto viveu e escreveu pouco se sabe além da publicação dos dois poemas no referido jornal. Conforme afirma Nadaf, no século XIX a contribuição da mulher com a escrita literária foi escassa, pois quando escreveu limitou-se a redigir “cartas para esclarecimentos de cunho familiar – herança, agradecimento pelos pêsames recebidos pela morte do marido, ou agradecimento pelos cuidados médicos dispensados a algum membro da família” (NADAF, 1996, p.467).

No poema “Malfadada”⁷, o sujeito-de-enunciação lírico⁸ anuncia logo no título a desventura trazida pelo sentimento amoroso, pois o breve instante vivido em amores é interrompido pela separação e pelo tom definitivo da despedida:

[...]

⁷ Publicado no jornal *O Liberal*. Nº 165, 20/nov/1874, p. s/nº.

⁸ Esse termo, conforme se lê no Capítulo I deste estudo, foi cunhado pela teórica alemã Käte Hamburger (1986) para designar o *eu lírico*. Neste Capítulo II, no decorrer da análise dos enunciados líricos, serão usados também, além de *sujeito-de-enunciação lírico*, os termos *eu lírico*, *sujeito lírico*, *voz lírica*, *sujeito poético*, *eu poético* e *eu enunciator* para designar o sujeito artístico do enunciado lírico.

Para longe te foste e me deixaste!
 Nem para mim volveste,
 Fugindo, um doce olhar de despedida.
 [...]

 Sem mais lembrar quem só por ti suspira!

As estrofes do poema não são estruturadas em forma fixa, apresentando versos longos – 11 e 12 sílabas métricas – e curtos – 7 e 8 sílabas métricas no decorrer do lamento lírico. A voz lírica segue em seu canto de tristeza e desolação profundos de quem esperou o amor, mas como num sonho, pois, apesar da espera, ele se apaga como uma imagem onírica:

Esperai-te, esperai-te! E não vieste!
 Caía a noite escura...
 Sombra entre as sombras – vi-te bem longe
 Como a imagem querida que se apaga
 N’um sonho de ventura!

A noite simboliza “o desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo o suporte psicológico”, ensina Chevalier (2007, p.640). O verso de Elisa traz uma noite que caía escura, intensificando a imagem negativa da desventura. Havia um sonho de ventura que é interrompido pelas sombras dessa noite. Esse simbolismo, também trazido pela noite, representa a duplicidade que essa imagem emana, pois, já para os gregos, ela continha em si tanto o sono reparador como a morte. De um lado os sonhos e a ternura, e de outro as angústias, e o engano, tonalizando o poema com as cores do sonho desfeito. Assim como a sombra que é, “de um lado, o que se opõe à luz; e, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes” (CHEVALIER, 2007, p.842), também está o interior do eu lírico frente ao amor não correspondido.

Mary Del Priore (2011, p. 220) define o século XIX como o “século hipócrita que reprimiu o sexo, mas foi por ele obcecado. Vigava a nudez, mas olhava pelos buracos da fechadura. Impunha regras ao casal, mas liberava os bordéis”. Contudo, pondera a autora, foi ao longo dessa centúria, sobretudo a partir da segunda metade, que se elaborou um novo código amoroso. A partir da onipresença do amor romântico e de outras formas de escrita e leitura, meditava-se sobre o amor atrás das fumaças dos charutos ou enquanto se fazia anotações em pequenos cadernos. Na prática, entretanto, os jovens continuavam sujeitos ao ativo mercado matrimonial gerenciado pelos interesses familiares. Nesse contexto, tinha-se, nas grandes capitais, a burguesia

emergente; e entre os senhores de terras, a aristocracia rural, os quais distinguiam dois tipos de mulher:

A respeitável, feita para o casamento, que não se amava, forçosamente, mas em quem se fazia filhos. E a prostituta, com quem tudo era permitido e com quem se dividiam as alegrias eróticas vedada, por educação, às esposas. Nas camadas médias, se, em princípio, interesses familiares não estavam em jogo, a busca de um dote, mesmo que modesto, não era descuidada. [...] Os adultérios masculinos – mal inevitável a suportar, então – eram comuns, pois o culto da pureza só acentuava a distância entre marido e mulher (PRIORE, 2011, p. 221).

Assim, uma vez casada, a mulher passava a pertencer a seu marido e só a ele. Assuntos ligados a sexo eram deixados de lado. A mãe apenas instruía a filha nesse espírito e depois a entregava a um homem. Para a moça, o laço matrimonial por interesse significava, muitas vezes, a apoteose de sua boa educação e a entrada no mundo adulto. Por isso, a jovem assim instruída não descuidava dos princípios que ditavam a vida da mulher em sociedade: discrição, delicadeza e amabilidade. Fecha-se, assim, o século XIX como fechavam as mulheres o seu corpo, protegendo-o com mantos, laços, nós e botões. Todo o pudor excessivo, a complicação com as roupas, traduziu-se em final de século num erotismo difuso que fixava o olhar masculino nos ombros, nas botinas, na fineza dos pés e nos cabelos longos.

No século XIX, período em que o amor romântico começa a se delinear como possibilidade aos corações de homens e mulheres - haja vista as transformações ocorridas no ideário amoroso em virtude dos deslocamentos sociais e econômicos promovidos pelas revoluções de fins de século - a mulher começou, embora timidamente, dizer de si e de seus sentimentos. Numa linguagem carregada de comparações e metáforas associadas à natureza, como era o gosto romântico, Elisa Alberto constrói as imagens líricas que traduzem as amarguras do amor não correspondido:

Sou a gota de orvalho que a florzinha
Sem mágoa, indiferente,
Deixou cair no chão e que de pronto
Mísera aí secou ao sol ardente.

Bem sei! Bem sei! Eu sou o som mavioso
Que encantou um momento,
Mas que a memória não guardou, que logo
Nas poentas asas se desfez do vento!

Sem o aroma da cândida açucena
Mais puro, inebriante,

Que depressa expirou, bem junto à terra
Por não querê-lo *zephíro* inconstante.

As imagens recorrentes do vento somam-se à imagem das asas que são, “antes de mais nada, símbolo do alçar voo, do alijamento de um peso, de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito - , de passagem ao corpo sutil”, diz Chevalier (2007, p. 90). Desse modo, o exercício criador sentencia o que lhe parece ser o único meio possível de libertação. O poema é organizado em 59 versos divididos em quatro cantos que, embora curtos, apresentam um crescente de emoções que culminam no desabafo sombrio do canto IV:

Que solidão, meu Deus
A amarga desventura
D’um amor iludido e em que nos lança
Como na mais sombria sepultura!

É a vasta sepultura em que inda um pouco
Do ser outrora amado
Resta só para sofrer, qual rocha extrema
Que inda o mar não cobriu e açouta irado
Parcela do existir que a dor não poupa
Alma triste, esmagada,
Que a imagem fatal une a da morte,
Esperança da pobre e malfadada!

Nesse primeiro poema, a desilusão frente ao amor é traduzida por figuras que remetem, insistentemente, para a morte, tema caro ao Romantismo que associou a impossibilidade da realização amorosa à morte. Seguindo esse modelo universal, a voz lírica cantou sua desventura como quem fala do lugar derradeiro, a sepultura. Desse lugar, emana o sentimento do eu lírico que, sem mais esperanças, definha na solidão e desilusão da mais fria de todas as condições, a amarga desventura de um amor iludido.

O segundo poema de Elisa Alberto, “Insensível”⁹ (1875), traz uma linguagem que denota o tom acusativo do eu lírico frente ao descaso do ser amado. A partir de expressões como “aspiração fagueira”, “fervoroso voto”, “adoração infinita”, o eu do poema desfia a mágoa e a dor que a indiferença do ser amado provocam. As imagens denunciam a acusação que se impõe no título, “Insensível”, e se avolumam no decorrer das seis estrofes. O vento, imagem mitológica de *zephíro*, símbolo de instabilidade e inconstância (Chevalier, 2007, p.395), imprime a transição veloz de um estado desejado,

⁹ Publicado no jornal *O Liberal*. Nº 174, 22/jan/1875, p. s/nº.

o do fogo e calor amoroso, para outro, que se apresenta insensível e imóvel diante do curto instante que se apaga.

Agrada à flor do beijo
Do *zephiro* que passa,
Que embora em curto instante
De ansiado amor a enlaça.

Mas, tu desprezas rindo
A aspiração fagueira
O fervoroso voto
Da minha vida inteira!

A praia alva estremece
De gozo quando a vaga
Rápido culto rende
E logo após se apaga.

Mas, nem sequer te move
A adoração infinita
D'um peito que há de exangue
Por ti bater ainda!

Na sequência, a imagem do ferro assume o tom acusativo final, pois o metal, material frio por excelência, é mais sensível que o coração do ser amado, este alheio à lei do amor. O sentimento de impotência do sujeito lírico é expresso de maneira incisiva nos dois últimos versos do poema. Tão insensível é o ser amado que a conclusão é redundante: *Em vão! Em vão eu te amo!*

O ferro, o próprio ferro,
Do íman atraído,
Só d'ele se desprende
À força do removido.

O ferro é mais sensível
Do que és... pois, se ao reclamo
Da lei do amor te esquivas!
Em vão! Em vão eu te amo!

Qual seria a lei do amor da qual o amado se esquiva? Poder-se-ia especular a despeito da metáfora do ferro e do ímã? Reclamaria o eu lírico pelo desejo explícito de se unir fisicamente ao ser amado? Seria forçar a análise interpretativa do poema conduzir a leitura a partir das imagens poéticas a que as duas últimas estrofes remetem? Poderia uma mulher assim manifestar seu exercício lírico na segunda metade do século XIX? Ora, num período em que se estabeleceu uma mudança no público leitor que passou a se constituir, em grande parte, de mulheres burguesas e, ao mesmo tempo, “um grande número de mulheres começou a escrever e publicar, tanto na Europa quanto nas

Américas” (Telles, 2011, p. 403), seria possível responder afirmativamente às questões acima.

Ao trazer a imagem do ferro, que simboliza “uma força dura, sombria, impura, diabólica” (CHEVALIER, 2007, p.426), em imediata correlação com o simbolismo do ímã, que representa toda “atração magnética, irresistível e misteriosa” (CHEVALIER, 2007, p. 502), o sujeito lírico engendra em suas metáforas a imagem da união universal que emana desses dois elementos, o ferro e o ímã, tornando-os símbolos do desejo pela junção ou atração cósmica, afetiva, mística e, por que não, sexual.

Orientar a leitura, então, por uma primeira imagem a que as duas últimas estrofes remetem incorreria na audácia interpretativa sob o risco de forçar um sentido alheio ao que uma primeira leitura sugere, considerando todos os obstáculos expressivos vividos pelas mulheres da segunda metade do século XIX? O discurso que naturalizou o feminino à época colocava as mulheres, ainda, como seres necessários para a reprodução da espécie e sua nutrição. No campo das artes, quando muito, a mulher foi musa ou criatura, nunca criadora. O discurso pertencia ao homem artista que,

tal qual um Deus Pai que criou o mundo e nomeou as coisas, torna-se o progenitor e procriador de seu texto. À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente outro, confrontado com veneração e temor. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza (TELLES, 2011, p. 403).

Assim, enveredar por uma leitura a que as imagens do poema escrito no século XIX por Elisa Alberto remetem seria negar a hegemonia cultural do período, cuja atuação artística da mulher era ainda limitada aos padrões que o regime patriarcal lhe impunha. Excluídas do processo de criação cultural, as mulheres tanto estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina, como serviam de espelho mágico para refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Essa concepção do espelho, da crítica literária inglesa Virgínia Woolf (1985), é reforçada quando a escritora diz que as glórias de todas as guerras seriam desconhecidas e os super-homens não teriam existido se as mulheres não tivessem sido tomadas como seus espelhos mágicos durante tantos séculos.

Com base no aporte teórico sobre criação literária em verso, mesmo considerando o contexto histórico em que o texto foi produzido e, nesse espaço, reconhecendo os limites expressivos dados à mulher, vale ressaltar que as imagens das estrofes finais sugerem o desejo do eu lírico pela união íntima com o ser amado. Considerando, no entanto, o meio cultural no qual a mulher estava inserida e, por conseguinte, a limitação que este meio impunha à expressão artística feminina, o que sobressai na poesia de Elisa Alberto é o lamento melancólico do sujeito lírico diante do amor não correspondido. Essa postura já pode, por si só, ser considerada ousada para a época, pois o ideal de mulher consistia numa natureza frágil, agradável, no universo da boa mãe, submissa e doce. Entrar no domínio do amor sensual ou erotizado seria, então, inconcebível para uma poetisa no século XIX?

Em 1853, meados de século, a escritora e feminista Nísia Floresta registrou que um dos aspectos originais da população eram os namoros em adros e capelas. Segundo Floresta (apud PRIORE, 2011, p. 124), àquela época observava-se “mulheres a trocar olhares compridos e doces com os jovens que passam de um lado para outro ou se detêm, mesmo para continuar melhor esse jogo, durante o transcurso da cerimônia”. Assim, no transcorrer de todo o século, imperam duas maneiras de encarar o amor: uma real, feita de namoros atrás das portas, e uma literária, que apresentava o amor como estado d’alma, como propunha a literatura romântica do período, na qual a escolha do cônjuge passava a ser vista como condição de felicidade. Se os livros assim retratavam o amor e a escolha do cônjuge, esta, na vida real, continuava sendo feita segundo critérios paternos. Sobre esse aspecto, informa Gilberto Freire (apud PRIORE, 2011, p. 147), os jornais brasileiros da metade do século XIX estão cheios de notícias de rapto de moças pelo pretendente quando este não era aprovado pelos pais da jovem. Para o sociólogo, “essas fugas de novela marcam o declínio da família patriarcal e o início da família romântica. Nela, a mulher começava a fazer valer seu desejo de sexo e de querer bem”. É oportuno reproduzir como essas fugas eram noticiadas e comentadas, por vezes em forma de artigo, como em *Diário de Pernambuco* (apud PRIORE, 2011, p.147):

De tempos por esta parte têm se tornado frequente entre nós os casamentos pelo rapto e acompanhados de tanta imoralidade que espantam e fazem tremer aqueles que olham para a família como o fundamento da sociedade. Moças e até moços têm havido que, sendo menores, são raptados das casas de seus pais e daí a pouco estão casados sem a intervenção do consentimento paterno.

No mesmo jornal noticiava-se, em 28 de agosto de 1854:

Mais um rapto teve lugar na madrugada de 20 do corrente. Dizem-nos que ao sair da missa do Livramento foi uma moça violentamente raptada do braço de seu pai, sendo o pretendente acompanhado de alguns auxiliares para o bom êxito de sua diligência como sucedeu [...], a sorte das famílias torna-se cada vez mais precária.

Quando o rapto era consentido pela moça sob promessa de casamento, era comum fugirem à noite, a cavalo. Ter ou não relação sexual com a escolhida era uma decisão do raptor. De todo modo, uma vez bem escondida da família, a moça mandava avisar aos pais que somente casada sairia do cativo. O enlace era realizado no dia seguinte, por um juiz de paz, sem festas e sem proclamas, sob pena de a honra da moça e da família serem duramente prejudicadas. Caso o raptor fugisse à obrigação do casamento, o pai interpelava o sedutor e o obrigava a casar, pois se a moça não casasse após a fuga, seria considerada mulher perdida. O fujão, por seu turno, considerado indigno e roubador da honra, era expulso da região, ou, ainda, podia ser assassinado ou castrado, acentua Freire. Sobre esse mesmo período e sobre o mesmo aspecto, vale transcrever os dados apontados por Priore (2011, p. 148):

A possibilidade teórica de escolha mais livre do cônjuge apareceu em 1813, quando se reduziu a maioria de 25 para 21 anos. O progressivo aumento da idade mínima para casar – de 12 anos para mulheres e 14 para homens para 14 e 16, respectivamente, em 1890, e 16 e 18 anos em 1916 – passou a oferecer melhores condições para os jovens contestarem casamentos forçados. A fuga e o rapto podiam, sim, significar ideias de liberdade, mas também podiam desobrigar uma festa cara, pois havia pais que não conseguiam seguir a regra de gastar o que tinham e o que não tinham nas bodas!

Durante o período do namoro, sem possibilidade de aproximação física, restava aos jovens impressionar pelo aspecto. Nesse contexto, a aparência dizia muito sobre homens e mulheres no sistema patriarcal em que se viviam. O homem se compraz em fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Nessa ótica, ele é o sexo forte, ela, o fraco; ele o sexo nobre, ela, o belo. Nessa etiqueta, na literatura e no erotismo de músicas açucaradas, de pinturas românticas revela-se o culto narcisista do homem patriarcal pela mulher, sexo oprimido, “dos pés, das mãos, das tranças, do pescoço, das ancas, das coxas, dos seios – como de alguma coisa quente e doce que lhe amacie, excite e aumente a voluptuosidade e o gozo”, diz Gilberto Freire (apud PRIORE, 2011, p. 152), pois o homem aprecia a fragilidade feminina para se sentir mais forte, mais dominador.

Poderia o amor romântico, nesse contexto, ser considerado um sentimento experimentado ao largo de todas as demais questões sociais? Não estaria o amor e as formas de amar condicionados à cultura, à economia e à política? A começar pela desigualdade de direitos entre homens e mulheres, poder-se-ia impetrar ao amor a condição de supremacia, como uma emoção livre de qualquer interferência do contexto vivencial, determinante de atitudes e vontades? Ora, se a mulher, até então, era tida ainda como o elemento natural e o homem como o cultural, encontra-se aí a resposta às indagações. Totalmente inserido na relação de poder em que a mulher foi o objeto dominado, o amor, ou, a relação afetiva entre homem e mulher, era condicionada aos preceitos impostos pelo Estado e pela Igreja. Em seu constante empenho pela manutenção do poder, essas instituições determinaram o papel do amor como forma de valorizar enormemente a família (a parede adornada pela Sagrada Família). Essa concepção

tem um significado político: é a resposta da Igreja contra os movimentos socialistas, sobretudo os do final do século XIX e início do XX, que pretendiam desfazer todas as instituições repressivas da sociedade burguesa, aí compreendida a família na forma do casamento monogâmico indissolúvel (CHAUÍ, 1984, p. 101).

Condicionado ao contexto sócio-político, o amor parece estar indissoluvelmente ligado à lei, pois as normas sociais que determinam a vida de todo ser apontavam a quem se podia amar e o modo como se devia amar. A mulher, historicamente situada na esfera dominada, foi duplamente submetida à lei, pois, além de enquadrar-se às normas gerais, devia, ainda e sobremaneira, subjugar-se à ordem masculina na relação conjugal. Nessa matriz social, o ideário amoroso feminino, no século XIX, esbarrava em redes de controle firmemente estabelecidas pela herança patriarcal, deitando raízes nas benções da Igreja e no amparo das normas civis. No século seguinte, esse cenário será gradualmente alterado, culminando com a revolução feminista. Será o amor também emancipado de alguma forma no decorrer desse processo?

3 O AMOR E A MULHER NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Canção de amor

*Vamos viver a hora que passa,
 Pois não se sabe o que há de vir...
 A vida é um sonho... uma fumaça...
 Posso morrer... podes partir.
 Que importa os outros? que importa o resto?
 Se nos queremos com louco ardor?
 Sejamos nós vivo protesto
 Contra os que tentam matar o amor.
 Vê como em tudo a beleza impera,
 Quando em noss'alma vibra o amor
 Seja ele, embora uma quimera!
 Seja ele um sonho – é um sonho lindo!
 Que à vida traz sabor infindo.*

(Maria Santos Costa Gehre, 1940)

Na passagem do século XIX para o XX, junto com a consolidação da República consolidou-se também, embora muito lentamente, um caminho para que os indivíduos ousassem se libertar da influência da religião, da família, da comunidade ou das redes sociais estabelecidas pelo trabalho. Os novos comportamentos marcados pela transformação social e econômica alteraram as formas de viver e pensar, provocando, em meados do século XX, uma ruptura ética inédita na história das relações entre homens e mulheres. Nas palavras de Priore (2011, p.231),

pouco a pouco, pioneiros anônimos engajam-se nesse via. E eles vão dissolvendo, passo a passo, os modelos que lhes eram impostos; e vão correndo cada vez mais riscos. E as mulheres – essa é de fato uma mudança – começam a dizer cada vez mais “não”. Gradativamente, também, o be-a-bá do casamento muda. Os casais começam a se escolher porque as relações matrimoniais tinham de ser fundadas no sentimento recíproco.

A autora dialoga com Nicolau Sevcenko para pensar a inserção do Brasil no dinamismo que atingia a economia internacional naquele entresséculos. As mudanças advindas desse contexto afetaram a ordem e as hierarquias sociais, pois nunca, em período anterior, tantos homens e mulheres foram envolvidos em um processo de

transformação de hábitos, convicções e percepções tão significativos como o que provocou o advento do capitalismo. Nessa época de transição e modernização, o impacto da revolução científico-tecnológica influenciou determinantemente os hábitos do dia a dia e, por conseguinte, as formas de relacionamento.

O advento da energia, do petróleo, o desenvolvimento da indústria química, os impactos das novas medidas de higiene e profilaxia, o controle de doenças, da natalidade e o prolongamento da vida são aspectos cruciais que determinam o novo comportamento social. Nessa mesma esteira, surgem também os veículos automotores, os transatlânticos, os aviões, os telefones, os utensílios eletrodomésticos, o rádio, o cinema e a televisão, a anestesia e a penicilina.

A chegada de imigrantes italianos e alemães ao Brasil trouxe novos valores que iam, muitas vezes, substituindo aqueles do mundo rural, considerados antiquados. A média de filhos das famílias, cuja soma oscilava entre 10 e 20, começava a ser substituída pela de 5, 6 ou 7 filhos. A disparidade na idade entre cônjuges dá lugar à quase igualdade. Em concomitância à consagração do casamento civil, os “jovens libertavam-se dos pais e o casamento romântico tornou-se, nas áreas urbanas e rurais, o sistema dominante de consórcio”, afirma Priore (2011, p. 236).

Nesse novo contexto, ganhou espaço o debate sobre os direitos políticos e civis da mulher que abandona, nesse mesmo período, a couraça vestimentar que a tinha simbolicamente protegido do desejo masculino. As mulheres aderem às práticas esportivas de pedalar ou jogar tênis, voga importada da Europa. Indiferentes àqueles que considerassem a novidade imoral e até mesmo pecado, as mulheres se apropriaram de exercícios musculares próprios à atividade masculina. A elegância feminina começou a rimar, então, com saúde, e a revolução dos costumes transformou os eventos esportivos não só em exibição do novo contorno dos corpos, como também em ocasião de encontros. Conforme informa um cronista de jornal da época, “as mulheres vão ao Jóquei Clube para exibir-se, para flertar. Os homens para ver as mulheres elegantes e jogar” (PRIORE, 2011, p. 246).

Apesar das transformações que principiavam, o Código Civil de 1916 manteve o compromisso com o Direito Canônico e com a indissolubilidade do vínculo matrimonial, cuja premissa trazia o ranço dos séculos anteriores no que se referia aos direitos de homens e mulheres. Conforme o documento,

a mulher era considerada altamente incapaz de exercer certos atos e se mantinha em posição de dependência e inferioridade perante o marido. Complementaridade de tarefas, sim. Igualdade entre homem e mulher, nunca. Ao marido cabia representar a família, administrar os bens comuns e aqueles trazidos pela esposa e fixar o domicílio do casal. [...] Autorizava-se mesmo o uso da legítima violência masculina contra excessos femininos. A ela cabia a identidade doméstica; a ele, a pública (PRIORE, 2011, p. 246).

Aos olhos da Igreja Católica, em conformidade com o Código Civil, “lugar de mulher era em casa, pois só aí ela salvaguardava sua honestidade sexual; só aí ela garantia a prosperidade da família, só aí ela atendia à sua natureza” (PRIORE, 2011, p. 248). Assim, as mudanças que a vida moderna impunha encontraram resistências muito bem articuladas por juristas, médicos e pela própria opinião pública. Tudo o que pudesse ferir as instituições básicas da sociedade, sobretudo a imagem da família e do casamento, encontrava sólidas barreiras. Desse modo, o discurso vigente ainda era o mesmo: “não havia felicidade possível fora do casamento e marido e mulher transformavam-se em papai e mamãe. O amor conjugal era feito de procriação. Apenas. Nada de paixões infecundas, de amores romanescos, de sentimentos fora do controle”, afirma Priore (2011, p. 252). Nesse contexto, as moças, educadas para casar e ser dona-de-casa perseguiram a tríade amor, saúde e felicidade.

Não casar era sinônimo de insucesso, pois nada pior para a moça do que a alcunha de solteirona, a que ficou para tia. A esposa virtuosa era aclamada e cercada de comandos morais, cuja missão consistia em se manter bela, saudável e praticar a arte de agradar, de encantar o marido, mantendo-se sempre próxima ao ideal de amizade amorosa. Esse comportamento mantinha afastado o vergonhoso e temido risco do divórcio e reforçava a concepção do casamento como um lugar mais do respeito do que do prazer, pois como queria o consenso, “o amor da mulher pelo homem não é um sentimento de origem sexual, mas uma forma destes devotamentos que se desenvolvem entre um ser inferior e outro, superior” (PRIORE, 2011, p. 255).

Depois da Primeira Guerra Mundial, o Ocidente viveu uma crise sem precedentes e, com ela, a urgência em reinventar o mundo. A ciência deu saltos maiores, aproximando continentes, e as tecnologias modernas invadiram a vida cotidiana e transformaram hábitos e comportamentos. Nesse novo cenário, o maiô tornou-se mais colante em praias e piscinas, porém,

a emancipação não chega só com a moda: os jovens oferecem *surprise parties*, prática vinda dos Estados Unidos, onde se dança *fox-trot*,

charleston e o tango, importado dos vizinhos argentinos. Esse simulacro inovador do ato sexual era, então, considerado um verdadeiro escândalo. ‘Fêmeas da burguesia’, acusava a escritora feminista e anarquista Pagu, desciam de Higienópolis e dos bairros ricos para a farra das *garçonnières* e dos *clubs*. O *flirt*, do século anterior, uma prática sem maiores consequências, tornava-se mais avançado. Moças e rapazes raramente chegavam às mesmas conclusões sobre os limites e os objetivos da brincadeira. [...] A desconfiança em relação a ‘nova mulher’ era total (PRIORE, 2011, p. 258).

Essa nova mulher incorporava-se, aos poucos, ao mercado de trabalho e à esfera pública. A questão do trabalho feminino suscitou a discussão de outros temas que envolviam as mulheres: virgindade, casamento e prostituição, “Enquanto o mundo do trabalho cabia como uma luva na metáfora do cabaré, o lar era valorizado como o espaço sagrado da rainha do lar”, informa Priore (2011, p. 267). Em São Paulo, os críticos mais ferrenhos dessa nova configuração manifestavam as ameaças que representavam para a sociedade essas armadilhas do mundo moderno:

São Paulo caminha para uma perdição moral [...]. Outrora, em suas ruas onde só se encontravam famílias e casas habitadas por quem tem o que fazer, se veem, hoje, caras impossíveis, mostrando, embora cobertas pelo *cold cream* e pelo creme Simon, polvilhado pelo pó de arroz, os sulcos que não se extinguem, deixados pelo deboche e pelas noites passadas libando, em desenvolta moralidade, as taças de *champanhe* falsificado, entre os pechisbeques do falso amor (PRIORE, 2011, p. 267).

Nesse período, o cinema, máquina de difusão do amor, exibia representações femininas que se chocavam com a mentalidade patriarcal, pois a diva fatal, exótica e perturbadora, contrastava com a mulher ideal, ingênua, frágil e delicada. Assim, o cinema e seus subprodutos como revistas, clubes de fãs e coleção de fotos reforçava a ideia de que existiam dois tipos de mulher: a boa, identificada com o casamento e a felicidade; e a má, para usar e jogar fora.

3.1 Amores possíveis à rainha do lar

O novo século desponta em terras mato-grossenses anunciando novos tons à literatura de autoria feminina. Em meio à efervescência cultural vivida nas primeiras décadas do século XX, surge na capital do Estado a revista *A Violeta*, criada pelo *Grêmio Literário Júlia Lopes*, com o propósito de divulgar a produção das mulheres escritoras da região e desponta como marco divisor na historiografia da produção

feminina no Estado. Conforme aponta Nadaf (1993, p. 19), a revista circulou de dezembro de 1916 a março de 1950, constituindo “intensa rede de intercâmbio cultural entre as mulheres de Mato Grosso e autores de outras localidades”. Ainda nas palavras da pesquisadora,

A Violeta foi uma revista de mulher para mulher. Grande parte de sua produção diz respeito direta e especificamente à mulher – a mulher-esposa, a mulher-mãe, a mulher-namorada, a mulher-filha, a mulher-moça, a mulher-educadora, a mulher-estudante, a mulher-funcionária pública e a mulher-profissional liberal. Seus escritos, vindos, grande parte deles, de mulheres simples e lutadoras – umas escritoras, outras professoras, funcionárias públicas e autônomas, jovens e donas-de-casa – revelam-nos tanto o universo dessas mulheres que os escrevem como o daquelas a quem escrevem: um mundo recheado de criações literárias, desejos, lutas, frustrações, modos de ver e de viver a vida, e o dúbio pensamento ideológico conservador e de progresso (NADAF, 1993, p. 19).

Nesse contexto, em partes conservador e em outras com nuances vanguardistas, a mulher mato-grossense ingressa, definitivamente, no universo das letras e demarca sua participação em um espaço até então reservado ao escritor homem. Vale ressaltar alguns aspectos apontados por Nadaf sobre a criação literária das mulheres que publicaram na revista *A Violeta*. Para a autora, a revista manteve-se fiel à estética do movimento literário romântico no Brasil, cujos temas estavam relacionados ao amor, à pátria, à natureza expressiva, à religião, à morte, à noite, ao luar, às flores, ao desejo de evasão, à valorização da história, do passado nacional e da vida simples, ao anseio de progresso e à preocupação social. Indiferentes aos movimentos de vanguarda modernista como o *Movimento Graça Aranha* e o *Movimento da Revista Pindorama*, que ocorreram em Mato Grosso no final da década de 1930, as escritoras do *Grêmio Literário Júlia Lopes* optaram por manter o estilo romântico em voga no século anterior, afirma Nadaf. Nas primeiras décadas do século XX, a literatura produzida em Mato Grosso caracteriza-se pela convivência de tendências ainda fortemente românticas com as novas estéticas parnasianas e simbolistas, como se verá na produção das poetisas que registraram seus enunciados líricos nesse período. As marcas da lírica moderna, contudo, também estão presentes nessa produção. Conforme a concepção postulada por Octávio Paz (2013, p. 41) sobre a criação literária do período,

a modernidade se expressou como culto ao ‘objeto’ literário: poema, romance, drama. Essa tendência tem início no Renascimento e se acentua no século XVII, mas só a partir da idade moderna os poetas se dão conta da natureza vertiginosa e contraditória da seguinte ideia: escrever um poema é construir uma realidade à parte e autossuficiente.

Paz adverte que a expressão *poesia moderna* é comumente usada em duas acepções, uma restrita e outra ampla. Na primeira, refere-se ao período que inicia no simbolismo e culmina na vanguarda. “No sentido amplo, [...] a poesia moderna nasce com os primeiros românticos e seus predecessores imediatos do final do século XVIII, atravessa o século XIX e, através de sucessivas mutações que são também reiterações, chega até o século XX” (PAZ, 2013, p. 124).

Essa tendência à estética romântica na produção lírica feminina em Mato Grosso pode ser pensada a partir das afirmações do autor sobre o espírito do movimento literário romântico, cujas características se projetam para além do movimento literário que, segundo Paz (2013, p. 67), constituiu também uma “moral, uma erótica e uma política. Se não foi religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: uma maneira de pensar, sentir, apaixonar-se, combater, viajar. Uma maneira de viver e uma maneira de morrer”. Desse modo, considerando o descompasso temporal verificado entre homens e mulheres no exercício da escrita, tanto em Mato Grosso como no resto do país, compreende-se a permanência destas no estilo que lhes proporcionava maior liberdade na expressão artística. E não somente isso, pois conforme afirmou Friedrich Von Schlegel (apud PAZ, 2013, p. 67) num de seus escritos programáticos,

o romantismo não propunha somente a dissolução e a mistura dos gêneros literários e das ideias de beleza, mas, pela ação contraditória porém convergente da imaginação e da ironia, buscava a fusão entre vida e poesia. E mais, socializar a poesia. O pensamento romântico se desenvolve em duas direções que acabam por se fundir: a busca desse princípio anterior que faz da poesia o fundamento da linguagem e, portanto, da sociedade; e a união desse princípio com a vida histórica. Se a poesia foi a primeira linguagem dos homens – ou se a linguagem é, em sua essência, uma operação poética que consiste em ver o mundo como uma malha de símbolos e de relações entre esses símbolos –, toda a sociedade está edificada sobre um poema; se a revolução da idade moderna consiste no movimento de volta da sociedade à sua origem, ao pacto primitivo dos iguais, essa revolução se confunde com a poesia. Blake disse: ‘Todos os homens são iguais no gênio poético’. Por isso, a poesia romântica também pretende ser ação: um poema não é apenas um objeto verbal, também é uma profissão de fé e um ato. Mesmo a doutrina da ‘arte pela arte’, que parece negar essa atitude, afinal a confirma e a prolonga: mais que uma estética, foi uma ética e até, muitas vezes, uma religião e uma política.

Pensando com Schlegel e Paz, é possível afirmar que o ato político que situa a mulher escritora de Mato Grosso nessa concepção é a criação do *Grêmio Literário Júlia Lopes* e da *Revista Violeta*. O modo como essa mulher se organizou e divulgou sua produção artística e, nessa esteira seus anseios e sentimentos, converge para a ideia de

fusão entre vida e poesia, pois como o confirma Staiger (1997, p. 57), “o autor lírico apresenta seu mundo interior; a criação lírica é íntima”. Ao fundir a poesia, isto é, o fundamento da linguagem e, portanto, da sociedade com a vida histórica, a mulher mato-grossense imprime em sua lírica as marcas da modernidade. Desse modo, o ingresso tardio da mulher no universo da criação literária, em Mato Grosso, via agremiação feminina e a permanência prolongada na estética romântica são fenômenos que podem ser pensados como um ato político – mesmo que não intencional – os quais antecipam a busca dessa mulher por espaço e emancipação. Seja no exercício lírico ou na tomada de consciência da sua diferença em relação ao homem no modo de pensar, sentir, amar e combater.

As dicotomias público-privado e masculino-feminino, nesse contexto, denotam uma ruptura significativa da primeira proposição que parece reforçar a segunda. Se por um lado a mulher escritora em Mato Grosso passa a ser vista e ouvida, por outro acaba por corroborar a ideia de “construção de gêneros através das práticas de esferas separadas, significa que as mulheres, como categoria social, por definição, por seu destino aparentemente natural, têm sido representadas como não bem-sucedidas” (MARKUS, 1987, p. 115). Esse aspecto é reforçado quando se observa o silêncio sobre a produção da mulher na historiografia local, pois sua exclusão do domínio público e “a exclusiva atribuição ao privado sempre implica privação; privação de acesso aos recursos públicos, de influência em decisões públicas, de participação na distribuição do reconhecimento público”, complementa Maria Markus (1987, p. 115). Assim, organizadas ao largo do espaço literário masculino, as mulheres em Mato Grosso demarcaram seu lugar na história literária do Estado e consolidaram, naquela primeira metade do século XX, o terreno da diferença.

3.1.1 Arlinda Pessoa Morbeck

A poetisa nasceu em Salvador, Bahia, em 1889 e faleceu em Valparaíso, São Paulo, no ano de 1961. Dedicou-se à família e ao magistério, deixando registrada sua produção literária em dezoito volumes, dos quais o único editado artesanalmente foi *Poesias*. Em 2008, seus versos foram reeditados na coleção *Obras raras*, no volume 6 - *Vozes femininas*. Segundo aponta Magalhães em *História da Literatura em Mato Grosso: século XX* (2001, p.80), a poetisa “viveu em Mato Grosso, de 1911 a 1940, para

onde veio logo após contrair bodas com José Morbeck, nome conhecido pelo seu envolvimento na contenda Morbeck x Carvalhinho”, que ocorreu entre mineradores do leste do Estado, na década de 1920. Arlinda não frequentou as rodas da efervescência literária na capital do Estado, mas representa, como suas coetâneas, uma importante voz feminina que produziu em Mato Grosso no início do século XX. Trata-se de uma alma expondo em versos a experiência amorosa transfigurada em desilusão, dúvida, temor, saudade e angústia e, por outro lado, delimitando em poemas a condição de uma mulher que talvez se quisesse menos expectadora e mais autora da própria vida. A produção da poetisa está reunida, em parte, no volume *Vozes Femininas* (2008), da coleção *Obras Raras*.

Nos poucos anos que viveu em Cuiabá, Arlinda Morbeck ajudou a construir, junto com as figuras femininas representativas do período, o espaço da mulher nas letras mato-grossenses. Pelos apontamentos de Yasmin Nadaf, a data de fundação do *Grêmio Literário Júlia Lopes*, 1916, coincide com o ano em que Arlinda Morbeck despediu-se da capital mato-grossense. No entanto, após apresentar o grupo de mulheres que se destacou na produção literária regional, Nadaf (2004, p. 103) assinala que “dentro do contexto literário de Mato Grosso daquele período, há que se ressaltar a presença de Arlinda Pessoa Morbeck [...] ainda que ela não tenha escrito em *A Violeta*”.

A poesia de Morbeck apresenta um tom confessional, cuja lírica recorda um passado feliz, sempre associado a espaços oníricos ou bucólicos, ou ambos. O amor aparece idealizado, como no soneto “Sonho dourado”¹⁰ (2008), cantado em atmosfera idílica e bucólica em que a natureza doura o sonho, característica comum na estética romântica: *As conchas sobre os cômoros de areia/ descansavam na praia branca extensa,/ a onda espumosa revolteia/ passando sobre as conchas com insistência*. E, na sequência, o eu lírico doura ainda mais o sonho do encontro amoroso. A luz dourada do sol poente tinge o amor de encanto e magia na hora crepuscular:

Era tardinha às sombras do sol Poente
aparecia no mar com esplendores
no ninho singular ainda quente
os passarinhos procuravam seus amores!

/.../

Sobre as conchas de pérolas aljofradas
sobre a praia arenosa espalhadas,

¹⁰ *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 153.

como um sonho de uma noite de noivado!

Staiger (1997, p. 23) ensina que “parece conservar-se no lírico um remanescente da existência paradisíaca”. A idealização do amor, no soneto, remete para um simbolismo paradisíaco, em que os elementos naturais como as pérolas, por exemplo, aparecem aljofradas¹¹, cobertas por pequenas gotas. A imagem desse espaço idealizado revela uma paisagem que corresponde à disposição afetiva do sujeito lírico, para quem o amor é *como um sonho de uma noite de noivado!*. A evasão do ser para esse paraíso comparado ao sonho denota que “a vida é um bem ilusório porque tem a duração e a consistência dos sonhos; para os românticos, o que redime a vida de seu horror monótono é ser um sonho. Os românticos fazem do sonho uma segunda vida” (PAZ, 2013, P. 69). O verso final do soneto resume a condição do amor ideal identificando-o ao sonho, estado de diluição entre o sujeito e o objeto para o *um-no-outro* lírico, a disposição anímica a que Staiger (1997, p. 59) chama de “estado de ser do homem e da natureza na poesia lírica”.

O curioso poema “Nas selvas” (2008), assinado pelo então noivo da poetisa, José Morbeck, influente personalidade política da região, é encontrado em meio aos cadernos da poeta. O texto do noivo traduz para a amada, ainda residente em Salvador (BA), as cruzeiras do sertão de mato-grossense por onde andava, cujo único pensamento acalentador era a lembrança da noiva distante:

Aqui, por estas plagas sertanejas,
retirado do mundo, abandonado,
libando amargo fel, quantas cruzeiras
irmanam no meu ser apaixonado!...
ainda distrai meu pensamento
dirigido a ti neste momento,
Arlinda!... Meu amor e meu cuidado!

Em resposta aos versos apaixonados, a voz lírica enuncia uma magnífica declaração de amor em que os seus desejos são cantados em sete estrofes, no longo poema “Meus desejos – resposta a meu noivo”¹² (2008):

Aí, por essas plagas sertanejas,
onde a planta selvagem se enflorêsce¹³,
quisera ser o solo em que tu pisas,

¹¹ Cobertas, salpicadas por pequenas gotas, orvalhadas (Dicionário *Houaiss*).

¹² *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 156.

¹³ Floresce (Dicionário *Houaiss*).

o arvoredado que a sombra te oferece,
o pássaro que escuta a tua fala,
o sol que te ilumina e que te aquece!

O desejo do eu lírico é transmutar-se em solo, arvoredado, pássaro e sol, elementos naturais que envolvem o cenário onde o ser amado, distante circunstancialmente, vivia seus dias de amargas cruzeiras. Na sequência, a imagem instaurada é a da união dos amantes em meio ao sertão envolto em atmosfera romântica: *Quisera acompanhar-te nos caminhos,/ seguir-te a todo instante e a qualquer hora,/ ouvirmos ao surgir a luz da aurora/ o melífluo trinar dos passarinhos,/ vagarmos pela estrada da Ventura,/ sem mágoas, sem martírios, sem espinho.*

Nesse espaço idealizado pelo sujeito lírico, não haveria lugar para queixas e saudades, apenas o amor e suas venturas envolverão a vida dos amantes apaixonados.

Quisera enxugar de tua fonte
o suor do trabalho, do descampado,
e contigo lutar sempre ao teu lado
até o Sol sumir no horizonte
e depois contemplarmos enlaçados
o despontar da Lua atrás do monte!

A idealização do amor é realizada em máximo esplendor nas imagens da estrofe acima. Os amantes lado a lado, dia a dia, vivendo na simplicidade, em harmonia com a natureza, onde o sol e a lua passam a fazer parte de um cotidiano amoroso em que tudo conspira a favor do amor para coroar o sentimento de ambos.

/.../

Quisera nas florestas seculares
afrontar o gentio, astuto, esperto...
mostrar-lhe a tua frente o peito aberto,
sacrificar a vida por teus males
sorrir ante o furor de sua seta
animar-me ao clarão dos teus olhares!

Staiger (1997, p. 67) diz que “o amor da juventude inebriada, o amor que se esquece do mundo, que se derrama e pode derramar tudo que tem de seu, prende-se à esfera da existência lírica”. Na imagem da estrofe acima, até mesmo como escudo humano, o eu lírico se projetaria para proteger e amenizar as agruras vividas pelo seu amado em terras distantes e hostis. Confirma-se a postura natural diante da morte, cara aos românticos, pois o eu poético deseja *afrentar o gentio, astuto, esperto.../ mostrar-lhe a tua frente o peito aberto, // sorrir ante o furor de sua seta*, numa declaração apaixonada de que daria a vida por esse amor.

E, à noite quando o céu fosse estrelado,
 sentados ao ar livre conversamos
 e do berço distante nos lembramos
 evocando as imagens do passado
 e a brisa desferimos brandamente,
 um canto de saudade harmonizado!

Juntos, a saudade seria passado e a terra natal seria lembrada pelos dois, que agora se bastavam. No entanto, esse é ainda um desejo do sujeito lírico, pois a distância é real e a saudade é terrível suplício que produz na alma de quem ama, mas vive distante de seu amor, uma espécie de loucura que em tudo vê o ser amado e, também por isso, não consegue esquecê-lo:

Mas, distante de ti sofro e padeço
 o terrível suplício da saudade,
 no sorriso eu oculto a crueldade
 de um viver tão atroz que não mereço!
 e dizem que não te amo!... Oh! Loucura
 se em tudo eu te estou vendo e não esqueço!

Nesse martírio, a voz lírica constrói o ideário romântico da impossível realização amorosa, pois há a distância que traz *o terrível suplício da saudade*. Esse verso, presente na última estrofe do poema, como todos os demais versos dessa estrofe, contrapõem-se ao desejo enunciado no título, “Meus desejos”. O verbo *quisera* (pretérito mais que perfeito) inicia quatro das sete estrofes, indicando um desejo anterior a um outro tempo, também já transcorrido. Portanto, o desejo em permanecer junto ao ser amado não é recente, ao contrário, a voz lírica o enuncia como um desejo antigo, mas há um impedimento à sua realização. A estrofe final do poema desvela um estado que interrompe toda a sequência temporal desses desejos e instaura um presente, um estado novo de desalento frente ao sucedido anteriormente. A distância, a saudade, o viver atroz trazem imagens de um desfecho indesejado que o eu lírico externa como resposta aos versos do ser amado.

O poema “Respingos”¹⁴ (2008) sugere, com os versos curtos divididos em estrofes também curtas, o gotejar de águas ou os infinitos minutos na espera pelo ser amado. O eu lírico invoca sua presença, pede que venha aquecer e reanimar o findar do seu dia:

¹⁴ *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 147.

Que frio,
 Que ventania!
 As nuvens cobrem
 O findar do dia!

Vivo sozinha
 A meditar,
 Vem meu amor
 Me consolar!

O chamado pelos beijos e delícias continua num gotejar constante, como dos pingos da chuva. A voz lírica revela nesse chamado uma busca, um convite que é reiterada em estrofes constantes e ritmadas. Paz (2012, p. 61) lembra que

a linguagem do poema está nele, e só a ele se revela. A revelação poética implica uma busca interior. Busca que não tem nenhuma semelhança com introspecção ou análise; mais que busca, uma atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia à aparição de imagens.

As duas últimas estrofes trazem imagens que reiteram o convite enunciado na segunda. O verbo *vir*, presente no terceiro verso da segunda estrofe, aparece novamente no primeiro e último versos da última estrofe. O modo imperativo pronominal *dá-me*, no primeiro e terceiro versos da terceira estrofe reforça a recorrência do chamado que, ao se repetir, recria a imagem dos *respingos* enunciados no título do poema.

Dá-me teus beijos
 Por que não vens
 Dá-me as delícias
 Que neles tens!

Vem aquecer-me
 O teu calor,
 Me reanima!
 Vem... Meu Amor!

Friedrich (1978, p. 204) ensina que na poesia moderna “as formas temporais do verbo, a menos que se utilize só como variantes de som e de ritmo para o desenvolvimento autônomo da linguagem, são aqui apenas perspectivas líricas de algo que está imóvel ou subtraído ao tempo”. O sujeito-de-enunciação lírico parece que se dissolve nesse gotejar, fazendo fluir o seu chamado pelo ser amado. Não há um tempo anterior ou posterior, existe apenas a fluidez do *um-no-outro* lírico.

Uma previsão revelada por uma cigana, ouvida em Salvador – Bahia, é enunciada pelo eu lírico no longo poema “Cigana”¹⁵ (2008). Nos manuscritos da poetisa encontra-

¹⁵ *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 172.

se essa observação que contribui para desvendar a profecia ouvida na terra natal. O poema traz onze estrofes que oscilam de dois até oito versos. Essa variação parece externar o mistério que envolve a composição lírica, cujo desfecho traz, curiosamente, o destino traçado nas linhas das mãos do sujeito lírico:

/.../

Fitando-me como vida admirava
o meu lânguido olhar cheio de dor
e sorrindo, assim, pronunciava,
compadecida do meu grande Amor:

Te aproximes de mim, escuta assim,
ele virá, ouviste?
Teu noivo amado chegará rosado!

Ele virá, dizia-me, ele virá,
fitando-me com a ternura do sorriso,
porém, em tua casa encontrará
tristeza e lágrimas, eu te profetizo!

/.../

Terás amigos, eles serão tantos
qual as boninas que no prado crescem
qual as estrelas cheias de encanto,
que no azul do firmamento resplandecem.
Porém, cuidado com as visões pomposas
Pois, as boninas morrem no Verão
e as estrelas nas noites tenebrosas
não aparecerão!...

/.../

Hoje, recordo a curiosa história,
que da cigana ouvi com faceirice,
quando chegar o Anjo dos Amores
festejando o teu dia de noivado,
luzes... risos... flores!!...

O Mar banhará com as suas ondas
brancas qual uma noite de luar,
o costado imenso do Navio,
que para longe irá te levar!

/.../

Viajarás por azulados mares
os teus parentes ficarão chorando,
terás carícias e terás pesares
na solidão dos prados se enflorando!
Longe daqui nas selvas brasileiras,
verás a abelha fabricar o mel,
em grandes rios tu verás mil pedras
mais radiantes do que teu anel!

A Profetiza ganhou a vitória
pois, foi verdade o que a Cigana disse.

Eu era jovem,
quando a cigana leu
nas linhas da minha mão,
a sorte que Deus me deu!

O verso *terás carícias e terá pesares* resume a profecia ouvida no passado. A voz lírica atribui ao destino as experiências vividas no amor, redimindo ou justificando, mesmo que sem intenção, a condição subalterna da mulher na primeira metade do século XX. Nos relacionamentos amorosos, a contingência era a mesma, pois uma vez namorada, noiva ou casada, a postura esperada resumia-se à servidão e à paciência diante das insatisfações e incertezas trazidas por relações afetivas assimétricas em que cabia à mulher esperar o retorno do amado. O verso que arremata o longo poema, *a sorte que Deus me deu!*, externa a presença do duplo espírito da poesia moderna ao qual se refere Paz (2013, p. 45):

Num extremo, o tema da instauração de outra sociedade é um tema revolucionário que insere no futuro o tempo do começo; no outro extremo, o tema da restauração da inocência original é um tema religioso que insere o futuro cristão num passado anterior à Queda. A história da poesia moderna é a história das oscilações entre estes dois extremos: a tentação revolucionária e a tentação religiosa.

Na invenção poética de Arlinda Morbeck, Romantismo e Simbolismo mesclam-se num contínuo ir e vir entre tempos, espaços, cores, sons, sonhos, certezas e incertezas. As marcas simbolistas podem ser percebidas como a necessidade da voz lírica em dar um valor absoluto às imagens recorrentes de Amor, Ventura, Sonho, Saudade, Ilusão, Dúvida. Todos esses termos grafados em maiúscula denotam certa consonância entre aquilo que o sujeito lírico enuncia nos versos com aquilo que sonha e deseja para sua experiência amorosa. As imagens que remetem à poesia romântica estão presentes em todos os poemas analisados, pois em maior ou menor medida, a natureza é recriada como espaço ideal, onde os amantes podem viver seu sonho de amor, alheios ao mundo dos homens, numa atitude revolucionária, e em harmonia com a natureza, como um paraíso terreal, reinstaurando a inocência original.

3.1.2 Maria de Arruda Müller

Maria de Arruda Müller nasceu em Cuiabá em 9 de dezembro de 1898. Foi professora e membro da Academia Mato-Grossense de Letras. Conforme apontamentos de Yasmin Nadaf (1993), na década de 1920, foi cofundadora do *Grêmio Literário Júlia*

Lopes e durante muitos anos colaborou com jornais e revistas de Mato Grosso. Como primeira dama do Estado, exerceu com destaque o trabalho beneficente. A escrita literária de Maria Müller seguiu a temática romântica e os pseudônimos usados foram Mary, Chloé, Vampira, Consuelo, Sara, Lucrecia, Ofélia e Vespertina. Sua produção em verso está reunida no volume *Sons longínquos*, publicado pela Secretaria Municipal de Cultura, por ocasião do centenário do seu nascimento em 1998.

O poema “Melancolia”¹⁶ (1998), datado de 27 de fevereiro de 1933, em acordo com o título, traz imagens de solidão e silêncio no aconchego de um lar que foi alegre e do qual o eu lírico se sentia rainha. Em vinte versos alternados por rimas irregulares, o poema parece entoar um canto triste em que a folia do carnaval outrora vivida dá lugar ao recolhimento e ao silêncio do presente. A meditação do sujeito lírico revela um lamento diante da ausência do ser amado durante os festejos carnavalescos: /.../ *No frenesi do Carnaval:/ – Que importa tudo, no mundo/ Se não estou ao teu lado?/ Meu amado.../ Anoitece. Do sino grande, profundo/ Som ressoa... Ele cobra o aval/ Das nossas contas a Deus... O desabafo do sujeito lírico vem no encalço do grito do pequeno que acorda e entoa a queixa guardada no decorrer do poema: Não quero mais dizer-te adeus!:*

Meu pequenino, acorda:
Seu grito forte na casa ecoa
E, se cansa, e entoa
A queixa, que por fim desborda:
Não quero mais dizer-te adeus!

O poema traz uma sequência sonora que inicia com o silêncio da casa: *A casa enorme,/ No silêncio se aninha...*, remetendo a imagem para um estado tranquilo de aconchego. Em seguida, surgem os *Cantos, gritos que deslizam,/ No frenesi do Carnaval*. Surge, então, o badalar *Do sino grande, profundo/ Som ressoa...* e, por fim, irrompe o grito do pequeno: *Meu pequenino, acorda:/ Seu grito forte pela casa ecoa*. O eco “aparece como símbolo da regressão e da passividade, que podem ser apenas um estado passageiro, precedendo uma transformação”(CHEVALIER, 2007, p.356). Também o ressoar do sino se faz ouvir como a lembrar uma prestação de contas a Deus, cujo simbolismo está associado ao “sentimento de dependência impotente dos que projetaram seus desejos e seus temores em um Ser superior, capaz de satisfazê-los e defendê-los”, afirma Chevalier (2007, p.333). A escala sonora do poema enuncia, numa

¹⁶ *Sons Longínquos*. Cuiabá: Secretaria Municipal de Cultura, 1998, p.19.

ascendência gradativa, a recusa da voz lírica em dizer adeus, revelando uma insatisfação, uma queixa represada que desborda em melancolia.

“Cromo”¹⁷ (1998), poema dedicado a Júlio, companheiro da poetisa, apresenta uma pintura iluminada por cores vésperes, ao som da inambu solitária. As três estrofes sugerem uma ascensão temporal em que a luminosidade do sol de agosto na região centro-oeste que é esfumado, parcialmente encoberto por fumaça e poeira, cede lugar à margem ensombrada, da segunda estrofe e, finalmente, é tomada pela vésper, pois *O sol descai: rápido ele vai...*:

Sol de bruma, sol de agosto...
Uma canoa sobe o rio,
Deslizando, mansamente.
Água crespa, saltitante
Que o remo esfrola¹⁸, de arrepio.

O cenário da imagem poética traz como centro o rio, suas margens e suas águas, cujas significações simbólicas “podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER, 2007, p.15).

Pia, a inambu solitária:
Margem ensombrada, reflete.
Troncos, folhas, saranzais
Tremulantes, desiguais:
– Imagens, que o vento reflete!

Todos os elementos naturais do entorno das águas desse rio convergem para a criação de uma miragem que a voz lírica enuncia no último verso. Nessa miragem, o bem querer do sujeito lírico também está refletido, como a natureza circundante. O amor que o eu lírico sente é renovado, purificado e revivificado na cada dia, ao contrário da imagem do poema, em que o entardecer do dia representa o seu fim: *Vésper, ainda sozinha, estadeia*¹⁹/ *O sol descai: rápido ele vai...Para trás da colina, na outra margem,/ Doce, áureo-rosa miragem/ De um bem querer que não se esvai.*

No soneto “Silêncio... Saudade”²⁰ (1998) o sujeito-de-enunciação lírico enuncia uma homenagem saudosa ao ser amado que partiu. Versos como *Impunhas sereno o arbítrio paterno* contrastam com outros como, *És, para nós, símbolo perene, tanto/*

¹⁷ *Sons Longínquos*. Cuiabá: Secretaria Municipal de Cultura, 1998, p.38

¹⁸ Tornar agitado, encrespado (Dicionário Houaiss).

¹⁹ Exibir orgulhosamente, ostentar (Dicionário Houaiss).

²⁰ *Sons Longínquos*. Cuiabá: Secretaria Municipal de Cultura, 1998, p.54.

Quanto no amor, viveu tua bondade. O ser amado é a figura patriarcal que tinha em suas mãos o leme do governo e era amado e respeitado como guardião e amigo.

Em nosso lar, abençoado abrigo,
Impunhas sereno o arbítrio paterno
Teu porte varonil, misto de sereno e terno.
Eras, querido! Nosso guardião e amigo...

Teus filhos o adoravam. Eles, comigo,
Em tuas mãos sentiam o leme do governo.
Elas tinham firmeza, orgulho eterno,
Dos que gostavam de viver contigo...

O lar, “símbolo da vida em comum, da casa, da união do homem com a mulher, do amor, da conjunção do fogo com o seu receptáculo” (CHEVALIER, 2007, p.536) constituiu o espaço do qual o ser amado era o guardião e amigo. Assim como o herói, o guardião simboliza a junção das forças celestiais e terrenas e, por isso, o arbítrio paterno era conduzido de modo sereno e terno.

Só nos resta agora, o pranto,
O pranto silencioso da saudade.
Mas... nessas lágrimas fruímos o encanto.

Da lembrança de tua integridade:
És, para nós, símbolo perene, tanto
Quanto no amor, viveu tua bondade.

O sujeito lírico recorda com saudade o porte varonil do ser amado, cujas mãos conduziam o leme familiar com firmeza. O leme, ensina Chevalier (2007, p. 543), é “símbolo de responsabilidade, tal como o timão. Por esse motivo, significa a autoridade suprema e a prudência”.

Em outro poema a dedicatória ao amado vem no próprio título “Para Júlio”²¹ (1998). O eu lírico realiza, na esfera poética, a retrospectiva sobre a origem e o encontro de ambos para, ao final, no último dístico, realizar a profecia do reencontro dos amantes por hora separados. O poema traz aquela característica apontada por Paz (2012, p. 75) de que a composição lírica moderna “se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-recriação não passa de ritmo, maré que vai e vem, sobe e desce”.

Víamos da mesma galáxia.

Você preferiu descer no altiplano, onde

²¹ Idem, p. 60-61.

pululam as cachoeiras e os saltos cantam de
alturas imponderáveis a sinfonia das águas;
eu vim para a planície onde águas apenas
murmuram, correndo em volteios até
chegarem às lonjuras do mar.

/.../

Encontramo-nos, unimos nossas almas e
também os nossos corações. A prole que
formamos, numerosa e inteligente, rica de
talento, vai estadeando pela Pátria toda a
fama e o valor da gente Cuiabana.

Um dia chegará que nos devolverá de novo,
Juntos, à mesma galáxia de onde viemos.

O desejo do reencontro externado no último dístico do poema revela uma espécie de devoção e fidelidade ao ser amado que resistirá à ausência, ao silêncio e à saudade. A primeira estrofe, composta por um único verso, *Vimos da mesma galáxia*, introduz uma espécie de retrospectiva sobre o encontro amoroso que a voz lírica recria e condensa. Na segunda estrofe, o sujeito lírico traz um crescente de imagens líquidas; as cachoeiras, as águas que murmuram e correm até chegarem ao mar. Essas águas em movimento, especialmente o mar, simbolizam “um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão”, ensina Chevalier (2007, p. 592). O dístico conclusivo arremata a retrospectiva revelando o desejo do sujeito lírico de que se reencontrem, mesmo que em outra galáxia ou dimensão.

3.1.3 Antídia Coutinho

Antídia Coutinho nasceu em 25 de junho de 1904 e viveu até 16 de fevereiro de 1978, em Araguaiana, Mato Grosso. Publicou sua produção tanto na revista *A Violeta* como em demais periódicos de Mato Grosso e Goiás. Sua produção teve publicação póstuma em livro no ano de 1981, no volume *Tristezas e Amores*, lançado em sua cidade natal, onde foi professora e eleita vereadora. Além do próprio nome, Antídia Coutinho usou os pseudônimos Sertaneja, Yara do Leste e as iniciais do nome A.C., A.A.C. A poetisa traz em sua lírica “um romantismo preocupado com os seus anseios e sofrimentos, resultante da ausência do amado e de sua solidão”, comenta Nadaf (1993, p. 54 e 57).

O poema “Distante”²² (1934) remete para um cenário sombrio, de desgosto e melancolia, embora a descrição do quadro se inicie com imagens da natureza que sugerem mansidão e calmaria:

Cai, de manso a tarde. A brisa ciciante
Passa, sutil, nos leques do coqueiro
Além, muito além, se ouve no outeiro
O cântico da rolinha soluçante

O último verso da primeira estrofe prenuncia a sequência do poema, que não foge ao anunciado. O sujeito-de-enunciação lírico, em meio ao cenário calmo e inspirador, encontra o espaço para desfiar seu sofrimento amoroso. Havia um sonho de doce amor que é interrompido pelo *cântico da rolinha soluçante*, e o sentimento que resta e impera é a saudade:

Quanta saudade eu sinto neste instante
Longe de ti meu doce amor fagueiro!...
- Morre o meu sonho – meu sonho derradeiro
Vendo-te partir, talvez, pra bem distante!

Morto o sonho, o instante que resta se assemelha à tristeza do sol posto, e o morrer da tarde traz consigo também a morte do sonho, deixando o sujeito lírico tomado pelo desgosto: *Como é triste est’hora do sol posto!/ Meu coração tão triste e amargurado/ Sente, oh! sim (eu sinto) grande desgosto...* O eu lírico enuncia um estado que é o do ser e da natureza na poesia lírica. Conforme Staiger, trata-se da disposição anímica que não existe ‘dentro’ do poeta, e sim, na disposição que o situa fora, não diante das coisas, mas nelas e elas nele, pois,

a disposição apreende a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão. Estamos dispostos afetivamente, quer dizer possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, inebriados de amor ou angustiados, mas sempre tomados por algo que espacial e temporalmente – como essência corpórea – acha-se em frente a nós. [...] Todo ente em disposição é antes estado que objeto. Este ser estado é o modo de ser do homem e da natureza na poesia lírica (PAZ, 2013, p. 59).

No fecho do soneto, o eu lírico compara o morrer do dia com a morte de seu próprio coração: *É que morre, lânguido, o fim do dia/ Como morre em meu peito estrangulado/ O meu coração tão cheio de agonia!...* Paz (2013, p. 75) diz que “a analogia é o reino da palavra como, essa ponte verbal que, sem suprimi-las, reconcilia

²² Publicado na revista *A Violeta*, Ano XVIII, N° 215 e 216, de 8/abril/1934, p.9.

as diferenças e as oposições. [...] A história da poesia moderna, do romantismo aos nossos dias, é inseparável dessa corrente de ideias e crenças inspiradas na analogia”.

Se no início do soneto a natureza imprime uma certa leveza e até mesmo suavidade ao cenário, em seu final essa mesma natureza agoniza. Assim como o fim do dia dá lugar à escuridão da noite, também o coração do sujeito lírico morre estrangulado em seu peito, como morre o sol no findar do dia. O título do livro já anunciava tristezas relacionadas aos amores, pois os dois substantivos, tristezas e amores, aparecem ligados pela conjunção aditiva “e”, somando-os e intensificando-os. As imagens enunciadas no soneto não dão lugar à realização e tampouco à alegria amorosa.

No soneto “Mágoas”²³ (1937), que surge dedicado misteriosamente a alguém cujo nome é reduzido à vogal “A” talvez como indicativo da inicial do nome do ser amado, a voz lírica enuncia imagens ligadas à natureza, característica romântica que persistiu na poesia produzida por mulheres em Mato Grosso na primeira metade do século XX. A noite, a lua e a veiga²⁴ sob o seu clarão formam o cenário onde se ouve uma canção de amor dolente:

É linda a noite! A lua sorridente
derrama sobre a terra o seu clarão
A veiga geme uma canção dolente
Uma canção de amor com expressão!

A canção perdura por mais uma estrofe, estendendo-se pelo segundo quarteto do soneto. Outros elementos são acrescentados ao cenário que compõe o quadro de dor em que se encontra o coração do eu lírico: *No meu peito a dor impera inclemente.../ Magoando, sem cessar meu coração!*

Nos dois tercetos finais, a voz lírica confirmação de que o amor foi um *sonho de luz e cheio de grandeza...*, que deixa apenas a saudade opressora. Embora o lamento e a dor imperem, o sujeito lírico arremata o poema com um chamado-convite: - *vem meu amor, tirar-me da tristeza/ E revivermos nosso amor sublime!...* As reticências e o ponto de exclamação reafirmam o tom romântico e induzem a uma certa expectativa em ainda reviver o amor sublime do passado.

É assim, meu coração amargurado
Vai revivendo todo o seu passado

²³ Poema publicado na revista *A Violeta*, Ano XXI, Nº 231 e 232, de 31/julho/1937, p.9.

²⁴ Campo fértil e cultivado; várzea, vargem, abarga (Dicionário Houaiss).

- sonho de luz e cheio de grandeza...

Hoje a saudade este meu peito oprime:

- vem meu amor, tirar-me da tristeza

E revivermos nosso amor sublime!...

O passado, – *sonho de luz e cheio de grandeza...*, é interrompido pelo primeiro verso do último terceto: *Hoje a saudade este meu peito oprime*. Essa oscilação dos tempos, ensina Staiger, não significa que o poeta lírico torna presente algo passado, nem também o que acontece agora, pois “ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele ‘recorda’. Recordar deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico” (STAIGER, 1997, p.59). A voz lírica manifesta toda a mágoa vivida na experiência amorosa diluindo-se em recordação e esperança, pois há ainda o desejo, expresso nos dois últimos versos, de que o ser amado retorne.

No poema “Renúncia”²⁵ (1937), o eu lírico realiza um exercício inverso que difere dos sonetos anteriores. A sequência negativa da primeira estrofe é reforçada pelo modo imperativo que segue até o final da renúncia lírica. Sem merecer o amor e o perdão do sujeito poético, o ser amado, ou não mais amado, é condenado com uma série de não:

Não! Eu não te quero amar, não quero!

Não venhas suplicar-me tua redenção!

Não mereces o meu amor sincero

E nem o consolo do meu perdão!

Reforçando as negativas, seguem quatro versos nos quais a paixão é comparada à loucura, à solidão, ao degredo e à desilusão: *Vai! Retrocede e foge, enquanto é cedo/ Essa vil loucura, essa paixão,/ Deixa-me sempre só, neste degredo/ De cruciais dores e desilusão!* O primeiro *não* é seguido de exclamação, o que intensifica a negação. Os segundo e terceiro *nãos* são seguidos pelas formas verbais *venhas* e *mereces*, negando ao ser amado o acesso ao amor do eu lírico. Para Staiger (1997, p. 34), “a repetição lírica não traz nada de novo com as mesmas palavras. É a singularidade da mesma disposição interior que ressoa de novo”. A voz lírica faz ressoar a renúncia expressa no título do poema.

Os dois tercetos finais são separados por três asteriscos que sugerem um intervalo, um silêncio propositado, uma expectativa em torno da manutenção ou não das

²⁵ Publicado na revista *A Violeta*, Ano XXI, Nº 234 e 235 de 31/outubro/1937, p.9.

imagens que se sucediam desde o início da sequência lírica. No primeiro, a afirmação do fingimento do ser outrora amado e que hoje é apenas sombra que não deixa vestígios:

Eu não te quero amar, alma fingida
Foste sombra que passou na minha vida
Sem deixar vestígio no meu pensamento

Vai, por este mundo atro e enganador,
Curtir a mágoa deste rompimento
- Procura em outro peito um outro amor!

E no segundo terceto, a retomada contundente das negativas anteriores, que não aparecem com palavras negativas, mas com afirmações fortes de recusa. *Vai*, afirma e ordena o eu lírico, - *Procura em outro peito um outro amor!*, exclama, enfim, liberto de um amor que não quer mais porque trouxe apenas sofrimento. As formas verbais no modo imperativo, *vai* e *procura*, ordenam que o ser amado recue e busque outro amor. O sujeito-de-enunciação lírico compara o amor passado à sombra que passou em sua vida e, por isso, remete-o ao estado das coisas fugidias, abstratas, como algo invisível, mas que, mesmo assim, precisa ser recusado e renunciado por meio de repetidas negações.

As imagens recorrentes na poesia de Antídia Coutinho são a mágoa, a saudade e a desilusão, todas provocadas pela distância e recusa do ser amado. O sonho, a sombra e a morte formam o tripé simbólico sobre o qual a voz lírica edifica seus lamentos e renúncias. O que resta ao sujeito de enunciação lírico é a manifestação da frustração diante do sentimento amoroso. Nesse contexto, a escrita representava o espaço possível ao exercício da linguagem que cerceava a mulher à esfera do espaço privado. Manifestar-se artisticamente passava a ser, portanto, o modo de organizar esteticamente as tristezas e mágoas vividas no universo amoroso, isto é, no espaço social e cultural que limitava suas escolhas e vivências amorosas.

3.1.4 Guilhermina de Figueiredo

Guilhermina de Figueiredo nasceu em 1911 e viveu até 1981. Conforme Nadaf (1996, p. 473), a poetisa foi “professora e oradora do *Grêmio Literário Júlia Lopes*. [...] Apaixonada pela música, compôs ainda letras para serem executadas ao piano”. Em 1968, publicou *Lampejos d’alma – Trovas*, composto por 93 quadras em que a voz

lírica enuncia os mais diversos temas. Todas as quadras aparecem em sequência numerada e não trazem título. Em prefácio à obra, Milton Fortuna Mendes (Apud FIGUEIREDO, 1968, p. 11-12) diz: “A autora de *Lampejos d’Alma* transmite em suas redondilhas toda a sensibilidade que lhe vai n’alma, principalmente quando se refere às crianças, às flores, ao mar, ao luar, ou se envolve em saudade dos entes queridos”. Murillo Araujo (Apud FIGUEIREDO, 1968, p. 15), em outro prefácio à obra, apresenta a poetisa afirmando que “sua força lírica tem sempre a mola do sentimento. É ele quem lhe umedece os olhos d’alma, para que enxergue a vida, luminosamente. Poesia límpida, clara e diáfana, simplesmente, música do coração”. Em apresentação às suas trovas, ela própria escreve: “nos *Lampejos d’alma* deixei cair o que havia dentro de mim; isso que é fé, isso que é amor, isso enfim, que é sentimento, emoção e saudade; a poesia e a música na alma feminina” (FIGUEIREDO, 1968, p. 21).

As quadras de Guilhermina apresentam uma voz lírica que denuncia a ilusão amorosa, o desencontro e a saudade do ser amado distante. As imagens, embora construídas em apenas quatro versos, revelam estados de alma complexos que se iniciam e se concluem num todo, fechando o enunciado lírico em rápidas imagens, porém sempre completas. O jogo rímico dos poemas confere ritmo e musicalidade à criação lírica de Guilhermina, lembrando a premissa de Staiger (1997, p. 23) sobre a poesia moderna, da qual “a música é o remanescente, linguagem se comunica sem palavras, mas se expande também entoando-as”.

A quadra “12”²⁶ traz a imagem da ilusão, aquela que desarma o amante frente ao ser amado que se supunha esquecido. O eu lírico não hesita em confessar a infelicidade ao constatar que o ser amado não foi esquecido:

Oh! que ilusão infeliz,
pensar que o havia esquecido...
Pois vendo-o, tudo me diz
que só ele é meu querido.

O suposto esquecimento reverte-se em certeza da permanência do sentimento amoroso tão logo o ser amado é avistado. A primeira frase poética, introduzida pela interjeição *Oh!*, delimita o tamanho da ilusão infeliz que o sujeito lírico acalentava. Não houve esquecimento, antes, uma ilusão que se impõe mediante à presença, à visão cara daquele a quem ama. O sujeito poético não se confessa apenas desarmado ao ver o ser

²⁶ *Lampejos d’alma*. 1968, p. 26.

amado, como também convicto de que, ao avistá-lo, o amor que sentia permanece vivo. Se o “olhar é como o mar, mutante e brilhante, reflexo ao mesmo tempo das profundezas submarinas e do céu” (CHEVALIER, 2007, p. 653), então avistar alguém que se julgava esquecido, mas permanecia nas profundezas do ser, traz também o simbolismo dos extremos do amor e da ilusão. É pela via do olhar que o estado do eu lírico se desencadeia e é concluído. O lamento infeliz do primeiro verso da quadra, *Oh!, que ilusão infeliz*, é arrematado pela confissão do último verso: *só ele é meu querido*. Fecha-se, assim, no decorrer da pequena composição lírica, a imagem de uma das ilusões mais recorrentes nos dilemas amorosos: acredita-se haver esquecido um amor, mas, ao vê-lo, a certeza do esquecimento dá lugar à certeza da permanência do amor.

No poema “22”²⁷ o sujeito lírico recorda o sonho da volta do amado e deseja sonhar novamente, pois somente em sonho é possível juntar-se a quem se ama:

Sonhei que havias voltado,
voltado depois de um mês.
Acordei. Oh! quem me dera
poder sonhar outra vez.

É na oposição das formas verbais *sonhei/acordei* que a quadra manifesta a imagem da solidão em que o ser lírico se encontra. O estado ideal está no universo onírico, é nele que a voz lírica deseja permanecer para sentir a presença do amado. O sonhar é a presença e o acordar, ausência. O período da ausência do ser amado, um mês, é vencido pelo sonho, esfera em que o encontro é possível e, por isso, a voz lírica anseia por uma nova quimera. No sonho, diz Chevalier (2007, p. 844), “a consciência das realidades se oblitera, o sentimento de identidade se aliena e se dissolve. O sonho se subtrai, portanto, à vontade e à responsabilidade do homem, em virtude de sua dramaturgia noturna ser espontânea e incontrolada”. Assim, pelas vias do sonho, o sujeito lírico encontra meios de vivenciar o encontro amoroso que, na esfera real, parece não se realizar.

O poema “41”²⁸ traz novamente a imagem do olhar, já presente na quadra 12. O eu lírico confessa-se dependente do olhar do ser amado e lhe suplica a luz de seus olhos para se acalmar:

Se me olhas, tenho a calma,

²⁷ *Lampejos d'alma*. 1968, p.30.

²⁸ *Lampejos d'alma*. 1968, p. 36.

se não me olhas, o horror...
 Eu peço a luz de teus olhos
 para acalmar minha dor.

O efeito da luz dos olhos do amado sobre o eu poético parece ser como a luz do sol para o desenvolvimento das plantas. O horror e a dor são aplacados mediante o olhar, a luz dos olhos do ser amado. A relação que se estabelece é de dependência, pois não há vida sem luz, essa luz específica que provém do olhar, e é por ela que a voz lírica reclama, pois “metaforicamente, o olho pode abranger as noções de beleza, luz, mundo, universo, vida” (CHEVALIER, 2007, p. 656). A luz dos olhos do amado é o sol do qual depende a vida do eu lírico.

Na quadra “50”²⁹, o sujeito-de-enunciação lírico toma o coração como interlocutor para dizer do estado contraditório entre emoção e razão. O coração é emoção- e a razão, juízo. Ao alertar o coração sobre a necessidade de negar o amor, o eu lírico adverte para a tomada de juízo:

Coração, toma juízo,
 não queiras mais esse amor.
 Será possível que gostes
 de viver imerso em dor?

Somente o juízo pode afastar tal amor e, com ele, a dor provocada por esse sentimento. Emoção e razão ou, emoção *versus* razão, compõem o enunciado poético que personaliza o coração para trazer a dimensão do sentimento amoroso, dialogando com ele e o alertando sobre os riscos da dor. O coração, ensina Chevalier (2007, p. 282), “é o primeiro órgão que se forma e o último que morre, de modo que a expressão *de todo o teu coração* quer dizer, realmente, até o teu último suspiro”. Ao dirigir os enunciados ao coração, personalizando-o, o eu lírico revela a proporção do mal que o sentimento amoroso pode trazer ao coração, imergindo-o na dor.

A quadra “52”³⁰ enuncia uma renúncia nos dois primeiros versos, endereçando-os ao ser amado. Os dois *nãos* negam qualquer desejo de aproximação, mesmo que em pensamento:

Não quero saber de ti.
 Não quero pensar que existes.
 E tu, porque és bem maldoso,

²⁹ Idem, p. 39.

³⁰ *Lampejos d'alma*. 1968, p. 40.

só por capricho, inda insistes.

Nos versos finais, a insistência de um *tu* maldoso é denunciada pelo sujeito poético como um capricho. Parece haver a necessidade da negação inicial para então acusar a maldade do outro que se compraz em insistir em algo que o eu lírico nega com veemência. A negação inicial desdiz ou contradiz a disposição da voz lírica em se envolver ou continuar envolvido com tal amor, e a acusação que fecha a quadra intensifica essa posição. O adjetivo *maldoso* denuncia a ideia de capricho, pois se diz que maldoso é aquele que, ciente e voluntariamente, dispõe-se em prejudicar o outro, por isso a insistência daquele a quem os versos são dirigidos é denunciada como um mal.

O poema “53”³¹ traz uma imagem clássica das relações amorosas. A voz lírica julgava a promessa de amor como eterna, entretanto, como tudo o mais, a promessa foi passageira e enganadora:

Como tudo é passageiro,
como tudo é enganador.
Quem dera que fosse eterna
toda promessa de amor!

O eterno, assim como a eternidade, “representa a infinidade do tempo independente de toda contingência limitativa: é a afirmação da existência na negação do tempo” (CHEBALIER, 2007, p. 409). Porém, a promessa enganadora e passageira traz desalento ao eu lírico que lamenta o desfecho rápido do enlace amoroso. *Quem dera que fosse eterna*, enuncia, manifestando o desejo em prolongar infinitamente o envolvimento com o ser amado. Porém, no amor, assim como em tantas outras contingências, a promessa não vingou. O sujeito-de-enunciação lírico parece equiparar o amor aos assuntos corriqueiros, pois a promessa de amor é comparada a qualquer outra sobre questões práticas que pode ser rompida, interrompida ou quebrada, sem que haja maior consideração ao amor que às questões mundanas. O terceiro verso somado ao quarto, *Quem me dera fosse eterna/ toda promessa de amor!*, sintetizam os desejos da voz lírica: o amor, bem como as promessas assumidas em seu nome, deveriam ter privilégio especial frente as demais contingências.

³¹ *Lampejos d'alma*. 1968, p. 40.

Na quadra “81”³² o eu lírico brinca ao enunciar um suposto beijo. Os três verbos *ganhei*, *pequei*, *acordei* instauram o clima descontraído do poema:

Ganhei um beijo outro dia,
 não vão pensar que pequei.
 Pois logo que fui beijada,
 levei um susto – e acordei...

Nessa quadra, a imagem do sonho é construída de modo diverso daquela da 22, cuja primeira palavra do primeiro verso é o verbo *sonhei*: *Sonhei que havias voltado*.. No poema 81 é a última palavra da quadra que traz a ideia de sonho, invertendo a ordem e os verbos, pois traz o termo *acordei*..., revelando, no final da quadra, tratar-se de um sonho. Esse jogo ou brincadeira traz, entretanto, um desejo parecido ao da quadra 22, pois tanto lá como aqui o eu lírico instaura o sonho como espaço onde a realização amorosa é possível. Embora haja a defesa, *não vão pensar que pequei*, complementada pelo enunciado final, *levei um susto – e acordei*..., a voz lírica afirma no primeiro verso: *ganhei um beijo* e reafirma no terceiro: *fui beijada*.

Chevalier (2007, p. 128) diz que o beijo é “símbolo de união e guarda a polivalência e a ambiguidade das inumeráveis formas de união”. Para o sujeito lírico, o beijo parece precisar de um espaço próprio para ocorrer, o sonho, pois fora dele, na esfera real, seria pecado. A autodefesa enunciada no verso *não vão pensar que pequei* denuncia a esfera onírica como ideal para a plena realização amorosa onde é possível ocorrer a união por meio do beijo.

O poema “91”³³ enuncia um terno olhar trocado a partir do qual o encontro amoroso se desencadeou:

Um terno olhar que trocamos,
 nossas almas se encontraram.
 Mas... na rajada do vento,
 os corações se afastaram.

A troca de olhares promoveu o encontro das almas dos amantes. Os dois primeiros versos do poema enunciam o que poderia ser o início de encontro amoroso duradouro e feliz. A conjunção adversativa *mas*, que inicia o terceiro verso, introduz, porém, no poema uma outra ordem, diversa da que se poderia deduzir dos dois primeiros versos.

³² *Lampejos d'alma*. 1968, p. 49.

³³ *Idem*, p. 53.

Mas... na rajada do vento,/ os corações de afastaram. O vento é sempre símbolo de instabilidade e inconstância, pois ocasiona inquietação e turbulência. A rajada do vento, cuja força afastou os corações dos amantes, desestabilizou a ternura do olhar e promoveu o desencontro das almas. O sujeito-de-enunciação lírico lamenta a fragilidade do encontro, pois o que poderia vir a ser uma união de almas e corações foi interrompido pela manifestação súbita e violenta de um impedimento que a voz lírica enuncia como *rajada do vento*. A imagem, rápida como o vento, encerra o quadro amoroso que se fecha tão veloz como a quadra poética.

As imagens recorrentes nos poemas de Guilhermina de Figueiredo são o sonho, a ilusão, o vento, o coração e o olhar. A voz lírica de *Lampejos d'alma* enuncia seus versos sobre o amor numa obra única, considerando-se o conjunto das obras analisadas. Porém, essa característica diminuta da extensão dos poemas não diminui a qualidade de sua lírica. Ao invés, revela a agilidade, a intimidade e o domínio que a poeta estabelece com a linguagem, característica que resulta na organização sonora dos versos e no ritmo envolvente das trovas. Para Staiger (1997, p. 26), “na criação lírica, [...] metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali”.

3.1.5 Benilde Moura

Benilde Moura nasceu em João Pessoa, na Paraíba, em 1914, radicando-se, mais tarde, em Mato Grosso onde lecionou desenho e atuou como cartógrafo. Publicou em vários jornais do Estado “assinando uma produção literária – prosa curta e poesia – que revela a mesma preferência pela estética romântica de suas contemporâneas”, aponta Nadaf (1993, p. 57-59). Sua produção foi assinada com as iniciais de seu nome B.B., B.B.M., e também com seu nome completo.

No longo “Poema do meu amor”³⁴ (1934), o eu lírico exalta o amor que sente, definindo-o como *grande e luminoso* e o comparando com a *claridade das lâmpadas serenas,/ que velam os altares das igrejas desertas*. Ao comparar o seu amor à *luz das estrelas distantes ocultas na Amplidão* e ao dizer que *Está bem longe da compreensão da Vida*, percebe-se que o sujeito lírico o faz grafando os substantivos abstratos Amor,

³⁴ Publicado na revista *A Violeta*. Nº 301, de Outubro/1934.

Amplidão e Vida em maiúsculas. Essa valorização absoluta dos termos destaca-os, no interior do poema, como imagens essenciais em torno das quais gravitam as demais:

Meu Amor é grande, muito grande e luminoso!
 Parece pequenino, sem brilho e sem valor...
 É que ele tem a luz perene das estrelas distantes
 ocultas na Amplidão.
 Não fulgura como o sol,
 mas tem cintilações secretas,
 porque é humilde e é superior.
 Esta luz não fere olhos humanos,
 não comove, nem impressiona;
 é como a claridade das lâmpadas serenas,
 que velam os altares das igrejas desertas.
 Está bem longe da compreensão da Vida.
 e muito além das regiões terrenas.

Romantismo e Simbolismo mesclam-se em imagens de luz e sombra, imprimindo ao amor da voz lírica tonalidades conflitantes entre si. Os versos, *é como a claridade das lâmpadas serenas, / que velam os altares das igrejas desertas*, denotam a preferência simbolistas pela sugestão de certa luminosidade que predomina no interior dos templos religiosos. O seu amor é grande e luminoso, *mas não fulgura como o sol, tem cintilações secretas* e está *muito além das regiões terrenas*. O eu lírico realiza um exercício de autocontemplação, pois a grandeza de seu amor independe de qualquer relação, está nele, acima da compreensão, é um amor superior e isso parece bastar. A última estrofe reitera as afirmações iniciais e reforça a grandeza desse sentimento que o sujeito lírico traz em si:

Meu Amor é muito grande! É forte e é profundo.
 Nutriu-se e se desenvolveu na Indiferença,
 entre renúncias, desprezando o mundo
 e sem sentir o peso da Descrença.
 Não sei como surgiu; nem sei a idade.
 Deve ter milênios como a Imensidade,
 porque é calmo, sensato e resistente;
 enfrenta vendavais, domina a natureza,
 oculto, conscientemente,
 no INFINITO da própria Singeleza...

As palavras iniciadas com maiúsculas no interior dos versos aparecem novamente absolutizando os estados de Indiferença, Descrença, Imensidade, Singeleza e Infinito, essa última grafada inteira em maiúsculas. O sujeito-de-enunciação lírico enuncia seu sentimento mensurando-o como algo inesgotável, que independe de tudo o que é exterior, pois o amor que traz dentro de si basta para que se sinta detentor desse sentimento e, ao mesmo tempo, completamente tomado por ele. Não é possível saber,

no entanto, quem é esse amor, se dirigido a alguém ou se é um sentimento que o eu lírico nutre sem se dirigir a ninguém. Friedrich (1978, p. 178) postula que

a lírica moderna impõe à linguagem a tarefa paradoxal de expressar e, ao mesmo tempo, encobrir um significado. A obscuridade converteu-se em espírito estético dominante, afastando demais a poesia da função normal de comunicação da linguagem, para mantê-la flutuando numa esfera da qual pode mais afastar-se que se aproximar de nós. [...] a lírica obscura fala de acontecimentos, de seres ou objetos, dos quais o leitor desconhece causa, lugar e tempo e nem virá a ser informado dos mesmos. As informações não são completadas mas, ao contrário, interrompidas.

O soneto “Esperança”³⁵ revela uma voz lírica diferente da externada no poema anterior. Comparando os dois, nota-se que no “Poema do meu amor” a sensação de estar tomado por um amor grande e luminoso era o suficiente para que o sujeito poético cantasse seu amor como sentimento forte e profundo. Já em “Esperança” o sujeito de enunciação reclama a existência de um amor para ser vivido com outrem que não existe ou ainda não veio, pois para */Realizar meu sonho cor de rosa.../*, enuncia o eu lírico, precisaria unir sua alma a outra:

Quisera possuir um amor, na vida.
Amor que me fizesse bem ditosa.
Amor em que eu vibrasse enternecida,
Goçando uma existência harmoniosa.

Que minh’alma pudesse a uma outra unida
Realizar meu sonho cor de rosa...
Se assim, no amor pudesse achar guarida
Meus dias findaria venturosa.

No entanto, essa ambição serve apenas para se iludir, machucar o coração e o que resta, então, é *Oferecer a Deus minha esperança*, pois a realização do amor romântico não passa de uma ilusão: *Mas, para que pensar nesta ilusão,/ Ferindo ainda mais meu coração?!/ Só devo ambicionar o que é possível*. Diante do impossível, a esperança é o sentimento que impera nessa lírica e, por isso, a realização do que é esperado depende do poder de um Deus. Chevalier (2007, p.333) ensina que, ao ser tocado por um sentimento de dependência impotente, projeta-se os “desejos e temores em um Ser superior, capaz de satisfazê-los e defendê-los”. Desse modo, o sujeito lírico parece deixar nas mãos de deus a realização daquilo que ainda espera vivenciar com o ser amado.

³⁵ O poema não apresenta fonte específica. O texto em verso aparece disposto junto aos poemas da autora publicados na revista *A Violeta* e na *Revista da Academia Matogrossense de Letras*.

No poema “Sonho”³⁶ (1943) a voz lírica revela um suposto diálogo que o eu lírico tivera na infância *com uma velha encarquilhada e bem franzina/ a olhar para o Infinito, a ver, o que... não sei*. A voz lírica recorda o passado de onde surge a imagem da velha, cujo simbolismo está relacionado ao que é perecível, precário e frágil.

Tinha um lenço na mão, de seda muito fina,
Amarelo, esgarçado... – O’velha – perguntei,
– que faz olhando o céu? – Cumprindo minha sina...
Há trinta anos aguardo a volta do meu Rei.

O infinito, novamente grafado em maiúscula, parece ser o espaço para onde vai e de onde vem o amor, o ser amado, o *Rei* que um dia partiu. É o lugar para onde se olha enquanto se espera por um grande amor. E, assim como a velhinha aguarda o retorno do seu rei, também a alma do sujeito lírico aguarda *nos caminhos do Sonho, Aquele que não vem!*, numa postura romântico-contemplativa:

/.../
É por ali que vem... E aponta o fim da estrada...

Minha Alma é essa velhinha à espera de seu Bem.
Cansada de esperar, vive esperando ainda,
nos caminhos do Sonho, Aquele que não vem!

A voz lírica recria uma “realidade desmembrada ou dilacerada pela violência da fantasia que jaz na poesia como campo de ruínas. [...] Mas ruínas e irrealidades encerram o mistério e, por este, os poetas líricos compõem versos” (FRIEDRICH, 1978, p. 211), e compara a sua alma a uma velhinha que encontrara no caminho a espera de seu amor. O eu lírico espera seu amado nos caminhos do sonho, estado no qual parece haver maior possibilidade de um encontro. O mistério se instaura no poema, pois não é possível saber qual é o fim da estrada, o infinito de onde o amor virá. A velha apenas aponta e diz: *É por ali que vem*, sugerindo que o fim da estrada seja o começo do sonho.

O soneto “Holocausto”³⁷ (1939) revela a dor e o sacrifício vividos pelo eu lírico que embala um amor secreto e incompreendido. As imagens do poema trazem à tona um passado que, para ser esquecido e destruído, exige do sujeito lírico determinação ímpar para suportar as *grelhas do holocausto*:

Quando o meu pensamento as asas entreabrindo
Ensaia brando voo em volta do passado,
Eu sinto ainda viver aquele sonho lindo,
Aquele mesmo sentimento alucinado.

³⁶ Publicado na *Revista da Academia Matogrossense de Letras*. 1943. Tomos XXI e XXII, p. 92.

³⁷ Publicado na *Revista da Academia Matogrossense de Letras*. Ano VII. 1939. Nº XIII e XIV, p. 147.

Então procuro ardentemente ir destruindo
 O que me faz sofrer o coração magoado...
 Inútil! No silêncio a minha dor carpindo,
 Osculo com fervor o nome muito amado.

O segredo parece estar relacionado ao passado, espaço do qual emanam as reminiscências desse sujeito lírico que, em silêncio, vive a amargura de dores e ansiedades. A voz lírica recorda e tal recordação é possível porque seu pensamento *ensaia um brando voo em volta do passado*. Nesse retorno, sente *ainda viver aquele sonho lindo*. O amor fora um sonho que é interrompido pelos *grilhões cruéis da realidade*:

Depois sob os grilhões cruéis da realidade
 Oferto a alma contrita às grelhas do holocausto
 Em troca de outra dor que abata esta ansiedade...

E sofro!... E nalma triste afogo o meu gemido
 Porque adormeço o coração – mendigo exausto –
 Ao embalar deste amor secreto e incompreendido.

O voo e as asas surgem como imagens redentoras, capazes de conduzir o eu lírico ao sonho vivido outrora. A imagem do “voo é um substituto irreal da ação que deveria ser empreendida. Sem saber, poder ou querer empreendê-la, pede-se a um sonho que a realize, ultrapassando-a”, afirma Chevalier (2007, p. 964). O soneto revela a desilusão do sujeito lírico ao tentar destruir o sentimento que traz sofrimento e dor. Nessa tentativa, no entanto, confessa ainda beijar o nome amado. Debate-se entre a recordação, o desejo de esquecer e a impossibilidade de esquecer-lo. Se o amor é secreto e incompreendido, como revela o último verso do soneto, parece ser ainda maior o holocausto ao qual o eu lírico se entrega como vítima a ser sacrificada. O segundo verso do primeiro terceto, *Oferto a alma contrita às grelhas do holocausto*, traz a imagem do sacrifício praticado pelos antigos hebreus em que a vítima era inteiramente queimada. Essa perspectiva religiosa do sacrifício converge para a reflexão de Paz sobre a palavra poética como uma mediação entre o sagrado e os homens. Para o autor,

poesia e história, linguagem e sociedade, a poesia como ponto de interseção entre o poder divino e a liberdade humana, o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original: todas essas oposições antecipam os temas centrais da poesia moderna (PAZ, 2013, p. 50).

A lírica de Benilde Moura carrega imagens de sonho, alma, asas, voo, Deus, sol e luz. Todas elas, no entanto, parecem traduzir uma desilusão, um descontentamento para o qual o sujeito poético não encontra consolo. A experiência amorosa revela-se na

esfera do sonho, espaço ao qual o eu lírico se reporta para elaborar as imagens que idealizam o amor. Paz (2012, p. 113) afirma que as “imagens constituem uma realidade objetiva, válida em si mesma: são obras. [...]. O poeta faz algo mais que dizer a verdade; ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria existência”. Esse viés interpretativo não distingue artificialmente corpo e alma, mas os coaduna na descrição dos sentimentos e da subjetividade da lírica, como ocorre na poesia de Benilde Moura.

3.1.6 Maria da Glória Novis

Conhecida como Glorinha Novis, a poeta nasceu em Cuiabá em 15 de setembro de 1915 e faleceu no Rio de Janeiro em 16 de dezembro de 1950. Formou-se professora pela antiga Escola Normal Pedro Celestino. Escreveu sua lírica amorosa basicamente em sonetos, externando um “eu melancólico e ressentido pela impossibilidade de unir-se ao amado”, observa Nadaf (1996, p. 473). A poetisa publicou seus versos na década de 1930 nos periódicos do Estado, dentre os quais a *Revista da Academia Matogrossense de Letras*, a *Revista do Grêmio Literário Álvares de Azevedo* e *A Violeta*.

No soneto “Condenado”³⁸, composto em rimas alternadas (abab), nos dois quartetos iniciais, o eu lírico masculino chora o abandono de um coração preso em sua própria infelicidade, muito embora viva em meio à multidão:

Tenho o viver de um pobre condenado
 Preso às grades do próprio coração
 Vivo sozinho, triste, abandonado,
 Sem o alento sequer de uma ilusão.
 E embora eu não esteja encarcerado
 E ande sorrindo em meio à multidão,
 Nada mais vejo além desse passado
 Transformado em uma porta de prisão.

Para vigiar esse estado há, no entanto, um juiz e carcereiro que não perdoam, que são indiferentes e cruéis e se comprazem em não libertar o eu lírico do estado em que se encontra. Os dois tercetos finais trazem como rimas as expressões *carcereiro*, *altaneiro*, *perdoar* (ccd) e *indiferente*, *cruelmente* e *libertar* (eed) em que as palavras *perdoar* e *libertar* parecem insuficientes para transpor o cerco produzido pelas demais rimas: *carcereiro*, *altaneiro*, *indiferente* e *cruelmente*. Seria, de fato, uma voz lírica masculina

³⁸ Este soneto está catalogado junto à produção da poetisa publicada nas revistas *A Violeta*, *Revista da Academia Matogrossense de Letras* e *Revista do Grêmio Literário Álvares de Azevedo*, concentrada na década de 1930, mas não traz, a exemplo dos demais, referência exata. O poema foi publicado também, mais recentemente, em periódico local, no caderno *D. O. Cultura*, nº [?], em 31 de maio/1995, p. 03.

ou tratar-se-ia da voz que o eu lírico empresta ao próprio amor? Ora, o amor não está encarcerado, ao contrário, parece andar sorrindo em meio à multidão, como enuncia a segunda estrofe. O primeiro verso da terceira estrofe introduz um vocativo, *E você*, dirigindo-se diretamente a um suposto interlocutor:

E você, meu juiz e carcereiro,
Que sabe ser tão mau, tão altaneiro,
Por que também não sabe perdoar?

Por que passa por mim, indiferente,
A fingir não me ver, tão cruelmente,
Comprazendo-se em não me libertar?

A voz lírica masculina parece muito clara nos dois quartetos que iniciam o soneto, nos três primeiros versos: *Tenho o viver de um pobre condenado/ Preso às grades do próprio coração/ Vivo sozinho, triste, abandonado*. A forma verbal *preso* alinha-se aos adjetivos *condenado*, *preso*, *sozinho* e *abandonado*, todos no gênero masculino. No entanto, os dois tercetos finais são destinados a um interlocutor também masculino, o que pressupõe ser este o ser amado a quem a voz do amor, presente nas duas primeiras estrofes se referia. O sujeito-de-enunciação lírico dá voz ao coração, personaliza-o como um condenado, preso pelo juiz e carcereiro, o ser amado, que o ignora. Por isso, ao falar da lírica moderna, é preciso lembrar do já ensinado por Staiger (1997, p. 72): “poetizar lírico é aquele em si impossível falar da alma, que não quer ser tomado pela palavra, no qual a própria língua já se envergonha de sua realidade rígida, e prefere furtar-se a todo intento lógico e gramatical”.

Em outro soneto, “Meu coração”³⁹ (1937), o eu lírico compara o estado do seu coração a um campo lindo, repleto de *Flores mui perfumosas e gentis*, reportando as imagens líricas a um período em que *Não supunha, sequer, que houvesse dor*. Sem saber ainda o que era o amor, não podia imaginar que a dor fizesse parte do sentimento amoroso:

Meu coração foi como um campo lindo.
Fresco, como as manhãs primaveris;
Onde, de cada passo, iam surgindo
Flores mui perfumosas e gentis.

Na primeira estrofe, o confluir de elementos naturais iluminados pela primavera fundem o coração do eu lírico com *as manhãs primaveris*. Essa técnica da fusão, como diz Friedrich (1987, p. 206), está presente também na lírica do século XX, pois “a

³⁹ Publicado na revista *A Violeta*. Nº 230. Maio/1937, p. s/n.

comparação possível na metáfora cedeu à absoluta identificação”. Mais que recordar as funções antigas da metáfora como a comparação, na lírica moderna se verifica uma transformação profunda nesse aspecto: “o que é expresso como comparável – isto é, expresso no tom e na tessitura da metáfora – é, na realidade, algo completamente distinto. A metáfora se transforma no meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna” (FRIEDRICH, 1987,p. 206).

A segunda estrofe interrompe esse estado ao enunciar no primeiro verso um tu a quem os versos são dirigidos ou a quem o eu lírico se refere:

E nesse tempo, não te conhecia,
Eu não sabia, pois, o que era o amor.
Tinha a minh'alma plena de alegria,
Não supunha, sequer, que houvesse a dor.

Antes de conhecer o ser amado, o eu lírico não conhecia o amor, havia alegria e o sujeito-de-enunciação lírico desconhecia a dor. Essa estrofe instaura um novo estado no soneto, que a voz lírica denuncia como o fogo da dor que devasta o campo florido e perfumado, não poupando nem mesmo a ilusão, a mais miúda e frágil flor:

Mas, eis, que veio o tempo da queimada,
E o fogo, cruel e despiedoso,
Destrói do campo a flora desmaiada.

Foi esse fogo a tua ingratidão,
Que não deixou, nem do reval mimoso,
A bonina, sequer, de uma ilusão.

O verso *Foi esse fogo a tua ingratidão*, resume o efeito destruidor do amor e do ser amado, o suposto tu a quem os versos são remetidos. O poema segue o gosto do Romantismo ao comparar os sentimentos e o próprio coração a elementos da natureza. A ingratidão do ser amado é comparada ao fogo, nos dois tercetos finais, devastando o campo com a flora já desmaiada eliminando, assim, qualquer esperança ou ilusão.

O soneto “Tênuê confissão”⁴⁰ (1938) reafirma o viés melancólico e ressentido da voz lírica ante as desventuras vividas no contexto amoroso. Se pudesse confessar o inconfessável, talvez pudesse esquecer o ser amado mesmo sabendo do impossível perdão a sua falha. Assim, ante um destino que obrigou o eu poético a magoar seu amor, o abismo entre os amantes se instaura em forma de um segredo, para cuja revelação não há, na concepção do sujeito lírico, perdão algum.

⁴⁰ Publicado na *Revista do Grêmio Literário Álvares de Azevedo*. Ano I. Novembro/1938, p. 94.

Quem me dera poder dizer-te tudo
 Que sofri, e ainda sofro, sem poder,
 Num desespero atroz, infindo, mudo.
 Um momento, um segundo te esquecer.

Desde o dia em que, mais cruel que Marte,
 O meu destino, qual um fero algoz.
 Me obrigou ao suplício de magoar-te.
 Cavando o imenso abismo que há entre nós.

Nessa espécie de autocondenação provocada pelo medo de revelar o segredo, surge o perdão do eu lírico ao ser amado como redenção ao seu próprio pecado. Como uma *vingança única e incoerente*, o perdão é cantado como a penitência possível ao suposto erro cometido. Fonte de angústia, o segredo parece ser a prisão e o algoz do sujeito lírico. Preso em seu próprio cárcere, sente-se cavando o abismo que o separa do ser amado.

Mas é impossível porque tenho medo
 Que de posse do meu grande segredo
 Não te apiedes deste coração,

Cuja vingança única e incoerente,
 Será a de perdoar-te, eternamente,
 Embora nunca alcance o teu perdão.

O abismo “designa aquilo que é sem fundo, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas”, e também “os estados informes da existência. Do mesmo modo que aplica-se ao caos tenebroso das origens e às trevas infernais dos dias derradeiros” (CHEVALIER, 2007, p.05). Nesse contexto, a voz lírica traduz uma imagem fechada em torno de um segredo, quase indizível, uma prisão de onde o peso interior manifesta uma lírica carregada de conflitos. O soneto parece aumentar esse abismo que separa os amantes, pois não há como confessar o segredo promotor do abismo que existe entre ambos. Tomado pelo medo, o eu lírico se detém no estado tênue, que enuncia no título, “Tênue confissão”, permanecendo em desespero atroz, infindo e mudo.

A lírica de Maria da Glória Novis traz imagens do amor associadas à ilusão, à dor, ao sofrimento, ao segredo e ao medo. O eu lírico parece recordar um estado de obscuridade do qual não consegue se libertar a não ser por meio da criação lírica. Nesse processo, diz Paz (2012, p. 115), o verso,

a frase-ritmo, evoca, ressuscita, acorda, recria. [...] Não representa, apresenta. Recria, revive a nossa experiência do real. Não é necessário assinalar que essas ressurreições não são apenas as da nossa experiência cotidiana, mas também as da nossa vida mais obscura e remota. O poema nos faz lembrar o que esquecemos: o que somos realmente.

A voz lírica apresenta imagens que sugerem uma vivência amorosa associada a experiências obscuras, negativas e intransponíveis. Paz (2012, p. 115) ensina que esse estado afetivo emana das imagens e, “graças à imagem, produz-se uma imediata reconciliação [...] entre a representação e a realidade”.

3.1.7 Maria Úrsula Santos Costa Gehre

A poetisa nasceu em Cuiabá em 12 de janeiro de 1918. Foi professora e funcionária pública. Seus poemas foram publicados no jornal *O Estado de Mato Grosso* e na revista *A Violeta*. Conforme Nadaf (1993, p. 62 e 64), “sua produção é o mais radical lirismo amoroso, versado com fluência e liberdade formal”. Além de publicar sua lírica assinada pelo próprio nome, usou também as iniciais e os pseudônimos de Marília e Mascote.

O poema “Fico às vezes pensando no porquê”⁴¹ (1939) é composto por dois dísticos e dois tercetos e traz uma linguagem que se assemelha à corrente livre do pensamento, como sugere o título. Sem conseguir chegar a uma solução satisfatória ao seu dilema, o eu lírico atribui a contenda em que se envolveu à ação de algum feitiço, pois, racionalmente, não consegue entender o que se passa em sua situação amorosa. O exercício poético se dá no sentido de entender por que tal estado antagônico se instaurou: *Fico às vezes pensando no porquê/ desta atração que sinto por você...//Acho-o feio, presunçoso e mau,/ mas quando o vejo, que prazer, meu Deus!! e que saudades longe de você...// Quero tirá-lo do meu pensamento,/ quero odiá-lo e não consigo tal.* Sem poder livrar-se da saudade, da atração e do prazer que a visão do ser amado proporciona, o sujeito lírico justifica o estado em que se encontra:

Você me pôs feitiço com certeza,
pois à sua vida eu sinto a minha presa,
e até já dizem que estou louca por você.

Do suposto estado enfeitiçado em que se encontra, o sujeito-de-enunciação lírico admite estar com a vida presa do ser amado. Essa condição, no entanto, parece não perturbar o eu lírico, que segue como refém liberto, atraído irreversivelmente por aquele a quem tanto ama. A voz lírica parece criar um estado mágico para justificar sua permanência no dilema amoroso em que encontra. Paz (2013, p. 68) diz que “o poema

⁴¹ Publicado na revista *A Violeta*. Nº 255. Agosto/1939, p.s/n.

não é apenas uma realidade verbal: também é um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Esse fazer é antes de mais nada um fazer a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação”. O autor postula que

no fundo dessa ideia ainda sobrevive a antiga crença no poder das palavras: a poesia pensada e vivida como uma operação mágica destinada a transmutar a realidade. A analogia entre magia e poesia é um tema que reaparece no transcorrer dos séculos XIX e XX, mas nasceu com os românticos alemães (PAZ, 2013, p. 68-69).

No poema “Canção de amor”⁴² (1940), a voz lírica canta o amor e protesta ante os possíveis impedimentos a sua realização. Há na expressão lírica uma pressa, uma urgência em viver o sonho do amor. O poema segue a composição em um único bloco, indicando o ritmo com que se há de compreender e de se entregar à vibração do amor. Paz (2012, p. 76) lembra que na lírica moderna “ritmo, imagem e sentido se dão simultaneamente numa unidade indivisível e compacta”. O eu lírico compara a vida à fumaça, cuja simbolismo remete à fluidez, ao que escapada da mão, e o enlace amoroso à quimera que “seduz e causa a desgraça a todo aquele que a ela se entrega” (CHEVALIER, 2007, p.763). Como argumento para viver o amor antes que tudo se acabe, a voz lírica convoca o ser amado a esquecer tudo e todos para viver o amor:

Vamos viver a hora que passa,
 Pois não se sabe o que há de vir...
 A vida é um sonho... uma fumaça...
 Posso morrer... podes partir.
 Que importa os outros? que importa o resto?
 Se nos queremos com louco ardor?
 Sejamos nós vivo protesto
 Contra os que tentam matar o amor.
 Vê como em tudo a beleza impera,
 Quando em noss'alma vibra o amor
 Seja ele, embora uma quimera!
 Seja ele um sonho – é um sonho lindo!
 Que à vida traz sabor infindo.

Não há tempo a perder, a vida é breve, é preciso viver o amor. Não importa o que os outros pensam, pois tudo é pouco diante do que representa o amor. Os três versos que fecham o poema encerram o ritmo da imagem, pois se a vida é um sonho e o amor uma quimera ou um sonho lindo, então tudo se harmoniza no final. “O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. [...] O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal no ritmo”, ensina Paz (2012, p. 63). Assim, o louco ardor que o sentimento amoroso produz deve ser protesto diante de qualquer barreira contrária

⁴² Publicado na revista *A Violeta*. Nº 270. Novembro/1940, p. s/n.

a sua realização. A vida só é digna de ser vivida com amor, mesmo que esse sentimento seja sonho, quimera, pois só assim a beleza da vida passa a ter sabor infindo.

O poema “Contradição”⁴³ (1940) revela um conflito interior que é resolvido na última estrofe. O eu lírico confessa odiar o ser amado, desejando que lhe aconteçam os piores infortúnios para que assim seu amor seja notado:

Chego às vezes a odiar-te...
tão grande é o meu amor por ti
chego a querer que te desprezem,
que a calúnia recaia sobre ti
e os amigos te fujam...
só eu fique ao teu lado,
e tu saibas então quanto és amado!

Até mesmo o desejo de que o ser amado caia doente é manifestado pelo sujeito lírico com o intuito de, então, curá-lo com seu carinho e seu amor. Novamente a confissão do desejo de magoar o ser amado, de fazê-lo sofrer: *chego a querer que fiques doente, muito doente.../ e só eu possa te cuidar/ com o meu carinho e o meu amor.../ Desejos loucos passam-me na mente,/ vontade de magoar-te.../ de te fazer sofrer,/ por muito te querer*. No entanto, o remorso toma conta do eu lírico e a estrofe final traz a confissão que revela desejo contrário ao anterior: mentia ao desejar o infortúnio do ser amado, tudo é mágoa e rancor, reconhece, afinal.

/.../
Tenho vontade de chorar...
pedir a Deus que me perdoe,
e não me ouça neste momento de rancor.
Mentira! Não te desejo nenhum mal.
E aos céus suplico,
embora tenha que sofrer,
que a mim reserve todo o mal
que por destino te couber...

Arrependido, o sujeito lírico suplica aos céus que aconteçam a si os males que porventura o destino reserva ao ser amado, redimindo-se, assim, das culpas pelo ódio, rancor e mágoas que possa sentir. O verso *Mentira! Não te desejo nenhum mal*. instaura uma nova ordem, a contradição enunciada no título, a partir da qual a voz lírica fecha o poema. Esse estado contraditório denuncia um debate íntimo que o eu lírico estabelece ao recordar tal desventura amorosa. As imagens do poema revelam uma disposição interior que instaura o conflito amor/ódio, desprezo/afeição, fuga/permanência, perdão/condenação indicando o estado ilógico da experiência amorosa. Sobre esse

⁴³ Publicado na revista *A Violeta*. Nº 271. Dezembro/1940, p. s/n.

aspecto, Paz (2012, p. 113) ensina que “as imagens poéticas têm sua própria lógica e ninguém se escandaliza se o poeta diz que a água é cristal”.

As duas estrofes do poema “O meu amor”⁴⁴ (1940) revelam um desfecho de despedida, pois o que restou foi a Saudade, grafada em maiúscula, absolutizando esse sentimento.

/.../

E foi crescendo
e se revelando
sem nem eu mesma me aperceber
Quis reagir... Já era tão tarde
e tão profundo o meu querer.
Já era tão grande este amor louco,
que dentro em mim
cresceu aos poucos,
que deu-me dias de ventura
e hoje é Saudade que tortura.

O amor cresceu aos poucos, *como invisível teia,/ que envolvesse,/ suavemente,/ as nossa vidas...*, enuncia o eu lírico, por isso quando se apercebeu, já era tarde, pois a teia, além de invisível, é também muito frágil.

Segundo Chevalier (2007, p. 872), a teia, assim como o tecido, o fio e o tear carregam o simbolismo do destino. Designam “tudo o que rege ou intervém no nosso destino: a lua tece os destinos; a aranha tecendo sua teia é a imagem das forças que tecem nossos destinos”. Assim, embora o amor tenha trazido dias de ventura, o que o destino teceu para eu lírico na esfera amorosa foi apenas a saudade que tortura. O sujeito-de-enunciação lírico apresenta um almofariz poético carregado de melancolia e tristeza externados por um eu lírico que viveu breves instantes de amor e cedo se deparou com o que restou para ser cantado: as lembranças e a saudade.

Os poemas de Maria Gehre trazem imagens que remetem para um estado em que sonho, feitiço, fumaça e quimera se alternam para revelar o sentimento amoroso do eu lírico. Os versos que externam o ritmo pelo qual a voz lírica concebe o amor não seguem uma estrutura rígida, tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. O eu lírico externa as imagens do amor por meio de metáforas criando “a ligação daquilo que materialmente, de modo algum, é possível relacionar entre si” (FRIEDRICH, 1978, p. 210). Sobre esse aspecto da lírica moderna, Paz (2013, p. 71) ensina que “a analogia não

⁴⁴ Revista *A Violeta*. Nº 270. Novembro/1940, p. s/n.

é só uma sintaxe cósmica: também é uma prosódia. [...]. O mundo é um poema; o poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos”.

As imagens do amor que as poetisas situadas na escala temporal do 1ºXX externam em sua lírica trazem ainda a herança da assimetria entre os gêneros que imperavam no século anterior. A experiência amorosa limitava-se ao âmbito matrimonial, posto que a condição para viver o amor romântico restringia-se à esfera conjugal. Nessa esteira, seguiam as orientações religiosas do *Catecismo da Doutrina Cristã*, – na versão brasileira de 1921 – que orientava: “o sacramento do matrimônio produz o aumento da graça santificante e dá graça especial para se cumprirem fielmente todos os deveres matrimoniais” (CHAUÍ, 1984, p. 99). Ora, até o século XX, a Igreja considerou o amor a partir de dois aspectos: “como amor profano a ser afastado, e como amor divino; o amor sempre emasculado ou transformado em caridade. Agora, o amor profano recupera dignidade”, observa Chauí (1984, p. 100). Isso porque a Igreja não podia ignorar as mudanças da sociedade contemporânea, o advento da psicanálise e a consolidação de uma cultura leiga. Durante todo o período em que a Igreja deixou o amor fora do casamento, que ela controlava, colocou-o nas mãos dos leigos, que dele trataram de cuidar.

No contexto histórico do século, os avanços em diversas áreas fundamentais ao desenvolvimento do *modus vivendi* da sociedade ocasionaram também avanços comportamentais. Porém, no contexto amoroso, a imagem de fundo do amor que predominou no período em questão ainda pertence a “certo tipo de romantismo que não mudou em seus aspectos básicos desde o final do século XIX. Na verdade, quando se trata de amor, o longo século XIX estende-se não só pelo século XX adentro, mas avança pelo século XXI” (MAY, 2012, p. 09).

Embora românticas em sua essência, as poetisas que escreveram e publicaram na primeira metade do século XX revelam também o sincretismo presente nos pós-parnasianos e pós-simbolistas apontado por Carvalho:

O sincretismo não foi pois um movimento literário, mas se constituiu, mais propriamente, no ambiente que propiciou o aparecimento do vento renovador do modernismo. Essa mesma reunião, de antigos e novos, irá se observar praticamente em todo o território nacional. Em Mato Grosso não seria diferente (CARVALHO, 2003, p. 62).

As mulheres que escreveram poesia em Mato Grosso nesse período manifestaram em sua produção as marcas herdadas do sistema patriarcal dominante no século anterior. De seus versos emanam os sentimentos que pautaram a vivência amorosa ditada pela cultura do homem, em cujas mãos estiveram, até onde foi possível, sujeitas à supremacia masculina sobre todos os âmbitos das relações humanas. Às mulheres restavam registrar em cadernos ou diários aquilo que lhes afetava o coração e inquietava a alma. Manifestar-se na esfera poética era a possibilidade de transmutar em versos aquilo que não lhes eram permitido manifestar na vida cotidiana limitada, ainda em grande medida, à esfera do espaço privado.

Entre os vários amores cantados pelas poetisas em terras mato-grossenses aparece, em volume mais expressivo, o amor romântico, correspondido ou não. Esse amor denota, o mais das vezes, uma estreita correlação ou sintonia com o amor conjugal, circunstância à qual a mulher em Mato Grosso, como em muitos outros lugares, estava condicionada no exercício do sentimento amoroso. No final da segunda metade do século XX e início deste XXI surge, mais assumidamente, a manifestação do amor sensual na lírica de autoria feminina produzida no Estado, como se verá no capítulo que segue.

4 O AMOR E A MULHER NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX E INÍCIO DO XXI

Acerto parcial com a mentira

*Quando fomos proibidas
de chegar perto daquela árvore
o melhor a ser feito
foi justamente comer o fruto.*

*O preço estava lá
e ficamos assustadas
– sem saber lidar com a dor.
Mas é depois que vem o prazer
sem o que não há justiça.*

*Graças à Eva, à Lilith, à Maria, À Madalena.
Sem elas
não teríamos a poesia do altíssimo
preço.
Mentiram que Deus não queria o nosso gozo.
As mulheres, desde sempre, desconfiaram.*

(Marta Helena Cocco, 2007)

4.1 O amor e as mulheres em tempos modernos

É consenso entre os pesquisadores e críticos da literatura produzida em Mato Grosso que até meados do século XX predominou no Estado um estilo híbrido romântico-parnasiano. Somente a partir da primeira década da segunda metade do século é que “a literatura mato-grossense se atualiza em relação à estética nacional, mais especificamente com o surgimento das revistas *Ganga*, *Sarã* e *O Arauto da Juventia*,” afirma Magalhães (2001, p. 312). Mais adiante no tempo, ainda de acordo com Magalhães (p.312), a partir da divisão do Estado, acontece outra manifestação de “sintomática ampliação da produção literária mato-grossense”, promovendo um novo cenário sociocultural nas décadas de 1970, 1980 e 1990. O panorama literário do século

XX apresenta, conforme estudos da pesquisadora, um ciclo de amadurecimento com três níveis distintos.

No primeiro, tínhamos uma literatura romântico-parnasiana da primeira metade do século XX. [...] Trata-se de uma literatura que importa modelos de técnica e pensamento, mas que já nos apresenta, de modo inequívoco, uma identidade própria a partir de seu compromisso com o regional, aliada a alguma maestria criadora. Num segundo momento, temos uma literatura rebelde e experimental. [...] Nessa fase existe ainda uma forte relação da literatura com o regional. [...] Na terceira fase, a literatura mato-grossense abre-se ao diálogo com o Pós-Moderno. [...] Podemos afirmar que a literatura mato-grossense nasce sob os auspícios do compromisso com os aspectos regionais e, com o tempo, amplia o seu leque de interesses, passando a operacionalizar não apenas elementos de natureza regional, mas também universais, seja em termos contedutísticos, como se verifica na poesia de Marilza Ribeiro [...] (MAGALHÃES, 2001, p. 313).

Junto com Marilza Ribeiro, os nomes de mais quatro mulheres compõem a fase Pós-Moderna a que se refere Magalhães. Amália Verlangieri, Lucinda Persona, Luciene Carvalho e Marta Helena Cocco trazem características modernas em sua poesia, tanto nos temas quanto na forma. Os elementos regionais aparecem aqui e ali, não constituindo, porém, a matriz da produção; ao contrário, manifesta liberdade de conteúdo, forma e expressão. O amor que as vozes líricas enunciam, no 2ºXX e início do XXI, traz um novo tom revelador de novas imagens. Nesse grupo de poetisas não se encontra o rigor formal verificado na constância dos sonetos, do período anterior, o 1ºXX. Esse aspecto, porém, acentua as características da lírica moderna, sobre as quais falou Friedrich (1978, p. 165), de que “nos bons líricos, as liberdades formais não são anarquia, mas uma bem refletida pluralidade de sinais significativos”. Não se diz com isso que o grupo de poetisas que produziu no 1ºXX apresente menor qualidade estética. O que ocorreu foi que elas escreveram sob a influência que imperava no período em Mato Grosso, aliás, não apenas romântico-parnasiana, como apontou Magalhães, mas também, e significativamente, simbolista. Essa herança está presente, ainda, na produção de Amália Verlangieri, pois embora não haja preocupação com o rigor parnasiano, as imagens que eu lírico enuncia trazem, entre outras, o infinito e o incognoscível dos simbolistas.

4.1.1 Amália Verlangieri

Dentre as poetisas que produziram em acordo com os novos padrões estéticos, a partir da segunda metade do século XX, está Amália Verlangieri. A poeta nasceu em 22

de julho de 1930, em Cuiabá, onde também faleceu em 29 de agosto de 1976. Uma coletânea da sua produção poética foi publicada no volume *Poesias*, tendo escrito também para diversos jornais, com mais frequência para o *Arauto da Juvenília*, *Ganga e Sarã*. Para o poeta e crítico literário Paulo Sérgio Marques (Apud VERLANGIERI, 2008, p. 09), “Amália faz de sua poesia uma voz feminina periférica, mas nunca marginal aos temas caros ao Modernismo nacional”, pois, mesmo “veiculando formas e paradigmas estéticos prenunciados no Simbolismo e redefinidos principalmente pela poética surrealista”, sua produção ajudou “a fundar uma poesia verdadeiramente da modernidade”, afirma Marques (2008, p.25). Os poemas de Verlangieri foram publicados em 2008 no volume *Vozes Femininas*, formando o conjunto da *Coleção Obras Raras* editado pela Universidade do Estado de Mato Grosso em parceria com a Academia Mato-Grossense de Letras.

Com o título “Poema”⁴⁵ (2008), a voz lírica clama ao ser amado para que retorne para perto de si, pois nem mesmo a ausência e a certeza de uma nova despedida arrefecem o sentimento amoroso.

Vem! Não prolongues com tua ausência
Meu sofrimento!
Vem! E enche minh'alma vazia
Que clama por ti e só em ti vive ainda
E partirás depois, como partiste.
Não importa ainda assim.

O longo chamado continua, comparando a vida em companhia do ser amado ao passarinho feliz e às ondas do mar que murmuram palavras doces sobre a areia: *Vem!! Vem fazer com que eu sinta outra vez! Que a vida palpita em mim!! E que é a vida mesma! Que canta lá fora quando um passarinho/ Rufla as asas ao vento/ E se perde no infinito*. A hipótese de uma nova partida do ser amado não impede à voz lírica de enunciar seu convite, o chamado para viver as doces quimeras.

/.../
Vem! E caminharemos outra vez bem juntos...
Tu, enchendo minh'alma de sonhos, fantasias...
E eu transbordando em ti minhas quimeras...
Doces quimeras, mais preciosas hoje,
Porque sei que vais partir amanhã!

⁴⁵*Vozes Femininas*: Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, Volume 6, 2008. *Coleção Obras Raras*, p. 48.

O estado afetivo do eu lírico parece não se alterar com a certeza de uma nova partida de seu amor. O que predomina é o desejo em viver o que for possível enquanto o ser amado estiver próximo. O verbo partir aparece três vezes no poema, duas no quinto verso, *partirás* e *partiste*, e em forma composta no último, *vais partir*. Há, portanto, a recordação de partidas anteriores que se amalgamam na certeza de uma partida futura. Essa recordação, no entanto, parece não abalar o eu lírico, pois quando se fala em tempos na poesia moderna, “o conceito *presente* deve ser tomado ao pé da letra. Deve indicar um frente a frente” (STAIGER, 1997, p.59). A voz lírica dilui-se nesse tempo, seu estado de disposição anímica suprime os tempos e modos, convertendo-os no desejo de permanecer junto do amado. Não há mais um tempo anterior ou posterior, há apenas a disposição íntima em viver o momento.

O poema “Devaneio”⁴⁶ (2008) traz numa espécie de fantasia lírica em que o eu do poema revela uma atmosfera que se aproxima do sonho acordado de um coração envolto pela paixão e pela saudade. No sonho, lembranças tênues dos momentos vividos a dois são lembrados e convertidos em possível presença.

Cerro os olhos
 O teu beijo
 Vem pousado em pétalas de flor
 Há fragmentos tenuíssimos no ar
 Um aceno, um bater de asas,
 Um sussurro, quase nada.
 E o sonho que vagueia
 Ainda dormente
 Passou por aqui.

A delicadeza da pétala de flor é comparada à sensação do beijo que o eu lírico sente receber do ser amado. Mas, na parte final do poema, o pássaro que voa, a brisa sussurrante e a pétala da flor são elementos que trazem, pela sutileza das imagens que sugerem, também o estado de desalento provocado pelo devaneio. Há uma *luz sonora entre árvores*, comparada a reminiscências de amores perdidos. Friedrich, (1978, p. 205) diz que, na poesia moderna, “a fantasia se apodera do visível e também do invisível mediante cores irrealis, desobrigando, desta forma, seus objetos do banal”.

Um sussurro, quase nada.
 E o sonho que vagueia
 Ainda dormente
 Passou por aqui.

⁴⁶ *Vozes Femininas*: Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, Volume 6, 2008. *Coleção Obras Raras*, p. 59.

Nestas plagas solitárias
 Adejam sombras
 De virgens mortas.
 E o pássaro que voa
 A luz sonora entre árvores
 São reminiscências
 De amores perdidos.

A imagem do pássaro simboliza as relações entre o céu e a terra, como o pássaro que voa sustentando o desejo de ligação entre o ser amante e o ser amado, ausente. A saudade parece ser o pássaro que sustenta em seu voo a ligação possível entre ambos, amante e amado. Essa atmosfera criada pela voz lírica remete para a afirmação de Friedrich (1978, p. 182) de que

a poesia fundamentada na magia da linguagem e na sugestão confere à palavra o poder de ser o primeiro autor do ato poético. Para esta poesia, real não é o mundo, mas a palavra. Portanto, os líricos modernos insistem sempre em que a poesia não significa, mas é. As muitas discussões sobre a *poésie pure* giram em torno deste pensamento.

O poema “Presença”⁴⁷ (2008) sugere, pelo título, a proximidade do ser amado. No entanto, no decorrer das estrofes, o sujeito-de-enunciação lírico, envolto pelo som da chuva e do violino, expõe a saudade que sente.

Lá fora a chuva caindo
 Acalma aqui, a saudade
 Que traz o teu violino
 Cantando.
 Não sei a cor da garoa
 (Nem é preciso sabê-lo)
 Só sei que esta luz tão branda
 Vem de teus olhos escuros:
 E o sonho de asas abertas
 Pousou no meu pensamento.
 Perdoa este devaneio
 Deixa que a chuva caia
 E que envolta em saudade
 Eu eternize o momento
 Da Tua Presença.

Os elementos que se sobrepõem aos olhos escuros do ser amado são leves, pois trazem imagens como a fluidez da garoa, da luz branda, do sonho de asas abertas que pousa no pensamento. É assim que o sujeito lírico presentifica o ser amado e aplaca a saudade. A chuva é “universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra” (CHEVALIER, 2007, p. 235) e seu aspecto fecundante traz

⁴⁷ *Vozes Femininas*: Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, Volume 6, 2008. *Coleção Obras Raras*, p. 63.

também o simbolismo sexual, por se associar ao simbolismo agrário da vegetação que necessita da chuva para se desenvolver. A chuva, como esperma, fecunda a saudade cantada pelo eu lírico, enquanto ele também espera pela chuva que lhe fecunde de amor e presença, e conclua, positivamente, o processo de espera em que se encontra, inundando-o de vida, plenitude e amor. Trata-se, portanto, de um eu lírico imerso em saudade, fluido em seu desejo de dizer de si, do amor que sente e da saudade do amado ausente. A voz lírica cria uma paisagem úmida que tem cores, luzes, aromas, mas não tem chão nem terra como base. Por isso, diz Staiger (1997, p. 45), “quando falamos em poesia lírica, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo”.

Imagens tênues que sugerem apenas visões aparecem também no “Poema II”⁴⁸ (2008). O desejo do eu lírico emerge entre bruma esfumaçada, arco-íris e sonho. A voz lírica enuncia um estado de espera urgente no primeiro verso do poema: *Apressa-te aos meus olhos*. Mas a imagem não se oferece clara ao olhar, pois o ser amado surgiria *na bruma esfumaçada/ apenas pressentida*. Os versos *De Teu Sonho* e *O Meu Desejo* aparecem com todas as palavras em maiúscula, como que determinando a relevância do (teu) sonho e do (meu) desejo. Os pronomes teu/meu são destacados, denunciando a presença de um tu a quem o desejo do eu é dirigido.

Apressa-te aos meus olhos
 E surge como algures
 Na bruma esfumaçada.
 Apenas pressentida
 Desnuda o arco-íris
 Disseca nos seus ângulos
 A visão formidável.
 Integra-te de novo
 E plasma-me a retina
 De Teu Sonho.
 As portas se abrirão
 Apenas sejam tu
 O Meu Desejo.

A urgência da espera reaparece no quarto e no quinto versos nas formas verbais *desnuda* e *disseca*, pois mais que ser desnudado, o eu lírico deseja que o ser amado o disseque em seus ângulos formidáveis. O afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais aproxima as imagens do poema da

⁴⁸ *Vozes Femininas*: Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, Volume 6, 2008. *Coleção Obras Raras*, p. 66.

renúncia à compreensibilidade limitante substituído-a por uma sugestividade ambígua e à vontade de transformar a poesia em um quadro autônomo, objetivo em si próprio, cujos conteúdos subsistem graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal de sonho, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos (FRIEDRICH, 1978, p. 144).

As teorias poéticas do século XX sempre trazem também o efeito de sugestão, assim que se fala na questão do efeito lírico. Essa característica aparece quando a poesia “desencadeia forças anímicas mágicas e emite radiações às quais o leitor não pode escapar, mesmo que não compreenda nada. Tais radiações sugestivas derivam, sobretudo, das forças sensíveis da linguagem, de ritmo, som, tonalidade”, aponta Friedrich, (1978, p. 182).

O “Poema XVIII”⁴⁹ (2008) enuncia a ausência do ser amado trazendo a imagem da saudade cantada por meio de imagens tênues, associadas a pássaros, sussurros e sombras, numa espécie de eufemização da saudade. Os primeiros quatro versos carregam o motivo que provocou a saudade, o canto dos pássaros. Esse canto, todavia, apenas sussurra no ouvido do eu lírico a mensagem do ser amado. Não se sabe ao certo se a saudade é essa mensagem ou se o canto que os pássaros sussurram no ouvido do eu lírico provoca o renascer da saudade.

A tua saudade renasce
Porque há pássaros cantando
Sussurrando ao meu ouvido
Tua mensagem.

Amarga a distância
Do teu momento
Muito mais agora
Que nossas sombras se fundem
Em nossos corpos ausentes.

A imagem dos dois versos finais imprime ao poema um grau ainda maior de tensão. Staiger (1997, p. 75) lembra que “para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras. Para ele, uma mulher não tem corpo, nada resiste, nada de contornos”. Essas sombras que se fundem nos corpos ausentes dos amantes parecem entrelaçar-se nos pronomes possessivos *nossas* e *nossos*, nos dois últimos versos, fundindo os pronomes pessoais *tua/teu* e *meu* que aparecem nos versos anteriores.

⁴⁹ *Vozes Femininas*: Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, Volume 6, 2008. *Coleção Obras Raras*, p. 82.

As imagens recorrentes nos poemas de Verlangieri, os pássaros, o sonho, a fumaça, a sombra e a chuva são os elementos fluidos que sustentam a leveza que o sujeito lírico deseja imprimir à sua saudade e ao sentimento amoroso. Não há amargura ou desilusão nessa saudade, há o chamado ao ser amado para que se integre ao sonho e à fluidez das imagens sugestivas. O estado afetivo da voz lírica recorda instantes de amor, recriando paisagens onde a natureza não é idealizada como espaço de evasão. Trata-se de uma natureza que estabelece aquelas relações presentes na lírica moderna, em que o “mundo nascido da fantasia criativa e da linguagem autônoma é inimigo do mundo real” (FRIEDRICH, 1978, p. 202).

4.1.2 Marilza Ribeiro

Outra poetisa expressiva do período é Marilza Ribeiro. Nascida em Cuiabá, em 27 de março de 1934, produz e publica ainda hoje. Professora e psicóloga, a poetisa publicou os livros de poesia *Meu grito: para um tempo de angústia* (1973), *Corpo desnudo* (1981), *Cantos da terra do sol* (1996), *A dança dos girassóis* (2004) e *Palavras de mim* (2005), além de outros textos na imprensa local.

Para Nadaf (2004, p. 117), a poetisa fundamenta sua escrita pelo viés existencialista, em seus versos “desfilam múltiplos temas, com o relevo para a denúncia social, o erotismo, o feminino, a mãe-natureza e o telúrico”. O sentimento amoroso é cantado por Marilza em todo o conjunto de sua obra, enunciando um desejo constante do sujeito-de-enunciação lírico em se aproximar do ser amado que partiu ou que ainda está por chegar. O “erotismo radical de sua obra, lugar em que Eros nunca é retratado como o amor inocente e asséptico dos hinos e baladas românticas”, é antes “uma força capaz de deslocar o sujeito para o sentimento do Outro, do cósmico, do universal” (MARQUES, 2011, p. 66).

No poema “Apelo”⁵⁰ (2005), o eu enunciador manifesta um forte clamor ao ser amado. O apelo de que venha para perto, não da mulher idealizada, perfeita, mas da mulher de carne, natural em sua fragilidade, covardia e estupidez.

Vem!
 Apague essas luzes incômodas.
 Senta perto de mim!
 Afagues, por favor, minha covardia,

⁵⁰ *Palavras de mim*. 2005, p. 125.

deite no colo tenso da minha estupidez.
 Esteja, mesmo, assim comigo.
 Não, com aquela madona idealizada
 Perfeita... evanescente... e pura.
 mas a mulher de carne
 frágil, confusa
 num planeta de sinais vazios,
 de velocidades ocas,
 de gestos gelados.

As imagens contida nos versos cinco, *colo tenso da minha estupidez*, onze *de velocidades ocas* e doze, *de gestos gelados* trazem aquelas peculiaridades a que se refere Friedrich (1978, p. 209) quando fala das metáforas típicas da poesia moderna. Para o autor, nessas construções, “as palavras, tomadas sempre uma a uma, são, do ponto de vista semântico, extremamente simples, embora, mediante a metáfora que se identifica, se encontrem em uma tensão insólita”. Nesse verso, a estupidez *possui* ou *é* colo tenso, mas tanto o verbo possuir como o verbo de ligação ser - indica o predicado verbal - são suprimidos. O verso onze, *de velocidades ocas*, refere-se apenas a um atributo, ou a um estado ou a uma situação, entre muitas possíveis, pois a transposição do estado *oco* para o substantivo *velocidades* “causa o efeito metafórico que se produz a partir da mudança das esferas ou da dissonância semântica ou símiles, portanto, do material” (FRIEDRICH, 1978, p. 209). O apelo do eu lírico segue no decorrer do poema, num crescente chamado erótico, posto que o convite para o repouso em lençóis, mesmo que de incertezas, mescla-se às névoas do copo do vinho tinto de desejos.

Vem!
 Repouse comigo
 nestes lençóis de incertezas,
 de amargos tremores.
 Beba deste copo de névoas
 com vinho tinto dos desejos.
 Não apontes teu dedo de juiz ranzinza
 sobre minha testa cansada.
 Toques em meu rosto de leve
 para fazer sorrir
 a menina assustada que guardo em mim.
 Cante uma cantiga
 como um velho amigo camarada
 que, ternamente,
 abriga meu sono atormentado
 em tua concha de sossego.
 Por entre a branda escuridão de agora
 enxugue minhas desesperanças
 com teu silêncio de tantos caminhos...

A partir do verso doze, *a menina assustada que guardo em mim*, o convite erotizado parece dar lugar ao desejo de proteção, criando um ambiente de ternura e

aconchego. A voz lírica solicita ao amado que *cante uma cantiga/ como um velho amigo camarada*, revelando um estado afetivo que funde desejo erótico e desejo de proteção, aconchego e ternura. Se há um convite para o amor enunciado no primeiro verso, *Vem!*, há também a confissão de fragilidade do pássaro errante, ferido e pouco amado. As imagens que denunciam o estado afetivo de desamparo se avolumam na sequência de versos.

Guarda em teu olhar
minha imagem frágil
de pássaro errante,
tão ferido
tão pouco amado.
Acaricie meu rosto
triste e despojado
de sonhos ardentes,
aqueles sonhos loucos
que um dia, sem querer
carregastes contigo.

O primeiro período lírico traz a soma das imagens que a voz lírica enuncia: *minha imagem frágil*, composta pela sequência *de pássaro errante,/ tão ferido/ tão pouco amado*. No segundo período, o rosto que o eu lírico oferece à carícia também é *triste e despojado*. E, finalmente, o apelo, o convite é retomado para que o ser amado retorne e refaça o caminho em que fez o eu lírico renascer para o amor por entre as mãos e os dedos, desnudando-o para um tempo de espumas e sabores.

Ah, amigo meu!
Depois de me renasceres
Com tuas mãos de amor
do fundo destes medos
para o repouso suave
por entre teus dedos...
Deixa-me nua
No centro de um tempo de espumas,
sabores de agora,
para que eu não sinta, então,
que acabas de sair...

O sentimento amoroso que a voz lírica externa no poema é de entrega absoluta ao ser amado. *O tempo de espumas,/ sabores de agora*, não indica um tempo cronológico ao qual o eu lírico se refira. Indica, antes, uma cadência que calendários e relógios imprimem na experiência amorosa do ser lírico. O ritmo é o tempo e a medida daquilo que diz o sujeito lírico, por isso, o ritmo “não é medida, nem algo que esteja fora de nós, nós mesmos é que nos vertemos no ritmo e nos lançamos em direção a algo”, afirma Paz (2012, p. 65-66). A voz lírica enuncia esse tempo de espumas e sabores de agora,

tempo em que se dissolve no *um-no-outro* lírico a que se refere Staiger quando fala da lírica moderna.

Esse tempo é o tempo da disposição anímica do sujeito lírico, isto é, sua diluição no tempo do poema. Essa disposição afetiva denuncia a fusão entre dois estados, dois desejos: um chamado, um convite erótico, e um outro, que solicita proteção e aconchego. Ambos encerram imagens de um sentimento amoroso feminino para o qual convergem duas posições frente ao amor: a voz lírica enuncia o amor em tons eróticos, o que é um ir além, e, ao mesmo tempo, recua, ao enunciar imagens de dependência em relação ao ser amado. Uma mulher frágil, triste e dependente parece instaurar o mesmo ritmo de desejos com uma outra, que ousa convidar o amado para repousar consigo em lençóis de incertezas. Essa dupla mulher está manifesta na imagem que emana dos versos *Beba deste copo de névoas/ com vinho tinto dos desejos*. O efeito da metáfora transpõe para o eu lírico a dupla condição da névoa e do tinto dos desejos.

“Nas estradas do teu corpo”⁵¹ (2005) é o poema que faz do corpo do ser amado o universo da voz lírica, num exercício de imersão completa, semelhante àquela fusão amorosa vivido pelo ser apaixonado. Imerso nesse cosmo particular, o eu lírico cria, a partir do corpo do ser amado, todo um universo físico e sensorial, acumulando nele o sentido da sua existência.

Hoje andei pelo teu corpo,
Pelos teus braços. Teus órgãos. Tuas pernas. Teu rosto. Teus cabelos.
Andei pelo teu corpo.
Corpo de árvore forte. Sabor de fruto tenro.
Andei pelo teu corpo.
Atravessei tuas cores e teus espaços.
Penetrei por tuas dimensões e teus enigmas.
Por teus silêncios e tuas risadas.
Em tuas profundezas reconheci quantas noites inesperadas,
feitas de estrelas e de brumas.

Na andança pelo corpo do ser amado, o eu lírico traz o simbolismo da árvore, que remete para a imagem do “tronco erguido em direção ao céu, símbolo da força e do poder eminentemente solar, diz respeito ao Falo, imagem arquetípica do pai”, aponta Chevalier (2007, p. 88). Nessa caminhada, novas e inebriantes imagens vão compondo o corpo poético.

Languidamente adormeci em tuas cósmicas entranhas

⁵¹ *Palavras de mim*. 2005, p. 79.

Acompanhei teus ritos e tuas orações nos templos seculares
de todas tuas vidas anteriores.
Alcancei tuas montanhas, teus êxtases e floradas
de tuas Edelweiss.

A Edelweiss é pequena florzinha branca que depois de seca pode durar mais de 100 anos, nasce entre os rochedos dos Alpes Europeus, acima dos 1700 metros de altitude. Em virtude dessa particularidade, correm muitas lendas sobre essa flor. Na língua alemã, edelweiss significa branco nobre, por isso e porque muitos jovens escalavam as montanhas, arriscando-se para colhê-la a fim de ofertá-la à amada, a flor tornou-se símbolo do amor eterno. O sujeito lírico alcança, na esfera poética, essa dimensão do ser amado, pois atinge o ponto mais alto, onde a flor mais rara pode ser colhida e guardada por mais de um século: a flor do amor.

/.../

Pisei em teu chão de fogo.
Rolei por tuas campinas atapetadas de relvas orvalhadas,
Senti o gosto da chuva caindo dos teus olhos e molhando
meu rosto e minha ternura.

As imagens antitéticas do fogo e da chuva revelam as sensações opostas experimentadas pelo eu lírico na aventura pelo corpo do ser amado. Mas são as águas da chuva que predominam nessa paisagem corporal e inundam o eu lírico em seu devaneio. O sol aparece como centro irradiador de luz em torno do qual o cenário de ternura dos versos se completa. Em seu simbolismo, o sol aparece como um deus, fonte da luz, do calor e da vida. Chevalier (2007, p. 836) ensina que, “além de vivificar, o brilho do Sol manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal, por medir o espaço”.

Mergulhei em teus suspiros feito de nuvens macias
Ouvi tua voz sussurrando uma canção de oferta
Subi todos os teus degraus de sonhos e me embrulhei
no dourado do teu sol.
Teus cabelos foram redes sutis por onde eu me emaranhei
e acabei sendo presa por todos os momentos
do teu pensar romântico.
Andei por teus dedos amorosos que falaram comigo em uma
linguagem feita de anseios e doçura.
Por quantos dias, meses, anos e séculos eu caminhei por
dentro de tua presença e realidade!
O tempo transformava-se dentro de nós. Éramos infinito
em nossa integração.
Por quantas eras caminhávamos assim, de mãos dadas, ou através
de nossos corpos de amantes proibidos por
caminhos sem fim de nossas mútuas descobertas!

Eis que surge um tempo infinito mensurando um período de vivência amorosa plena. O tempo, na linguagem assim como na percepção, “simboliza um limite na duração e a distinção mais sentida com o mundo do além, que é o da eternidade”, diz Chevalier (2007, p.876). A sensação de eternidade provocada pela hipérbole crescente *dias, meses, anos e séculos* denuncia a intensidade de uma vida interior que prolonga infinitamente a duração de sua jornada no corpo do ser amado. O estudioso lembra ainda que “o tempo é ligado ao espaço, indissolúvelmente” (2007, p. 877), o que remete às imagens do poema; o tempo, eterno, e o espaço, o corpo do homem amado, sugerindo um cosmo particular onde o eu lírico realiza a experiência amorosa em toda a sua plenitude.

Nossas almas dançavam por dentro de nossos corpos e desejos,
as mais incríveis canções de amor.
Percorri tua vulnerabilidade humana e toquei teus temores e sustos.
Deslizei-me por tuas pernas e pés como se fossem ramos fortes,
enroscados em minha ramada espessa.
Andei, e quanto andei por dentro do teu ser, de tua existência!
Quantas estações vivenciei em ti e por quantos invernos ou primaveras
festejei tua carne!

Pernas e pés, comparados a ramos fortes, enroscam-se à ramada espessa do sujeito lírico que festejou a carne do ser amado por tantos invernos e primaveras. O frio do inverno traz consigo a lembrança do aconchego, do se juntar em busca de abrigo e calor. A primavera traz os perfumes de todas as flores e o colorido da festa onde as *almas dançavam por dentro de nossos corpos e desejos,/ as mais incríveis canções de amor*. Nas imagens do poema, o simbolismo da carne “assume valor de intimidade, não apenas corporal, mas espiritual, intimidade que implica a totalidade do ser humano”, diz Chevalier (2007, p.188).

Agora estou assim tão farta e tão cansada!
Repouso por breves momentos em tua ilha de paz, para amanhã
e outros dias continuar meu roteiro de
poeta errante em tua vida, como se em cada nova
andança eu fosse enfrentar novas paragens
e cenários. Novas sensações e prodigiosas surpresas.
Teu corpo – meu universo amado!

O verso *Agora estou assim tão farta e tão cansada* sugere que as longas andanças nas estradas do corpo do amado provocaram no eu lírico cansaço e satisfação mais que suficientes. Breves momentos de repouso serão suficientes, entretanto, para que o sujeito lírico retome a viagem, pois parece ser iminente o surgimento novas paragens, cenários e sensações nesse cosmo particular: *Teu corpo – meu universo*

amado!. O poema “Nas estradas do teu corpo” se assemelha a um monumento poético erguido em homenagem ao sentimento amoroso. A árvore, o fogo e o sangue ardentes do corpo, os ritos seculares dos templos, a edellweis sobressaindo-se às demais flores formam um conjunto de imagens com um simbolismo carregado de desejo de união, comunhão e fusão eternos.

O poema “Pétalas sensuais”⁵² (2005) traz lembranças erotizadas por imagens compostas de anjos que vestem os pecados do eu lírico e perfumam os seus seios com flores: *Que anjo é este/ vestindo meus pecados,/ perfumando meus seios/ com flores do cerrado?* Há um anjo presente nessa quadra, o anjo do amor, de cuja ação fulminante o sujeito lírico é vítima. Uma vítima feliz, no entanto, que oferece o seu ser ao ritual amoroso. Todavia, há uma ausência, um segredo que esconde ou resguarda o corpo do ser amado.

Que é feito
do teu corpo, agora?
Em que lençol de ausência
ele se esconde
enrolado na palma da mão
do teu segredo?

O segredo e o silêncio afastam o corpo amado e desejado do sujeito lírico. O segredo, diz Chevalier (2007, p.808), está “ligado à ideia de tesouro e tem os seus guardiões”. Assim, o silêncio aparece como a sentinela que vigia o ser amado, mas o eu do poema deseja novamente o encontro para cintilar como estrela, como planeta, como rosas de fogo e de beijos. A última estrofe mistura elementos celestes e terrestres formando as pétalas sensuais anunciadas no título do poema e a orquídea lilás desnuda-se ao ser amado. Nessa delicada imagem poética, o sensualismo sobrepõe-se ao segredo, ao silêncio e à ausência. O eu lírico dilui-se no desejo de entrega ilimitada ao ser amado.

Só desejo agora explodir
as prisões do teu silêncio,
afrouxar teu corpo,
desatar teus medos...
Tange o pastor
tantas estrelas
olhos acesos de planetas
como rosas de fogo
e de beijos.

Tece o luar

⁵² *Palavras de mim*. 2005, p. 124.

uma tênue rede
de gotas brilhantes,
nos braços da ramagem
a orquídea lilás tão delicada
desnuda-se no colo da folhagem.

Nesse fecho, os órgãos sexuais masculino e feminino são transfigurados em elementos da natureza. As imagens da ramagem, da orquídea lilás e da folhagem trazem um conjunto simbólico que remete ao estado receptivo do sujeito lírico. “Embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo” (CHEVALIER, 2007, p. 437). A orquídea lilás traz o simbolismo da fecundação, pois assim como favorece a geração feminina, é também garantia de paternidade. O cálice da flor, de um modo geral, diz Chevalier (p. 437), “tal como a taça, é o receptáculo da Atividade celeste, entre cujos símbolos se devem citar a chuva e o orvalho”. A voz lírica enuncia *uma tênue rede/ de gotas brilhantes*, uma imagem úmida, receptiva para o amor, pronta para capturar nessa rede o segredo do ser amado.

O poema “Súplica de Isolda – século XXI”⁵³ (2004) revela uma súplica do sujeito lírico para que o ser amado espere, que não se vá ainda. Assim como a Isolda medieval, também esse eu lírico suplica a presença do amado, iniciando a composição poética pela metáfora que fecha o episódio mítico: a árvore que entrelaça os sepulcros dos jovens Tristão e Isolda e os une para sempre: *Se plantaste em mim a árvore das matrizes*. Envoltos em cenário mítico e dramático e buscando a redenção, o sujeito-de-enunciação lírico indaga o ser amado sobre o motivo do abandono. Essa indagação estender-se-á por três estrofes seguidas.

Espere... não vá!
Se plantaste em mim a árvore das matrizes
fazendo-me nascer de dentro de ti
uma nova espécie humana
mulher feita de enigmas e imagens
carne e promessa das passagens...

Por que me abandonas assim?
Neste espaço vazio e curvo
tão pleno de inconstâncias
deixando-me testemunha
de um reino de mutações
balbuciando ainda
o mantra da redenção?

⁵³ *A dança dos girassóis*. 2004, p. 28.

Como ficar sozinha, agora?
 Se ainda sinto o cheiro acre
 de teus sinais e avisos
 riscados na minha pele e sentidos
 gravados com tua língua...

Até quando vou ficar vagando
 por entre as dunas infinitas
 brotadas no seio dos desertos
 das meias medidas
 buscando beber teu leite e tua saliva
 ávida de deitar contigo
 e sorver tuas mentiras?!

O inconformismo diante da solidão provocada pela ausência do ser amado emana por meio de imagens sensuais, trazendo à tona toda a dimensão do drama vivido, pois há o misto de solidão e desejo. Numa espécie de diálogo com o ser amado, o eu lírico evoca-o por meio das perguntas lançadas, talvez para equacionar o vazio que sente pela ausência do amante que, mesmo ao mentir, é desejado como parceiro amoroso. Esgotada a manifestação de inconformismo repleto de questionamentos, o eu lírico imprime um novo tom às três últimas estrofes, pois o que passa a imperar é o convite insistente e doce para trazer junto de si o ser amado e viver os dramas modernos, talvez tão míticos, naturais e românticos como os impossíveis amores medievais.

Friedrich (1978, p. 166) lembra que a lírica moderna “também está marcada pela época à qual opõe sua liberdade extrema, [...] onde as imagens poéticas primordiais – estrelas, mares, ventos – se mesclam aos produtos da técnica e da ciência especializada”. Expressões como *mega-show*, *raio laser*, *bombas*, *reino de mutações*, *trailer* compõem as imagens formadas, por outro lado, com termos da tradição como *mistério*, *amor*, *morte e deserto*.

Espere, não vás!
 Fique comigo neste mega-show
 onde acontece o espetáculo dos gritos
 da arte de escapar da morte
 na transversal conspiração dos mitos.
 Venha, amor!
 Venha viver nossa cumplicidade natural
 como um trailer do último filme romântico
 escrito com raio laser nos jornais
 dos nossos melhores carnavais!

Volte pra mim!, insiste o eu lírico que transforma a cidade em palco de todos os dramas modernos, cidade na qual não pode sobreviver sem a presença e proteção do ser

amado. Essa imagem converge para os efeitos de uma época que reduziu o homem a um mínimo. A essa característica da lírica moderna, Friedrich (1978, p. 166) resume como

a evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si e para o mundo o maravilhoso, que nada tem a ver com as maravilhas da ciência.

A voz lírica parece reagir a esse estado de coisas chamando pelo seu amor, o *peito de veludo* no qual deseja se aconchegar para aplacar os efeitos do meio hostil. E, então, na estrofe final, surgem o apelo e a súplica: *Fique comigo, amor!*, revela que a voz lírica da primeira estrofe, que enunciava uma *mulher feita de enigmas e imagens/ carne e promessa das passagens...*, solicita e clama pelo ser amado em meio às *torres dos delírios e dramas* do mundo moderno. O clima dramático se completa com as metáforas que misturam todas as vozes, todos os mistérios do amor *por entre a dança das eras*.

Volte pra mim!
E me aconchegue em teu peito de veludo
porque, andando por aí, me assusto
nesta cidade vestida de fumaça e vidro
a vomitar bombas e tiros
no espirrar das molhos dos aflitos
onde imperam tiranos e bandidos
a assoprarem um sol vermelho em chamas
sobre as torres dos delírios e dramas.

Fique comigo, amor!
Vamos descerrar nossos esconderijos calmos
ficarmos renascidos neste mosteiro oceânico
onde ressoam as vozes das esferas
enrolarmos nas teias dos mistérios
na entrega farta do nosso amor
por entre a dança das eras.

Todas as imagens do poema traduzem uma voz lírica imersa em estado aflito e confuso. Para aplacar essa condição afetiva somente a presença do ser amado é enunciada como possível alento, consolo e serenidade. Não há outra forma de conter a súplica dessa voz que enunciava, já no título do poema, a Isolda do século XXI. O mesmo desejo daquela outra Isolda é externado por esta, séculos depois. O desejo de se unir ao amado para, então, renascidos e salvos de todos os infortúnios, abandonar-se ao amor.

O poema “Com vontade de ficar”⁵⁴ (2004) traz uma súplica diferente da anterior. Dessa vez, o eu lírico é que deseja ficar, permanecer no aconchego com o ser amado, mas parece haver um impedimento para sua permanência ou a iminência de sua partida. Diante disso, o sujeito-de-enunciação lírico suplica ao amado para que não o deixe partir.

Ó amor meu, não me
deixes partir!

A imagem do aconchego para o corpo desamparado do eu lírico é metaforizada com diversos elementos naturais. Passando pela linguagem dos pássaros e das chuvas, chegando até a força das rochas, o aroma das madeiras perfumadas e as chamas do corpo do ser amado: *Em teu colo reencontro a/ linguagem dos pássaros e das/ chuvas, toco na fonte das/ rochas e respiro o aroma das/ madeiras perfumadas./ Em tua boca mato a minha sede./ Quando mergulho em tuas/ chamas aqueço meu corpo/ desamparado.* Se o balanço das samambaias é convite para a intimidade, então, por que a pressa?

Veja como as samambaias, trançando
suas verdes rendas, balançam na varanda
convidando-nos a demorar em nossa
intimidade.

Por que a pressa que nos desagrega e
afoga?

E então a sequência lírica apazigua o desejo do eu do poema em permanecer junto ao amado enquanto enumera as delícias da vida partilhada: *É na entrega imensa que descobrimos/ nossa permanência na eternidade dos/ minutos. //A delicadeza de teus dedos/ me reanima quando me afagas os/ cabelos.// A vida nos dá sempre a/ sombra refrescante quando/ confiamos um no outro.* O vinho do amor é a metáfora - argumento do eu lírico para justificar sua permanência.

Com nossos desejos partilhados bebemos
o vinho do amor que se derrama, farto,
em nossos lábios sedentos.

Se eu te amo tanto, recolho de
ti o cântico do coração para
levá-lo comigo quando eu for.

/.../

⁵⁴ *A dança dos girassóis*. 2004, p. 60.

Enlaças-me com teu sonho e
mistério, onde não mais haverá
lugar para mais ninguém.

Proves, mais uma vez, da minha seiva
em teu regaço, sendo em mim o suave
repouso para tua jornada.

/.../

As súplicas finais, *Não, não me deixes ir embora, amor!* e *Peças-me que eu fique ainda, amor!*, entremeadas por duas estrofes também suplicantes, encerram o longo pedido do eu lírico para continuar a parceria amorosa. Sonho e mistério, seiva e regaço são as imagens que revelam o desejo de permanecer no estado apaixonado dos enamorados. O eu lírico parece diluir-se naquilo que sente, pois o pedido para ficar, que inicia o poema, é sobreposto naturalmente pelo apelo erótico: *Proves, mais uma vez, da minha seiva/ em teu regaço*. Essa disposição anímica, que anula a distância entre a voz lírica e o mundo exterior, entrelaça os dois pedidos. É um único sentimento que emana, pois, conforme ensina Staiger (1997, p. 62), em disposição anímica, “sentimos a paisagem, a noite, a amada, ou mais exatamente sentimo-nos na noite e na amada: diluimo-nos no que sentimos”. O eu lírico deseja ficar, viver o sentimento amoroso e, à vista disso, lança seu apelo ao ser amado.

As imagens predominantes na lírica de Marilza Ribeiro são o vinho, as frutas, as plantas e, especialmente, o corpo, este detalhado em suas partes como os seios, o colo e o regaço. O simbolismo do vinho “é geralmente associado ao sangue, tanto pela cor quanto por seu caráter de essência de planta: em consequência, é a poção de vida ou de imortalidade” (CHEVALIER, 2007, p. 956). Nos *Salmos* bíblicos e no *Eclesiastes* o vinho é, primeiramente, sinal e símbolo de alegria e, por generalização, de todas as dádivas que Deus fez aos homens. Ao instituir a Ceia, Jesus expressa outro simbolismo quando afirma: “Este é meu sangue, o sangue da Aliança”, em *Marcos*, (14, 24), instituindo, desse modo, o simbolismo da aliança por meio do vinho transformado em sangue.

Na literatura, “as frutas adquiriram significado simbólico dos desejos sensuais, do desejo de imortalidade, da prosperidade”, afirma Chevalier (2007, p. 453) e as plantas, de modo geral, simbolizam a energia solar condensada e manifesta, elas acumulam a um só tempo as forças da terra e recebem a energia solar. O seio é símbolo de maternidade, suavidade, segurança e recursos, ligado à fecundidade e ao leite,

primeiro alimento associado às imagens do colo, “de intimidade, de oferenda, de dádiva e de refúgio. Qual taça inclinada, dele, como do Céu, flui a vida” (CHEVALIER, 2007, p. 809). A lírica de Marilza Ribeiro é repleta de imagens que trazem a realização amorosa plena como desejo primeiro do sujeito lírico. Misturado aos símbolos da alegria, da aliança, da força, da sensualidade e da imortalidade o amor é cantado em plenitude e profundidade. O encontro, mesmo quando não ocorre, é intensificado com imagens míticas que divinizam o sentimento amoroso.

4.1.3 Lucinda Persona

Lucinda Persona nasceu em Arapongas, no Paraná, em 11 de março de 1947. É bióloga, mestre em histologia e embriologia, e atua como professora universitária. A poetisa tem publicados os títulos *Por imenso gosto* (1995), *Ser cotidiano* (1998), *Sopa escaldante* (2001), *Leito de acaso* (2004) e *Tempo comum* (2009), todos esses de poesia. *Por imenso gosto* e *Sopa escaldante* foram premiados em âmbito nacional, com o Prêmio Cecília Meireles, da União Brasileira de Escritores (UBE). Publicou também crônicas, contos e os livros infanto-juvenis *Ele era de outro mundo* (1997) e *A cidade sem sol* (2000). Cocco (2013, p. 09) afirma, em tese de doutorado sobre a obra da poetisa, que Lucinda Persona “traduz uma voz lírica em que salta aos olhos a atenção aos detalhes, a busca de sentidos diferentes dos usuais para as coisas e os seres e a reclusão nos ambientes domésticos”. Sobre os aspectos modernos presentes na poesia de Persona, Marta Cocco (2013, p. 21) ainda considera que na

contemporaneidade a partir de um período denominado pós anos 80, podemos situar a poesia de Lucinda num grupo de escritores que se dedicam a uma poesia introspectiva, de reflexão existencial a partir de um imaginário de seres e coisas simples e triviais, ou consideradas triviais pelo sistema de produção capitalista e tecnologicado ao qual pertencemos. Nesse grupo situam-se as vozes expressivas do modernismo brasileiro, como Manuel Bandeira e Mario Quintana e, mais recentemente, de Manoel de Barros e Adélia Prado, entre outros.

O volume *Por imenso gosto* (1995) apresenta um aspecto diferenciado em relação aos títulos dos poemas. O primeiro verso do poema é também o título, que aparece em maiúsculas negritadas. Sobre esse aspecto, Friedrich (1978, p. 159-160) considera que

os títulos da lírica moderna mereceriam uma análise particular. Mais exatamente, como momento linguístico: como relação (ou não-relação) com os outros membros da poesia, também o título pode chegar a ser um portador da ‘nova linguagem’. De acordo com a

forma tradicional, um título nomeia o tema, o assunto, a emoção da poesia e esta mesma desenvolve ou então realiza o que o título anuncia, como, ao contrário, o que se desenvolve na composição poética se resume, de novo, numa leitura ulterior do título. É evidente que também na poesia moderna esta convergência ainda está presente. Mas, tornou-se mais rara que o outro fenômeno, ou seja, da mudança de relação entre título e conteúdo. Também aqui há variantes. Por exemplo, aquela em que se toma um verso da poesia, como título, arbitrariamente, mas o mesmo poderia igualmente acontecer com outro verso.

O volume *Sopa escaldante* (2001) traz um outro artifício criativo curioso, pois o último verso de cada poema, ou parte dele, será o primeiro verso do poema seguinte. Nadaf (1996, p. 481) destaca a poesia de Persona como “simultaneamente intimista e existencialista, tanto na expressão de seu conteúdo, que é uma demonstração do mundo e do ser dentro dele, como na técnica de compor”. O amor, na lírica personiana, emana de imagens envoltas em silêncios e ausências. Não há necessariamente um chamado, um reclame pela distância entre os amantes ocasionada pelo cotidiano. O que predomina é a reflexão sobre o sentimento amoroso, por meio da qual a voz lírica enuncia, sem mágoas ou ressentimentos, imagens que se diluem em gestos e situações corriqueiras.

O poema “Edificamos sólidos anos”⁵⁵ (1995) manifesta um sujeito lírico em reflexão sobre a relação amorosa. Os sólidos anos são contados quase em silêncio, numa casa enorme onde não nasceu um filho e transitam mudos os amantes, *entre as paredes de silêncio e tijolos de afeto*. O verbo edificamos, na primeira pessoa do plural, indica que a voz lírica se dilui em um nós, em uma conjugação dos amantes na edificação dos sólidos anos vividos em comum. A metáfora *sólidos anos* parece ressoar como cimento a solidificar a relação conjugal. A imagem de relação sólida é a força central do poema, em torno da qual gravitam as demais. A cena tem como fecho a constatação exclamativa de que não há sinais de cansaço na relação.

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!)

⁵⁵ *Por imenso gosto*. 1995, p. 37.

Nesse poema está presente o simbolismo da casa, em torno do qual se organizam as imagens de um “microcosmo catalisador do sagrado. Para o altar convergem todos os gestos litúrgicos, todas as linhas arquitetônicas. Reproduz em miniatura o conjunto do templo e do universo” (CHEVALIER, 2007, p. 40). De seu templo sagrado, o sujeito-de-enunciação lírico enuncia sua relação afetiva e considera sólida a edificação do espaço amoroso construído junto com o ser amado. Há, no entanto, um trânsito mudo *entre as paredes de silêncio/, e tijolos de afeto*, pois raramente os amantes desceram à *minúcia da palavra*. O eu lírico recorda os sólidos anos concentrando-os no tempo do poema, o que não é “uma transcendência, mas uma convergência. É um tempo que se repete e é repetível, que transcorre sem transcorrer, um tempo que se volta para si mesmo”, diz Paz (2013, p. 165). A solidez dos anos parece estar assentada em silêncios e afetos, sem que seja dado maior espaço às palavras. Descer à *minúcia da palavra*, falar, dizer, ouvir, dialogar, comunicar, declarar parece ser um desejo contido da voz lírica que, entre parênteses, isto é, quase em silêncio, exclama: (*e ainda não estamos cansados!*). A palavra amor não aparece no poema, é também silenciada pela voz lírica, como o silêncio que parece edificar a relação amorosa.

“Em hora crepuscular”⁵⁶ (1995) é o poema da hora do amor, ou que a antecede. O roteiro é desenhado, verso a verso, e Ela e Ele protagonizam uma espécie de ritual do amor *dentro dos olhos pássaros dela e dentro do que nela é tépido*. A cena apresenta um crescente que é detalhado até o momento em que ambos se encontram. A hora crepuscular prenuncia o fim de um ciclo, o dia, e, em contrapartida, exprime a chegada de outro, a noite. Nessa hora, Ela, observadora, Ele, observado, constituem o centro da imagem que conduz para o encontro dos amantes. Assim, se o crepúsculo reveste-se, por um lado, da beleza nostálgica de um momento de declínio; por outro, é véspera de um tempo novo, cheio de promessas e venturas.

Em hora crepuscular
Ela (mulher velada)
olha para os confins
da rua suburbana
/.../
Quando Ele ainda é um ponto
dançante no horizonte
das coisas habituais
Ela já se aquece
tem sido completa
no seu reino simplificado

⁵⁶ *Por imenso gosto*. 1995, p. 41.

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.

Os *olhos de pássaro dela* conduzem e contornam a chegada dele. A imagem do pássaro traz consigo a simbologia das relações que se estabelecem entre o céu e a terra e, por isso, é “sinônimo de presságio e de mensagem do céu”, diz Chevalier (2007, p. 687). A voz lírica enuncia a espera dela e a chegada dele, o ser amado que vem para realizar o sonho diário dela. Na última imagem do poema, as palavras encarnam algo que as transcende e transpassa. As palavras, conforme ensina Paz (2012, p. 30), “sem perder seus valores primários, seu peso original, são também pontes que nos levam a outra margem, portas que se abrem a outro mundo de significados inexprimíveis pela mera linguagem”. Essa outra margem a que a imagem final do poema conduz é a esfera erótica, o encontro íntimo dos amantes. Ele cresce dentro dela, *dentro dos olhos pássaros dela/ e dentro do que nela é tépido*. Os dois versos fazem convergir as imagens que o olhos pássaros dela fundem num único efeito: ele, o contorno dele, cresce à medida que avança pelo meio fio e, cresce, sobretudo, dentro do que nela é tépido, morno e quente. Nessa hora crepuscular, o sonho diário dela se repete e imprime o ritmo e a cor na relação amorosa do casal.

“Uma chama”⁵⁷ é o poema que traz *um feliz/ campo de brilhos*, sobre o qual o sujeito lírico lança seu olhar para dizer do encontro íntimo entre os amantes. Segundo Chevalier (2007, p. 839), o sol caracteriza “não só o brilhante ou o luminoso, mas tudo o que é belo, amável, esplêndido”. Assim, a chama inicial, *no início da madrugada*, transmuta-se em *campo de brilhos*, onde os amantes chegam como divindades tomadas pela luz, pelo calor e pela vida.

Uma chama
 no início da madrugada
 de qualquer dia
 nos faz atravessar
 a madrugada
 como
 pássaros
 e chegar
 Lá é um feliz

⁵⁷ *Por imenso gosto*. 1995, p. 43.

campo de brilhos:
o grande sol
(e esta fala acabará noturna?)

O eu lírico enuncia o encontro íntimo como uma ascensão ao céu, em cujo centro está o sol, o sentimento amoroso, o amor. Os amantes atravessam *a madrugada como pássaros* e, nesse voo, chegam a *um feliz campo de brilhos*. Paz (2012, p. 30) diz que “a poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagem”, como o faz a voz lírica ao fundir o ato amoroso em cor, em brilho, em grande sol. A distribuição gráfica do poema na página remete para a imagem das asas abertas dos pássaros, cujo centro é o verso composto pela palavra *pássaros*. Os versos quatro, cinco, seis, sete, oito, nove e dez, no interior do poema, reiteram a imagem do voo, em proporção menor, com asas menores.

nos faz atravessar
a madrugada
como
 pássaros
e chegar
Lá é um feliz
campo de brilhos

Essas imagens estabelecem o ritmo do poema, leve e fluido como a madrugada, o voo dos pássaros e o campo de brilhos, manifestando o ritmo do universo amoroso que a voz lírica enuncia. Nessas imagens nota-se a “fusão entre o sensível e o inteligível: o poeta ouve e vê o que pensa. E mais: pensa em sons e visões”, afirma Paz (2013, p.99). O último verso, (*e esta fala acabará noturna?*), interrogativo e entre parênteses, instaura uma ruptura na imagem que vinha sendo construída. Parece haver também uma interrupção, um intervalo no decorrer do dia, pois o acontecimento, o feliz campo de brilhos se limita à madrugada. Mas, se tudo se corresponde no poema, porque “tudo é manifestação do ritmo universal” (PAZ, 2013, p. 99), como interpretar esse verso final? Seria a manifestação de desejo da voz lírica de que o envolvimento, a atmosfera amorosa se mantivesse acesa no transcorrer do dia? Não é possível especular em torno do sentido desse verso, a não ser pela via do desejo em estender o estado enunciado no decorrer do poema. O verso corresponde a esse desejo porque revela a disposição afetiva do eu lírico em permanecer no campo de brilhos, vivenciar a experiência amorosa em toda a sua plenitude, tanto no início da madrugada de um dia qualquer como na rotina cotidiana dos enamorados.

No poema “Construiremos”⁵⁸ (1995), o sujeito lírico parece construir, ou reconstruir os cômodos que acolhem os amantes. Propõe-se, então, a criar outras *formas de linguagem* para alcançar a amplitude da vida *redobrada em afetos* até que cumpram as douradas bodas *E muito depois*. Assim como a reforma da casa, o eu do poema também vislumbra uma constante reforma no convívio amoroso.

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
 redobrada em afetos
 até cumprirmos as douradas bodas
 E muito depois...

O simbolismo da casa aparece como “o recinto onde o sagrado se condensa com o máximo de intensidade. Por isso ele é mais elevado em relação a tudo o que o rodeia”, conforme Chevalier (2007, p. 40). O sujeito lírico propõe a reforma da casa como a linguagem possível para preencher o silêncio que parece ocupar todos os cômodos. O silêncio, diferente do mutismo, traz o simbolismo da abertura de uma passagem. Se houve um grande silêncio antes da criação, e haverá também um silêncio no final dos tempos, então o silêncio “envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta. Um dá às coisas grandeza e majestade; o outro as deprecia e degrada” (CHEVALIER, 2007, p. 833). No poema, o silêncio é parte do projeto do sujeito lírico, da reforma, da proposta de ampliação e é também parte do período que precede o grande acontecimento, as douradas bodas dos amantes. Os versos finais, *até cumprirmos as douradas bodas/ E muito depois*, iluminados pelo quarto verso *morta semente do verbo*, remetem a um amor que sobrevive a vida e ao silêncio em que ela se concentra.

O silêncio humano, observa Paz (2012, p. 63), “é um calar e, portanto, é comunicação implícita, sentido latente”. A voz lírica enuncia a ação de ampliar a casa no tempo futuro, *Construiremos*, que aponta para um futuro mais distante, *até cumprirmos as douradas bodas*, culminando com a indeterminação total desse futuro no verso final, introduzido pela conjunção aditiva, *E muito depois...*, seguido de reticências indicativas de sequência infinita. Os *outros cômodos de silêncio* e as *outras formas de*

⁵⁸ *Por imenso gosto*. 1995, p. 61.

linguagem dispensarão *a morta semente do verbo*. Ora, a semente do verbo é a semente criadora, a semente de vida, mas se a semente está morta, como criar *outras formas de linguagem*? As imagens se fecham, em silêncio, num estado de abstração para um tempo futuro, sugerindo a abertura de uma passagem de um estado a outro. Essa disposição anímica do eu lírico parece querer, ao invés de construir, “transformar, destruir ou rechaçar por completo, a matéria do mundo. [...] O alargamento do espaço físico por meio do conhecimento e da técnica não é sentido como progresso, mas como perda” (FRIEDRICH, 1978, p. 196). O tempo futuro enunciado pelo eu lírico encerra essa dialética da modernidade, cuja “paixão pelo infinito, invisível ou desconhecido, depara com uma transcendência vazia e recua, de forma destruidora, à realidade. Portanto, em presença da lírica moderna é lícito falar também de uma transcendência vazia”, sentencia Friedrich (1978, p.196). Talvez o silêncio enunciado seja mais próximo do mutismo, pois a voz lírica parece ocultar algo, recusar certo estado de coisas e, por isso, a reforma desse estado é tão constante.

No livro *Ser cotidiano* (1998), os poemas são separados em capítulos. O poema “Maresia”⁵⁹ (1998) está no capítulo *Notícias humanas*. O poema traz uma paisagem em que as imagens marinhas impregnam os versos com cheiro de maresia. A sensualidade das imagens, que ora flutuam como gaivotas, ora rastejam como caracol, é arrematada pelos dois versos finais: *As flores não valiam nada./ Os sexos eram flores*. Para Staiger (1997, p. 27), na poesia lírica, os aromas,

mais que impressões ópticas pertencem à recordação. Pode ser que não conservemos um aroma na memória, mas sem dúvida o conservamos na recordação. Quando ele se espalha de novo, um acontecimento passado de há muito torna-se subitamente perceptível; o coração bate e finalmente a recordação instiga a memória; podemos dizer em que circunstâncias este aroma nos inebriou os sentidos. Que os aromas pertençam tão inteiramente à recordação e tão pouco à memória está sem dúvida ligado ao fato de que nós não lhes podemos dar formas, freqüentemente mal lhes podemos dar nomes (STAIGER, 1997, P. 27).

Essa distinção de Staiger refere-se aos diferentes mecanismos entre memória e recordação para a configuração da imagem na lírica moderna. Segundo o autor, a memória traz de volta determinado fato, descrevendo-o, mas, no poema lírico, a impressão brota como recordação. As imagens marinhas, diz Chevalier (2007, p. 592), assim como o mar com seu movimento, simbolizam “um estado transitório, [...] uma

⁵⁹ *Ser cotidiano*. 1998, p. 30.

situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal”, deslocando o que está posto.

O cheiro múltiplo da maresia
 impregnava tudo
 apoderava-se do meio.
 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 do mar. Cheiro tão forte.
 De vida morte mariscos
 marujos marismas.
 Cheiro peculiar
 do mar.

O eu lírico é colhido em cheio por uma *rede vaporosa de defuntas algas*. Ao falar sobre os aspectos múltiplos da relação que a lírica moderna estabelece com o mundo, no século XX, Friedrich (1978, p. 197) diz que “também a escolha da fauna e da flora se volta para nível mais baixo. [...] Ouve-se falar de algas, alho, cebolas, de gralhas, caracóis, aranhas”. As imagens dos versos doze, treze e quinze, *De vida morte mariscos/ marujos marisma./ do mar*, mais que meras aliterações insinuando a presença forte do mar, enunciam um condensamento de imagens que se reconhece no lírico moderno como a preferência por coisas ou paisagens que não “deixem falar uma alma humanamente próxima” (FRIEDRICH, 1978, p. 196).

O mar é conhecido como símbolo da dinâmica da vida, pois suas águas em movimento simbolizam as possibilidades, incertezas, dúvidas e indecisões que podem se concluir positiva ou negativamente, assim como a própria vida e todas as experiências materiais e emocionais, dupla condição *De vida morte mariscos*. A maresia e o deslocamento que os movimentos marinhos ocasionam, não aglutinam apenas *o verão e todas as razões* num único marulho, pois os perfumes, as flores e os sexos manifestam-se, no fecho do poema, também aglutinados.

Flutuando como gaivota
 rastejando como caracol.
 E anulando perfumes.
 As flores não valiam nada.
 Os sexos eram flores.

O sujeito lírico recria, pelas imagens que enuncia, não apenas a tensão dos movimentos marinhos, mas também aquela que precede o ato amoroso, já que,

conforme Chevalier (2007, p. 832), “o sexo indica não só a dualidade do ser, mas sua bipolaridade e sua tensão interna. Quanto à união sexual, ela simboliza a busca da unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do ser”.

No longo poema “Café no copo”⁶⁰ (1998), o eu lírico traz o despertar dos amantes. Esse despertar parece traduzir uma certa doçura, como a do café, tomado *com colherada de açúcar*. Essa primeira estrofe traz a imagem dos primeiros movimentos do dia, realizados sem pressa, pois a rotina parece ter gosto certo, *que no fundo é doce*. A manhã, assim começada em excessivos cuidados, parece lembrar uma filha que os amantes não tiveram, e o sujeito lírico divaga *copiando o gesto/ perdido num romance*.

Ainda sonolentos, sem pressa
vamos saboreando o oleoso amanhecer.
Tomo café no copo
com colherada de açúcar.
Você toma café puro
e assim recobramos o gosto da rotina
que no fundo é doce.

É certo que demoramos um pouco
em excessivos cuidados
com a manhã recém-nascida
(é uma filha que não temos).
Quase sem sentir
passo os dedos nas bordas do copo
copiando o gesto
perdido num romance.

Na terceira estrofe, o eu lírico observa o amado que *está mesmo calado/ e sombrio/ como um futuro texto*. Ao fazer essa observação, olha para as próprias mãos, *fanáticas por tela e teclas,/ que estão agora a meio caminho* para encontrar as mãos do ser amado. O encontro busca um afago diferente, em que só a doçura se concentre, diferente dos afagos de ir e vir, assinala entre parênteses, como a reclamar o carinho de um afago puro, talvez como aqueles de romances que parecem não pertencer aos movimentos matinais dos amantes. As três estrofes trazem atos distintos de um romance: a expectativa inicial de um cotidiano doce; em seguida, uma estrofe para reconhecer uma falta determinada que reporta o sujeito lírico ao gesto de um romance qualquer, e, por fim, a frustração diante de um desejo de afago, carinho e afeto, interrompido a meio caminho.

Você está mesmo calado

⁶⁰ *Ser cotidiano*. 1998, p. 47.

e sombrio
 como um futuro texto
 que eu não sei por onde começar.
 Minhas mãos, fanáticas por tela e teclas,
 estão agora a meio caminho das suas
 sobre a mesa
 talvez para um afago
 – afago diferente –
 não desses (de ir e vir)
 que ao mundo trazem
 o acumulado sêmen,
 porém um mais circular
 em que só a doçura se concentre.
 Mão cálida sobre cálida mão.
 Nada mais.

Segundo uma teoria difundida na Idade Média, “o sêmen provinha do cérebro. A medula dorsal estende-se do cérebro ao falo e dela vem o sêmen – lê-se no Bahir” (CHEVALIER, 2007, p. 813). Por isso, o sêmen simboliza a força da vida, “e a vida humana só pode descender daquilo que caracteriza o homem: o seu cérebro, sede de suas faculdades próprias”, conta o pesquisador. Ora, o afago esperado pelo eu poético é diferente desses de ir e vir *que ao mundo trazem/ o acumulado sêmen*. O movimento circular que o sujeito lírico espera é o afago “que exprime o sopro da divindade sem princípio nem fim, que se processa continuamente” (CHEVALIER, 2007, p. 252). Assim, o movimento esperado é aquele circular perfeito, constante, sem começo nem fim, sem variações, como o tempo inalterável que se repete numa sucessão contínua e invariável de instantes sempre idênticos uns aos outros. É por esse movimento amoroso que o eu lírico reclama. O verso *Nada mais.*, que conclui os enunciados líricos, parece circular em torno do café no copo, fechando-se no círculo de sua borda. Esse é também o gesto circular de doces afagos que a voz lírica deseja receber.

O poema “Buquê de couve-flor”⁶¹ (1998) traz três estrofes numa sequência ascendente de imagens. Na primeira, o sujeito poético enuncia o local onde os amantes fazem suas refeições todos os dias: *É nesta mesa/ pequena e delicada*. Na segunda, mastigam e fincam o garfo e, na terceira, cortam os alimentos. Os gestos, as atitudes de comer, mastigar, fincar o garfo e cortar vão sendo intensificados aos poucos, denotando uma certa amargura na descrição. Da imagem do local, a mesa onde se encontram todos os dias para comer, passa para os gestos diante dos alimentos que, ironicamente, concentram-se num buquê de couve-flor. A imagem do buquê de flores contrasta com os gestos de mastigar, fincar o garfo e cortar, trazendo para o poema *a realidade*

⁶¹ *Ser cotidiano*. 1998, p. 54.

comum/ dos amantes, que/ de vez em quando/ sangra um pouco. As três estrofes encerram as imagens do cotidiano do sujeito lírico que talvez desejasse gestos menos previsíveis na vida amorosa, *e uma ou outra guloseima a mais.* A delicadeza da mesa resume o cenário do encontro amoroso de todos os dias e, na sequência do poema, dá lugar a gestos acostumados.

É nesta mesa
pequena e delicada
que ele e eu (todos os dias)
comemos.
Café da manhã
almoço
jantar
e uma ou outra guloseima.

Aqui
Lentamente
(numa concentração bovina)
vamos mastigando
nossa vida diária
sem comentar
o sabor que tem.
Acostumados
fincamos o garfo
em buquê de couve-flor
e o entregamos à boca
e o entregamos à sorte.

Na enunciação lírica, as imagens manifestam sensações que não são delineadas, não tem nomes, não se tornam objetos. Staiger (1997, p. 56) observa que “só nos libertamos daquilo que conseguimos tornar objeto pela contemplação ou pelo conceito. Só frente a isso teremos tomado uma posição. Quem se encontra em disposição afetiva lírica não toma posição. Desliza com a corrente da existência”. Esse aspecto é recorrente na lírica de Persona, porque

o momentâneo adquire força exclusiva — aqui este tom, ali um outro. Cada verso o plenifica tanto que ele não pode especificar como o seguinte se relaciona com o anterior. Portanto, onde se compõe expressamente um relacionamento, onde se delineiam contornos, ou mesmo onde partes são interligadas por conjunções lógicas (STAIGER, 1997, p. 56).

Os gestos quase mecânicos realizados na pequena mesa de jantar estendem os movimentos para *a realidade comum* que, como o alimento no prato, é cortada e mastigada todos os dias. O sangue é a imagem que surpreende no final do poema, posto que a couve-flor, quando cortada, não sangra, ao contrário da realidade comum que, vez

por outra, parece sangrar. O sujeito lírico expõe um cotidiano revestido de pequenos cortes produzidos pela mastigação que traz o simbolismo do sangue, “universalmente considerado veículo da vida. Sangue é vida, se diz biblicamente” (CHEVALIER, 2007, p. 800). E continua o autor a dizer que o simbolismo do sangue remete aos “valores solidários com o fogo, o calor e a vida que tenham relação com o Sol. A esses valores associa-se tudo o que é belo, nobre e generoso, elevado”.

Cortamos (no prato)
a realidade comum
que
de vez em quando
sangra um pouco.

No entanto, as imagens tendem para um estado indesejado que parece inserir um corte na vida em comum. Para Paz (2012, p. 37), “coisas e palavras sangram pela mesma ferida”, pois todo e qualquer sentido que se pretenda enunciar, é inatingível sem palavras. A imagem final enuncia a presença do sangue que tanto pode representar o calor e a vida em meio aos gestos repetidos, como a presença de uma fissura, um corte, uma ferida na vida comum que, a exemplo do buquê de couve-flor, é cortada e levada à boca, entregue à própria sorte.

No capítulo ‘Segundo prato: amor’, está o poema “De amor”⁶² (2001). Nele o eu lírico expõe seu medo diante da experiência amorosa. Por isso, não deixa a vida correr por si mesma e às vezes governa o curso *das coisas mais comuns*, posto que se sente como animal que vive *em local desprotegido*.

Ainda não sei
o que vem depois do mundo.

Chevalier (2007, p. 301) ensina que “a criação simboliza o fim do caos, pelo advento, no universo, de uma certa forma, de uma ordem, de uma hierarquia”. O sujeito-de-enunciação lírico não sabe, no entanto, o que vem depois dessa ordem de coisas. Dessa maneira, sente necessidade de governar, de certo modo, aquilo que teme: o desconhecido que vem depois do mundo. Para compensar esse estado incerto, exerce sua experiência criadora, sua invenção do mundo para ordenar o que pretende governar, pois “a ordem basta para caracterizar a invenção. A invenção é a percepção de uma ordem nova, de novas relações entre termos diferentes; a criação, a instalação dessa ordem por uma energia”, diz Chevalier (p.300-301).

⁶² *Sopa escaldante*. 2001, p. 27.

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
 como se fosse um rio
 como se fosse um vento
 como se fosse um fogo.

Em meio a tantas palavras em jogo, o sujeito lírico revela “a noção de palavra fecundadora, de verbo que traz o germe da criação, [...] como a primeira manifestação divina, antes que qualquer coisa tenha tomado forma” (CHEVALIER, p.679). A palavra simboliza, portanto, a “manifestação da inteligência na linguagem, na natureza dos seres e na criação contínua do universo; ela é a verdade e a luz do ser. Essa interpretação geral e simbólica em nada exclui uma fé precisa na realidade do Verbo Divino e do Verbo encarnado”, lembra Chevalier (2007, p. 680). O sujeito lírico manifesta, assim, o desejo de governar o seu mundo colocando *a claro o que a alma/ guarda em conserva*, instaurando por meio do verbo, da palavra criadora, a proteção que necessita para vivenciar *as elaborações do amor*

Às vezes
É bom governar o curso
das coisas mais comuns
pôr a claro o que a alma
guarda em conserva
como um pote de vidro
guarda azeitonas.

As elaborações de amor
dão-me um certo medo
sou animal e vivo
em local desprotegido.

A tensão estabelecida entre o desconhecido, o que vem depois do mundo, e o medo de vivenciar a experiência amorosa, revela uma voz lírica em consonância sobre o que observou Octavio Paz em relação ao destino do homem estar sempre associado à colonização do futuro. Há, nos enunciados líricos, uma angústia que denuncia a súbita mudança que a modernidade trouxe em relação a esse futuro: “os homens começaram a ver o futuro com terror e o que ontem mesmo parecia ser as maravilhas do progresso hoje são seus desastres. O futuro não é mais depositário da perfeição, e sim do horror”

(PAZ, 2013, p. 155). A voz lírica enuncia essa angústia, pois tanto na esfera amorosa quanto em outras situações, sente-se *em local desprotegido*.

O poema “Meu coração ferve”⁶³ (2001) revela um eu lírico em exercício de reflexão sobre o hábito de escrever. A palavra, que “é o símbolo mais puro da manifestação do ser, do ser que se pensa e que se exprime ele próprio ou do ser que é conhecido e comunicado por um outro” (CHEVALIER, 2011, p.680), é o instrumento com o qual, e a partir do qual, o sujeito lírico equaciona seu tempo num mundo que, por vezes, não lhe diz nada. Nesse contexto temporal, o amor, *um certo amor passou/ como passam tantas coisas*. Na longa reflexão de cunho existencial, o eu lírico sujeita o amor à ação do tempo, como ocorre com tantas outras coisas.

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
 como se fossem temporais
 são demoradas chuvas
 sem o favor do arco-íris.

O tempo de agora está repleto de palavras, mas aquelas que parecem tempestades, demoradas chuvas sem arco-íris. No entanto, essas imagens não trazem o simbolismo das demoradas chuvas fecundadoras, pois não há o arco-íris para fazer a ponte, a mediação entre o céu e a terra. “O arco-íris é geralmente anunciador de felizes acontecimentos ligados à renovação cíclica”, diz Chevalier (2007, p. 78), na manifestação da voz lírica, no entanto, as palavras são *como se fossem temporais*. A tempestade, apesar de trazer a ideia da bonança que a sucede, assume, no poema, o simbolismo da temível onipotência divina. Nos versos *Os dias agora/ estão cheios de palavras/ como se fossem temporais* a expressão *temporais* parece assumir o duplo sentido de condição temporária e tempestade, pois uma e outra manifestam a torrente de palavras como um presságio de que o tempo será insuficiente para atender a todas as convocações. O tempo, ensina Paz, (2012, p. 64) “não está fora de nós, nem é algo que passa diante dos nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, não são os anos que passam, mas nós que passamos”. A voz lírica parece enunciar essa condição e se dilui em ritmo também acelerado, alternando imagens aparentemente

⁶³ *Sopa escaldante*. 2001, p. 34.

desconexas entre si. A primeira estrofe traz dois períodos com imagens distintas, o primeiro enuncia o hábito de escrever e o segundo traz um certo amor que passou. Na segunda estrofe, o eu lírico retoma sua reflexão sobre as palavras. Na terceira, traz a celeridade do tempo frente aos inúmeros afazeres e, abruptamente, no período seguinte, enuncia a coleção de salmos e o coração que ferve. Na sequência, traz a inquietação que sente ao findar do dia.

Há muito para entender e sentir
o tempo é curto
as convocações inúmeras.
Coleciono salmos
e o meu coração ferve.
O que mais me inquieta
num dia que se vai
é a margem de sangue da tarde
suas nuvens hemorrágicas
e esta sombra
em que se converte a cidade

a cidade que se converte
em terra de ninguém
amém.

Essa inquietação do eu lírico diante do dia que finda sem que se tenha ainda sentido e entendido toda a proporção das palavras criadoras é percebida “somente na intensidade de uma vida interior e não em um prolongamento indefinido de duração que essa escapada pode realizar-se: sair do tempo é sair completamente da ordem cósmica, para entrar em uma outra ordem, um outro universo” (CHEVALIER, 2007, p. 877). E a sombra, imagem das coisas irreais e fugidias, envolve a cidade, convertendo-a em terra de ninguém, universo outro, sem governo, sem rumo e sem luz. *Amém* é a última palavra do poema, isolada em forma de monóstico da última estrofe que, distinta das demais, é composta por um dístico. Esse fecho parece ser a oposição, a imagem que se contrapõe a todas as anteriores, pois enuncia uma dissolução, a cidade como uma terra de ninguém. E a última palavra, *amém*, como ocorre no final das orações, traz o sentido de conclusão definitiva da disposição de imagens que o eu lírico expôs. O amor, nesse estado de coisas, dilui-se, como todo o mais, em decorrência da urgência de um meio que aflige o sujeito lírico. O amor, *um certo amor passou*, e sobre ele não se sabe mais nada.

No capítulo ‘Terceiro prato: íntimo lunar’, está o poema “Numa noite um jantar”⁶⁴ (2001). Nele, o eu lírico recorda o episódio de uma certa noite, um certo jantar à luz de velas. O momento é enunciado por meio de elementos materiais e sensoriais. Os amantes, propriamente, são como sombras, como imagens à beira de abismos.

Moída de tristeza
relembro:
numa noite, um jantar à luz de velas.
Na paisagem amortecida
nossas sombras boiavam
extraordinariamente aumentadas
(a luz pode ser cruel com as sombras).

A ampliação da sombra, produzida pela luz das velas, traz recordações tristes ao sujeito lírico. O simbolismo da sombra remete, “de um lado, para o que se opõe à luz; e, de outro, à própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes”, aponta Chevalier (2007, p.842). O tamanho das sombras dos amantes, no entanto, parece não diminuir a distância entre ambos.

Além do salmão e o vinho
dos pratos talheres penumbras
nada mais se passava.
Num vislumbre final
diante de nossos olhos
em tamanho família
estávamos nós mesmos
(um e outro)
como à beira de abismos.

A imagem do abismo no verso final remete o cenário de penumbra para “o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas” (CHEVALIER, 2007, p. 04), pois o abismo simboliza os estados informes da existência. Se, por um lado, os amantes estão próximos, num jantar romântico à luz de velas; por outro, há a sugestão do abismo que se apresenta a ambos. O abismo das alturas é simbolismo de ventura e luz; das profundezas, infelicidade e trevas. Considerando a tristeza com que o sujeito lírico recorda a cena, é possível vislumbrar a imagem do abismo de descida, aquele que, segundo Chevalier (2007, p. 05), “aparecerá como um convite à exploração das profundezas da alma, para livrá-la de seus fantasmas ou deixar que se soltem”. A sombra, que reproduziu a imagem dos amantes, aumentando seu tamanho, produziu, por outro lado, a imagem do abismo. Numa medida ou noutra, a luz parece ter revelado ao

⁶⁴ *Sopa escaldante*. 2001, p. 41.

eu lírico a dimensão da relação amorosa em que, (*um e outro*) estavam *como à beira de abismos*.

As imagens recorrentes nos poemas selecionados são a casa, a mesa, o jantar, as flores e a palavra, o ato criador. Esse campo semântico compõe as imagens que recriam um templo particular, a casa, mais precisamente a mesa da cozinha, o altar sagrado, a mesa de refeições, lugar de encontro ou desencontro com o ser amado. A palavra é o verbo criador por meio do qual o sujeito lírico cria e recria os mesmos rituais repetidos em pequenas cenas e pequenos gestos do universo íntimo. A voz lírica expõe, pelo ritual empregado no processo da criação/elaboração dos poemas - ao retomar temas e imagens no decorrer de toda a sua produção - a repetição e reprodução incansável do cotidiano para superar a irreversível passagem do tempo. Toda a criação é elaborada para proteger o amor da inevitável corrosão do tempo, do cotidiano incessante diante do qual o eu lírico se sente impotente e diminuto, como o universo de minúcias que manifesta em sua lírica.

Um dos traços peculiares na produção em verso de Lucinda Persona é a recorrência da terminologia usada nos ritos da liturgia católica, presentes em parte dos títulos que dividem e subdividem as obras e também no título de uma das publicações, *Tempo comum* (2009). Todo ritual é manifestação humana de repetição como desejo de perpetuar o ato fundamental da criação, isto é, a vida, lembra Eliade (1992). Em Persona, a repetição surge como uma espécie de renovação, como ato ritualizado com o desejo de superar ou substituir uma falta fundamental (que a passagem do tempo torna irreversível, pois o tempo flui, indiferente a tudo) que é, em parte, preenchida e sanada pelo próprio ato criador. A criação é ritualizada, no sentido mesmo de rito, ato de repetição. Sua lírica enuncia imagens que passam pelos pequenos gestos domésticos, por objetos banais que aparelham a mesa da cozinha, toda uma soma de utensílios invisíveis ao olhar desatento. A repetição dos temas manifesta a relação que o eu lírico estabelece com o ato criador, no sentido mesmo de criar, dar à luz. Para este sujeito-de-enunciação lírico, criar é o único modo pelo qual é possível recriar o universo circundante e nele, e com ele, o amor, vencendo a condição de finitude e incompletude, aquela angústia do futuro, à qual se refere Paz (2013, p. 158) quando fala da lírica moderna e pós-moderna, porquanto os enunciados líricos de Lucinda Persona denunciam a “busca de um *outro tempo*, o tempo verdadeiro”.

4.1.4 Luciene Carvalho

A poetisa Luciene Carvalho nasceu em Corumbá, no período em que os Estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul constituíam um único território. Publicou seu primeiro livro de poemas, *Teia*, no ano de 2000. Em seguida, em 2003, lançou *Caderno de caligrafia* e, em 2007, os três volumes: *Sumo da lascívia* (poesia), *Aquelarre* (poesia) e *Conta-gotas* (pequenos contos) acondicionados em uma única embalagem em forma de caixa-envelope. Essas publicações compõem um bloco temático que revela feixes de imagens comuns em grande parte dos poemas. Publicou também os livros *Porto* (2006) e *Cururu e Siriri do rio abaixo* (2007), cujas páginas são ilustradas com fotografias de Romulo Fraga e Julio Rocha, respectivamente, as quais acentuam a cultura local. Mais recentemente, em 2009, lançou *Insânia*, espécie de poesia confessional, denotando em seus poemas uma experiência pessoal dolorosa. Nesse livro, o eu lírico transforma em arte o sofrimento e a dor, manifestando um exercício de maturidade e libertação que apenas uma alma artística consegue realizar.

Em sua dissertação de Mestrado sobre a obra *Caderno de caligrafia* (2007), Serra (2011, p. 49-50) afirma que Luciene Carvalho

expõe poeticamente a condição da mulher persistente em nossa estrutura social. Se, em alguns casos, houve certa flexibilidade nos princípios norteadores da mulher ideal – inculcados desde a infância pelo ambiente familiar tanto quanto por toda a comunidade –, principalmente no que se refere ao casamento por imposição, ou à proibição de se adquirir conhecimento científico, por exemplo, mantém-se análoga a outros momentos da história humana a ideia de que a mulher precisa ser exemplar, ter correção ética e moral acima dos homens; mantém-se a ideia de sua fragilidade, da impossibilidade de exercer certas funções, da polidez que a mulher precisa ter etc.

Uma característica que difere Carvalho das demais poetisas de Mato Grosso é sua desenvoltura no palco, quando ela, que também interpreta, declama seus poemas, “unindo figurino, efeitos cênicos, trilhas musicais, entre outros recursos, para tornar sua poesia mais viva e a serviço da emoção da plateia” (NADAF, 2004, p. 119).

O amor, no mais das vezes, é enunciado em imagens que revelam um universo feminino forte e liberto, desconstruindo a imagem da mulher frágil e comedida, embora, por vezes, sobressaiam imagens de ausências, faltas e saudades. A voz lírica celebra a condição feminina, a vida e o amor com nuances que enunciam, por um lado, um

erotismo vigoroso e, por outro, revelam uma profunda solidão que converge para imagens recorrentes de saudade e negação ao sentimento amoroso.

No poema “Juízo final”⁶⁵, a voz lírica enuncia que mulher e homem são seres diferentes quando lidam com o sentimento amoroso. A imagem do amor, por um lado, surge como entrega e dissolução e, por outro, como delírio, abandono, gozo e escravidão. Ela, com seus sonhos de amor romântico. Ele, recolhido a um sentir neurótico. Assim, apartados e divididos entre as delícias da carne e as restrições morais, seguem reprimidos os amantes, até o dia do juízo.

Se aloja em lugar
De nossas entranhas,
Coisa estranha amar:
Entrega e dissolução.
Na paixão, delírio, abandono, gozo,
Escravidão.
A mulher e seus sonhos de amor
Romântico.
O homem, recolhido a um sentir
Neurótico.
As delícias da carne,
As restrições da moral.
E seguimos reprimidos
Meio mortos.
Até o juízo final.

Parece não haver solução para esse estado disforme entre mulher e homem, porque seguirão sempre distanciados por diferentes modos de vivenciar o amor. Amar é estranho, posto que o estranhamento parece provir da diferença entre mulher e homem na vivência do sentimento amoroso. A mulher, ainda envolta em *seus sonhos românticos* e nas *restrições da moral* contrasta com o homem, cujo sentir neurótico se concentra nas *delícias da carne*. O eu lírico lamenta essa condição, esse estado de coisas, pois essa distância reprime os amantes e os deixam *meio mortos/ até o juízo final*, indicando não haver saídas ou soluções próximas. Predominantemente nominal, o poema traz imagens que não emanam propriamente das ações, mas de um estado contraditório e díspar entre homem e mulher. Os poucos verbos, alojar, amar, sentir e seguir não determinam a imagem central do poema, nem suprimem o tempo de duração dessa imagem.

⁶⁵ Teia, 2001, p. 33.

“De amor e de tempo”⁶⁶ (2001) é o poema que enuncia antigos rituais amorosos, lembrando a carta perfumada e o encontro provocado, que parece casual. Novas estratégias são pensadas para suprimir um vazio e um grito. No entanto, o eu lírico parece não resolver a questão, e nem mesmo o apelo para práticas antigas do jogo amoroso pode equacionar a dor da lembrança do ser amado, de quem o sujeito lírico não consegue se desprender.

Ah! Se não fosse tão antigo...
Talvez mandasse carta perfumada,
Convite para uma ceia.
Talvez cruzasse seu caminho sem
Querer.

/.../

Ah! Se não fosse antigo...
Talvez doesse sem tirar o ar,
Perda sem vazio.
Talvez fosse possível suprimir o grito.

Ah! Se não fosse tão antigo...
Talvez buscasse tentar esquecer,
Tolo exercício.
Talvez devesse só não me prender.

O simbolismo do grito traz ao protesto um valor legal. No entanto, diz Chevalier (2007, p. 478), para isso é preciso “que ele seja soltado em condições de lugar e de tempo geralmente determinadas com grande precisão”. A supressão do grito não é possível, pois a voz lírica espera por uma solução que se apoia na frágil possibilidade de um *talvez*. O advérbio de dúvida aparece seis vezes no decorrer do poema, instaurando a incerteza como a força motriz em torno da qual gira o amor. Há um desejo de reconquista, que sugere estratégias antigas para reaver o amor, e outro que reinstaura a dúvida sobre tais procedimentos. O eu lírico enuncia, enfim, que tentar esquecer é tão antigo, e talvez, por isso, devesse só não se prender.

O poema “Até o esquecimento”⁶⁷ (2000) está no capítulo ‘Naufrágio’, também do livro *Teia*, e enuncia o desejo do eu lírico em esquecer o ser amado. As imagens que trazem a lembrança do amor passado são negadas em toda a extensão do poema. Os insistentes “nãos” parecem uma estratégia do eu lírico para convencer a si mesmo que conseguirá esquecer o amor que partiu.

⁶⁶ *Teia*, 2001, p. 40.

⁶⁷ *Idem*, p. 48.

Não deixarei janela aberta,
 /.../
 Não responderei qualquer recado
 /.../
 Não à lembrança,
 Não ao telefone,
 Não até que a dor me abandone.
 /.../
 Não tentarei fazer qualquer contato,
 Nem abstrato,
 Como esses feitos pelo pensamento.
 Não darei sinais que acho meu mundo
 Muito sombrio
 Transfeito em silêncio tão profundo.
 Quem sabe todo amor que hoje sinto
 Acabe encontrando o esquecimento.

Janelas e portas serão fechadas a qualquer vestígio de chamado amoroso. “Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade”, diz Chevalier (2007, p. 512), e o sujeito lírico afirma justamente o contrário: *Não deixarei janela aberta*, declarando o propósito de resistir a qualquer apelo externo. O silêncio parece preceder o acontecimento para o qual o eu do poema se prepara: o esquecimento de todo amor que hoje sente. Os seis versos iniciados pelo advérbio de negação enunciam uma camada espessa de resistência aos apelos do amor. Não para a janela aberta, para qualquer recado, para o telefone ou outro contato, mesmo em pensamento. Não há como transpor essa defesa, esse estado de recusa que a voz lírica enuncia e a recusa se estende até o ponto máximo, o esquecimento desse amor. A imagem do amor dilui-se em recusa, em *mundo muito sombrio e silêncio tão profundo*.

O poema “Chuva de entardecer”⁶⁸ (2000), do capítulo ‘Exílio’, traz a imagem da chuva, fenômeno comum no clima mato-grossense, onde as estações das águas (chuva) e da estiagem (seca) configuram períodos distintos. O clima do poema também se distingue de modo claro. De um lado, há a chuva de entardecer; de outro, o clima seco de sentimentos áridos. A chuva é evocada para lavar a alma do sujeito lírico, impregnada de ausência, medo, tristeza, sombra, temor do abandono e a agonia da espera. A evocação *lava* aparece vinte e três vezes, intensidade que avoluma o cair incessante da chuva.

Caem forte, a chuva e a saudade.
 Lava chuva, lava a alma da poeta
 Que secou o rosto agora.
 Lava essa ausência instalada,
 Imperatriz do meu peito.

⁶⁸ Teia, 2001, p. 70.

Lava esse medo de estrada
 Tão larga para um só.
 Lava, chuva poderosa,
 Um coração ameaçado de adeus.
 Lava a tristeza acumulada
 Em 15 mil madrugadas
 Em que fiquei acordada.
 Lava, chuva de enxurrada
 Essa sombra de meus olhos.

A água da chuva que conduz o ritmo da enxurrada célere da corrente das imagens prolonga-se, hiperbolicamente, por *15 mil madrugadas*, revelando a extensão da tristeza pela ausência do ser amado ou do amor. A voz lírica enuncia a *ausência instalada* como imperatriz de seu peito. A essa imagem soma-se a do temor do abandono - *Senhor dos meus pensamentos* -. Ausência e abandono assombram, assolam e acumulam tristezas nos enunciados líricos. Há, também, *uma sombra de meus olhos*, que precisa ser lavada pela chuva, uma chuva de outono.

/.../

Lava chuva de outono
 O temor do abandono
 - Senhor dos meus pensamentos -
 Lava a agonia da espera
 Que corrói e dilacera.
 Lava a fera que me habita,
 Que enjaulada e aflita
 Cria vulto e me devora.

O outono é a estação da maturidade, dos pomares fartos em sabores, aromas, cores e ofertas, mas é quando há também a perda de frutos que amadurecem e caem, sem ter quem lhes colham. É esse o temor do abandono que torna a espera agonizante, corrosiva e dilacerante. Por isso, o eu lírico invoca a chuva tantas vezes, para que lave esse estado afetivo indesejado que o transmuta em fera enjaulada e aflita que traz dentro de si. Este é o desejo do eu lírico: que a chuva do entardecer lave essa fera para abrandar uma possível estiagem que se delineia no horizonte, pois há uma fera, enjaulada e aflita, que toma conta do ser lírico: a agonia da espera pelo amor. O último verso revela o poder da fera, ela *cria vulto e me devora*. Como alento a esse estado indesejado, a voz lírica clama à chuva do entardecer que lave suas amarguras, seus temores, suas tristezas e ausência instaladas.

O poema “Argumento”⁶⁹ (2000) faz um convite envolvente e sedutor ao ser amado. A delicadeza do convite se constrói com detalhes específicos de um ritual que

⁶⁹ Teia, 2001 , p. 71.

antecede ao encontro amoroso: *Lavei meus olhos no sereno,/ Lavei o riso na luz da lua nova/ Que lhe espera./ Lavei em folhas de algodão/ A mão e o toque/ - urge testá-los -*. Sente-se a maciez das mãos, vê-se o sorriso largo e claro, e os olhos límpidos do eu lírico que se dilui em oferta ao ser amado. A presença das aliterações, assonâncias e paranomásias nesses versos cria um estado em que tudo se complementa e conflui para o eu lírico enunciar seu chamado. A sequência imperativa dos verbos *volta, volta, vem ver e traga* denotam o tom do argumento enunciado no título. Também nesses termos a aliteração e a assonância criam o som, uma espécie de assovio que a letra *v* imprime aos versos.

Volta!
 Volta um pouquinho,
 Vem ver o que há de novo aqui
 Em mim.
 Lavei meus olhos no sereno,
 Lavei o riso na luz da lua nova
 Que lhe espera.
 Lavei em folhas de algodão
 A mão e o toque
 - urge testá-los -
 Novos encantos descobri
 P'ra nossa estória.
 Traga seu corpo,
 Eu levo o meu
 Antes do medo.

A voz lírica enuncia a descoberta de novos encantos para a estória dos amantes, mas revela também a possibilidade do medo. O ser amado não pode tardar, pois assim como há urgência em testar o que há de novo, os novos encantos, há também a iminência do medo. A série argumentativa invoca o ser amado e, nessa invocação, traz imagens de carinho e sensualidade. Porém, toda a sequência parece tropeçar no verso final, *Antes do medo.*, que surge como condição temporal para que os corpos se encontrem. Essa temporalidade, observa Paz (2012, p. 64), “é o próprio homem e, portanto, dá sentido ao que toca – é anterior à apresentação e ao que a torna possível”. A voz lírica sabe que o medo virá, mas qual será esse medo? Seria ele parte da série argumentativa, como uma cartada final, ou tratar-se-ia de uma condição para os amantes se encontrarem? Por isso, a necessidade do argumento, porque há um medo cuja presença irrompe no último verso, condicionando temporalmente toda a sequência anterior. O encontro só será possível *antes do medo*.

No poema “Projeto”⁷⁰ (2000), do capítulo ‘Confins’, o eu lírico se propõe a uma nova forma de vivenciar o amor e, para se proteger dos perigos do sentimento amoroso, cogita até mesmo construir um *exoesqueleto*. Propõe-se a ser mais cuidadoso e colocar na balança os seus desejos, fazendo o que for necessário para evitar as dores do amor

Viverei um dia de cada vez.
 Talvez de gota em gota
 A vida me inebrie menos.
 Tentarei me proteger da avidez
 De amor, de aceitação, de companhia,
 Talvez construa um exoesqueleto.
 Só sei que a mim mesma eu prometo
 Que levarei meu ser com mais cuidado.
 /.../
 Se amo, é a explosão de uma estrela.
 Se fico é um incêndio solto em aquarela.

A imagem do verso *Se fico é um incêndio solto em aquarela* revela cores quentes, fortes em solta profusão que, somada à imagem do verso anterior, *Se amo, é a explosão de uma estrela*, dimensionam a avidez com que o eu lírico se entrega ao amor. Por isso, depois de enunciar seu modo de amar, como *a explosão de uma estrela* e um *incêndio solto em aquarela*, o sujeito-de-enunciação lírico promete a si mesmo seguir o projeto de racionalizar seus sentimentos para evitar a dor.

/.../
 Porei numa balança meus desejos.
 Aprenderei a gostar de ter cautela.
 Farei tudo que seja necessário,
 Para sobreviver sem muita dor
 Seja a que causam os que não me
 Sabem.
 Seja a que causo a quem tenho amor.

A balança traz o simbolismo da “medida, da prudência, do equilíbrio, porque sua função corresponde precisamente à pesagem dos atos”, ensina Chevalier (2007, p. 113). O eu lírico determina, dessa forma, a nova postura que adotará diante do sentimento amoroso. A medida para evitar a dor deve colocar os desejos na balança, os dias devem ser vividos um a um e o enlevo e a embriaguez devem ser calculadas gota a gota, pois *talvez de gota em gota/ a vida me inebrie menos*, enuncia a voz lírica.

No capítulo ‘Percepções’, o poema “Das coisas que não se sabe”⁷¹ (2003) traz imagens rápidas e irreverentes em versos rimados e compassados, revelando o ritmo

⁷⁰ Teia, 2001, p. 92.

⁷¹ Idem, p. 45.

com que o eu lírico percebe e aprende as proezas do amor. A sapiência sobre as coisas do amor manifesta a imagem final de felicidade que a voz lírica revela por ter descoberto ou desvendado os segredos e aprendido as lições da vivência amorosa.

Tem coisas que eu não sabia.
 Não sabia, agora eu sei
 Da dor das camas vazias,
 Das madrugadas sem dias,
 Agora eu sei,
 Não sabia
 Da agonia da paixão,
 A mão que percorre o corpo,
 Dessas coisas
 Não sabia.
 Não sabia até agora
 O quanto o gozo demora,
 Que o parceiro nem tanto.
 Do gosto que tem o pranto
 Já tinha ouvido falar,
 Mas conhecer de provar, eu juro, não conhecia.

O sujeito lírico sabia de algumas dessas coisas somente de ouvir falar, de outras não fazia ideia, por isso sua alegria em aprender as coisas que não se sabia, desde as dores sentimentais até o encontro carnal entre os parceiros. *Não sabia*, é um tempo imperfeito que surge oito vezes nos enunciados, das quais duas constituem versos independentes. Os versos *Não conhecia*, *Eu não sabia de nada*, *Só o nada conhecia*, *não tinha conhecimento* e *Como é que ia saber?*, permanecem no mesmo tempo e modo, apontando que o eu lírico desconhecia as artimanhas, as delícias, as agonias, os gostos do pranto, os tormentos e os gemidos de prazer da vivência amorosa. A recorrência desse tempo, no entanto, começa a se diluir no quinto verso *Agora eu sei*, e no décimo primeiro *Não sabia até agora*.

A sem-razão da alegria,
 O cheiro da pele amada,
 Eu não sabia de nada,
 Só o nada conhecia.
 Os dedos por entre as coxas,
 Vontade ficando frouxa,
 Deus me livre, não sabia.
 Do gemido na garganta,
 Da perna que se levanta,
 Não tinha conhecimento.
 Do tormento do prazer,
 Do ser diluído em nada,
 Do ir ficando molhada,
 Como é que eu ia saber?
 Tem coisas por esse mundo
 Que não se conta, não se diz.
 Eu não sabia, verdade!
 Fui aprendendo e ficando

Mais sabida e mais feliz.

O eu lírico, sábio sobre tudo o que envolve o contexto amoroso, declara-se mais feliz. Essa felicidade provém do aprendizado que, na esfera amorosa, implica em diluir-se no tempo e no sentimento, entregar-se, para entender *A sem-razão da alegria*, e sentir *O cheiro da pele amada*, a *vontade ficando frouxa*, o *ir ficando molhada*. Por outro lado, há também o aprendizado sobre os efeitos nocivos que o amor ocasiona: a *dor das camas vazias*, a *agonia da paixão* e o *gosto que tem o pranto*. Ao tempo de antes, aquele tempo imperfeito, em que o eu lírico *não sabia de nada, só o nada conhecia*., sobrepôs-se um estado contínuo expresso no gerúndio *Fui aprendendo e ficando*, *Mais sabida e mais feliz*. Essa fusão temporal entre o antes, o transcorrer desse antes até o agora torna o sujeito lírico apto a viver as experiências amorosas em sua totalidade de emoções e sensações. O tempo, no contexto lírico, “possui uma direção, um sentido, porque ele é nós mesmos”, ensina Paz (2012, p. 64). O processo de aprendizagem que a voz lírica enuncia parece manifestar-se na travessia, na passagem de um estado de ignorância, um tempo imperfeito, para outro de conhecimento, um tempo perfeito, e essa conclusão torna o eu lírico mais feliz.

No poema “Tatuagem borboleta”⁷² (2007), a imagem do amor que o eu lírico enuncia é a do amor natural, abusado, *de falo em riste/ de entrepernas molhado/.../ Amor Romeu e Julieta/.../ Marcando a vida a fora./ Tatuagem borboleta*. Entretanto, parece tratar-se de um amor idealizado, pois é um amor *Desse que se existisse*. A conjunção condicional *se* denota um estado anímico diluído em possibilidades e hipóteses. Se esse amor existisse, seria *Amor Romeu e Julieta*, semelhante ao drama vivido por essas personagens “em que os amantes abandonam o mundo que lhes é hostil, confiam-se à corrente que passa e sucumbem abraçados” (STAIGER, 1997, p. 67). A voz lírica estabelece uma espécie de monólogo em que personifica o amor para manifestar suas considerações sobre ele. O primeiro verso já indica essa posição, pois *Pronto, amor*, introduz a imagem de um se sentar frente a frente para conversar fiado.

Pronto amor,
conversa fiada
de fêmea apaixonada
que não deseja
delirar sortilégios de amor.
Amor, amor!
/.../

⁷² *Sumo da lascívia*. 2007, p. 71.

Ah, amor!
 Eu falo de amor de abuso.
 Desse que se existisse,
 seria de falo em riste
 de entrepernas molhado.
 /.../.

O verso seis traz novamente a invocação, *Amor, amor!*, que retorna no verso treze, *Ah, amor!* e no trinta e dois, que complementa a condição enunciada nele com a conjunção condicional *se*, nos versos seguintes, *Amor, se não fosse/ tanto mundo,/ se não fosse tanta letra*. Há um mundo que se interpõe à configuração do amor ideal que a voz lírica projeta nas imagens. Há também, nesse mundo, *tanta letra*, há os contratos assinados que acorrentam os amantes com “*eu prometo*”, “*prometa*”, às normas da lei. Se não fosse tudo isso, se o amor fosse *uma romaria a dois,/ sem depois,/ vivido agora.*, seria *Tatuagem borboleta*.

De amanhecer o cansaço
 num último e forte abraço,
 antes de encarar o dia.
 Amor Romeu-Julietta
 Sem “eu prometo”, “prometa”,
 mas de promessa aceita,
 uma romaria a dois,
 sem depois,
 vivido agora.
 Marcando a vida afora.
 Tatuagem borboleta.
 Amor, se não fosse
 tanto mundo,
 se não fosse tanta letra,
 talvez fôssemos a receita
 pra estória de um amor profundo.

A imagem da borboleta traz o simbolismo da leveza e da inconstância e, também, das “metamorfoses: a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição”, ensina Chevalier (2011, p. 138). A voz lírica declara que, assim, mesmo sem promessas, sem antes e sem depois, valeria a pena viver o amor. O amor natural, livre de toda e qualquer interferência alheia a ele talvez fosse a *receita para estória de amor profundo*.

As imagens recorrentes nos poemas de Luciene Carvalho são o amor, a paixão, o corpo, o gozo, o prazer, a entrega e, em oposição, a saudade, o silêncio, o vazio e o abandono. O simbolismo do amor cantado pela poetisa reverbera imagens antitéticas e, logo, denuncia a impossibilidade da realização plena do sentimento amoroso. Hipérboles como *Lava a tristeza acumulada/ Em 15 mil madrugadas/ Em que fiquei*

acordada e, em outro poema, *Se amo, é a explosão de uma estrela./ Se fico é um incêndio solto em aquarela*, denotam a intensidade do sujeito lírico ao enunciar seu canto de amor, estreitamente ligado ao erotismo, numa manifestação plena do ser que ama e sabe dos percalços que pode encontrar nesse território. A voz lírica manifesta as experiências amorosas, com seus medos e receios, com desejos e anseios, em imagens que afirmam o sentido dessa experiência de modo paradoxal: há uma camada de imagens em que predomina a dor, mas há outra, na qual imperam a satisfação e o gozo.

4.1.5 Marta Helena Cocco

A poetisa nasceu em Júlio de Castilhos, Rio Grande do Sul, em 1966, e reside em Mato Grosso desde 1992. Com formação em Letras e Zootecnia, é mestre em Estudos de Linguagem, doutora em Teoria da Literatura e leciona literaturas de língua portuguesa na Universidade do Estado do Mato Grosso (Unemat). Publicou os livros de poesia *Divisas* (1991), *Partido* (1997), *Meios* (2001 – Prêmio Mato Grosso Ação Cultural), *Sete dias* (2007) e *Sábado* (2011). Em 2013, lançou o livro infantil *Lé e o elefante de lata*, estreando nesse gênero literário. Yasmin Nadaf (2004, p. 123) considera que a poeta, “adepta do verso livre, chega a compor alguns dos seus poemas na linha da vanguarda concretista, permitindo qualquer transfusão possível e imaginável”.

Em apresentação ao livro *Sete dias* (2007), Antonio Carlos Secchin, poeta, crítico literário e membro da Academia Brasileira de Letras aponta a intensidade como o primeiro mérito da poetisa. Para ele, a lírica que a poetisa enuncia centra-se “mais na contenção do que no excesso: versos e poemas em geral curtos, economia no emprego de recursos expressivos como rima e aliteração, ausência de hipérboles e de tom exclamativo”.

Há na produção de Marta Cocco aquela atitude reflexiva em relação aos meios formais que Friedrich (1978, p. 164) aponta como “consciência do poeitar moderno; consciência esta, no entanto, de ser algo diverso dos conhecimentos tradicionais de técnica poética, por meio das quais o poeta encontrava outrora sua linguagem específica na variação do objeto dado”. Por meio desse viés estético, o eu lírico enuncia imagens do amor que emanam como fonte de delícias e desejos infinitos, embora, algumas vezes, surjam envoltas em dúvidas e silêncios.

No poema “Amor (in definido)”⁷³ (1991), o eu lírico elabora uma espécie de chama acesa, elevada para definir ou indefinir a imagem do amor. A primeira sequência traz sensações variadas provocadas pelo sentimento amoroso. No alto da chama, nos primeiros nove versos do poema, a imagem do amor é elevada às sensações de êxtase que proporciona aos amantes. No entanto, depois desse período de paixão inicial, surge uma outra etapa, menos animadora, pois o mal do amor, *Aguça, Agrava, Agoniza*. O crepitar dessa chama traz a imagem da transcendência entre um estado e outro, estágios que os amantes devem vivenciar, pois ele, o amor, indefinido que é, encerra um bem que concentra em si o princípio e o fim da vida. A disposição gráfica do poema lembra o que Paz (2012, p. 78) observa sobre “o verso livre contemporâneo: cada verso é uma imagem e não é preciso perder o fôlego para dizê-los. Por isso, muitas vezes, a pontuação é desnecessária. As vírgulas e os pontos não fazem falta: o poema é um vaivém rítmico de palavras”.

Acende
 Assanha
 Ativa
 Ara
 Arranha
 Abrasa
 Acalma
 Arrepia
 Afrouxa
 Avisa:
 o mal do amor
 Aguça
 Agrava
 Agoniza.
 Quem desse bem não morre
 que longe dele, não viva.

Os versos que fecham o poema *Quem desse bem não morre/ que longe dele, não viva.*, são, a um só tempo, a base sobre cujo combustível arde a chama que se mantém acesa e elevada. A elevação e manutenção da chama concentram-se sobre e nessa dúbia condição: nesse bem, no amor, há o risco iminente da morte do ser e, ao mesmo tempo, sem ele não há como viver. O antagonismo das imagens revela duas partes antitéticas que se reportam, no entanto, às contingências provocadas pelo mesmo sentimento, o amor. Que o mal do amor traz as suas agonias é fato, mas traz, também, as suas delícias e enlevos, longe das quais parece não haver possibilidade de vida plena. Ora, a chama simboliza também a dupla condição de ser, a um só tempo, a luz, o clarão, o calor que iluminam positivamente o espírito e, por outro, “ela é o brandão da discórdia, o sopro

⁷³ *Divisas*. 1991, p. 23.

ardente da revolta, [...] a brasa calcinante da luxúria, o clarão mortífero da granada (CHEVALIER, 2007, p. 232). A voz lírica eleva essa dupla condição do amor, diluindo-o na definição/indefinição da imagem, na disposição gráfica da chama na página e no conteúdo semântico que antitetiza, definindo e indefinindo as imagens do amor, no interior do poema.

O poema “(In) finito”⁷⁴ (1991) revela o fim de um amor. O eu lírico anuncia o *Caso findo* e não lamenta que seja assim. O título, pelo artifício criativo de condicionar o infinito em finitude, usando para isso o recurso dos parênteses, já indica que a imagem do amor pode estar ligada ao desenlace. A voz lírica pede ao ser, outrora amado, que não se entristeça, pois há a satisfação do amor vivido e a possibilidade de que o destino ainda retome a história dos amantes. Afinal, sabiam ambos que o caso de amor *findava um dia*.

Caso findo
 fim do anseio
 e o sonho já não importa.
 Fica o infinito
 deus das nossas horas.
 Fica o espaço satisfeito
 e a sensação de que o destino
 talvez nos retome.
 Não penses nisso agora
 nem te entristeças comigo.
 Inútil transmutar-se em nostalgia.
 Nós sempre soubemos
 que o nosso amor
 findava um dia.

O efeito sonoro das aliterações e assonâncias que os termos *finito*, *findo*, *fim*, *infinito*, *findava* produzem, reiteram o fim do caso amoroso e instauram o ritmo que circula em torno da imagem do *infinito deus das nossas horas*, o destino, enunciado no verso sete. Esse destino, ou, dizendo de outro modo, esse tempo infinito, pode, no advir infinito dos dias, retomar os amantes. Paz (2012, p. 71) afirma que “o poema é tempo arquetípico, que se faz presente no momento em que os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos de versos, e sua função consiste em re-criar o tempo”. O eu lírico parece não lamentar o fim do amor e tampouco expressa o desejo de retomada como condição de felicidade, pois a circunstância temporal enuncia apenas um *talvez*, uma possibilidade que é enunciada

⁷⁴ *Divisas*. 1991, p. 41.

como conformismo e aceitação ante o fim do caso. Não importa se houve o sonho de amor, também não convém *transmutar-se em nostalgia*, pois o tempo do amor é finito.

O poema “Eclipse”⁷⁵ (1997) encerra a imagem de um encontro de olhares. A primeira estrofe descreve a cena cujo desenrolar se encaminha para o encontro das meninas dos olhos dos amantes, obscurecendo a certeza das coisas. O poema não traz a palavra amor, no entanto, o que o eu lírico manifesta é uma circunstância amorosa, o jogo olho no olho, a corte, o flerte que, quando obscurece a certeza das coisas, atinge de algum modo os envolvidos. Numa noite clara e agradável, uma imagem é fixada pelas meninas dos olhos e o curso dessa noite parece diluir-se num eclipse.

A noite estava clara e agradável.
 Ele chegou e acomodou-se
 em outra mesa.
 As pálpebras seguiram o curso normal
 e entre um e outro piscar
 não havia nada de inusitado.
 Até que as meninas
 referiram-se uma à outra
 e a imagem fixada
 obscureceu outra vez
 a certeza das coisas.

O espelho do olhar encobre as certezas do eu lírico, pois reflete a imagem de ambos, daquele que olha nos olhos do outro e é, ao mesmo tempo, olhado. “O olho é um equivalente simbólico do Sol”, ensina Chevalier (2007, p. 656), por isso, quando a luz dos olhos dos amantes se encontra, a noite deixa de ser clara e obscurece o curso normal das coisas, assim como a luz do sol, quando olhada de frente, turva o olhar. A luminosidade dos olhos de um obscurece a clareza da vista do outro. O ritmo dos versos parece acompanhar *as pálpebras que seguiram o curso normal/ e entre um e outro piscar/ não havia nada de inusitado*. Paz (2012, p. 76) afirma que “o ritmo nunca se dá sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto. Todo o ritmo verbal já contém em si a imagem e constitui, real ou potencialmente, a frase poética completa”. O ritmo da imagem surge como a circunstância em que o olhar dilui a claridade e a certeza das coisas em obscuridade. O eclipse, enunciado no título, é a imagem daquilo que pode o amor, dos efeitos que o fenômeno de olhar e ser olhado pode provocar no contexto amoroso.

⁷⁵ Partido. 1997, p. 18.

“Amar”⁷⁶ (1997) é o poema que fala de amor enunciando comparações predicativo-temporais com o mar, seus movimentos e sonoridade, sempre introduzidas pelo verbo de ligação *é* seguido do advérbio *quando*, que atua como circunstância temporal. O título, *Amar*, reporta-se elipticamente a cada uma das estrofes conferindo-lhes sentido. Na primeira estrofe, o coração vaga como as ondas, mas numa frequência incerta, diferente da constância dos movimentos do mar. Na segunda traz a ilusão comparada ao movimento incerto das marés. Na terceira estrofe, o tempo coloca-se como aliado do amor na construção dos castelos de sonhos para transformá-los em castelos reais. E, na última estrofe, a imagem da ausência, aquilo que fica depois que o amor vai embora.

É quando
rumorejam as ondas
na frequência incerta
de um coração que vaga.

É quando
não tem hora certa
a viagem das ilusões
que a maré desperta.

É quando
o tempo oferta-se
à areia e ao sonho
elaborando castelos reais.

É depois,
quando fica um gosto final
-embarcado na lágrima e no oceano-
doce, apesar do sal.

Para Chevalier, “fácil de ser penetrada e plástica, a areia abraça as formas que a ela se moldam; sob este aspecto, é um símbolo de matriz, de útero” (2007, p. 79). No poema, a voz lírica oferta o tempo à areia e ao sonho para elaborar *castelos reais*, manifestando, assim, o desejo de nascimento de um novo universo. A última estrofe interrompe a sequência dos versos iniciais das três primeiras, *É quando*, para *É depois*, sugerindo a fusão dos tempos que o eu lírico instaura para vivenciar as circunstâncias do amor e de amar. A lágrima, em seu simbolismo de gota que morre se evaporando, é símbolo da dor e da intercessão. O oceano, que traz as suas águas também salgadas como a lágrima, manifesta o gosto que fica depois, mas que é *doce, apesar do sal*. Ao final, o sujeito-de-enunciação lírico aprova o sabor do amor e das contingências de amar.

⁷⁶ *Partido*. 1997, p. 37.

O poema “Brinde”⁷⁷ (1997) propõe um brinde ao momento de abandono amoroso. Os sonhos dos amantes estão entrelaçados e o momento pede vinho e música, oferecendo a ambos seu carinho. O primeiro verso, *Entrelaçados*, refere-se aos sonhos dos amantes que se concentram no sabor do vinho. O quarto verso, *Nossa noite*, personifica a noite, pois é ela que pede música e oferece aos amantes seu carinho. Composta por esses dois períodos poéticos, a imagem se condensa em ritmo sinestésico, que se dilui no sabor do vinho e no som da música que a noite solicita.

Entrelaçados
os sonhos se concentram
no sabor do vinho.
Nossa noite
pede música
e nos oferece seu carinho.

Breve e rápido como o brinde, o poema traz o simbolismo “báquico do vinho, que é utilizado ora relacionado às alegrias profanas, ora para designar a embriaguez mística. O vinho é igualmente louvado no Cântico dos Cânticos”, lembra Chevalier (2007, p. 957). A esse simbolismo junta-se o da música, cujo recurso, “com seus timbres, suas tonalidades, seus ritmos, seus instrumentos diversos, é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica. A música desempenha um papel mediador para alargar as comunicações até os limites do divino” (CHEVALIER, 2007, p. 627). Nesse contexto festivo, o sujeito lírico brinda e celebra o sentimento amoroso.

No poema “Jogo”⁷⁸ (2007), o sujeito lírico coloca as cartas na mesa e abre o jogo para falar do amor, começando por uma noite de amor, que nunca é igual à outra. No jogo do amor da voz lírica, as estrelas e o céu não são os mesmos, porque a lua está especialmente boa para o amor. Quando o mar, em seu movimento interminável, vem banhar os amantes, os corações também se movimentam à sorte de um novo embaralhar para um novo jogo;

Cartas na mesa:
uma noite de amor
nunca é igual à outra.
As estrelas não são as mesmas
não é o mesmo o céu
que a língua toca
ao dizer que a lua está boa
pro movimento do amor.

⁷⁷ *Partido*. 1997, p. 39.

⁷⁸ *Sete dias*. 2007, p. 31.

“As estrelas transpassam a obscuridade: são faróis projetados na noite” (CHEVALIER, 2007, p. 404) e, no poema, juntam-se à lua, cujo “símbolo diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da vida, encarnadas nas divindades da fecundidade vegetal e animal, fundidos no culto da grande mãe”. Para a mulher, a vida em si é cíclica como a lua, pois

a força da vida tem um fluxo e refluxo na sua experiência real, não somente no seu ritmo diurno, como acontece para um homem, mas também nos ciclos da lua, fase do quarto crescente, meia-fase, lua cheia, declínio e assim por diante, até a lua obscura. Essas duas mulheres juntas produzem um ritmo semelhante às mudanças da lua, e também das marés, cujo ciclo mensal se desenvolve simultaneamente às mudanças cotidianas, algumas vezes aumentando o impulso das marés e em outras trabalhando contra o movimento das mesmas, no todo produzindo um ritmo complexo e difícil de entender (HARDING, 1985, p. 106).

As estrelas e a lua compõem o firmamento sob o qual o eu lírico manifesta o encontro amoroso e que, num jogo cíclico, inspira certos cuidados.

Quando o mar vem à praia
aí, sim,
é preciso cuidar
do salvamento.
Corpos no chão
banhados em sal
corações vagando ao gosto do vento
e à providência
de um novo embaralhar.

E o jogo do amor é sempre renovado. Assim como o mar em seu movimento contínuo sobre as areias, também o eu lírico permite-se um novo embaralhar no jogo amoroso. A lua e o mar são imagens de forças cíclicas, o mar pela constância do movimento de suas águas, pela contínua sequência das marés, e a lua pela sua mutação em fases mensais. O ritmo do jogo do amor enunciado pela voz lírica traz também essa imagem de permanente mutação, pois se *não é o mesmo o céu/ que a língua toca/ ao dizer que está boa/ pro movimento do amor*, então há uma inconstância nesse jogo. Segundo Paz (2012, p. 67), “o ritmo é inseparável de nossa condição. Quero dizer: é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos faz ser homens: ser temporais, ser mortais e sempre lançados em direção a algo, ao outro”. No jogo do amor enunciado pelo eu lírico, os corações vagam *ao sabor do vento/ e à providência/ de um novo embaralhar*, diluindo-se em imagem cíclica, em sucessivos jogos de amor.

O poema “Contentamento”⁷⁹ (2007) traz a imagem do encontro amoroso pleno. As cores e o gosto da alegria do ser amado, depois do amor, são ainda mais completos. Por isso, o contentamento, posto que os melhores lugares da memória são destinados ao amor. Se é outono, se a vida é o que o eu lírico imagina e deseja, então nem mesmo a dúvida em saber se o melhor está aqui ou lá subtrai seu contentamento.

Tudo quanto meu pensamento
alcança agora
(afetado por uma tela
e uma taça de vinho)
são as cores e o gosto
da tua alegria depois.
É ainda mais bonita
do que a chegada.
Talvez a ideia de que estejamos
em pleno outono
cause uma nostalgia de flores
- a memória sempre tem
os melhores espaços
para o amor.

O simbolismo do outono instaura um tempo de reflexão, pois se de um lado as folhas caem, de outro os frutos se preparam nas sementes, nas flores e nos brotos. O amor renasce, então, nesses espaços, os melhores da recordação. A presença do brinde à vida remete a imagem para “a taça que simboliza não só o continente, mas a essência de uma revelação” (CHEVALIER, 2007, p. 860). O sujeito lírico revela seu contentamento com a experiência amorosa em pleno outono e se rende apesar da dúvida sobre onde estaria o melhor, se aqui ou lá.

Não importa o que seja.
A hipótese de te encontrar
inesperadamente
deixa a minha noite
muito mais encorpada.
Brindo, pois, a vida.
A vida também é o que imagino
e o que desejo.

Não saber se o melhor está aqui
ou lá
me faz, por ora,
feliz.

A última estrofe introduz uma imagem diversa das que vinham sendo enunciadas no decorrer dos versos anteriores, em que manifestavam um estado afetivo de satisfação. Há, inclusive, um brinde à vida, que também é o que o eu lírico imagina e

⁷⁹ *Sete dias*. 2007, p. 33.

deseja. A imagem final, *Não saber se o melhor está aqui/ ou lá/ me faz, por ora,/ feliz.*, surge como uma condição para que o contentamento enunciado nas imagens anteriores permaneça e perdure. Essa imagem eclode numa estrofe separada das demais, encerrando o contentamento à ordem dos sentimentos quebradiços, delicados, suscetíveis à contingência de não saber se o melhor *está aqui, ou lá*. A relação amorosa traz contentamento, faz o eu lírico feliz, mas a enunciação de um *lá*, um espaço desconhecido a que a voz lírica se reporta, fragiliza a imagem do amor que está *aqui*.

Em “Interferência”⁸⁰ (2007,) o sujeito lírico manifesta a paz e a tranquilidade da vida a dois, o modo plural e passivo com que as vozes dos amantes acordam as manhãs. No entanto, há uma interferência, a porosidade do quarto *e o que vem de fora*. O eu lírico estabelece um monólogo em que fala para si mesmo, diluído em primeira pessoa do plural, *O mundo meu e teu*, isto é, o nosso mundo, um mundo ideal. A dissonância desse mundo com *o que vem de fora* reporta para o que observou Friedrich sobre a lírica moderna, o reino poético como mundo irreal criado pelo poeta, mundo que só existe graças à palavra. Para o autor,

a lírica moderna é como um grande conto de fadas, ainda nunca ouvido, solitário; em seu jardim há flores, mas também pedras e cores químicas, - frutos, mas também drogas perigosas; é fatigante viver em suas noites e em suas temperaturas extremas. Quem é capaz de ouvir, percebe nessa lírica um amor duro, que quer permanecer intacto e, assim, fala mais à confusão, ou ainda ao vazio, que a nós (FRIEDRICH, 1978, p. 211).

A voz lírica enuncia um espaço, um mundo apenas dos amantes logo no primeiro verso, *O mundo meu e teu*, e reforça essa imagem nos três últimos versos, *O mundo meu e teu seria perfeito/ não fosse a porosidade deste quarto/ e o que vem de fora*. A imperfeição do mundo real, o que vem de fora, impõe-se ao mundo ideal dos amantes.

O mundo meu e teu
 não tem mistérios
 de conjugação.
 Somos primeira pessoa
 preferimos o plural
 e nossas vozes
 de um jeito passivo
 acordam as manhãs.
 O mundo meu e teu seria perfeito
 não fosse a porosidade deste quarto
 e o que vem de fora.

⁸⁰ *Sete dias*. 2007, p. 35.

A perfeição do mundo dos amantes parece condicionada à resistência ao que vem de fora. A voz lírica recria um mundo exclusivo para os amantes, onde a ameaça externa não existe. Sobre essa característica da lírica moderna, Friedrich (1978, p.196) afirma que,

no século XX, a relação da lírica com o mundo apresenta aspectos múltiplos. Porém, o resultado é sempre o mesmo: desvalorização do mundo real. [...]. A objetividade se busca, de preferência, no banal e no inferior, pois seu peso atua, aqui, de forma ainda mais oprimente, tornando o homem ainda mais isolado.

Nos dois poemas, “Contentamento” e “Interferência”, o sujeito-de-enunciação lírico manifesta essa condição. No primeiro, ele não sabe ao certo onde está o melhor, se aqui ou lá, e esse aspecto não compromete o encontro amoroso. Em “Interferência”, no entanto, o título já anuncia que é possível ocorrer uma fragilização interna provocada por um determinante externo. Para proteger o encontro amoroso desse mundo ameaçador, a voz lírica enuncia o espaço interno como ideal, isolando os amantes nesse território exclusivo e protegido.

O poema “Estiagem”⁸¹ (2007) traz imagens que comparam um passado feliz com um agora sem água, sem viço, onde a estiagem se instala, impiedosa. Nessa dialética temporal, o eu lírico sente as palavras *sem seiva/*, *sedentas/*, *sedadas/* e lamenta a diferença de estado entre o *Ainda ontem* e o *agora*. Uma flor que perde o viço é a imagem que gravita sem nenhuma alegria entre esses tempos distintos. O viço da flor parece não ter resistido à ação do tempo e do estio, e o cálice receptivo e passivo que o simbolismo da flor manifesta está vazio, seco, sem vida.

Ainda ontem
 teu beijo me alcançava
 tuas mãos me liam
 tua calma me adormecia.
 Agora uma flor perde o viço
 não gera nenhuma alegria
 e esse modo de ela morrer
 é sinal que não ignoro.
 Minha boca está seca
 meu corpo fechado
 meu sono sobressaltado.

O eu lírico parece fundir-se na condição da flor que perde o viço, pois a palavra fecundadora, ordenadora, criadora de todas as coisas, manifesta um estado semelhante ao da flor que *desanima/ a paisagem da sala*. Chevalier (2007, p. 607) ensina que “a

⁸¹ *Sete dias*. 2007, p. 41.

palavra é o símbolo mais puro da manifestação do ser, do ser que se pensa e que se exprime ele próprio”. O eu lírico transmuta-se nessas palavras para manifestar a condição de seu estado afetivo de agora; seco, fechado, sobressaltado, em oposição ao estado anterior, *Ainda ontem*, quando as imagens de beijos, olhares e mãos que o compreendiam reportam a um tempo feliz. Se ainda ontem *o tempo parecia/ uma promessa confirmada*, agora o tempo desmente a promessa e a ausência da palavra compromete também o olhar do sujeito lírico.

Ainda ontem
 teu olhar me acordava
 e o tempo parecia
 uma promessa confirmada.
 Agora uma flor desanima
 a paisagem da sala
 e as palavras sem seiva
 sedentas
 sedadas
 não articulam
 nem argumentam
 a tese da ausência
 nem clorofilam
 meu olhar de estiagem
 que sobrevive
 apreço de nada.

Agora uma flor perde o viço/ Agora uma flor desanima/ a paisagem da sala são os versos que demarcam a transição de um estado a outro. Essa passagem de tempo instaura uma ruptura no estado das coisas antes desejadas para outro, quase sem vida, *que sobrevive/ apreço de nada*. Esse último verso revela dois estados igualmente negativos que o sujeito lírico manifesta: sobrevive a custo de nada (a preço) e, além disso, e talvez mais grave, sobrevive sem estimar ou admirar (ter apreço por) coisa alguma.

No poema “Intervalo comercial”⁸² (2007), o eu lírico traz a imagem de um período curto de tempo no intervalo da exibição dos programas de televisão para abrir espaço ao amor. O modo imperativo determina o tom da voz lírica, aproximando-a da linguagem dos anúncios e propagandas que minam o consumidor do mundo moderno. Imperativa também é a pressa, pois não há tempo disponível para ilusões ou desilusões e, por isso, as exigências da alma não devem sobrepor-se às do corpo. Os enunciados do poema impõem o ritmo acelerado, conduzindo-o com a mesma urgência que o sujeito lírico impõe à ação de amar. Amar logo, além do que pode o próprio poema, é a ordem

⁸² *Sete dias*. 2007, p. 44.

temporal imposta pelo sujeito lírico que não permite pausas para respiração, visto a ausência total de pontuação nos enunciados. O emprego do *enjambement* em todos os versos produz um transbordamento emocional que também sugere a rapidez e agilidade que o poema impõe ao ato de amar. Entremeando os enunciados imperativos, argumentos convincentes se sucedem, revelando a urgência em amar de qualquer modo, a qualquer tempo e de todo jeito. A voz do sujeito-de-enunciação lírico aparece em terceira pessoa, no sexto verso: */rapidamente que não garantimos/*, indicando que as ordens para amar vêm de um sujeito plural. *Ama tu rapidamente que não garantimos nós sobrevida fora da bolha*. A extensão do poema e a solidez dos argumentos expostos reforçam a insistente repetição imperativa dos enunciados.

Ama depressa
que não há tempo para jogos
nem de dados nem de charme
ama com o amor que tiveres na manga
antigo ou novo em folha
rapidamente que não garantimos
sobrevida fora da bolha
ama aí mesmo debaixo da escada
e cuida que o azar no amor
não te dará algum dinheiro
não pense nos prós e contras
na teoria e nas contas

Estruturado em quarenta e três versos, em sua maioria curtos, o poema apresenta economia de rimas, que surgem apenas para amenizar a ascendência das ordens objetivas e diretas acerca da urgência em amar. O jogo rímico alterna-se sem obedecer uma sequência rígida, sobressaindo-se o ritmo imposto à totalidade do poema. Espécie de apelo ou manifesto, os enunciados se sucedem e se encadeiam de modo crescente e ininterrupto. O eu lírico ordena, convocando: *Ama depressa/ ... /ama com o amor que tiveres na manga/ ... /ama aí mesmo debaixo da escada/ ... /ama apesar da moda/*. Ouve-se a cadência, o compasso dos ponteiros do relógio na recorrência do modo imperativo do verbo *amar*, que aparece onze vezes no poema.

ama apesar da moda
dos obesos dos nem tanto e dos tísicos
sem levantar hipóteses
deixa aos físicos
o aviso sobre as ilusões
ama sem a nostalgia do vinil e da rádio am
ama logo sem a obsessão da alma gêmea
espécie de incesto platônico
não te dissipas com princesa ou príncipe virtual
com que copulas nas madrugadas

e no intervalo para o almoço
na ausência do chefe
na ausência especialmente
de um amor de carne e osso

O incesto platônico a que se refere o enunciado lírico do poema faz referência ao elogio de Aristófanes a Eros, quando Platão compôs, em 385 a.C. *O Banquete*. Nessa obra, realiza-se uma das primeiras tentativas de análise e compreensão do amor. Para Aristófanes, a separação dos três gêneros que existiam no princípio do mundo - masculino, feminino e andrógino - e reuniam, num único ser, o princípio masculino e feminino, originou a sensação de solidão e incompletude dos seres humanos. A partir de então, o amor mútuo passou a ser inato à espécie humana que, segundo Aristófanes, procura reconstruir sua unidade a partir da metade perdida. Não havendo meios para considerar o amor ou o ato de amar como encontro de almas, resta ainda a experiência *de um amor de carne e osso*.

ama mesmo com esse amor estropiado
por inumeráveis contingências
além do que pode este poema
ama passando da medida
de peso altura ou profundidade
com que tens aferido a existência
ama com todo desejo
não aquele de habitar a lua
mas o de ir à esquina para a cerveja ou o café

Os enunciados não deixam dúvida sobre a posição da voz lírica diante do sentimento em relação ao amor ou à ação de amar. Há que se amar passando da medida */de peso altura ou profundidade/... /com ou sem rima refrão música tema/ ceticismo desilusão ou fé/*, pois que a ilusão parece vir associada ao amor e ao ato de amar. Que se deixe aos físicos */o aviso sobre as ilusões/*, que se ame não com aquele desejo de habitar a lua, amor dos românticos, */mas o de ir à esquina para a cerveja ou o café*.

ama imediatamente
com ou sem rima refrão música tema
ceticismo desilusão ou fé
quem procura demais
nunca acha o sapato torto
ama criatura o tempo urge
se não podes cumprir as exigências da alma
ao menos não dispenses o corpo.

Os dois últimos versos resumem a condição para amar: *se não podes cumprir as exigências da alma/ ao menos não dispenses o corpo*. Essa condição já fora enunciada nos versos dezenove e vinte, no modo imperativo: */ama logo sem a obsessão da alma*

gêmea /espécie de incesto platônico/, e é retomada no fecho do poema, estruturada como condição. O eu lírico, externando a ideia de incesto platônico, remete a concepção de amor para a união dos princípios, outrora separados. Por isso, descarta a obsessão da alma gêmea que se converte em espécie de incesto platônico. Não importa se os princípios outrora separados estão novamente unidos como um único ser, ou seja, vivendo uma vida comum. Nessa concepção, o amor proporciona o encontro do ser humano com sua natureza e unidade original, levando-o à felicidade, à paz e à alegria interior. A ideia de reencontrar a natureza primitiva e reconstruir sua totalidade, gerando o sentimento denominado amor, não é externada no poema. A imagem de apelo do “Intervalo comercial” manifesta uma voz lírica que solicita e ordena que se viva o amor amando, independente do contexto em que a oportunidade de amar se apresente.

As imagens recorrentes nos poemas de Marta Cocco são o sonho, a noite, a lua, o céu e as estrelas por um lado e, por outro, o mar, as flores, o vinho, o amor e o tempo, configurando feixes de imagens distintas que se diluem para manifestar o sentimento amoroso. O exercício poético desse eu lírico revela autonomia diante do tema do amor e assume um dizer liberto de amarras sociais ou coerções advindas do contexto cultural do qual participa. Sua lírica, alquimia do verbo, é instrumento para recriar o mundo e o amor. Nessa tarefa, enuncia tanto o encontro amoroso pleno como o desenlace, a condição de finitude do amor com a mesma disposição afetiva, pois tudo é matéria para criar ou recriar os espaços do amor. Não há, nesse processo, mágoa, ressentimento, inconformismo ou saudades. Os antagonismos do sentimento amoroso são cantados sem arroubos e exclamações; ao invés, as imagens são reflexos daquela consciência criativa que, na lírica contemporânea, sobrepõe-se à pura inspiração. Tudo são contingências, o amor é inserido na linha dos sentimentos que não requerem entregas extremas e não produzem contornos fechados à manifestação da voz lírica.

Com a exposição das imagens do amor externadas pelas poetisas em cada um dos períodos estudados, século XIX, 1ºXX, 2ºXX e XXI, dispõe-se dos elementos necessários para observar a continuidade ou descontinuidade nos modos de compor os enunciados líricos. Há uma evidente ruptura na maneira de manifestar as imagens que compõem o ideário amoroso entre as poetisas que produziram na primeira metade do século XX e aquelas que escreveram e ainda escrevem no 2ºXX e início do XXI.

A princípio, pode-se afirmar que as imagens do amor cantadas pelas poetisas do 2ºXX e XXI emanam tons diversos daquelas do período anterior. Em Mato Grosso, nota-se os reflexos da emancipação feminina na lírica de temática amorosa somente a partir da segunda metade do século XX. As vozes enunciam imagens que destacam o amor como sentimento autônomo, não associado necessariamente a um tu receptor ou ao ser amado como único redentor que condiciona em si o suporte para a felicidade amorosa absoluta. Tampouco a realização do sonho de amor se delineia em imagens de enlace conjugal definitivo. O amor sensual é cantado em tons eróticos, ora salpicando sutilmente o encontro amoroso com gestos íntimos, ora festejando-o com imagens vigorosas do encontro carnal dos amantes.

O século XX foi denominado por alguns críticos e pesquisadores como o século da mulher e do amor. Mary Del Priore (2011, p. 282) acredita que, mais especificamente “no meio do século XX, ocorreu uma fenomenal ruptura ética na história das relações entre homens e mulheres”. Esse fenômeno, iniciado em fins do século XIX, estabeleceu-se em função das profundas transformações sociais e econômicas que foram consolidando, muito lentamente, novas formas de viver e pensar e, com isso, novas identidades. Ao falar sobre as identidades modernas e pós-modernas, Stuart Hall (2011, p. 44) destaca “o impacto do feminismo, tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social”, como um dos fenômenos que promoveu avanços “na teoria social e nas ciências humanas ocorridas no pensamento, no período da modernidade tardia” (HALL, 2011, p. 34). O autor afirma que o feminismo se situa naquele grupo de movimentos que surgiram durante os anos sessenta, década que figura como marco da modernidade tardia.

O nascimento histórico do que se convencionou chamar de política de identidade, centrada na concepção de que há uma identidade para cada movimento, encontra no feminismo “relação mais direta com o descentramento do sujeito cartesiano e sociológico: Ele questiona a clássica distinção entre o dentro e o fora, o privado e o público. O *slogan* do feminismo era: o pessoal é político” (HALL, 2011, p. 45). O eco dessas transformações reverberou no âmbito dos relacionamentos amorosos, ocasionando significativas rupturas nos modos de escolher um parceiro e vivenciar o amor. A parcela conservadora da sociedade reagiu, entretanto, a esse novo contexto para tentar manter o antigo curso das coisas em nome da honra e dos bons costumes. Priore

observa que “uma sólida barreira feita de opiniões de juristas, médicos e da própria opinião pública reagia a tudo o que pudesse ferir as instituições básicas da sociedade, sobretudo a imagem da família e do casamento” (2011, p. 252). No entanto, os avanços já postos não retrocederam e a eles se somaram outros que acabaram por determinar o período não apenas como o século da mulher e do amor como também o século da revolução sexual. Nesse contexto,

a moral sexual flexibiliza-se e casais não casados eram cada vez mais aceitos, já podendo circular socialmente. A sexualidade ainda era vivida como um pecado, aos olhos da Igreja, mas um número crescente de católicos começava a acreditar que o amor e o prazer podiam andar juntos (PRIORE, 2011, p. 301).

Estabeleceu-se, finalmente, o direito ao prazer para todos, sem que as mulheres fossem penalizadas ao manifestar seu interesse por alguém. Fruto de séculos de transformações, o movimento de transição do fim do século XX, que inaugura uma nova etapa na história do amor, centra-se na separação entre a sexualidade, o casamento e o amor. Prazer sexual e amor-paixão passam a ser cada vez mais valorizados e a modernização da família e da moral se irradia até a base da sociedade. Esse cenário estabelece a liberdade individual como valor soberano a partir do qual o sujeito pós-moderno constrói sua história.

Conforme reflexões de Bauman,

a liberdade individual reina soberana: é o valor pelo qual todos os outros valores vieram a ser avaliados e a referência pela qual a sabedoria acerca de todas as normas e resoluções supra-individuais devem ser medidas. Isso não significa, porém, que os ideais de beleza, pureza e ordem que conduziram os homens e as mulheres em sua viagem de descoberta moderna tenham sido abandonados [...]. Agora, todavia, eles devem ser perseguidos – e realizados – através da espontaneidade, do desejo e do esforço individuais (1998, p. 09).

Nesse contexto, terá o amor idílico sobrevivido à tão desejada liberdade que se instaurou como mola propulsora dos relacionamentos amorosos modernos e pós-modernos, ou condenou-o a uma espécie de mal-estar sempre em busca da sexualidade obrigatória? A emancipação feminina e a concepção da diferença podem ser vistos como fenômenos que interferiram no desenvolvimento de relações amorosas em que não impere a assimetria entre os sexos opostos? Como vive e sobrevive o amor, na vida e na arte, em meio às torres do castelo de liberdade construído por homens e mulheres no mundo moderno e pós-moderno? As imagens do amor enunciadas pelas poetisas em Mato Grosso revelam algumas das respostas a essas indagações.

5 RUPTURA E CONTINUIDADE EM TRÊS SÉCULOS DE POESIA FEMININA
EM MATO GROSSO

Quando um hímen se rompe

*Quando um hímen se rompe
sangra um pouco
no lençol em branco
sobre uma cama
dentro de um quarto
de uma casa qualquer.*

*Se não for no lençol
pode acontecer no forro
de um sofá da sala
ou na dura capa
de um banco de carro.
Pode ser mais lá fora:
na grama
na areia
na água
na palha do estábulo.*

*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.*

*Cada uma de nós
com uma história diferente
(doce, amarga)
de hímens frágeis que se rompem.*

(Lucinda Persona, 1998)

Segundo as observações de Paz (2013, p. 164), “a natureza histórica do poema se revela imediatamente pelo fato de ser um texto que alguém escreveu e que alguém lê.

Escrever e ler são atos que acontecem e que são datáveis. São história”. Essa concepção permite olhar as imagens enunciadas pela mulher poetisa em Mato Grosso como percepções do eu lírico inserido em determinados contextos, a partir dos quais elaborou sua obra. Em cada um dos períodos analisados, revela-se, na lírica dessa mulher, o universo das relações amorosas e, com ele e nele, o contexto histórico, social, econômico e político que, numa medida ou noutra, determinou o amor e os modos como se amou no decorrer dos séculos estudados. Nessa perspectiva, observam-se as rupturas e continuidades nas imagens enunciadas nos poemas no decorrer dos séculos XIX, XX e XXI.

As imagens com expressiva recorrência nos enunciados líricos, independente do período em que foram produzidos, são a ilusão, a mágoa, a dor, a saudade, a noite, o sonho, o mistério, o vulto, a angústia, a morte, a alma, a sombra, os pássaros, as asas, o voo, o silêncio, o segredo, a ausência, a distância e o vazio. Esse feixe de imagens apresenta continuidade no percurso de três séculos de manifestação lírica feminina em Mato Grosso. Os enunciados em verso que trazem a imagem da fumaça e da quimera aparecem apenas na produção de Maria Santos Costa Gehre, que escreveu na primeira metade do século XX e Amália Verlangieri, cuja lírica foi escrita nos primeiros anos da segunda metade do mesmo século, portanto, em períodos próximos.

A ruptura ou descontinuidade se acentua nos poemas escritos na segunda metade do século XX e início do XXI, cujos versos introduzem a recorrência de imagens de flores, pétalas, jardins, da chuva, do mar, das conchas, taças, do vinho, da palavra, da poesia e do tempo. Por fim, restringindo-se ao grupo de poetisas que ainda produzem e publicam neste início de século, aparecem as imagens do corpo, da carne, do gozo, do prazer, do fogo e da chama, evidenciando a presença do amor sensual. As imagens que externam esse tipo de amor aparecem com nuances delicadas e sutis, por vezes, e, por outras, apresentam o mais acentuado erotismo que o tema alcança. Correspondido ou não, o amor sensual já se insinuava, porém, na lírica de Elisa Alberto em finais do século XIX.

A tabela abaixo demonstra os tipos de amor sobre os quais as poetisas mato-grossenses escreveram. É curioso observar que no século XIX aparece o amor sensual, ocorrência que não se verifica na produção de toda a primeira metade do século XX. Esse tipo de amor é manifestado na produção do 2ºXX e início do XXI.

TABELA 2: Tipos de amor na produção feminina mato-grossense

Séculos	Poetisas	Amor fraterno	Amor materno	Amor filial	Amor romântico correspondido	Amor romântico não correspondido	Amor sensual	Amor pela arte
XIX	Elisa Alberto					X	X	
1ºXX	Arlinda Morbeck		X		X	X		
	Maria de A. Müller		X	X	X	X		
	Antídia Coutinho		X	X		X		
	Guilhermina de Figueiredo				X	X		
	Benilde Moura	X			X	X		
	Maria da Glória Novis					X		
	Maria S. C. Gehre				X	X		
2ºXX XXI	Amália Verlangieri			X	X	X		
	Marilza Ribeiro	X		X	X	X	X	X
	Luciene Carvalho	X		X	X	X	X	X
	Lucinda Persona	X			X	X	X	X
	Marta Helena Cocco		X		X	X	X	X

Elaborada pelo autor (2013).

5.1 Continuidade de imagens na lírica feminina nos séculos XIX, XX e XXI

A imagem dos versos escritos por Elisa Alberto no século XIX: *Só d'ele se desprende/ À força do removido*, reverbera nos versos de Luciene Carvalho, escritos nas últimas décadas do século XX.

Ah! Se não fosse tão antigo...
Talvez buscasse tentar esquecer,
Tolo exercício.
Talvez devesse só não me prender.

O sujeito-de-enunciação lírico também traz o simbolismo da força atrativa exercida pelo ser amado, como o ferro e o ímã, embora a imagem se estabeleça por meio de uma enunciação inversa. Em outro tempo histórico e em outro espaço, talvez menos balbuciante, o enunciado lírico de Luciene Carvalho traz uma imagem semelhante. No entanto, a ruptura do tom chama atenção, pois lá, no século XIX, a voz lírica acusa o ser amado pela indiferença, aqui, no 2ºXX, o eu lírico manifesta uma espécie de reflexão sobre o amor e o tempo, expressa no título do poema: “De amor e de tempo”. Nos dois enunciados predominam a imagem da força magnética que o ser

amado exerce sobre o eu lírico, mas ocorre uma ruptura na perspectiva enunciativa. Essa característica será elucidada mais adiante no tópico que aponta a ruptura de tons e lugares no decorrer dos três séculos de poesia feminina em Mato Grosso.

A similitude de imagens que trazem o simbolismo da saudade, da tortura pela distância entre o eu lírico e o ser amado, da opressão, da tristeza, da recusa em dizer adeus, é recorrente nos poemas de Maria S. C. Gehre, Antídia Coutinho e Maria Müller. Os versos de Gehre, *Já era tão grande este amor louco,/ que dentro em mim/ cresceu aos poucos,/ que deu-me dias de ventura/ e hoje é Saudade que tortura.*, dialogam com a lírica de Antídia quando a poetisa enuncia que *Hoje a saudade este meu peito oprime:/ - vem meu amor, tirar-me da tristeza/ E revivermos nosso amor sublime!...* Esse conjunto de imagens encontra eco na recusa em se despedir do ser amado, de Maria Muller: - *Que importa tudo, no mundo/ Se não estou ao seu lado?/ Meu amado.../ /.../ Não quero mais dizer-te adeus!*. As imagens se sucedem em lamentos de saudade e amargura, somando-se à tristeza provocada pela despedida que contraria o desejo do sujeito-de-enunciação lírico. Esse tom enunciativo reporta as imagens a um passado que, quando tema lírico, “é um tesouro de recordação”, afirma Staiger (1997, p. 26), diferente do passado como objeto de narração que pertence à memória. A recordação de um período de ventura na experiência amorosa é transfigurada em imagens opostas, a desventura do amor romântico, que não é correspondido.

Na primeira metade do século XX, as enunciações líricas apresentam acentuada continuidade na manifestação de um conjunto de imagens cujos símbolos remetem para a condição de insatisfação ante o desfecho dos encontros amorosos, em sua maioria interrompidos por uma despedida alheia ao desejo do eu lírico. As imagens do amor externadas pelas poetisas desse período traduzem um universo cifrado pela linguagem que recorta, transpõe e socializa as percepções e os sentimentos. Sobre esse aspecto da poesia, cabe a observação de Paz (2013, p. 79-80) de que “Cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução, essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade que se decifra”.

No decorrer do século XX, as imagens do chamado para que o ser amado retorne ao convívio amoroso aparecem na criação poética de Arlinda Morbeck (1ºXX): *Vem aquecer-me/ O teu calor,/ Me reanima!/ Vem... Meu Amor!*; nos versos de Amália Verlangieri (2ºXX), *Vem! Não prolongues com tua ausência/ Meu sofrimento!/ Vem!/ E*

enche minh'alma vazia/ Que clama por ti e só em ti vive ainda., As imagens revelam um sofrimento imenso provocado pela ausência do ser amado que pode estar relacionado também com uma eventual ruptura do vínculo amoroso. O desejo em reatar esse vínculo conduz para um “enorme anseio que existe em nossa subjetividade de que, de novo, venhamos a experimentar o aconchego e a harmonia que um dia foram nossa razão única de ser” (GIKOVATE, 2009, p. 73). Esse desejo se revela na quadra de Guilhermina de Figueiredo (1ºXX),

Sonhei que havias voltado,
voltado depois de um mês.
Acordei. Oh! quem me dera
poder sonhar outra vez.

Nos versos de Marilza Ribeiro (2ºXX e XXI),

Vem!
Apague essas luzes incômodas.
Senta perto de mim!
/.../
Vem!
Repousa comigo
/.../
Beba deste copo de névoas
Com vinho tinto dos desejos.

E no poema “Argumento”, de Luciene Carvalho (2ºXX e XXI),

Volta!
Volta um pouquinho,
Vem ver o que há de novo aqui
Em mim.
/.../
Traga seu corpo,
Eu levo o meu.

Nos poemas de Arlinda Morbeck e Amália Verlangieri as imagens do chamado reportam para os estados negativos provocados pela ausência do amado: o frio, o sofrimento e o vazio externados pelo sujeito lírico ao enviar o chamado amoroso. Já na quadra de Guilhermina de Figueiredo (1ºXX), o convite se faz pela sugestão do sonho do eu lírico, pois no sonho o retorno do amado é real. O chamado se dilui no sonho do reencontro, mas essa condição parece estar amarrada a um novo sonho, que promoverá um novo encontro e assim por diante. Trata-se de um chamado que convida o ser amado para reviver os sonhos de amor. Gikovate (2009, p. 167) observa que “percebemos a dimensão do nosso amor, da força que nos une ao amado justamente quando estamos longe. Regressar torna-se um imenso prazer, momento em que se sente até mesmo o

palpitar dos primeiros tempos”. No poema de Marilza Ribeiro (2ºXX) a imagem se revela como um convite às delícias do repouso amoroso, regado com o vinho tinto dos desejos. O chamado é ainda mais sensualizado no poema de Luciene Carvalho, pois o sujeito-de-enunciação lírico sugere um encontro íntimo enunciando a imagem do encontro dos corpos dos amantes. As imagens desses dois últimos poemas revelam uma postura inovadora. Está presente, em ambos, uma voz lírica que elabora o chamado a partir de um novo tom, revelador de uma nova consciência: “meu corpo me pertence. A mais justa das frases para as mulheres despossuídas desde sempre da livre disposição de si mesmas pela ordem dominante e que almejavam decidir sobre suas opções amorosas ou maternais” (BRUCKNER, 2011, p. 39).

Outra similitude é verificada no poema “Canção de amor”, de Maria Gehre (1ºXX), cujos versos apresentam um conjunto de imagens que reporta ao poema “Intervalo comercial”, da poetisa Marta Cocco (2ºXX e XXI). Nos dois poemas, os enunciados líricos trazem imagens semelhantes ao manifestar a urgência em vivenciar o sentimento amoroso. Maria Gehre (1ºXX) traz um sujeito-de-enunciação lírico que adverte,

Vamos viver a hora que passa,
 Pois não se sabe o que há de vir...
 /.../
 Seja ele, embora uma quimera!
 Seja ele um sonho – é um sonho lindo!

A lírica de Marta Cocco (2ºXX e XXI) também manifesta essa advertência,

ama imediatamente
 /.../
 ama mesmo com esse amor estropiado
 por inumeráveis contingências
 /.../
 ama criatura o tempo urge

A continuidade se estabelece na imagem da emergência temporal em viver o amor, pois nos dois poemas está posta a necessidade de amar no tempo contíguo, independente de ser o amor um sonho lindo ou um sentimento que resta estropiado por inúmeras contingências. Esse aspecto é o que apresenta a ruptura no conjunto da imagem, pois enquanto o eu lírico, no primeiro poema, remete a um ser amado específico, seu desejo de viver o sonho lindo de amor na hora que passa; o outro, no segundo poema, ordena a qualquer criatura que ame imediatamente, porque o tempo urge, por isso não importa o tipo de amor que reste para ser vivido. Nos dois poemas as

imagens externadas remetem para a concepção de May sobre o amor na passagem do século XX ao XXI:

Estamos lidando com um paradoxo fascinante: a extraordinária liberação do sexo e do casamento durante os últimos cem anos foi acompanhada pela ossificação do amor, não por sua reinvenção. O amor livre não libertou o amor, no sentido de nos dar novas concepções dele. Ao contrário, as novas liberdades – decorrentes, acima de tudo, do divórcio, da contracepção e do amor gay: três revoluções de mais longo alcance e ainda inacabadas que o século XX gerou – ofereceram um número cada vez maior de oportunidades para se perseguir o mesmo velho ideal. Auxiliadas pelo aborto e pelo feminismo, elas significam que mulheres e homens não estão mais comprometidos uns com os outros pela gravidez ou pelas relações sociais tradicionais, mas livres para seguir sempre adiante na busca da pessoa certa e do amor certo (MAY, 2012, p. 10).

Outra recorrência nesse período é a manifestação da negação ao amor, presente nas imagens dos enunciados líricos de Antídia Coutinho (1ºXX); Benilde Moura (1ºXX) e Luciene Carvalho (2ºXX). Em Antídia, a imagem emana do conjunto da quadra que traz quatro vezes a palavra não.

Não! Eu não te quero amar, não quero!
 Não venhas suplicar-me tua redenção!
 Não mereces o meu amor sincero
 E nem o consolo do meu perdão!

Na lírica de Benilde Moura (1ºXX), os enunciados não aparecem por meio de palavras negativas, sendo o conjunto da imagem dos versos a negação diante do amor que trouxe sofrimento e mágoa: *Então procuro ardentemente ir destruindo/ O que me faz sofrer o coração magoado...* E em Luciene Carvalho (2ºXX e XXI) a negação aparece por meio da imagem dos “nãos” e da reflexão que o sujeito-de-enunciação lírico manifesta no sentido de se preservar da dor que traz o sentimento amoroso quando não correspondido.

Não deixarei janela aberta,
 Nenhuma fresta
 Que permita sua volta.
 /.../
 Não darei sinais que acho meu mundo
 Muito sombrio
 Transfeito em silêncio tão profundo.
 Quem sabe todo amor que hoje sinto
 Acabe encontrando o esquecimento.

As imagens dos poemas denunciam o desejo de esquecer, destruir o sentimento que ainda resta e não perdoar o ser amado pelo sofrimento que o amor causou e

continua a causar. Em outro poema, Luciene Carvalho (2ºXX e XXI) traz um sujeito lírico que revela um “Projeto”, já no título dos versos, para a conduta a ser adotada ante os dilemas do amor: *Irei reordenar meus sentimentos,/ /.../ Porei na balança os meus desejos/ /.../ Para sobreviver sem muita dor*. Esses conjuntos de imagens que negam o amor perfilam-se na lírica dessas poetisas que produziram em períodos distintos, mas enunciam um mesmo sentimento de recusa à entrega desmedida ao sentimento amoroso. Gikovate (2009, p. 152) ensina que “o sofrimento por que passam os amantes apaixonados no período que se segue à separação é indescritível. É como dor de morte, de ver-se morrendo na consciência do outro, de assistir, ao vivo, à própria morte”. As imagens dos poemas negam o abandono incondicional à vivência amorosa em função das dores advindas da experiência amorosa. Sobre essa circunstância, May (2012, p. 324) postula que “a repulsa é, na direção de suas reações, a antítese do amor”. As vozes líricas externam o desejo de anular o sentimento amoroso excluindo o ser amado, reduzindo-o, pois “onde o amor idealiza o outro, a aversão o reduz a nada”, complementa May (2012, p. 325).

Outra imagem que aproxima os textos líricos vem de Antídia Coutinho (1ºXX) e Lucinda Persona (2ºXX e XXI). O fim do dia ou o dia que se vai parecem exercer sobre os sujeitos-de-enunciação líricos a mesma sensação ao fim do dia, quando ele dá lugar à sombra. Em Antídia (1ºXX), o eu lírico manifesta essa hora comparando-a com o seu coração também estrangulado, assim como o morrer o dia.

É que morre, lânguido, o fim do dia
 Como morre em meu peito estrangulado
 O meu coração tão cheio de agonia!...

Lucinda Persona (2ºXX e XXI) traz um sujeito lírico que se inquieta diante da transformação tão visível dessa hora. A inquietude é externada pelas imagens fortes da margem de sangue da tarde e suas nuvens hemorrágicas.

Um certo amor passou
 como passam tantas coisas.
 /.../
 O que mais me inquieta
 num dia que se vai
 é a margem de sangue da tarde
 suas nuvens hemorrágicas
 e esta sombra
 em que se converte a cidade

Nas duas poetisas, as imagens apresentam o estado interior que o findar do dia impõe aos sujeitos líricos como uma espécie de reflexão sobre a condição de finitude que essa hora desperta. Staiger (1977, p. 21) ensina que “quando falamos na poesia lírica, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo”. A paisagem externada pelas imagens situa-se na linha da uma brevidade temporal, pois a sensação de estrangulamento e inquietação que o findar do dia produz remete para uma espécie de fracasso imposto pela passagem contínua dos dias, do tempo. O dia termina lembrando que, como ele, tudo termina, *como um certo amor passou/ como passam tantas coisas*, inclusive o envolvimento amoroso. Para May (2012, p. 266), “a própria essência do amor é fracassar. A posse permanente do que desejamos, ou do que consideramos ser um bem, é impossível. Esta é a natureza trágica do amor”.

Entre as poetisas Maria da Glória Novis (1ºXX) e Luciene Carvalho (2ºXX e XXI) surgem uma continuidade curiosa. Na lírica de Novis (1ºXX), o sujeito lírico enuncia desconhecer o que era amor, mas, ao conhecê-lo, não se torna mais ou menos apto a vivê-lo, pois perde a alegria que trazia na alma.

Eu não sabia, pois, o que era o amor.
Tinha a minh'alma plena de alegria,
Não supunha, sequer, que houvesse a dor.

Já Luciene Carvalho (2ºXX e XXI) manifesta um sujeito-de-enunciação lírico que enuncia as descobertas sobre o amor como aprendizado que traz alegria e, por isso, torna-se ainda mais alegre, *mais sabida e feliz*.

A sem-razão da alegria,
O cheiro da pele amada,
Eu não sabia de nada,
/.../
Os dedos por entre as coxas,
Vontade ficando frouxa,
Deus me livre, não sabia.
Do gemido na garganta,
Da perna que se levanta,
Não tinha conhecimento.
/.../
Do ir ficando molhada,
Como é que eu ia saber?
/.../
Eu não sabia, verdade!
Fui aprendendo e ficando
Mais sabida e mais feliz.

Ocorre, nos dois poemas, a continuidade da imagem que reporta para as descobertas que os sujeitos líricos vivem no contexto da relação amorosa. No entanto, aparece a ruptura no tom dos enunciados e nas imagens que trazem. Os versos de Maria da Glória Novis (1ºXX) revestem-se de um tom ressentido frente à descoberta da dor. Nos versos de Luciene Carvalho (2ºXX e XXI), o tom é descontraído e leve, trazendo um ritmo fluido e alegre, produzido pelas rimas e pelos versos curtos. Assim, embora haja continuidade de uma mesma imagem, há, no desenrolar da enunciação lírica, uma ruptura fundamental no modo de enunciar e no que é enunciado. O poema “Das coisas que não se sabe”, de Luciene Carvalho (2ºXX e XXI), traz uma primeira parte em que o sujeito lírico enumera também as coisas negativas que não conhecia sobre o amor, porém, mais da metade do poema externa as alegrias do encontro amoroso. As imagens enunciam um crescente de intimidades, descobertas pelo eu lírico, que remetem o conjunto imagético ao erotismo do encontro íntimo dos corpos dos amantes.

Outra similitude de imagens ocorre nas quadras “41” e “91”, de Guilhermina de Figueiredo (1ºXX), cuja aproximação se instaura pela presença do olhar como elemento configurador da relação amorosa.

Se me olhas, tenho a calma,
se não me olhas, o horror...
Eu peço a luz de teus olhos
para acalmar minha dor.

Um terno olhar que trocamos,
nossas almas se encontraram.
Mas... na rajada do vento,
os corações se afastaram.

E no poema “Eclipse”, de Marta Cocco (2ºXX e XXI),

/.../
As pálpebras seguiram o curso normal
e entre um e outro piscar
não havia nada de inusitado.
Até que as meninas
referiram-se uma à outra
e a imagem fixada
obscureceu outra vez
a certeza das coisas.

A imagem externada pelas vozes líricas reporta para a força atrativa do olhar, de seu poder em acalmar ou desesperar o amante, de alterar o estado posto das coisas e

trazer à tona o escondido ou obscurecer o que parecia claro. Sobre esse tema, ainda outra continuidade pode ser observada nas vozes de Amália Verlangieri (2ºXX), cuja produção se concentra nos primeiros anos da década de 1950, e Lucinda Persona (2ºXX e XXI). A imagem recorrente nos dois textos líricos é a do desejo do eu lírico enquanto espera pelo ser amado que está por chegar, ou que já se delinea ao deleite do olhar. O poema de Verlangieri (2ºXX) traz a imagem do arco-íris que simboliza as relações entre os deuses e os homens estabelecidas numa linguagem divina. O conjunto de imagens externadas nos versos revela esse ambiente onde os amantes se integram num único ser.

Apressa-te aos meus olhos
 E surge como algures
 Na bruma esfumada.
 Apenas pressentida
 Desnuda o arco-íris
 Disseca nos seus ângulos
 A visão formidável.
 Integra-te de novo
 E plasma-me a retina
 De Teu Sonho.
 As portas se abrirão
 Apenas sejas tu
 O Meu Desejo.

“Em hora crepuscular”, de Persona (2ºXX e XXI), traz também a imagem do desejo no conjunto dos enunciados líricos, cuja cena encontra eco nos versos de Verlangieri (2ºXX). Os sujeitos líricos aguardam a chegada do ser amado e, em ambos, o desejo é enunciado de modo crescente e contínuo. Também na composição lírica de Lucinda Persona (2ºXX e XXI) está presente o simbolismo das relações estabelecidas entre o céu e a terra pela imagem do pássaro, dos olhos pássaros dela.

Em hora crepuscular
 Ela (mulher velada)
 olha para os confins
 da rua suburbana
 /.../
 Quando Ele ainda é um ponto
 dançante no horizonte
 das coisas habituais
 Ela já se aquece
 /.../
 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.

Os dois poemas trazem, no conjunto de imagens que revelam, a véspera do encontro amoroso, o momento que antecede a integração total dos amantes. A intensidade do desejo não é construída, no entanto, com imagens como a chama, o fogo, o gozo ou o corpo. Há uma vibração que é produzida pela imagem poética do conjunto de versos, cujos efeitos são mais leves, pois “a imagem literária, triunfo do espírito da sutileza, pode também determinar ritmos mais leves, ritmos que são apenas leves, como o frêmito dessa árvore íntima que é, em nós, a árvore da linguagem” (BACHELARD, 2003, p. 70).

A historiadora Carla Bassanezi, citada por Priore (2011), estudou as relações entre homens e mulheres em meados do século XX a partir das revistas de maior circulação à época. Bassanezi afirma que ainda imperava, à época, a ideia que ser mãe e dona-de-casa era o destino natural das mulheres. Sobre as formas de aproximação e compromisso, o flerte, já apertuguesado, continuava como o primeiro passo para um namoro mais sério. Conta a historiadora que, nesse período, as regras para os encontros eram bem conhecidas:

O rapaz devia ir buscar a moça em casa e depois levá-la de volta – mas, se ela morasse sozinha, ele não poderia entrar; o homem sempre pagava a conta, ‘moças de família’ não abusavam de bebida alcoólica e, de preferência, não bebiam; conversas ou piadas picantes eram consideradas impróprias; os avanços masculinos, abraços e beijos deviam ser firme e cordialmente evitados; a moça tinha de impor respeito. Não importavam os desejos ou a vontade de agir espontaneamente; o que pesavam ainda eram as aparências e as regras, pois, segundo conselho das tais revistas, ‘[...] mesmo se ele se divertir, não gostará que você fuja dos padrões, julgará você leviana e fará fofoca a seu respeito na roda de amigos’ (PRIORE, 2011, p. 284).

Nesse cenário, a tensão entre as mudanças desejadas pelos jovens e o velho modelo era tamanha que uma leitora escreveu à revista *O Cruzeiro*, desesperada por uma direção segura a seguir:

[...] quando uma mulher sorri para um homem é porque é apresentada. Quando o trata com secura é porque é de gelo. Quando consente que a beije, é leviana. Quando não permite carinhos, vai logo procurar outra. Quando lhe fala de amor, pensa que quer ‘pegá-lo’. Quando evita o assunto, é ‘paraíba’. Quando sai com vários rapazes é porque não se dá valor. Quando fica em casa é porque ninguém a quer [...]. Qual é o modo, pelo amor de Deus, de satisfazê-lo? (PRIORE, 2011, p. 287).

Durante os chamados Anos Dourados, aquelas que permitissem certas liberdades eram dispensadas e esquecidas, ou pior, dizia a voz da boa conduta, a moça que prezava

sua dignidade não cederia aos caprichos do rapaz, que não se lembraria dela pelas liberdades concedidas. Para as esposas, as revistas publicavam verdadeiros manuais em forma de conselhos nos quais alertavam, em plena metade do século passado, sobre o permanente estado da arte de ser mulher:

Não telefone para o escritório dele para discutir frivolidades.
 Não se precipite para abraçá-lo no momento em que ele começa a ler o jornal.
 Não lhe peça para levá-la ao cinema quando ele está cansado.
 Não lhe peça para receber pessoas quando ele não está disposto.
 Não roube de seu marido certos prazeres, mesmo que estes a contrariem, como fumar charuto ou deixar a luz do quarto acesa para ler antes de dormir (PRIORE, 2011, p. 292).

Em 1969, surgiu a revista *Ele Ela*, cujo público alvo era a classe média-alta. O contexto cultural do período trazia à tona discussões sobre o uso de LSD, a revolução sexual e o feminismo. A proposta da revista, desde seu primeiro número, era firmar-se como veículo de discussão dos novos valores e novas dinâmicas sociais, dentre os quais as relações entre os sexos, o feminismo e a homossexualidade. A pauta incluía discussões relacionadas à emancipação feminina e à liberação dos costumes promovida pela chamada revolução sexual. Já em 1970, o periódico passou a dar maior ênfase ao seu discurso sobre gênero, aludindo à revolução sexual confrontada com um movimento feminista radical, atuante e mundializado.

No entanto, em artigo intitulado *A mulher de verdade*, traz o depoimento de uma ex-militante feminista que abandona o movimento e apela para concepções tradicionais de masculinidade e feminilidade. Vale a pena ler um trecho:

Em todas ou quase todas líderes feministas com quem convivi nos últimos 3 anos, nunca vislumbrei qualquer sinal de verdadeira feminilidade. É verdade que muitas se pintam, algumas se vestem razoavelmente, poucas são felizes nas suas relações com os homens. [...] No fundo, há um ressentimento disfarçado em relação ao sexo masculino (PRIORE, 2011, p. 305).

Nesse mesmo contexto, a identidade masculina também começa a ser problematizada e a revista não deixa de lado a discussão sobre os impactos que as mudanças de costumes causaram no homem. Os novos modos de amar eram incertos, pois não se sabia como se estabeleceria a nova relação e o que se esperava do novo casal. A música, o cinema e a televisão continuavam martelando o ideal do amor romântico, mas algumas representações ainda traziam o casamento estável em que o espaço público era destinado aos homens, e o privado, às mulheres como sinônimo de

felicidade. Em tempos de tantas mudanças, o papel da tradicional família católica brasileira em que o patriarcalismo ditava as normas, foi cedendo espaço para a consolidação do casamento romântico, que dera os primeiros passos no século XIX.

Desse modo, nas últimas décadas do século XX, homens e mulheres já podiam ouvir e seguir o coração, mas ainda sob a recomendação dos pais, no sentido de que tivessem cuidado com as escolhas e evitassem o mau passo. Na nova configuração social e cultural,

os espaços nos quais se elegia o futuro marido ou esposa se ampliavam: círculos de parentes e amigos, sim. Mas não só. Também se escolhia caras-metades nos clubes, no emprego, na turma da rua, do bairro ou do clube, nas escolas, nas faculdades, nos partidos políticos, nas atividades esportivas. As iniciativas masculinas de namoro seguiam um crescendo: olhos tórridos, mão na mão, rosto colado, braços dados, beijo na boca. ‘Mão na coisa’? Ainda não! Menina que não se controlasse continuava ‘galinha’. Nas classes médias, os rapazes iniciavam-se com prostitutas, empregadas domésticas, primas pobres. Para casar, virgem, de preferência. Não era, contudo, o único critério: ela tinha de ter assunto, charme, saber conversar. Buscava-se também o companheirismo e a interlocução (PRIORE, 2011, p. 311).

A partir de então, o diálogo passou a modelar as relações e a tolerância com relação à infidelidade masculina diminuiu drasticamente. A mulher ainda se sentia dividida entre o desejo de trabalhar e o de continuar sendo a rainha do lar. O uso de preservativos e da pílula anticoncepcional substituíram a famosa tabelinha e o número de filhos passou a ser controlado com maior rigor. Nessa esteira, o “amor-paixão e prazer sexual passam a ser cada vez mais valorizados e a modernização da família e da moral se irradia até a base da sociedade”, afirma Priore (2011, p. 311). O processo de modernização que as relações sofreram nas últimas décadas do século XX até a transição para este XXI desencadeou outro movimento, pois o amor idílico das gerações anteriores deu lugar a uma espécie de sexualidade obrigatória. As mulheres passaram a falar sobre orgasmo uma vez que o perigo da reprodução estava dominado pela pílula e a ciência se impunha sobre a ideia de pecado sexual.

Assim, se em toda a história do amor, o casamento e a sexualidade estiveram sob rigoroso controle da Igreja, da família e da comunidade, a partir da metade do século XX vislumbrou-se uma nova perspectiva. Embora o sentimento amoroso não pudesse ter sido controlado, em períodos nos quais a vigilância das atitudes imperou, agora o amor e a sexualidade podiam ser vividos desembaraçados da mão da Igreja, separados da procriação, graças aos progressos médicos e, ainda, com o amparo dos modernos

estudos da psicanálise. Hoje, homens e mulheres têm o mesmo tratamento perante a lei e as relações se fundam a partir das escolhas de cada um. O amor, enfim, não é mais o alicerce sobre o qual se edifica o casamento, pois esse laço, como instituição social, escapou às estratégias religiosas ou familiares e o divórcio não é mais vergonhoso como fora em tempos anteriores.

A contrapartida da liberdade amorosa estabelece novos comportamentos e o resultado dessa longa caminhada, segundo os especialistas, é que se deseja a segurança, a fidelidade absoluta, a monogamia e as vertigens da liberdade, tudo ao mesmo tempo. A supervalorização do amor contrapõe-se à banalização do sexo, sobre o qual se fala muito e mal, até com vulgaridade. Depois de tudo, conclui Priore (2011, p. 321), “sabemos que o amor não é ideal, que traz consigo a dependência, a rejeição, a servidão, o sacrifício e a transfiguração”. Em tempos modernos, o contraste entre o discurso sobre o amor e a vida real dos amantes é grande, embora se escreva e fale cada vez mais sobre a banalização da sexualidade e o desencantamento dos corações, o amor mantém-se um sentimento sutil e importante que continua a fazer sonhar homens e mulheres.

Que o amor não é vivido da mesma maneira no masculino e no feminino parece ser evidente, “mas isso quer dizer que há pelo menos duas maneiras de viver o amor, seja qual for a pessoa envolvida, homem ou mulher. Nenhuma necessidade para esta última de renunciar à sua feminilidade, para o primeiro à sua masculinidade”, afirma Bruckner (2011, p. 79). Ambos têm liberdade, ao menos nos países democráticos, “para se inventar como pessoas mesmo que continue sendo mais fácil ser homem, ainda hoje, em nossas sociedades” (BRUCKNER, 2011, p. 79).

Para Rita Schmidt (1997), vivenciou-se, no final de século e de milênio, abalos irreversíveis nos alicerces de formas hegemônicas de pensar a realidade e construí-la como verdade. Nesse contexto, o principal aporte feminista à produção do conhecimento ocorre na construção de novos significados e na interpretação das experiências das mulheres no mundo, de modo que a realidade, como construção imaginária e simbólica, possa ser interrogada, repensada e transformada. Toda essa nova configuração gerou noções culturais de descentramento, abrindo caminho para políticas da diferença que, em determinadas conjunturas históricas e geográficas, no caso das sociedades coloniais ou de países subdesenvolvidos, tem constituído instrumentos importantes do processo de descolonização.

5.2 Ruptura de tons e lugares no decorrer dos três séculos

A ruptura observada nas enunciações líricas femininas se dá na perspectiva da existência de um ouvinte específico, o ser amado, a quem são remetidos os lamentos da lírica no século XIX e no 1ºXX. Porém, o lamento do amor não correspondido do eu lírico não terá eco, ensina Staiger (1997, p. 23), pois “um você lírico só é possível quando amada e poeta formam um coração e uma alma”. A recorrência das imagens que denotam a ausência do amado - e, justamente por isso, reporta-se a ele em sucessivas tentativas de sensibilizá-lo, - constituem grande parte da lírica produzida nesse período. O amor romântico não correspondido compõe o tom e o lugar da mulher poetisa em Mato Grosso no século XIX e no 1ºXX como um balbucio que ainda se fecha em círculos sonoros ante a desilusão amorosa.

Se os lamentos perduram nas enunciações líricas do 2ºXX e início do XXI, há, no entanto, uma ruptura fundamental nesses enunciados. O ouvinte específico, o eco que não virá não determina mais o tom e o lugar do sujeito lírico. Existe ainda a imagem do desencontro amoroso provocando a saudade, a mágoa, a tristeza e a descrença no amor, mas não há mais um ser amado evocado a quem se dirijam as enunciações. Ele ainda existe em alguma medida, mas não determina o tom do poema, pois o eu lírico elabora os enunciados de um lugar que se aproxima do pentagrama, papel onde se escreve uma obra musical. Desse lugar, não se dirige a um você,

e se preocupa apenas com pessoas esparsas que se encontram em idêntica disposição interior, não necessita da arte de convencer. A ideia de lírico exclui todo efeito retórico. Quem deverá ser percebido tão somente por pessoas analogamente dispostas, não necessita fundamentar. A fundamentação numa poesia lírica soa tão indelicada quanto a atitude de um apaixonado que declara seu amor à amada, expondo razões lógicas para isso. Assim como ele não precisa de um arazoado, também não necessita esforçar-se por explicar palavras veladas (STAIGER, 1997, p. 23).

Nesse tom e nesse lugar, estão as poetisas que produziram no 2ºXX: Amália Verlangieri, Marilza Ribeiro, Lucinda Persona, Luciene Carvalho e Marta Cocco. Com exceção de Amália Verlangieri, já falecida, as demais poetisas produzem e publicam até hoje. Diferentemente do balbucio do período anterior, elaborado no entre-lugar, o campo harmônico passa a ser o lugar a partir do qual essas mulheres elaboraram sua

*armadura de clave*⁸³, isto é, um tom em que se alternam graves e agudos e modula a criação lírica distinguindo-se das tonalidades no 2ºXX e início deste XXI.

Entre os vários amores enunciados, também o amor sensual atinge, nesse período, tons que destoam das sugestões, dos sussurros e balbucios anteriores. O sujeito-de-enunciação lírico feminino “de todos os lados acena já agora o tema mais inesgotável da poesia lírica, o amor. A maioria dos grandes líricos foram também grandes apaixonados”, lembra Staiger (1997, p. 32). O amor sensual é cantado em tom límpido e em acordes múltiplos. Se o século XX foi considerado o século do amor e da mulher, também a lírica feminina sobre o amor produzida em Mato Grosso nesse século, estendendo-se até os dias de hoje, enunciou e enuncia, sem restrição de tons e de lugares, esse sentimento. Na configuração amorosa do século XXI, o casal deixou de ser a forma canônica do amor e, nessa esteira, também a promessa de amor eterno parece ceder lugar para formulações menos rígidas. Bruckner (2011, p. 76) acredita que a antiga fórmula do

vou te amar para sempre compromete aquele que a pronuncia no momento em que a diz. Esse sempre é outro tempo dentro do tempo comum: eu ajo como se fosse te amar para sempre mesmo que não esteja em meu poder controlar a variação de nossos sentimentos. O homem da minha vida, a mulher da minha vida? Mas é uma vida entre os múltiplos destinos que atravessamos ao longo de nossa existência.

Em tempos em que o casamento é majoritariamente por amor, salvo exceção chocante nos lugares ainda submetidos às tradições patriarcais, é oferecida a cada homem e cada mulher a possibilidade de prolongar ou de recomeçar a vida amorosa até tarde na existência. Contudo, é preciso reconhecer que o velho mundo não encerrou por completo seu discurso, pois a emancipação da mulher e do amor não tornou menos problemática a vida amorosa. Segundo Bruckner (2011, p. 41), ela “se degradou em ansiedade, em comércio pornográfico, em terapia, e o amor continua sendo um vilarejo encantado do qual são excluídos os velhos, os feios, os sem dinheiro; a crise de intimidade masculina abalou só um pouco o poder do primeiro sexo”. Também a aparência e a juventude são valorizadas mais do que nunca, as fatalidades biológicas continuam pesando de modo mais incisivo sobre as mulheres, tornando a maternidade difícil depois dos 40 anos, enquanto os homens podem fecundar até o término de seus

⁸³ Termo emprestado da música, também denominado *armação de clave*, designa o número de sustenidos ou bemóis que, colocados no princípio da pauta, imediatamente a seguir à clave, afetam todas as notas respectivas, determinando assim a tonalidade da peça.

dias. Apesar de todos os avanços, conclui Bruckner (2011, p. 41), “a pesca do marido persiste neste século XXI como no XIX; a homogamia (casamento entre pessoas de um mesmo grupo) permanece preponderante; o dinheiro continua a impor sua lei clandestinamente nos relacionamentos íntimos”.

Nesse processo, tanto mulheres como homens se debatem entre as pressões que a nova configuração instaurou: confundir a liberdade da escolha amorosa, imenso progresso, com a da liberdade individual. Ora, o amor só é livre de qualquer imposição em uma sociedade de indivíduos livres. Eis o amor submetido, hoje, a um contexto que impõe a homens e mulheres uma exigência contraditória: amar apaixonadamente, se possível ser amado do mesmo jeito, mas permanecendo autônomo. Assim, entre os conflitos estabelecidos ao longo dos séculos, entre rupturas e continuidades, avanços e estagnações, surgem as imagens sobre o amor externadas pela lírica de autoria feminina em Mato Grosso que, como toda a arte, segundo a concepção de Paz, (2012, p. 14) exprime a “luta dos opostos que a poesia transforma em harmonia, ritmo e imagem”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação da produção literária em verso no decorrer de três séculos em Mato Grosso aponta para duas considerações básicas: 1) foi na literatura, isto é, por meio da linguagem artística, que as mulheres conseguiram revelar sua identidade, ou seja, seus sentimentos, suas angústias, suas esperanças e puderam romper o silêncio e registrar sua própria experiência vivencial; 2) as pretensas historiografias literárias do Estado destacam, majoritariamente, a produção masculina ao descrever o que é posto como o cânone da literatura em Mato Grosso. Raras exceções, as mulheres escritoras são relegadas ao esquecimento, como ocorre nas pesquisas de Rubens de Mendonça e Carlos Gomes de Carvalho que trazem um ou dois nomes femininos; ou citadas em final de capítulo no espaço destinado a ‘outros autores’, como ocorre na *História da literatura de Mato Grosso: século XX*, de Hilda Magalhães, que descreve e comenta apenas a produção lírica das poetisas Arlinda Morbeck e Marilza Ribeiro, no século XX.

As ausências femininas são apontadas pelo trabalho de fôlego da pesquisadora Yasmin Nadaf que dá visibilidade a toda e qualquer mulher que tenha deixado registro de seus escritos em Mato Grosso. Sobre esse aspecto, Rita Schmidt adverte para as tensões que a formalização de um espaço da mulher na literatura possam gerar aos meios acadêmicos, pois esse lugar se situa sob o olhar vigilante das instituições – a literária e a acadêmica – e se constitui num gesto político no sentido de reivindicar a visibilidade e a legitimidade da mulher como sujeito produtor de discursos e de saberes na leitura da produção, recepção e circulação de objetos literários, particularmente no contexto que a historiografia e o discurso crítico construíram como tradição literária.

Retomando o primeiro fator considerado acima, cabe dar um passo à frente ao revisionismo e olhar para a manifestação da mulher como poetisa lírica ao enunciar as imagens do amor. Ora, o tema do amor é recorrente na literatura escrita por mulheres em função do seu caráter intimista e confessional, o que não foi diferente em Mato Grosso. Dentre os tipos de amor que a mulher enunciou na lírica feminina produzida no Estado, aquele que apresenta maior recorrência é o amor romântico não correspondido. Essa evidência é maior na produção elaborada nos séculos XIX e primeira metade do XX, inserida na concepção cultural de que a mulher era o gênero que habitava a esfera privada, do lar, da maternidade e do cuidado com os filhos, por isso, a experiência

amorosa aparece estreitamente ligada ao contexto matrimonial. A perspectiva patriarcal estava reproduzida nessa concepção de matrimônio, haja vista a imposição do dever e da disciplina às mulheres bem como de seus sentimentos, dentro e fora do casamento.

A partir da segunda metade do século XX e neste início do XXI, os enunciados revelam alterações de espaço e de tom, manifestando rupturas nas imagens sobre o amor que vinham sendo externadas até então. O sentimento amoroso passa a ser simbolizado com imagens que não se reportam, necessariamente, a um você, a um ser amado que seja eco desses enunciados, mas aparecem, antes, como reflexões de um sujeito-de-enunciação lírico que diz de si e de seu universo a partir de um novo tom e de um outro lugar. Não um lugar outro, um entre-lugar, como o caracteriza Bhabha, sim um espaço onde sua linguagem se articula em campo harmonioso.

Livre das interferências e ruídos desafinados que condicionavam a escrita da mulher ao balbucio, a lírica produzida na segunda metade do século XX e início do XXI em Mato Grosso é elaborada a partir da armadura de clave, pois a distinção das tonalidades desse texto se dá em consonância com o ritmo que o sentimento amoroso impõe ao universo feminino. Tal armadura permite ao sujeito lírico que enuncie em seus versos, no século XXI, a continuidade de imagens externadas no século anterior, e até mesmo no XIX, pois sua manifestação lírica não está condicionada a um meio circundante que cerceia sua voz ou delimita seu tom.

Também por isso, a perspectiva de ruptura ocorre na modulação do tom, no modo como o sujeito-de-enunciação lírico diz de si e de seus sentimentos. Essa ruptura de tom se sedimenta em novo lugar, opondo-se à ideia de Achugar de que as minorias produzem o que ele chama de balbucio. Se há continuidade de algumas imagens em todos os períodos observados, há igualmente e determinadamente, uma significativa ruptura no tom que enuncia essas imagens.

O sentimento amoroso está, de certa forma, condicionado à reciprocidade sem a qual não poderá haver o encontro pleno entre dois seres. Essa concepção está mais assentada nas imagens elaboradas pelas poetisas do século XIX e do 1ºXX, para as quais a ausência do ser amado era comparada à morte em vida. Diferindo desse grupo, as poetisas que escreveram na segunda metade do século XX e início deste XXI revelam imagens que inscrevem o amor na esfera existencial, sem que ele esteja vinculado tão estreitamente à presença contínua do ser amado. Nesse contexto, surgem as imagens do

amor sensual, instituindo a ruptura mais expressiva de tons e lugares na lírica de autoria feminina produzida no Estado. Esses enunciados contemplam imagens por vezes mais sutis e fluidas e, por outras, manifesta-se com toda a carga erótica que esse tema pode emanar.

Desse modo, salta-se da perspectiva revisionista dos estudos de gênero para observar a linguagem feminina na elaboração da lírica sobre o tema do amor. Esse movimento permite, então, vislumbrar continuidades e rupturas na manifestação literária, contexto que evidencia a recorrência de algumas imagens como o silêncio, a saudade, a sombra, o segredo, a ausência, a distância e o vazio, aproximando as enunciações líricas produzidas no decorrer dos três séculos. Por outro lado, a ruptura na construção dessas imagens recorrentes ocorre pela mudança no tom dos enunciados.

As contingências contextuais da mulher escritora do 2ºXX e primeiro decênio deste XXI permitiram a essa mulher maior plenitude na manifestação de sua expressão lírica, haja vista a profunda transformação que o limiar e o decorrer do século XX impuseram à sociedade nas mais diversas esferas. No entanto, nos primeiros decênios do século XX,

a Igreja ainda considerava uma vergonha deixar a esposa ganhar a vida fora das paredes domésticas, descuidando dos deveres próprios e da educação dos filhos. Mas, por outro lado, o casamento de conveniência passa a ser vergonhoso e o amor... bem, o amor não é mais uma ideia romântica, mas o cimento de uma relação (PRIORE, 2011, p. 231).

A expressão por meio da poesia, aqui posta como elaboração de um sujeito-de-enunciação, deve ser considerada também como parte do processo de busca de uma linguagem que torne possível à mulher encontrar um lugar e uma voz para manifestar sua arte. Nos modos como estava posta a configuração social anterior, unidimensional em sua perspectiva patriarcal, essa mesma sociedade negou à mulher o espaço para elaborar sua expressão artística. Dessa forma, surgem algumas respostas às questões colocadas por Schmidt (2008, p. 130) sobre qual seria

a função da história da literatura enquanto narrativa partícipe de processos de significação e de subjetivação, lugar de identidades culturais/identidades nacionais? Será que sua função se esgotou ou se trata de conceber quadros de referência para uma nova história da literatura a partir do antagonismo das margens, o qual se torna visível à medida que as pesquisas históricas sobre o passado e a consequente recuperação de textos situados nas zonas de sombra e esquecimento desvelam outras leituras, outras perspectivas, em contraponto às conhecidas? Em que termos poderia se conceber uma história da

literatura, a partir da reflexão crítica sobre a função do conhecimento em termos de sua atuação transformadora e emancipatória, sobretudo num contexto social/nacional como o nosso?

As respostas a essas questões podem ser delineadas a partir de um lugar diferente do entre-lugar determinado por Homi Bhabha e de um tom diferenciado daquele balbucio preconizado por Hugo Achugar para pensar os discursos das minorias excluídas do centro hegemônico, em torno do qual se configuraram as pretensas narrativas de um suposto todo coeso e uniforme. A longa travessia do século XX para o XXI delineou, não somente às mulheres, mas para ambos os sexos, possibilidades inimagináveis no século XIX.

O amor foi liberto da manipulação que a ordem patriarcal exercia para manter as mulheres sob controle. “Libertou-se também o indivíduo do entulho das tradições, da religião, da família”, observa Bruckner (2011, p. 35). Trata-se de libertações contíguas, pois assim que se alforria a pessoa privada da tutela coletiva, assim que é oferecido, “graças ao assalariamento, um começo de autonomia, ela pode finalmente se interessar pela qualidade das emoções, valorizá-las como quiser. Ela pode valorizar a lei do coração sobre a lei do clã e declarar inexistentes as pressões da comunidade” (BRUCKNER, 2011, p. 35).

A mulher poetisa, em Mato Grosso, foi e é partícipe expressiva da literatura produzida no Estado. A ausência de boa parte das poetisas nas historiografias locais denuncia uma espécie de pressão silenciosa no interior de um processo ocorrido em períodos de emancipação e libertação. Ora, os desdobramentos equivocados de pesquisas parciais, que se definem como história ou historiografia da literatura produzida no Estado demarcaram e demarcam, para a lírica de autoria feminina, os limites de uma historiografia do silenciamento.

Retomar textos escritos no século XIX e no decorrer da primeira metade do XX implica em reinscrever nesse passado o lugar enunciativo das ausências, desestabilizando a fixidez de sentido e o efeito de totalidade da memória, tal como se inscreve no cânone. À produção da lírica feminina, já reconhecida da segunda metade do século XX e do início do XXI, soma-se a do 1ºXX e do XIX. É a partir desse contexto que se inicia a história da poesia produzida em Mato Grosso e, com ela, a participação ativa da mulher no processo social e cultural do Estado no decorrer de três séculos. Como considera Schmidt (1997), é remexendo os dados estáticos e cumulativos

das narrativas já postas que a memória deixa de ser retrospectiva para ser prospectiva, em movimento para o futuro, projetando antigas esperanças.

Ao longo dos séculos, e ainda nos tempos atuais, grande parte das histórias de envolvimento amoroso intenso ocorre na vigência de impedimentos externos. Do mesmo modo, as imagens sobre o amor, que a lírica produzida por mulheres em Mato Grosso enuncia, parecem ter-se diluído em séculos de esquecimento por uma história que as preteriu. Mas o amor e a mulher, insondáveis em seus mistérios, suas alegrias, suas tristezas, seus anseios, seus desejos, seus delírios, sua sutileza e, sobretudo, sua força, convergem sempre para o lugar que lhes é íntimo e peculiar: os corações e mentes de todos os seres humanos, para a história infinita, criada e recriada no fluir de todos os tempos.

BIBLIOGRAFIA

I Bibliografia primária

ALBERTO, Elisa. **Jornal O Liberal**. Nº 165, 20 nov.1874.

CARVALHO, Luciene. **Teia**. Cuiabá: Rodrigo Fontenelle [s.n.], 2000.

_____. **Porto**. Cuiabá: Instituto Usina, 2005.

_____. **Aquellarre ou Livro de Madalena**. Cuiabá: Instituto Usina, 2007.

_____. **Sumo da lascívia**. Cuiabá: Instituto Usina, 2007.

_____. **Caderno de caligrafia**. Cuiabá: CathedralUnicen Publicações, 2003.

COCCO, Marta Helena. **Sete dias**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007.

_____. **Meios**. Cuiabá: A Autora, 2001.

_____. **Divisas**. Santa Maria:[s.n.], 1991.

_____. **Partido**. Cuiabá: Tempo Presente, 1997.

COUTINHO, Antídia. **Tristezas e amores**. [S.l.]: [S.n.], 1981.

FIGUIEIREDO, Guilhermina de. **Lampejos d'alma. Trovas**. [S.l.]: Editora Minerva, 1968.

GEHRE, Maria Santos Costa. **A Violeta**. Nº 255, Agosto/1939.

_____. **Revista A Violeta**. Nº 270, Novembro/1940.

_____. **Revista A Violeta**. Nº 271, Dezembro/1940.

_____. **Revista A Violeta**. Nº 265, Junho/1940.

_____. **Revista A Violeta**. Nº 270, Novembro/1940.

MORBECK, Arlinda Pessoa. **Poesias**. Valparaíso: Repografia [s.d.].

_____. **Vozes femininas**. Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. (Coleção Obras Raras). Vol. 6.

MOURA, Benilde de Borba. **Revista A Violeta**. Nº 262, Março/1940.

_____. **Revista A Violeta**. Nº 331, Dezembro/1949.

_____. Revista **A Violeta**. Nº 228, dezembro/1935.

_____. Revista **A Violeta**. Nº 301, Outubro/1934.

_____. **Revista da Academia Matogrossense de Letras**. Ano XI, 1943, Tomos XXI – XXII. p. 93.

_____. **Revista da Academia Matogrossense de Letras**. Ano VI, 1938, Nº XI e XII. p. 150.

_____. **Revista da Academia Matogrossense de Letras**. Ano II, Janeiro a dezembro, 1934, Nº III e IV.

_____. **Revista da Academia Matogrossense de Letras**. Ano VII, 1939, Nº XIII e XIV. p. 143.

_____. **Revista da Academia Matogrossense de Letras**. Ano XI, 1943, Tomos XXI – XXII. p. 92.

_____. **Revista da Academia Matogrossense de Letras**. Ano VII, 1939, Nº XIII e XIV. p. 147.

MÜLLER, Maria de Arruda. **Sons longínquos**. Cuiabá: Secretaria Municipal de Cultura, 1998. (Comemoração do Centenário de nascimento de Maria de Arruda Müller).

NOVIS, Maria da Glória de Almeida. **D. O. Cultura**. Nº [?]. 31/maio/1995. p. 03.
A Violeta. Nº 230, maio/1937.

_____. **Revista do Grêmio Literário Álvares de Azevedo**. Cuiabá – MT. Ano I, Novembro/1938. p. 94.

PERSONA, Lucinda. **Por imenso gosto**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

_____. **Leito de acaso**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

_____. **Tempo comum**. Rio de Janeiro. 7Letras, 2009.

_____. **Sopa escaldante**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

_____. **Ser cotidiano**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

RIBEIRO, Marilza. **A dança dos girassóis**. Cuiabá: Usina de Projetos, 2004.

_____. **Meu grito**: poemas para um tempo de angústia. São Paulo, 1973.

_____. **Cantos da terra do sol**. Cuiabá: (1997)

_____. **Palavras de mim**. Cuiabá: Instituto Usina, 2005.

VERLANGIERI, Amália. **Vozes femininas**. Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. (Coleção Obras Raras). Vol. 6.

II Bibliografia teórica e crítica de apoio

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

AZEREDO, Sandra. **Preconceito contra a “mulher”**: diferença, poemas e corpos. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

AZEVEDO, M. R. L; MALUF, S. W. (orgs). **Gênero, cultura e poder**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.

BACHELARD, Gaston. **Poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Ronald. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENHABIB, S; CORNELL, D. **Feminismo como crítica da modernidade**. [Tradução Nathanael da Costa Caixeiro]. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÍBLIA SAGRADA. **Gênesis**. Tradução de Frei João José Pedreira de Castro, O. F. M 2. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria Ltda. Cap. 1- 28, 1994.

BOSI, Alfredo. (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2001.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUNGE, Mario. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BURKE, Kenneth. **Teoria da forma literária**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, [?].

BRUCKNER, Pascal. **O paradoxo amoroso**: ensaio sobre as metamorfoses da experiência amorosa. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARVALHO, Carlos Gomes de. **A poesia em Mato Grosso**. Cuiabá: Verdepantanal, 2003.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. V. 1. 1. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. v 2. 1. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense S. A., 1984.

CHEVALIER, J; GEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva...et AL. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COCCO, Marta Helena. **O imaginário na poesia de Lucinda Personá**: sob a tirania da finitude, a pulsão da vida. Goiânia: 2013. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal de Goiás, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura: arte, conhecimento e vida**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CÓRDOVA, Luiz Fernando Neves. Amor sem vergonha. In:_____. LISBOA, Maria Regina Azevedo e MALUF, Sônia Weidner (orgs.). **Gênero, cultura e poder**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004, p. 61 a 72.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. (org). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2011.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Tradução de José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ENGELMANN, Magda Shirley C. **O jogo elucocional feminino**. Goiânia: Editora UFG, 1996.

FISHER, Helen. **Por que amamos**: a natureza e a química do amor romântico. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIKOVATE, Flávio. **Uma nova visão do amor**. 5. ed. rev. São Paulo: MG Editores, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HAMA, Lia. Uma história do amor. **Revista Aventuras na História**. Edição 33. Maio 2006. São Paulo: Editora Abril. p. 2634.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HARDING, Mary Esther. **Os mistérios da mulher antiga e contemporânea**: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é retratado nos mitos, na história e nos sonhos. Tradução de Maria Elci Sbaccaquerche Barbosa, Vilma Hissako Tanaka. São Paulo: Paulinas, 1985.

KONDER, Leandro. **Sobre o amor**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MACHADO, Lia Zanotta. **Feminismo em movimento**. 2. ed. São Paulo: Francis, 2010.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da literatura de Mato Grosso**: século XX. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. Leituras de ficção narrativa (autoria feminina). In: **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

MAY, Simon. **Amor**: uma história. Tradução de Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MARKUS, Maria. Mulheres, êxito e sociedade civil: submissão a ou subversão do princípio de realização. In:_____. BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla. **Feminismo como crítica da modernidade**. Propriedade literária desta tradução: Editora Rosa dos Ventos. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 1987, p 107 a 120.

MENDONÇA, Rubens de. **História da literatura mato-grossense**. 2. ed. Especial. Cáceres: Ed. Unemat, 2005.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2008.

NADAF, Yasmin Jamil. **Presença de mulher: ensaios**. Rio de Janeiro: Lidador, 2004.

_____. **Sob o signo de uma flor**. Estudo de “A Violeta”, publicação do Grêmio Literário Júlia Lopes - de 1916 a 1950. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.

_____. Literatura mato-grossense de autoria feminina: séculos XIX e XX. In:_____. **Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996, p.467-484.

NYE, Andrea. **Teorias feministas e as filosofias do homem**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético – filosofia e poesia em Hiedegger**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

OLIVEIRA: Valdevino Soares de. **Poesia e pintura. Um diálogo em três dimensões**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

OVÍDIOS NASO, Pubius. **A arte de amar**. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitmam e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PÉREZ-LABORDE, Elga. Poetas ou poetisas?. In:_____. CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). **Poesia: o lugar do contemporâneo**. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teorias Literárias e Literaturas, 2009.

PERROT, Michelle (org). **História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PÓVOAS, Lenine C. **História da cultura matogrossense**. São Paulo: Editora Resenha Tributária Ltda, 1982.

REIS, Célia Maria Domingues da Rocha Reis. Tempo, ritmo e signo: uma análise sócio-estilística da poesia de Marilza Ribeiro. In:_____. LEITE, Mário Cezar Silva (org.). **Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso**. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005, p. 35-70.

RUSS, Jaqueline. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

SANTOS, Michele Leite dos. Escrever e inscrever-se na história por meio da escrita: as Cartas Portuguesas, de Sórora Mariana Alcoforado. In:_____. **Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**. Patos de Minas: UNIPAM, (3 2010. p. 109-117.

SCHMIDT, R. T. (Org.). **Mulheres e literatura**: (trans)formando identidades. Porto Alegre: Palloti, 1997.

_____. Câne/contrane: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In:_____. CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **O discurso crítico na América Latina**. Porto Alegre: IEL, 1996, p. 115 a 121.

_____. **Centro e margens**: notas sobre a historiografia literária. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. 2008. v. 32, p. 127-141.

SCHWANTES, Cíntia. **Espelho de Vênus**: questões da representação do feminino. In:_____. XVII Encontro Nacional da ANPOLL, 2002, Gramado. Boletim do GT A Mulher na Literatura. Florianópolis: EdUFSC, 2002. v. 9, p. 193-197.

SERRA, Edilson Floriano Souza. **Entre batons, figurinos e saias**: múltiplos femininos em Luciene Carvalho. Cuiabá: UFMT, 2011. Dissertação. (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Linguagem. Pós-graduação em Estudos de Linguagem. Universidade Federal de Mato Grosso, 2011.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista em território selvagem. In:_____. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Tendências e impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23 a 54.

SILVA, Reginaldo de Abreu Araújo. **Cântico dos cânticos e o amor humano**: um estudo a partir da teoria junguiana. São Paulo: PUC, 2007. Dissertação. (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica, 2007.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STENDHAL, Marie-Henri Beyle. **Do amor**. Tradução de Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2011.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

VIEIRA, Yara Frateschi. A poesia lírica Galego-Portuguesa. In:_____. **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1992, p. 25 a 54.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: Educs, 2006.

ANEXO

Amor fraterno64⁸⁴

Quando chora uma criança
 choro com ela também.
 Peço a Deus que ela não sofra,
 pois pecado ainda não tem.

(Guilhermina de Figueiredo)

Amar⁸⁵

Ama!
 Amar
 é ter
 onde pousar
 o coração.
 É não viver
 somente na realidade.
 É dar largueza a idealização
 E semear a causa da igualdade.

Ama!
 Amar
 e transformar as horas
 tristes sem beleza
 em lúcidas auroras.
 É ver, em toda sutileza,
 desde os cumes alterosos
 ao mais recôndito profundo,
 o lumiar flamívomo dos gosos
 celestiais enchendo o mundo.
 Ama!
 Torna-te mais humano.
 Arranca do seio a venenosa
 planta do egoísmo.
 Não terás a vida tão culposa,
 serás menos profano.
 E tua significação há de subir,

⁸⁴ *Lampejos d'alma – Trovas*. Editora Minerva. [?]. 1968.

⁸⁵ *A Violeta*. Nº 261. Fevereiro/1940, p. s/n.

subir, ir muito além negar o abismo
em que se hão almas polutas reunir.

Ama e venera!
Amar alguém de olhar fito nos céus
e, na própria criatura, amar a Deus.

(Benilde Moura)

As estrelas⁸⁶
(Especial para o álbum de Verinha)

Vês, lá no céu distante, a cintilar
Essas estrelas grandes e pequenas,
Resplandecentes de ouro a transbordar
A líria taça das noites serenas?

Meu lindo amor, são gotas de venturas:
Aquelas que sonhamos certo dia...
Reflorescendo longe, nas alturas...
Interpretam, também, Vera Maria,
A graça angelical das almas puras.

(Benilde Moura)

Dor⁸⁷

Quando me cerca essa ilusão do mundo
E a vida me sorri qual leda aurora,
Sinto de ti, oh Dor, medo profundo:
Tua simples ideia me apavora.

Mas quando, a sós, essa ilusão, me deixa
E o meu viver se torna uma caos imenso,
Eu chamo injusto ao que de ti se queixa
E te abençoo, oh, Dor, quando em ti penso.

E te bendigo, sim, porque és sincera.
Nossa alma, ao te sentir, se regenera,
Reconhecendo os próprios erros seus...

E ensinando-me os vis a desprezar,
Ensinas-me a esquecer e perdoar
E me aproximo, muito mais, de Deus.

(Benilde Moura)

⁸⁶ *A Violeta*. Nº 262. Março/1940, p. s/n.

⁸⁷ *Revista da Academia Motogrossense de Letras*. Ano VI. Nº XI e XII. 1938, p. 150.

Recordação⁸⁸

Nestas noites assim tristonhas e chuvosas
 Em que o vento sibila e o trovão tem estrondos
 Os mais ameaçadores,
 Meu pobre coração soluça de saudades
 Pelo mais verdadeiro e puro dos amores.

Recordo-me de ti, minha avozinha amada,
 Que para o além partiste e me deixaste só!
 Mas, mesmo assim, no céu és querida e lembrada
 Por mim, que te amo tanto e à tu'alma e ao teu pó.

Tu foste para mim, ó minha avó querida,
 O anjo tutelar que guia os órfãozinhos...
 Conselhos bons me deste e guiaste-me na vida
 Entre teus beijos mil, abraços e carinhos.

Tu foste para mim como o pai extremoso
 Que o filho vendo só aumenta nos carinhos.
 Eras tão boa, enfim! Teu coração piedoso...
 Mas sem ti, ai! de mim! a vida é só de espinhos!

(Benilde Moura)

Direito da mulher⁸⁹

A “Declaração de Pequim” que tu bendize
 Consigna os teus direitos. Em meio às agruras
 Dos tempos atuais, ainda assim felizes,
 Guindaste foste, Mulher, das obscuras

Noites do passado, para as raízes
 De uma era precursora, de futuras
 Leis, que abrandarão (nas quais suavizes)
 Tuas lutas na igualdade que procuras...

... Um adágio chinês proclama que
 “as mulheres são, do céu, outra metade”.
 – Se do céu elas o são, perguntas: por que

Na terra não ter igual proposição?!
 Se da costela de Adão, pai da humanidade,
 És parte nobre, bem junto ao coração?...

(Benilde Moura)

⁸⁸ *Revista da Academia Matogrossense de Letras*. Ano II. Janeiro a dezembro. Nº III e IV. 1934, p. s/n.

⁸⁹ *Idem*, p. 58.

A meus irmãos sem rosto⁹⁰

Eu amo vocês
amigos sem nome
de rostos sombrios,
de olhar de esperança
que enfrentam batalhas
de noite e de dia,
sozinhos, valentes,
sem espada e sem lança...

Eu amo vocês,
irmãos sem fronteiras
que choram, que riem
sonhando com coisas
que nunca terão...
O anseio que escondem
nos gestos esquecidos
é uma busca sem trégua
de novas manhãs...

Eu amo vocês,
irmãos que trabalham,
heróis sem estátua
de calos nas mãos,
seus nomes sem brilhos
serão registrados
nas praças dos sonhos
de todo poeta
que ama, que canta
que chora seu povo...

Eu amo vocês,
heróis sem medalhas,
de rostos marcados
por dores sentidas...
Meu clamor e meu grito
lhes ofertam no tempo
meu olhar, minhas rosas,
meu beijo, meu hino...

(Marilza Ribeiro)

Felizes⁹¹

Depois da janta

⁹⁰ *Meu grito*: poemas para um tempo de angústia. São Paulo, 1973.

⁹¹ *Leito de acaso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004

nos meses mais frios
 ficávamos atolados
 na noite aquecida
 dentro de casa
 Nossos ossos
 Aconchegados
 no puro amor
 de nossa gordura tibia
 De boa vontade
 até felizes
 íamos dormir:
 a irmandade dos anjos
 na tépida folga
 dos pijamas de flanela

Do nosso entusiasmo
 não se conhecia
 a verdadeira causa
 parecia ser mais
 de natureza subjetiva
 uma causa oculta
 como a luz da vida.

(Lucinda Persona)

Incompreensão⁹²

Por que tantos na estrada
 Sem nada de seu?
 De dentro de mim
 Meus olhos transbordam
 Incompreensão.
 Por que tantos pés empoeirados de
 Caminha?
 Se não houvesse tanto chão...
 Por que parado tanto braço querendo
 Trabalho
 Se há espaço desabitado?
 Os sem-terra do Brasil
 São nossos judeus errantes,
 Da minha casa na cidade,
 Meus olhos de poeta
 Viram pelos olhos da TV
 Algo de bíblico,

⁹² *Teia*. Cuiabá: Rodrigo Fontenelle [ed.], 2000.

Algo de apocalíptico
 Naquela multidão.
 Quem não espera o maná cair dos céus,
 Quer a terra prometida
 Mas ainda nesta vida.
 Quer da terra prometida
 Ver o maná brotar.
 Os sem-terra são uma nação paralela,
 Batalhão dos excluídos,
 Manada de espoliados.
 Caminham pelas terras do país
 Os herdeiros da injustiça.
 Pisam a nossa história
 E acordam nossa inércia.
 Por que tantos percorrem nosso
 Cotidiano
 Invadindo nosso tão ocupado
 Mundo urbano com tremular de
 Bandeiras?
 Por que caminham sem parar
 Os sem-terra do Brasil?

(Luciene Carvalho)

drama II⁹³

não há mais espaço
 para a fome das multidões.
 (O infinito está em fim de carreira).
 Cercadas de ilusões,
 alimentam-se do revoltante cotidiano
 e vomitam misérias nas praças
 onde frágeis flores se desesperam
 pela ausência de jardins.

(Marta Helena Cocco)

Taxações⁹⁴

O sonho feito de nuvens e das melhores intenções
 faz tantos caírem.
 Em caso de morte,

⁹³ *Partido*. Cuiabá: Tempo Presente, 1997, p.58.

⁹⁴ *Sete dias*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007, p. 52.

a repercussão vale o mito
 vale o herói e a heroína.
 A história é generosa
 com as cabeças fora do corpo.

Sorte pior a dos sobreviventes.
 Portas fechadas e pelas janelas
 cerrado horizonte.

O pão repartido não passa de mera representação.
 O sangue derramado é fato
 mas de tanto se repetir
 perdeu a força do símbolo.

Definitivamente
 somos uma espécie mal catalogada
 e proibida de fraternidade.

(Marta Helena Cocco)

Amor materno

Amor materno⁹⁵

Tu voltaste, meu filho, nos meus braços,
 apertei o teu corpo jovem e forte,
 meu velho coração neste transporte
 prendeu-se do meu amor nos firmes laços!

Remirei no teu rosto os lares traços,
 que traduz a expressão: povo do Norte
 e bendisse, sorrindo, minha sorte
 de cingir-te, novamente, os meus braços!

Como orgulhei-me de ser Mãe, neste hora!
 como senti raiar de uma Esperança a aurora
 na luz do teu profundo e meigo olhar!...

Vi meu sangue fluir no teu semblante
 e na sublimidade deste instante
 refletir-se o Amor materno – Amor sem par!...

(Arlinda Morbeck)

⁹⁵*Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 122.

Finados⁹⁶

(À memória de minha filhinha Elce)

Debaixo de uma árvore esguia e bela
toda de folhas verdes decorada,
tu dormes, meu anjinho, o sono eterno
pelas auras da tarde bafejada!

Ao chega, triunfante, a Primavera,
ao balouçar das ramas orvalhadas,
perfumam tua rústica sepultura
adoríferas corolas azuladas!

Quando passa, contrito, o viajante
e volve sobre ti um triste olhar,
os passarinhos cantam melodias
e as borboletas deixam de voar!

E se a Lua subindo na colina
vem iluminar a árvore abandonada,
sua sombra se debuxa no teu túmulo
de lindo arabescos rendilhada!

Tu nasceste nas selvas verdejantes
onde vive zunindo o beija-flor,
onde os lírios germinam pelas várzeas
e nas selvas repousas – meu Amor!...

(Arlinda Morbeck)

Deus te abençoe⁹⁷

(Ao meu Augusto, ao completar 12 anos)

Queres ver, filho querido,
Quando te falo, severa,
Por que parece ferido
Teu coraçãozinho? Impera

Em meu carinho, este aviso:
Quando os teus anjos te negam
O doce favo de um riso,
É que de lágrimas regam

Flores que murcham e caem,
Em vez de instilar perfumes,

⁹⁶ *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 134.

⁹⁷ *Sons Longínquos.* Cuiabá: Secretaria Municipal de Cultura, 1998, p. 26. (Comemoração do Centenário de nascimento de Maria de Arruda Müller).

À vida de tua mãe...
O que isso é, nem presumes!

Mas, se os meus olhos revelam,
Carícias, vejo que os teus,
Quais finos dardos, anelam
Transfixar claros os meus.

Tudo vejo, nesse brilho,
Como nos meus, vês, ele diz:
Deus te abençoe, caro filho,
Deus te faça bem feliz...

(Maria de Arruda Müller)

Outrora⁹⁸
(À inesquecível Pequetita – com muito carinho)

Calmamente vem descendo a cortina
da noite, tão triste e transformada
pela chuva que canta, assim, em surdina
uma canção à alma contristada...

Há, em tudo, um sei que entedia...
uma saudade distante e angustiada!
E, engolfada em tétrica nostalgia
Rememoro uma época tão amada!

E esta tristeza envolve a vida
Vem mansa, quieta e dolorida
Matar minha mocidade em flor!

Oh! desdita fatal, ou saudade latente!
Que dor insana! Que saudade ingente
Do meu único e imortal amor!

(Antídia Coutinho)

Trevas⁹⁹

O menino no quintal
encantado com a pipa
risca o céu com o dedo
não vê que pelos ares
trafegam seres estranhos

⁹⁸ *Tristezas e amores*, 1981, p. s/n.

⁹⁹ *Sete dias*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007, p.53.

e a qualquer momento
pode ir o seu brinquedo.

O menino no quintal
iluminado pelo sol
pisa verde seus desejos
não vê que sob os pés
o futuro esconde minas
e a qualquer momento
podem vir novos medos.

Que estrofes para ninar um filho!

Ele dorme agora – doçura e serenidade –
não sabe os relâmpagos que levaram meu sono.
o escuro é tão assustador
quando se atravessa a noite
em claro.

(Marta Helena Cocco)

Amor filial

Conformismo¹⁰⁰
À minha Mãe

Ensinar a viver, eis minha sina!
No trabalho mostrar que “trabalho é oração”.
No lar, na escola, na oficina...
Ai! Quantas vezes, sangrando o coração!

Qual Cirineu, meu dever é servir!
Aliviar a cruz, que o próximo carrega,
Lenir dores tantas, tantas súplicas ouvir,
Que de dor, o próprio peito verga!

Contra o destino, às vezes me revolto:
Sentir que a carga pesa, em demasia!...
Sei, porém, que a alma no pecado envolta,

Necessita aceitar, dobrar-se ao jugo;
Se no erro, no mal, no crime comprazia
Precisa ser réu, quem foi verdugo...

(Maria de Arruda Müller)

¹⁰⁰ *Sons Longínquos*. Cuiabá: Secretaria Municipal de Cultura, 1998, p.33. (Comemoração do Centenário de nascimento de Maria de Arruda Müller).

Leva-me contigo¹⁰¹

À minha Mãe querida

Mãe! Que dor atroz senti ao ver-te morta
E gelada num caixão amortalhada!!
– Ironia fatal assim me corta
O coração de filha amargurada.

Não quero mais viver! que importa
A vida se tenho a existência angustiada?
Tanta tristeza me tortura, me recorta
A alma combalida... desolada?

Nunca mais te verei, oh Mãe querida!
– Luz que se apagou da minha vida
Deixando-me nas trevas de tão grande dor!

Leva-me contigo Mãe estremecida
Não me deixa, aqui, pela dor vencida
Sem o teu carinho, sem o teu amor!!

(Antídia Coutinho)

6¹⁰²

Hoje, dia das Mãezinhas,
festa de tanta poesia!
Eu, para o altar vou chorando,
pedir alento a Maria.

(Guilhermina de Figueiredo)

Soneto a meu pai¹⁰³

Meu pai, eu não canso de admirar
O teu firme caráter sobranceiro
Como o de um bravo e altaneiro marinheiro
Que não se acanhe ante o furor do mar.

Assim da vida os ásperos escolhos
Sempre enfrentas com máxima bravura.
Vento também diante dos teus olhos
A humilhação como a maior tortura.

E como o audaz e bravo marinheiro,

¹⁰¹ *Tristezas e amores*, 1981, p. s/n.

¹⁰² *Lampejos d'alma – Trovas*. Editora Minerva. [?]. 1968.

¹⁰³ *A Violeta*. Nº 228. Dezembro/1935, p. s/n.

Que a morte não temendo, olha, altaneiro,
Para as ondas bravias, sem temer,

Assim da vida, sempre indiferente,
Vences, sem te queixares e contente,
As procelas que tentam te envolver.

(Benilde Moura)

Mãe¹⁰⁴

Que estranho ser plasmou teu ventre fértil?
De que filtro misterioso
Emanou em ti
O alimento à vida que geraste?
Nas noites de vigília
Que força estranha
Te sustentou?
E eternamente, para sempre
O coração amante
Quem t'o moldou?

(Amália Verlangieri)

Mãe¹⁰⁵

No caminhar de cada dia
no pulsar do meu ser
há um tema incorporando
tua imagem - ícone de ouro
linguagem dos cuidados
que floresce, treme, clarifica.

Grito que ressoa
sendo gratidão, enlevo
evocando a Mãe-Mulher.

Nas andanças dos caminhos
sede e fome dos sentidos
no atordoar do cansaço
no ponto extremo da crise...
busco a ti
ofertando o colo amado
calor de vida
portal das origens

¹⁰⁴ *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 58.

¹⁰⁵ *A dança dos girassóis.* Cuiabá: Usina de Projetos, 2004, p. 85.

encanto tão sereno
sendo a estrela-semente
desenhando luz e natureza
em mim!

(Marilza Ribeiro)

Ritos de junho¹⁰⁶

Em minha infância, a cada ano,
Meu pai preparava a fogueira
P'ros Santos de junho.
Estalos e estrelinhas
Fogos de artifício da minha meninice.
Não havia outras crianças na casa,
Meu pai encenava para mim
Aquele teatro junino.
E festejávamos nossa cumplicidade.
Nosso amor fortalecido no fogo e na luz.
Ajuntávamos toras, galhos e gravetos.
Encomendava-se as estrelinhas de
Artifício.
Meu pai via a felicidade em meus olhos
Enquanto minhas mãos, girando,
Criavam um mundo de brilho e cor.
Meu pai buscava estrelas para mim.
Eu me lembro,
Num fim de tarde frio de junho
Começavam os preparativos:
A lenha recolhida era arrumada
Com arte
Quando o sol caía,
O fogo era aceso.
Meu coração apertado de expectativa...
Meu pai me passava o brinquedo.
Nenhuma cria da tecnologia
Reproduziu em mim
Aquele magia da infância.
Meu pai colocando em minhas mãos
Um mundo de estrelas de mil cores.
Em ritos de mês de junho.

(Luciene Carvalho)

¹⁰⁶ *Teia*. Cuiabá: Rodrigo Fontenelle [ed.], 2000, p. 104.

Sou daqui¹⁰⁷

Pra semana eu vou...
 Agora sou cuiabana, criei raiz no lugar,
 criei amor nesse Porto
 que acolheu minha gente.
 Aqui guardo a lembrança
 de muito da minha infância,
 da infância da minha mãe.
 Aqui ainda sou criança,
 na criança aqui ao lado
 e olho de frente o dia.
 Aqui tenho minha tia,
 no Porto eu não tenho medo,
 meus avós moram aqui
 num quintal cheio de estórias
 que me trazem referência.
 Meu amigo,
 quem sabe num outro tempo
 eu vá p'ra outro lugar,
 hoje o Porto é meu lar,
 meu refúgio, meu abrigo,
 não tenho como negar.
 E a cada dia,
 vai ficando mais bonito,
 eu vou ficando no Porto,
 na paz de São Benedito.

(Luciene Carvalho)

Linha de Eternidade¹⁰⁸

Minha mãe sempre borda alguma coisa.
 Vagonite, ponto cruz.
 Lantejoula. Canutilho.
 Minha mãe busca a beleza,
 que constrói com suas mãos.
 Tão linda, minha mãe,
 Cada vez mais bonita
 quanto mais o tempo passa.
 A voz talvez algum mistério
 vai ganhando nova graça.
 Mãe bordado,
 Mãe beleza,
 Mãe revelação.
 Mãe da linha de eternidade.

¹⁰⁷ *Porto*. Instituto Usina. Cuiabá: 2005, p. 27.

¹⁰⁸ *Aquelarre ou Livro de Madalena*. Cuiabá: Instituto Usina. Cuiabá, 2007, p. 45.

Mãe força da natureza.
 A cada dia no espelho
 minha mãe me encarna assim
 em traços e movimentos,
 eu que vim de dentro dela,
 trago minha mãe em mim.

(Luciene Carvalho)

Amor pela arte

31¹⁰⁹

Música! Arte divina!
 Enlevo que faz sonhar...
 Deus, que fez tanta beleza,
 fez você pra me embalar!

(Guilhermina de Figueiredo)

32¹¹⁰

Se leio versos, me esqueço
 do amor que engana e que mente.
 A poesia é a própria vida
 a cantar dentro da gente.

(Guilhermina de Figueiredo)

O tempo da palavra¹¹¹

É sempre um risco abissal.
 Ao lidar com os signos eles se espatifam no ar.
 Em minha densa escuridão reapodero-me
 do fio enovelado. Coloco as frases
 com seus múltiplos sentidos,
 sendo eles caminhos de perdição
 do tempo e dos olhares.
 Ora com firmeza, ora com tremor

¹⁰⁹ *Lampejos d'alma – Trovas*. Editora Minerva. [?]. 1968, p. 33.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Palavras de mim*. Cuiabá: Instituto Usina, 2005, p. 114.

minha mão vai puxando o cordel da linguagem
expondo minhas intemperanças
com sutileza ou furor.
As figuras desenhadas pelos significados
espirram suor e sangue.
Meus desejos berram fúria e impaciência.
Escorrego, insegura e frágil,
pelo chão da gruta onde habitam
demônios e fantasmas.
A cada um favoreço mensagens
pelos vãos das palavras.
Temo ser capturada pelo não-sentido
que se retorce em cada personagem.
Possuem poder e me empurram
a desconhecidas regiões onde meus temores
se desdobram em páginas
de uma Escritura profana.
Escrevo. Escrevo.
Escavo minhas profundezas
descobrimo fragmentos simbólicos
na elaboração dos recalques.
Construo termos que desatam enigmas
Assumindo frases e textos,
resgatando sinais tão ocultos
das malhas da memória
permitindo um desvelamento perigoso
de mim.
Antes de seduzir o olhar ávido
que me procura o poema,
sou enredada pela sedução das palavras.
Ele me tenta num jogo lúdico do sentido
interminável, delirante, provocando
em mim sensação de não existir nunca
o acabamento. Tudo o que desejo dizer
não pode ser completado.
A cada ponto final de um poema,
de um conto ou narração,
descubro, ansiosa ser ele
o ponto de partida para a escrita
que vem depois.
Interminável fascínio e desafio
a reencher o vazio da pausa.
O estilo é a cortina flamejante
Dos entre-atos das comédias.
O lúdico é o vórtice de cada tema.
Nada há mais simples ou terrível
no traçar das letras, sílabas, signos,
frases, imagens à beira de precipícios!
Sobre eles contemplo a imensidão
de minhas infinitas agonias.

Cada poema é o espelho da loucura
eventualmente pacificada.
Nada é mais ousado e erótico:
morder o seio da linguagem
no corpo lúdico do poema...

(Marilza Ribeiro)

DA ALTA ÁRVORE CAI¹¹²
a pequena folha amarela
(que já deu muito poema)
O poeta quer mudar
e resolve acompanhar
por jogo e devaneio
caindo também.
A folha vem leve
O poeta se esforça
em piruetas de amor
A folha vem 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
A folha jaz
ao nível do que ele conclui:
nunca mais me brinco
nunca mais te brinco
folhinha morta de outono.

(Lucinda Persona)

Luz ou sombra¹¹³

A palavra
(note-se bem)
esta que com o papel
estritamente se une
tomando cor e alma
a palavra
permite a prosa
(que particularmente me acalma)
e permite ainda

¹¹² *Por imenso gosto*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p.59. Nesse livro, o primeiro verso é também o título do poema, aparecendo em maiúsculas.

¹¹³ *Sopa escaldante*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 85.

se não tudo
 pelo menos quase tudo, num jogo,
 a palavra – uma luz ou sombra
 que ao papel se cola
 como unha e carne.

(Lucinda Persona)

Néctar¹¹⁴

Mostrar a minha palavra
 sempre tão pequena
 inexata
 rasteira?
 Dizer do meu jeito
 que é um jeito qualquer?
 Pode ser, pode ser
 Mas desejo mesmo
 é escrever por dentro
 como vai escrevendo a água
 enclausurada nos ramos
 ou no imo das folhas
 Translúcida
 tinta
 de sustentação
 que (um dia)
 em néctar
 aflora
 o ideal sabor da fala.

(Lucinda Persona)

Tempo comum em palavras¹¹⁵

(A noite é passada e o dia é chegado)
 Eis o tempo comum em palavras
 Notícia bem-aventurada
 que recolho dos Romanos
 como se recolhem ovos nas fazendas
 Ponho em todas as palavras
 uma alegria serena
 porque me fazem grandes coisas
 porque delas e por elas e para elas
 também vivo
 e sem cessar me maravilho.

¹¹⁴ *Leito de acaso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 82.

¹¹⁵ *Tempo comum*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.15.

(Lucinda Persona)

A menor coisa¹¹⁶

É a menor coisa
que me apanha e faz mudar

Aquilo que o mundo
Mal chega a tomar conhecimento

E o fato de certas palavras
trazerem em si abrigos.

(Lucinda Persona)

Sem que me sirva amo¹¹⁷

Sem que me sirva
amo
em cada minuto de vida
a abundância do nada
Esse ponto fraco
de onde amanam
os dias comuns
Tenho escrito
muitas coisas assim
Situação
que no passar do tempo
se agrava.

(Lucinda Persona)

Talvez demore¹¹⁸

Uma fórmula universal se expande:
a da recordação
E eu me encolho
(fato que não é muito simples)
Mas que alegria
Encolher-me até a infância
é um crescimento
Reencontro minha casa
Revejo minha sala
Reparo minha vida

¹¹⁶ *Tempo comum*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 27.

¹¹⁷ *Idem*, p. 35.

¹¹⁸ *Idem*, p. 58.

São cinco da tarde
 e todos saíram
 Não posso perder
 esse tempo comum
 Bem calmamente
 em malfeita cadeira
 estou frente à mesa
 que a renda familiar
 não permite mais fina
 Não tiro os olhos do papel
 Estou a ler e escrever
 Talvez demore uma hora
 Talvez demore a vida inteira.

(Lucinda Persona)

Poesia¹¹⁹

A poesia repousa em mim,
 Sou vaso literário.
 Meu universo interior
 É vaso depositário
 Da arte, amor, sonho e querubins.
 A poesia – minha amante –
 Confesso, desafia o entendimento
 Dos que passam pela vida
 Desatentos
 Dessas coisas abstratas,
 Pois poesia é síntese
 Do pensamento humano iluminado
 Pela chama divina que habita
 O que humanamente chamamos de
 Alma.
 Poesia acalma e acelera,
 Põe em forma sentimentos nus.
 Poesia é, em verdade, o puro sal da
 Terra.
 Coração liquefeito pelas mãos em letras,
 A poesia penetra pelos desvãos da
 Razão.
 Transfaz segredo em anúncio público,
 Alardeia sobre conhecimentos bíblicos,
 Mas, não nos enganemos com vãs
 Teorias.
 Poesia não fruto da imaginação.
 Poesia não é cria da literatura.
 Poesia é bravura de traduzir emoção.

¹¹⁹ *Teia*. Cuiabá: Rodrigo Fontenelle [ed.], 2000, p. 129.

(Luciene Carvalho)

Benção¹²⁰

Fique o poema em paz.
 Em silêncio
 ele ouve a si mesmo
 e procura os sentidos
 mais íntimos
 para o desejo
 insaciável.
 Fique o poema em paz.
 Que ninguém declare guerra
 Nem o leve pra cama
 sexo nem sempre
 anima o poema.
 Amor, vá lá,
 mas o amor também cansa
 fora do mundo das sombras.
 Fique o poema em paz,
 pelo menos neste dia
 resguardo à mudez
 porque tudo há para ser dito
 mas cheira a repetição
 a barulho
 a excesso.
 Pelo menos neste dia
 em que o que cala
 não necessariamente
 com(sente).

(Marta Helena Cocco)

Amor romântico correspondido

Súplicas do coração¹²¹

Não me perturbes com esse olhar sereno!
 Oh!... Não me fites com tanta meiguice!
 O meu amor em segredo me disse,
 que tens um ímã no teu olhar ameno!

Acreditei, pois, meu amor não mente,
 ele é um arauto de uma grande afeição,

¹²⁰ *Sete dias*, Rio de Janeiro. Edições Galo Branco, 2007, p. 83.

¹²¹ *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 108.

que vive presa nos elos da ilusão,
zombando no martírio que minh'alma sente!

Dizem os poetas, que o amor não fala
quando no peito o coração se cala
absorto em cruciante comoção!

O amor é traiçoeiro, afirmam os Poetas,
é o audaz portador de carícias indiscretas,
que tem num meio olhar o vigor da tentação!

(Arlinda Morbeck)

Respingos¹²²

Que frio,
que ventania!
As nuvens cobrem
o findar do dia!

Vivo sozinha
a meditar,
Vem meu Amor
me consolar!

Dá-me teus beijos
por que não vens?
Dá-me as delícias
que neles tens!

Vem aquecer-me
o teu calor
me reanima!
Vem... Meu Amor!

(Arlinda Morbeck)

Sonho dourado¹²³

As conchas sobre os cômoros de areia
descansavam na praia branca e extensa,
a onda espumosa revolteia
passando sobre as conchas com insistência.

Era tardinha às sombras do Poente

¹²² *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 147.

¹²³ *Idem*, p. 153.

aparecia no mar com esplendores
no ninho singular ainda quente
os passarinhos procuravam seus amores!

Ao teu lado subíamos no rochedo
e o mar azul era tranquilo e quedo
qual um manto de safiras desdobrado!

Sobre as conchas de pérolas aljofradas
sobre a praia arenosa espalhadas,
como um sonho de uma noite de noivado!

(Arlinda Morbeck)

Meus desejos¹²⁴

- resposta a meu noivo -

Aí, por essas plagas sertanejas,
onde a planta selvagem se enfiorece,
quisera ser o solo em que tu pisas,
o arvoredado que a sombra te oferece,
o pássaro que escuta a tua fala,
o sol que te ilumina e que te aquece!

Quisera acompanhar-te nos caminhos,
seguir-te a todo instante e a qualquer hora,
ouvirmos ao surgir a luz da aurora
o melífluo trinar dos passarinhos,
vagarmos pela estrada da Ventura,
sem mágoas, sem martírios, sem espinho.

Quisera enxugar de tua fonte
o suor do trabalho, do descampado,
e contigo lutar sempre ao teu lado
até o Sol sumir no horizonte
e depois contemplarmos enlaçados
o despontar da Lua atrás do monte!

Quisera sob o toldo improvisado
da barraca que te servir de abrigo,
cuidar de tudo teu, sorrir contigo,
cercar-te de afeição e de cuidado,
ser arrimo da Paz com o meu carinho
festejar nosso amor abençoado!

Quisera nas florestas seculares

¹²⁴ *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 156.

afrontar o gentio, astuto, esperto...
 mostrar-lhe a tua frente o peito aberto,
 sacrificar a vida por teus males
 sorrir ante o furor de sua seta
 animar-me ao clarão dos teus olhares!

E, à noite quando o céu fosse estrelado,
 sentados ao ar livre conversamos
 e do berço distante nos lembramos
 evocando as imagens do passado
 e a brisa desferirmos brandamente,
 um canto de saudade harmonizado!

Mas, distante de ti sofro e padeço
 o terrível suplício da saudade,
 no sorriso eu oculto a crueldade
 de um viver tão atroz que não mereço!
 e dizem que não te amo!... Oh! Loucura
 se em tudo eu te estou vendo e não esqueço!

(Arlinda Morbeck)

Cigana¹²⁵

Era a cigana mulher meiga e formosa
 cabelos negros, olhar muito sereno,
 eu contemplava tua tez mimosa
 sublime adorno de um rosto moreno!

Fitando-me comovida admirava
 o meu lânguido olhar cheio de dor
 e sorrindo, assim, pronunciava,
 compadecida do meu grande Amor:

Te aproximes de mim, escuta assim,
 ele virá, ouviste?
 Teu noivo amado chegará rosado!

Ele virá, dizia-me, ele virá,
 fitando-me com a ternura do sorriso,
 porém, em tua casa encontrará
 tristeza e lágrimas, eu te profetizo!

Receberás o prêmio aventurado
 e eu olhava a mulher formosa,
 linda cigana de corpo delgado!

¹²⁵*Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 172.

Que trazia minha mão dentro das suas
Em um aconchego terno e delicado!

Terás amigos, eles serão tantos
qual as boninas que no prado crescem
qual as estrelas cheias de encanto,
que no azul do firmamento resplandecem.
Porém, cuidado com as visões pomposas
Pois, as boninas morrem no Verão
e as estrelas nas noites tenebrosas
não aparecerão!...

E saiu pela porta que se abria,
A Cigana formosa e apressada!
“Até logo” me disse com alegria,
e seus passos rangeram pela escada!

Hoje, recordo a curiosa história,
que da cigana ouvi com faceirice,
quando chegar o Anjo dos Amores
festejando o teu dia de noivado,
luzes... risos... flores!!...

O Mar banhará com as suas ondas
brancas qual uma noite de luar,
o costado imenso do Navio,
que para longe irá te levar!

Eu mirava aquele rosto angélico,
onde a tristeza pouco se demora!
Lenço encarnado emoldurando a fronte
muitas medalhas pela trança a fora.

Viajarás por azulados mares
os teus parentes ficarão chorando,
terás carícias e terás pesares
na solidão dos prados se enflorando!

Longe daqui nas selvas brasileiras,
verás a abelha fabricar o mel,
em grandes rios tu verás mil pedras
mais radiantes do que teu anel!

A Profetiza ganhou a vitória
pois, foi verdade o que a Cigana disse.

Eu era jovem,
quando a cigana leu
nas linhas da minha mão,
a sorte que Deus me deu!

(Arlinda Morbeck)

Cromo¹²⁶

Ao Júlio

Sol de bruma, sol de agosto...
 Uma canoa sobe o rio,
 Deslizando, mansamente.
 Água crespa, saltitante
 Que o remo esfrola, de arrepio.

Pia, a inambu solitária:
 Margem ensombrada, reflete.
 Troncos, folhas, saranzais
 Tremulantes, desiguais:
 – Imagens, que o vento reflete!

Vésper, ainda sozinha, estadeia
 O sol descai: rápido ele vai...
 Para trás da colina, na outra margem,
 Doce, áureo-rosa miragem
 De um bem querer que não se esvai.

(Maria de Arruda Müller)

Para Júlio¹²⁷

Vimos da mesma galáxia.

Você preferiu descer no altiplano, onde
 pululam as cachoeiras e os saltos cantam de
 alturas imponderáveis a sinfonia das águas;
 eu vim para a planície onde águas apenas
 murmuram, correndo em volteios até
 chegarem às lonjuras do mar.

Lá, no alto da serra, onde os lusos, “Corrêa da
 Costa”, como também os “Moreira Serra”, os
 “Pinto de Castro” ergueram a Fazenda “Bom
 Jardim”, estenderam suas terras pelo planalto
 abaixo e construíram o casarão colonial que
 ainda até há pouco impunha sua imponência,
 você conheceu a terra formosa da Chapada
 Cuiabana.

¹²⁶ *Sons Longínquos*. Cuiabá: Secretaria Municipal de Cultura, 1998, p. 38. (Comemoração do Centenário de nascimento de Maria de Arruda Müller).

¹²⁷ *Idem*, p. 60.

Eu vim de lusos e espanhóis, os “Arruda e Sá”, os “Paes de Barros”, os “Ponce de Leon” e os “Falcões”, que preferiram a baixada; onde em eras passadas foi o mar de Xaraés e, mais tarde, este Pantanal famoso e rico que nos envaidece, conhecido como é no mundo inteiro.

Encontramo-nos, unimos nossas almas e também os nossos corações. A prole que formamos, numerosa e inteligente, rica de talento, vai estadeando pela Pátria toda a fama e o valor da gente Cuiabana.

Um dia chegará que nos devolverá de novo, Juntos, à mesma galáxia de onde viemos.

(Maria de Arruda Müller)

26¹²⁸

Quisera ser passarinho,
ter asas para voar.
Ir longe, muito distante,
olhar meu bem... e voltar.

(Guilhermina de Figueiredo)

79¹²⁹

Às vezes fico pensando
o que mais amo em você:
Se o sorriso, a boca, o olhar...
é tudo enfim, já se vê.

(Guilhermina de Figueiredo)

81¹³⁰

Ganhei um beijo outro dia,

¹²⁸ *Lampejos d'alma – Trovas*. Editora Minerva. [?]. 1968, p. 31.

¹²⁹ *Idem*, p. 49.

¹³⁰ *Ibidem*.

não vão pensar que pequei.
 Pois logo que fui beijada,
 levei um susto – e acordei...

(Guilhermina de Figueiredo)

89¹³¹

São horas de encantamento
 as que passo junto a ti.
 O coração se alvoroça,
 minh'alma toda sorri.

(Guilhermina de Figueiredo)

Poema do meu amor¹³²

Meu Amor é grande, muito grande e luminoso!
 Parece pequenino, sem brilho e sem valor...
 É que ele tem a luz perene das estrelas distantes
 ocultas na Amplidão.
 Não fulgura como o sol,
 mas tem cintilações secretas,
 porque é humilde e é superior.
 Esta luz não fere olhos humanos,
 não comove, nem impressiona;
 é como a claridade das lâmpadas serenas,
 que velam os altares das igrejas desertas.
 Está bem longe da compreensão da Vida.
 e muito além das regiões terrenas.

É grande o meu Amor, é forte, é poderoso
 e é de duração eterna. Ele não morre.
 Existiu sempre. E existirá, porque surgiu
 das sombras do Silêncio, onde cresceu...
 Não foi alimentado de esperanças.
 E ninguém soube jamais se ele viveu.

Meu Amor é muito grande! É forte e é profundo.
 Nutriu-se e se desenvolveu na Indiferença,
 entre renúncias, desprezando o mundo
 e sem sentir o peso da Descrença.
 Não sei como surgiu; nem sei a idade.

¹³¹ *Lampejos d'alma – Trovas*. Editora Minerva. [?]. 1968, p. 52.

¹³² *A Violeta*. Nº 301. Outubro/1934, p. s/n.

Deve ter milênios como a Imensidade,
 porque é calmo, sensato e resistente;
 enfrenta vendavais, domina a natureza,
 oculto, conscientemente,
 no INFINITO da própria Singeleza...

(Benilde Moura)

Materialização¹³³

Você foi a vibração única e positiva
 de meu divino sonho de poeta.
 Aquele que me fez sentir bem viva
 a razão potente da existência.

Foi você a força poderosa que venceu
 os limites da minha intransigência,
 consubstanciado com a luz de seu olhar ansioso
 a imaterialidade do Amor silencioso.

(Benilde Moura)

Fico às vezes pensando no porquê¹³⁴

Fico às vezes pensando no porquê
 desta atração que sinto por você...

Acho-o feio, presunçoso e mau,
 mas quando o vejo, que prazer, meu Deus!
 e que saudades longe de você...

Quero tirá-lo do meu pensamento,
 quero odiá-lo e não consigo tal.

Você me pôs feitiço com certeza,
 pois à sua vida eu sinto a minha presa,
 e até já dizem que estou louca por você.

(Maria Santos Costa Gehre)

Canção de amor¹³⁵

Vamos viver a hora que passa,
 Pois não se sabe o que há de vir...

¹³³ *Revista da Academia Matogrossense de Letras*. Ano XI. 1943. Tomos XXI – XXII, p. 93.

¹³⁴ *A Violeta*. Nº 255. Agosto/1939, p. s/n.

¹³⁵ *A Violeta*. Nº 270. Novembro/1940, p. s/n.

A vida é um sonho... uma fumaça...
 Posso morrer... podes partir.
 Que importa os outros? que importa o resto?
 Se nos queremos com louco ardor?
 Sejamos nós vivo protesto
 Contra os que tentam matar o amor.
 Vê como em tudo a beleza impera,
 Quando em noss'alma vibra o amor
 Seja ele, embora uma quimera!
 Seja ele um sonho – é um sonho lindo!
 Que à vida traz sabor infindo.

(Maria Santos Costa Gehre)

Contradição¹³⁶

Chego às vezes a odiar-te...
 tão grande é o meu amor por ti
 chego a querer que te desprezem,
 que a calúnia recaia sobre ti
 e os amigos te fujam...
 só eu fique ao teu lado,
 e tu saibas então quanto és amado!

chego a querer que fiques doente,
 muito doente...
 e só eu possa te cuidar
 com o meu carinho e o meu amor...
 Desejos loucos passam-me na mente,
 vontade de magoar-te...
 de te fazer sofrer,
 por muito te querer.

Mas de repente
 remorso atroz, infinda mágoa
 meu peito invade.
 Tenho vontade de chorar...
 pedir a Deus que me perdoe,
 e não me ouça neste momento de rancor.
 Mentira! Não te desejo nenhum mal.
 E aos céus suplico,
 embora tenha que sofrer,
 que a mim reserve todo o mal
 que por destino te couber...

(Maria Santos Costa Gehre)

¹³⁶ *A Violeta*. Nº 271. Dezembro/1940, p. s/n.

Poema¹³⁷

Vem! Não prolongues com tua ausência
 Meu sofrimento!
 Vem! E enche minh'alma vazia
 Que clama por ti e só em ti vive ainda
 E partirás depois, como partiste.
 Não importa ainda assim.
 Vem!
 Vem fazer com que eu sinta outra vez
 Que a vida palpita em mim!
 E que é a vida mesma
 Que canta lá fora quando um passarinho
 Rufla as asas ao vento
 E se perde no infinito.
 Que eu saiba outra vez
 Que o mar que se levanta
 Gigantesco sobre a areia,
 Murmura palavras doces
 E guarda em suas dobras
 Saudades escondidas.
 Que eu compreenda de novo
 Por que este por de sol melancólico
 Traz o silêncio
 Ao coração que ama.
 Vem! E caminharemos outra vez bem juntos...
 Tu, enchendo minh'alma de sonhos, fantasias...
 E eu transbordando em ti minhas quimeras...
 Doces quimeras, mais preciosas hoje,
 Porque sei que vais partir amanhã!

(Amália Verlangieri)

Devaneio¹³⁸

Cerro os olhos
 O teu beijo
 Vem pousado em pétalas de flor
 Há fragmentos tenuíssimos no ar
 Um aceno, um bater de asas,
 Um sussurro, quase nada.
 E o sonho que vagueia
 Ainda dormente
 Passou por aqui.
 Nestas plagas solitárias

¹³⁷ *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 48.

¹³⁸ *Idem*, p. 59.

Adejam sombras
 De virgens mortas.
 E o pássaro que voa
 A luz sonora entre árvores
 São reminiscências
 De amores perdidos
 Na brisa sussurrante e amena
 Morre o abraço
 Que trouxe a mensagem do teu amor
 Cerro os olhos
 E deixo que o teu beijo
 Venha pousado
 Em pétalas de flor...

(Amália Verlangieri)

Presença¹³⁹

Lá fora a chuva caindo
 A calma aqui, a saudade
 Que traz o teu violino
 Cantando.
 Não sei a cor da garoa
 (Nem é preciso sabê-lo)
 Só sei que esta luz tão branda
 Vem de teus olhos escuros:
 E o sonho de asas abertas
 Pousou no meu pensamento.
 Perdoa este devaneio
 Deixa que a chuva caia
 E que envolta em saudade
 Eu eternize o momento
 Da Tua Presença.

(Amália Verlangieri)

Poema II¹⁴⁰

Apressa-te aos meus olhos
 E surge como algures
 Na bruma esfumada.
 Apenas presentida
 Desnuda o arco-íris
 Disseca nos seus ângulos
 A visão formidável.

¹³⁹ *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 63.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 66.

Integra-te de novo
 E plasma-me a retina
 De Teu Sonho.
 As portas se abrirão
 Apenas sejas tu
 O Meu Desejo.

(Amália Verlangieri)

POEMA XV¹⁴¹

Não invejo o mar
 Nunca vi nele
 A placidez
 Do teu olhar.
 E em suas dobras
 Não há calor
 Como o que vem
 Do teu amor.

(Amália Verlangieri)

Perigosamente feliz¹⁴²

Como foi perigoso encontrar-te
 no centro da minha fogueira,
 onde dançam anjos de fogo
 que estremecem ante tua presença tão calma
 feita de invasão e mistérios terrenos.

Como foi perigoso encontrar-te
 no centro cósmico da minha noite,
 onde dançavam sobras errantes
 e Avatares do Sodíaco
 em cenários de estrelas
 que estremeceram ante tua voz,
 cantarolando a Ária imortal
 de uma ópera camponesa.

Como foi perigoso encontrar-te
 no centro da minha venturosa loucura,
 onde dançavam sátiros e atrizes,
 profetas assustados e meretrizes,
 por entre púrpuras auroras
 com roupagens de sedas

¹⁴¹ *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 59.

¹⁴² *Palavras de mim.* Cuiabá: Instituto Usina, 2005, p. 20 .

que estremeceram ante teu sorriso
feito de frutas e de vinhos.

Como foi perigoso encontrar-te
no centro nervoso dessas atormentadas avenidas,
onde desfilam sonâmbulos mortais
e desesperados pardais
que estremeceram ante teu suave gesto
contendo o recado dos tempos
numa atrevida revolução fascinante
de carregar contigo assim, feliz,
meu corpo inteiro!

(Marilza Ribeiro)

Súplica de Isolda – Século XXI¹⁴³

Espere... não vá!
Se plantaste em mim a árvore das matrizes
fazendo-me nascer de dentro de ti
uma nova espécie humana
mulher feita de enigmas e imagens
carne e promessa das passagens...

Por que me abandonas assim?
Neste espaço vazio e curvo
tão pleno de inconstâncias
deixando-me testemunha
de um reino de mutações
balbuciando ainda
o mantra da redenção?

Como ficar sozinha, agora?
Se ainda sinto o cheiro acre
de teus sinais e avisos
riscados na minha pele e sentidos
gravados com tua língua...

Até quando vou ficar vagando
por entre as dunas infinitas
brotadas no seio dos desertos
das meias medidas
buscando beber teu leite e tua saliva
ávida de deitar contigo
e sorver tuas mentiras?!

¹⁴³ *A dança dos girassóis*. Cuiabá: Usina de Projetos, 2004, p. 28.

Espera, não vás!
 Fique comigo neste mega-show
 onde acontece o espetáculo dos gritos
 da arte de escapar da morte
 na transversal conspiração dos mitos.
 Venha, amor!
 Venha viver nossa cumplicidade natural
 como um trailer do último filme romântico
 escrito com raio laser nos jornais
 dos nossos melhores carnavais!

Volte pra mim!
 E me aconchegue em teu peito de veludo
 porque, andando por aí, me assusto
 nesta cidade vestida de fumaça e vidro
 a vomitar bombas e tiros
 no espirrar das molhos dos aflitos
 onde imperam tiranos e bandidos
 a assoprarem um sol vermelho em chamas
 sobre as torres dos delírios e dramas.

Fique comigo, amor!
 Vamos descerrar nossos esconderijos calmos
 ficarmos renascidos neste mosteiro oceânico
 onde ressoam as vozes das esferas
 enrolamos nas teias dos mistérios
 na entrega farta do nosso amor
 por entre a dança das eras.

(Marilza Ribeiro)

Com vontade de ficar¹⁴⁴

Ó amor meu, não me
 deixes partir!

Em teu colo reencontro a
 linguagem dos pássaros e das
 chuvas, toco na fonte das
 rochas e respiro o aroma das
 madeiras perfumadas.

Em tua boca mato a minha sede.

Quando mergulho em tuas
 chamas aqueço meu corpo

¹⁴⁴ *A dança dos girassóis*. Cuiabá: Usina de Projetos, 2004, p. 60.

desamparado.

Veja como as samambaias, trançando
suas verdes rendas, balançam na varanda
convidando-nos a demorar em nossa
intimidade.

Por que a pressa que nos desagrega e
afoga?

É na entrega imensa que descobrimos
nossa permanência na eternidade dos
minutos.

A delicadeza de teus dedos me
reanima quando me afagas os
cabelos.

A vida nos dá sempre a
sombra refrescante quando
confiamos um no outro.

Com nossos desejos partilhados bebemos
o vinho do amor que se derrama, farto,
em nossos lábios sedentos.

Se eu te amo tanto, recolho de
ti o cântico do coração para
levá-lo comigo quando eu for.

Não, não me deixes ir embora, amor!

Enlaças-me com teu sonho e
mistério, onde não mais haverá
lugar para mais ninguém.

Proves, mais uma vez, da minha seiva
em teu regaço, sendo em mim o suave
repouso para tua jornada.

Peças-me que eu fique ainda, amor!

(Marilza Ribeiro)

EDIFICAMOS SÓLIDOS ANOS¹⁴⁵
ao nosso redor
raramente

¹⁴⁵ *Por imenso gosto*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 37.

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!)

(Lucinda Persona)

CONSTRUIREMOS¹⁴⁶
 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
 redobrada em afetos
 até cumprirmos as douradas bodas
 E muito depois...

(Lucinda Persona)

Café no copo¹⁴⁷

Ainda sonolentos, sem pressa
 vamos saboreando o oleoso amanhecer.
 Tomo café no copo
 com colherada de açúcar.
 Você toma café puro
 e assim recobramos o gosto da rotina
 que no fundo é doce.

É certo que demoramos um pouco
 em excessivos cuidados
 com a manhã recém-nascida
 (é uma filha que não temos).
 Quase sem sentir
 passo os dedos nas bordas do copo
 copiando o gesto
 perdido num romance.

Você está mesmo calado

¹⁴⁶ *Por imenso gosto*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 61.

¹⁴⁷ *Ser cotidiano*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p. 47.

e sombrio
 com um futuro texto
 que eu não sei por onde começar.
 Minhas mãos, fanáticas por tela e teclas,
 estão agora a meio caminho das suas
 sobre a mesa
 talvez para um afago
 – afago diferente –
 não desses (de ir e vir)
 que ao mundo trazem
 o acumulado sêmen,
 porém um mais circular
 em que só a doçura se concentre.
 Mão cálida sobre cálida mão.
 Nada mais.

(Lucinda Persona)

Buquê de couve-flor¹⁴⁸

É nesta mesa
 pequena e delicada
 que ele e eu (todos os dias)
 comemos.
 Café da manhã
 almoço
 jantar
 e uma ou outra guloseima.

Aqui
 Lentamente
 (numa concentração bovina)
 vamos mastigando
 nossa vida diária
 sem comentar
 o sabor que tem.
 Acostumados
 fincamos o garfo
 em buquê de couve-flor
 e o entregamos à boca
 e o entregamos à sorte.

Cortamos (no prato)
 a realidade comum
 que
 de vez em quando
 sangra um pouco.

¹⁴⁸ *Ser cotidiano*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p. 54.

(Lucinda Persona)

Água fervente¹⁴⁹

Vou despejando na pia
a água fervente
das batatas cozidas
que ele tanto gosta.
Meu Deus, isso é amor.
Porém
não vão para ele
os meus sentidos.
Ficam aqui
na pia escaldante.
Se que embaixo
O encanamento é de aço
mas se ressentido.
Parece tão real o seu grito calado.
Um grito engolido aos borbotões.

De mucosa queimada
o sifão vai sofrer
pelo resto do dia.
Mas sem pigarros de gordura.

Da água escorrendo
sobe esse vapor
que até parece
o do começo do mundo.
Vapor quente e sem direção
(que é o seu caminho certo)
vagueando para muito além
dessas minhas ficções
de copa e cozinha.

(Lucinda Persona)

E o muito amor¹⁵⁰

Há explicações
que possuem
medidas mínimas
(poucas palavras)
sem que o peso
pouco seja

¹⁴⁹ *Ser cotidiano*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p. 56.

¹⁵⁰ *Tempo comum*. Rio de Janeiro. 7Letras, 2009, p.61.

E o muito amor resulta
conforme a simplificação
o exige
Não há coisa melhor
do que estar
dentro dos olhos
que estão nos meus

Fico à vontade
como em parte alguma

Até parece pouco
(mas não é).

(Lucinda Persona)

Opinião¹⁵¹

Sabe que eu gosto
Desse negócio de amor complicado?
Eu que não sou dessas de amor simples,
Que se resolve com certidão de cartório.
Muito básico.
Chique mesmo é amor de folhetim,
De choro e taquicardia.
Esse amor calmo,
Que vai entardecendo com o cotidiano
É projeto para outras vidas.
Aliás, amor que cabe em projeto
Não é digno de nota.

(Luciene Carvalho)

Mistérios de amores¹⁵²

Não creio no amor...
Ele crê em mim e me habita.
Permeia minha descrença,
É coisa concreta:
Não creio no poder do amor
Cantado por muitos
Em rimas e soluços.
Então me alvoroço
Com meus movimentos
Suspeitos, secretos.
Por causa de um moço.

¹⁵¹ *Teia*. Cuiabá: Rodrigo Fontenelle [ed.], 2000, p. 26.

¹⁵² *Idem*, p. 81.

Mistérios de amores...

(Luciene Carvalho)

Aviso aos debutantes¹⁵³

Ah! Moços que se iniciam pelos véus
Do amor
Pisem com pés leves nesse território,
Que é nosso e é alheio.
Incontáveis nuances novas
Modelarão sentimentos e percepções.
Não posso calar
O aviso aos debutantes
Sobre o vórtice que envolve os que
Atravessam
O limite do universo que é o amor.
Não há retorno quando se inicia
O vendaval do ter-querer-perder quem
Sabe um dia?
Não nego: colore o tempo
E acorda nosso medo de ser só.
Iniciático processo o do amor,
Sem linhas que indiquem direção.

(Luciene Carvalho)

Variada¹⁵⁴

Não foi aqui
que eu perdi
minha paz.
Foi lá atrás,
Quando vendi
a minha alma pro amor.
E tome busca,
coroas de encantar.
E tome aromas
de sede e colorido.
E tome roupas:
mil sais, mil vestidos.
Personas de afeto
multifacetado.
Como a folha busca o sol,
eu busco o ser amado.

¹⁵³ *Teia*. Cuiabá: Rodrigo Fontenelle [ed.], 2000, p. 122.

¹⁵⁴ *Sumo da lascívia*. Cuiabá: Instituto Usina. Cuiabá, 2007, p. 40.

(Luciene Carvalho)

Tatuagem borboleta¹⁵⁵

Pronto amor,
conversa fiada
de fêmea apaixonada
que não deseja
delirar sortilégios de amor.
Amor, amor!
Não de telenovela,
não amor piegas.
Em poemas de fim de ciclo,
há que se ter coragem
pra definir bem a imagem,
nada de tema confuso.
Ah, amor!
Eu falo de amor de abuso.
Desse que se existisse,
seria de falo em riste
de entrepernas molhado.
De pele com marca acesa
na mais profunda beleza
do além passo do prazer.
De amanhecer o cansaço
num último e forte abraço,
antes de encarar o dia.
Amor Romeu-Julietta
Sem “eu prometo”, “prometa”,
mas de promessa aceita,
uma romaria a dois,
sem depois,
vivido agora.
Marcando a vida afora.
Tatuagem borboleta.
Amor, se não fosse
tanto mundo,
se não fosse tanta letra,
talvez fossemos a receita
pra estória de uma amor profundo.

(Luciene Carvalho)

¹⁵⁵ *Sumo da lascívia*. Cuiabá: Instituto Usina. Cuiabá, 2007, p. 71.

Sugestão¹⁵⁶

Tempo
 acalma os passos
 e descansa, quem sabe
 à sombra do desejo.
 Agora
 seja eterno
 e deixa aqui
 os olhos
 a boca
 o todo e as partes.
 Todo único
 Parta em mil.
 Te livra dos ponteiros
 e demora.
 Não deixa tanto amor
 beber o último copo
 bocejar
 e ir embora.

(Marta Helena Cocco)

eclipse¹⁵⁷

A noite estava clara e agradável.
 Ele chegou e acomodou-se
 em outra mesa.
 As pálpebras seguiram o curso normal
 e entre um e outro piscar
 não havia nada de inusitado.

Até que as meninas
 referiram-se uma à outra
 e a imagem fixada
 obscureceu outra vez
 a certeza das coisas.

(Marta Helena Cocco)

brinde¹⁵⁸

Entrelaçados
 os sonhos se concentram
 no sabor do vinho.

¹⁵⁶ *Divisas*. Santa Maria:[s.n.]. 1991, p. 30.

¹⁵⁷ *Partido*. Cuiabá: Tempo Presente, 1997, p. 18.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 39.

Nossa noite
pede música
e nos oferece seu carinho.

(Marta Helena Cocco)

Fases¹⁵⁹

Gosto de você
sem saber por quê.

Não é o jeito
com que influencias
o rigor dos meus hábitos.

Gosto dos dias
propícios à sementeira
em que me sinto cheia
mesmo minguando
ou quase vazia.

(Marta Helena Cocco)

Contentamento¹⁶⁰

Tudo quanto meu pensamento
alcança agora
(afetado por uma tela
e uma taça de vinho)
são as cores e o gosto
da tua alegria depois.
É ainda mais bonita
do que a chegada.
Talvez a ideia de que estejamos
em pleno outono
cause uma nostalgia de flores
- a memória sempre tem
os melhores espaços
para o amor.

Não importa o que seja.
A hipótese de te encontrar
inesperadamente
deixa a minha noite
muito mais encorpada.

¹⁵⁹ *Meios*. Cuiabá: A Autora, 2001, p. 63.

¹⁶⁰ *Sete dias*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007, p. 33.

Brindo, pois, a vida.
A vida também é o que imagino
e o que desejo.

Não saber se o melhor está aqui
ou lá
me faz, por ora,
feliz.

(Marta Helena Cocco)

Cuidado¹⁶¹

Desenhei um círculo
nos arredores da casa
incluí a cerca elétrica
os brinquedos do meu filho
as revistas de música
do homem que segura minha mão
(já vai um bom tempo)
e mais uma porção de coisas
com que se pode sobreviver
sem medo da rua
e de perder o querido patrimônio
que é estar entre a sinceridade
dos móveis, das desavenças,
dos quadros, dos abraços
e outros itens que o amor bem sabe
e por isso não muda de lugar.

(Marta Helena Cocco)

Amor romântico não correspondido

Malfadada¹⁶²

I

¹⁶¹ *Sete dias*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007, p. 64

¹⁶² *Jornal O Liberal*. Nº 165. Cuiabá, 31 de outubro de 1874. p. s/nº.

Como a andorinha que abandona ingrata
 A plaga enflorescida
 Em que às delícias da estação mais bela
 Seus cantos misturara enternecida.

Para longe te foste e me deixaste!
 Nem para mim volveste,
 Fugindo, um doce olhar de despedida.
 Do amor que se extinguiu a chama extrema,
 O lampejo celeste!

Deixaste-me, cantor, que foste a outras
 Da tua meiga lira
 Oferecer os mágicos acordes,
 Sem mais lembrar quem só por ti suspira!

II

Era a tardinha, o sabiá trinava
 As chorasas endeixas
 E mais terno adiante do terreiro
 O arroio murmurava as suas queixas.

As flores tristemente se inclinavam
 À extrema luz do dia;
 Lá na volta do mato entre a folhagem
 A cruz do cemitério da Fazenda
 Como que mais se erguia.

O sol já se escondia além dos montes
 Enevado e morno...
 Quanto não pressenti, n'esse adeus longo
 Que a natureza soluçava em torno?

 Esperei-te, esperei-te! E não vieste!
 Caía a noite escura...
 Sombra entre as sombras – vi-te (?) bem longe
 Como a imagem querida que se apaga
 N'um sonho de ventura!

III

Bem sei! Eu sou a estrela sedutora

Um instante adorada
 Que o céu, o próprio céu desprezou rindo
 E nos abismos arrojou do nada.

Sou a gota de orvalho que a florzinha
 Sem mágoa, indiferente,
 Deixou cair no chão e que de pronto
 Mísera aí secou ao sol ardente.

Bem sei! Bem sei! Eu sou o som mavioso
 Que encantou um momento,
 Mas que a memória não guardou, que logo
 Nas poentas asas se desfez do vento!

Sem o aroma da cândida açucena
 Mais puro, inebriante,
 Que depressa expirou, bem junto à terra
 Por não querê-lo *zephиро* inconstante.

IV

Que solidão, meu Deus que
 A amarga desventura
 D'um amor iludido e em que nos lança
 Como na mais sombria sepultura!

É a vasta sepultura em que inda um pouco
 Do ser outrora amado
 Resta só para sofrer, qual rocha extrema
 Que inda o mar não cobriu e açouta irado
 Parcela do existir que a dor não poupa
 Alma triste, esmagada,
 Que a imagem fatal une a da morte,
 Esperança da pobre e malfadada!

(Elisa Alberto)

Insensível¹⁶³

Agrada à flor do beijo
 Do *zephиро* que passa,

¹⁶³ *Jornal O Liberal*. Nº 174. Cuiabá, 11 de janeiro de 1875, p. s/nº.

Que embora em curto instante
De ansiado amor a enlaça.

Mas, tu desprezas rindo
A aspiração fagueira
O fervoroso voto
Da minha vida inteira!

A praia alva estremece
De gozo quando a vaga
Rápido culto rende
E logo após se apaga.

Mas, nem sequer te move
A adoração infinita
D'um peito que há de exangue
Por ti bater ainda!

O ferro, o próprio ferro,
Do íman atraído,
Só d'ele se desprende
À força do removido.

O ferro é mais sensível
Do que és... pois, se ao reclamo
Da lei do amor te esquivas!
Em vão! Em vão eu te amo!

(Elisa Alberto)

Saudade¹⁶⁴

Viver longe de ti é um mal que não mereço,
vejo o mundo vazio, sem luz, sem esplendores,
contar-te os martírios dos meus dissabores,
é impossível dizer-te o quanto assim padeço!

Tu és a esperança que me alimenta a vida,
sem ti o mundo é triste, sem gozo, sem delícias,
eu vivo recordando teu amor, tuas carícias,
longe de ti minha ilusão é perseguida!

Como os dias são longos!... Como a luz da Esperança
Aureolando tua meiga lembrança,
bruxuleia nos ares tentando se apagar!

Eu soffro!... Ninguém procura dar-me esta bonança

¹⁶⁴ *Vozes femininas*. Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 110.

na tempestade dos meus dias, na pujança
do Ideal que ameniza meu pesar!

(Arlinda Morbeck)

Vozes do soneto¹⁶⁵

Tenho-te gravado no meu pensamento,
tenho-te sempre no meu coração,
embora queira fenecer minha ilusão,
não me esqueço de ti um só momento!

Por que foges de mim?... Eu quero ver-te
quero contemplar teu olhar sereno
a refletir-se no teu rosto moreno,
por mais que tente não posso esquecer-te!

Sou qual ave silenciosa, revoando
nas florestas seu ninho procurando
com as asas frágeis levada pelo Vento!

Meu triste coração vive sozinho, sonhando,
porque viverei sempre te amando,
não me esqueço de ti um só momento!

(Arlinda Morbeck)

Caprichos do amor¹⁶⁶

Não há quem possa no mundo
compreender o Amor,
ele é tirano, é profundo,
é zombeteiro, é traidor!...
Se apodera com ousadia
de um insensível coração,
roubando sua alegria
e trazendo-lhe a Ilusão!

Quando percebe a vítima
está loucamente apaixonada,
nas torturas de uma dor íntima
confirma que é desprezada!...

¹⁶⁵ *Vozes femininas*. Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 127.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 125.

Zomba do suplício das dores
que o amor faz padecer,
traz do Amor dos dissabores
de quem não sabe esquecer!

(Arlinda Morbeck)

Amor com amor se paga¹⁶⁷

Não me perturbes, assim
não me deixes sem razão,
porque não sou a culpada
de te amar, meu coração.

Eu me lamento em silêncio
pois, queres me desprezar,
peço-te que não me aborreças
somente quero te amar!

Se fico horas sem ver-te,
não posso me consolar,
porque a luz da minha vida
é a luz do teu olhar!

Mas, o terrível destino
mostra-me que tudo se acaba
e afirma o antigo rifão!
O Amor, com Amor se paga!

(Arlinda Morbeck)

Pesadelo¹⁶⁸

Sonhei contigo, estavas
de trás do meu cortinado,
risonho me olhavas
com olhar desconfiado!

Estas cortinas tremiam
sacudidas pelo vento,
qual neblinas que caíam
ao azul do Firmamento!

Abri o meu cortinado,
quis chegar-te para meu lado,

¹⁶⁷ *Vozes femininas*. Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 133.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 148.

afagar-te com desvelo

Mas, tu fugiste me olhando
e eu fiquei só, soluçando,
nas ânsias de um pesadelo!...

(Arlinda Morbeck)

Suplício¹⁶⁹

O que é a vida, para mim longe de ti?
O que é o mundo sem a luz do teu olhar?
Por que, somente, fico a recordar
teu porte altivo desde o dia em que te vi?

Então medito: não sou a culpada
desta Ventura que me perseguiu
o teu olhar brilhante me atraiu,
como se fosse áurea Fada dominada!

Vives contente, estás sempre risonho,
desenhei teu retrato na tela do meu sonho
com as cores do meu padecimento!

E remirando teu semblante moreno,
o teu olhar atraente e tão sereno,
sinto o resplendor do teu talento!...

(Arlinda Morbeck)

Melancolia¹⁷⁰

Estou hoje, tão sozinha!
Amanhã já não estarei...
 Da folia rainha,
O cortejo passar, não verei...
 Todos saíram,
Meu pequenino dorme:
 A casa enorme,
No silêncio se aninha...
 Cantos, gritos que deslizam,
No frenesi do Carnaval:
– Que importa tudo, no mundo
Se não estou ao teu lado?

¹⁶⁹ *Vozes femininas*. Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p.151.

¹⁷⁰ *Sons Longínquos*. Cuiabá: Secretaria Municipal de Cultura, 1998, p. 19. (Comemoração do Centenário de nascimento de Maria de Arruda Müller).

Meu amado...
 Anoitece. Do sino grande, profundo
 Som ressoa... Ele cobra o aval
 Das nossas contas a Deus...
 ! Meu pequenino, acorda:
 Seu grito forte na casa ecoa
 E, se casa, e entoa
 A queixa, que por fim desborda:
 Não quero mais dizer-te adeus!

(Maria de Arruda Müller)

Distante¹⁷¹

Cai, de manso a tarde. A brisa ciciante
 Passa, sutil, nos leques do coqueiro
 Além, muito além, se ouve no outeiro
 O cântico da rolinha soluçante

Quanta saudade eu sinto neste instante
 Longe de ti meu doce amor fagueiro!...
 - Morre o meu sonho – meu sonho derradeiro
 Vendo-te partir, talvez, pra bem distante!

Como é triste est' hora do sol posto!
 Meu coração tão triste e amargurado
 Sente, oh! sim (eu sinto) grande desgosto...

É que morre, languido, o fim do dia
 Como morre em meu peito estrangulado
 O meu coração tão cheio de agonia!...

(Antídia Coutinho)

Mágoas¹⁷²

Para A

É linda a noite! A lua sorridente
 derrama sobre a terra o seu clarão
 A veiga geme uma canção dolente
 Uma canção de amor com expressão!

Cai, no espeço, uma estrela reluzente
 espargindo luz por esta amplidão...
 No meu peito a dor impera inclemente...

¹⁷¹ *Tristezas e amores*. 1981, p. s/n.

¹⁷² *Ibidem*.

Magoando, sem cessar meu coração!

É assim, meu coração amargurado
Vai revivendo todo o seu passado
- sonho de luz e cheio de grandeza...

Hoje a saudade este meu peito oprime:
- vem meu amor, tirar-me da tristeza
E revivermos nosso amor sublime!...

(Antídia Coutinho)

Renúncia¹⁷³

Não! Eu não te quero amar, não quero!
Não venhas suplicar-me tua redenção!
Não mereces o meu amor sincero
E nem o consolo do meu perdão!

Vai! Retrocede e fuge, enquanto é cedo
Essa vil loucura, essa paixão,
Deixa-me sempre só, neste degredo
De cruciais dores e desilusão!

Eu não te quero amar, alma fingida
Foste sombra que passou na minha vida
Sem deixar vestígio no meu pensamento

Vai, por este mundo atro e enganador,
Curtir a mágoa deste rompimento
- Procura em outro peito um outro amor!

(Antídia Coutinho)

12¹⁷⁴

Oh! que ilusão infeliz,
pensar que o havia esquecido...
Pois vendo-o, tudo me diz
que só ele é meu querido.

(Guilhermina de Figueiredo)

¹⁷³ *Tristezas e amores*. 1981, p. s/n.

¹⁷⁴ *Lampejos d'alma – Trovas*. Editora Minerva. [?]. 1986, p. 26.

20¹⁷⁵

Uma porta e uma janela,
 pobre casa abandonada.
 Retrato vivo de alguém
 que amou, e não foi amada...

(Guilhermina de Figueiredo)

22¹⁷⁶

Sonhei que havias voltado,
 voltado depois de um mês.
 Acordei. Oh! quem me dera
 poder sonhar outra vez.

(Guilhermina de Figueiredo)

23¹⁷⁷

Perguntei à estrela e à lua:
 - Onde está o meu amor?
 A estrela, perdeu seu brilho,
 a lua ficou sem cor!

(Guilhermina de Figueiredo)

35¹⁷⁸

Um dia, encontrando o Amor
 eu perguntei: - De onde vem?
 - Fui visitar a Esperança,
 que é minha irmã também.

(Guilhermina de Figueiredo)

¹⁷⁵ *Lampejos d'alma – Trovas*. Editora Minerva. [?]. 1986, p. 29.

¹⁷⁶ *Idem*, p. 30.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 30.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 34.

41¹⁷⁹

Se me olhas, tenho a calma,
se não me olhas, o horror...
Eu peço a luz de teus olhos
para acalmar minha dor.

(Guilhermina de Figueiredo)

42¹⁸⁰

Vou vivendo na saudade
de alguém que bem longe está...
De alguém, que por ser ingrato,
nem um carinho me dá.

(Guilhermina de Figueiredo)

50¹⁸¹

Coração, toma juízo,
não queiras mais esse amor.
Será possível que gostes
de viver imerso em dor?

(Guilhermina de Figueiredo)

52¹⁸²

Não quero saber de ti.
Não quero pensar que existes.
E tu, porque és bem maldoso,
só por capricho, inda insistes.

(Guilhermina de Figueiredo)

¹⁷⁹ *Lampejos d'alma – Trovas*. Editora Minerva. [?]. 1986, p. 36.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 36.

¹⁸¹ *Idem*, p. 39.

¹⁸² *Idem*, p. 40.

53¹⁸³

Como tudo é passageiro,
 como tudo é enganador.
 Quem dera que fosse eterna
 toda promessa de amor!

(Guilhermina de Figueiredo)

87¹⁸⁴

Já tentei o esquecimento,
 pensei mesmo em não te amar.
 E julgando-me curada,
 eu estava a te adorar.

(Guilhermina de Figueiredo)

91¹⁸⁵

Um terno olhar que trocamos,
 nossas almas se encontraram.
 Mas... na rajada do vento,
 os corações se afastaram.

(Guilhermina de Figueiredo)

Esperança¹⁸⁶

Quisera possuir um amor, na vida.
 Amor que me fizesse bem ditosa.
 Amor em que eu vibrasse enternecida,
 Gozando uma existência harmoniosa.

Que minh'alma pudesse a uma outra unida
 Realizar meu sonho cor de rosa...
 Se assim, no amor pudesse achar guarida
 Meus dias findaria venturosa.

¹⁸³ *Lampejos d'alma – Trovas*. Editora Minerva. [?]. 1986, p. 40.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 51.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 53.

¹⁸⁶ *A Violeta*. Nº 301. Outubro/1934, p. s/n.

Mas, para que pensar nesta ilusão,
 Ferindo ainda mais meu coração?!
 Só devo ambicionar o que é possível.

Oferecer a Deus minha esperança,
 Na vida solitária e incorruptível,
 Pois quem na vida espera um dia alcança.

(Benilde Moura)

Sonho¹⁸⁷

Naqueles meus saudosos tempos de menina,
 à beira de um caminho um dia deparei
 com uma velha encarquilhada e bem franzina,
 a olhar para o Infinito, a ver, o que... não sei.

Tinha um lenço na mão, de seda muito fina,
 Amarelo, esgarçado... – O'velha – perguntei,
 – que faz olhando o céu? – Cumprindo minha sina...
 Há trinta anos aguardo a volta do meu Rei.

Depois, falou-me assim: – Em moça fui amada.
 Um dia ele partiu. Espero sua vinda.
 É por ali que vem... E aponta o fim da estrada...

Minha Alma é essa velhinha à espera de seu Bem.
 Cansada de esperar, vive esperando ainda,
 nos caminhos do Sonho, Aquele que não vem!

(Benilde Moura)

Holocausto¹⁸⁸

Quando o meu pensamento as asas entreabrindo
 Ensaia brando voo em volta do passado,
 Eu sinto ainda viver aquele sonho lindo,
 Aquele mesmo sentimento alucinado.

Então procuro ardentemente ir destruindo
 O que me faz sofrer o coração magoado...
 Inútil! No silêncio a minha dor carpindo,
 Osculo com fervor o nome muito amado.

Depois sob os grilhões cruéis da realidade

¹⁸⁷ *Revista da Academia Matogrossense de Letras*. Ano XI. Tomos XXI – XXII. 1943, p. 92.

¹⁸⁸ *Revista da Academia Matogrossense de Letras*. Ano VII. N° XIII e XIV. 1939, p. 147.

Oferto a alma contrita às grelhas do holocausto
Em troca de outra dor que abata esta ansiedade...

E sofro!... E na alma triste afogo o meu gemido
Porque adormeço o coração – mendigo exausto –
Ao embalar deste amor secreto e incompreendido.

(Benilde Moura)

Condenado¹⁸⁹

Tenho o viver de um pobre condenado
Preso às grades do próprio coração
Vivo sozinho, triste, abandonado,
Sem o alento sequer de uma ilusão.

E embora eu não esteja encarcerado
E ande sorrindo em meio à multidão,
Nada mais vejo além desse passado
Transformado em uma porte de prisão.

E você, meu juiz e carcereiro,
Que sabe ser tão mau, tão altaneiro,
Por que também não sabe perdoar?

Por que passa por mim, indiferente,
A fingir não me ver, tão cruelmente,
Comprazendo-se em não me libertar?

(Maria da Glória de Almeida Novis)

Meu coração¹⁹⁰

Meu coração foi como um campo lindo.
Fresco, como as manhãs primaveris;
Onde, de cada passo, iam surgindo
Flores mui perfumosas e gentis.

E nesse tempo, não te conhecia,
Eu não sabia, pois, o que era o amor.
Tinha a minh'alma plena de alegria,
Não supunha, sequer, que houvesse a dor.

Mas, eis, que veio o tempo da queimada,
E o fogo, cruel e despiadoso,

¹⁸⁹ *D. O. Cultura*. Nº [?]. Cuiabá, 31 de maio de 1995, p. 03.

¹⁹⁰ *A Violeta*. Nº 230. Maio/1937, s/n.

Destrói do campo a flora desmaiada.

Foi esse fogo a tua ingratidão,
Que não deixou, nem do reval mimoso,
A bonina, sequer, de uma ilusão.

(Maria da Glória de Almeida Novis)

Nosso amor¹⁹¹

Como a florinha meiga e perfumada
Que se desabrochava lentamente,
E fora, ainda em botão, despedaçada
Por mãos impiedosas, brutalmente...

Assim o nosso amor, flor delicada
Apenas se entreabrindo docemente.
Também por mãos cruéis fora arrancada
No alvorecer da vida, friamente...

E atirado entre as pedras do caminho,
Nosso amor, nívea flor, qual puro arminho,
Sob orvalhos de dor, murchou, morreu.

Mas seu perfume sobrevive ainda,
Nessa doçura oculta, mas, infinda,
Do teu olhar quando se encontra o meu.

(Maria da Glória de Almeida Novis)

Tênue confissão¹⁹²

Quem me dera poder dizer-te tudo
Que sofri, e ainda sofro, sem poder,
Num desespero atroz, infindo, mudo.
Um momento, um segundo te esquecer.

Desde o dia em que, mais cruel que Marte,
O meu destino, qual um fero algoz.
Me obrigou ao suplício de magoar-te.
Cavando o imenso abismo que há entre nós.

Mas é impossível porque tenho medo
Que de posse do meu grande segredo
Não te apiedes deste coração,

¹⁹¹ O poema compõe o conjunto da obra da poetisa, mas não apresenta fonte.

¹⁹² *Revista do Grêmio Literário Álvares de Azevedo*. Ano I. Cuiabá. Novembro/1938, p. 94.

Cuja vingança única e incoerente,
Será a de perdoar-te, eternamente,
Embora nunca alcance o teu perdão.

(Maria da Glória de Almeida Novis)

Adeus¹⁹³

E vais partir, meu bem amado!
Eu não supunha assim tão cedo
Dentro em meu peito amargurado,
Meu coração geme em segredo.

Que dolorosa inquietude!
Estranha alucinação...
Minh'alma é como um ataúde,
Onde jaz morta uma ilusão

Penso comigo: - hás de voltar?
- Porque amor, porque vieste
Se hás de tão longe me olvidar?

Adeus... adeus... Eu te abençoo,
Por todo o bem que me fizeste,
Se não me amaste, eu te perdoo...

(Maria Santos Costa Gehre)

O meu amor¹⁹⁴

No inconsciente ele nasceu
vagamente... a princípio
sem contornos nem formas definidas.
Como invisível teia
que envolvesse,
suavemente,
as nossas vidas...

E foi crescendo
e se revelando
sem nem eu mesma me aperceber
Quis reagir... Já era tão tarde
e tão profundo o meu querer.
Já era tão grande este amor louco,
que dentro em mim

¹⁹³ *A Violeta*. Nº 265. Junho/1940, p. s/n.

¹⁹⁴ *A Violeta*. Nº 270. Novembro/1940, p.s/n.

creceu aos poucos,
que deu-me dias de ventura
e hoje é Saudade que tortura.

(Maria Santos Costa Gehre)

Poema XIII¹⁹⁵

A tua saudade renasce
Porque há pássaros cantando
Sussurrando ao meu ouvido
Tua mensagem.
Amarga a distância
Do teu momento
Muito mais agora
Que nossas sombras se fundem
Em nossos corpos ausentes.

(Amália Verlangieri)

O mar do amor em nós¹⁹⁶

Mar imenso de um certo amor!
Amor dos enamorados. Inexplicável
tremor de nossas fragilidades. Ver-
des tons da imensidão que nos as-
sustam. Amplitude de praias onde
nos socorremos em nossos naufrági-
os. Marcas de pés sobre a areia como
mensagem de quem passou por ali.

O fundo do mar pode ser de água
cristalina desvelando os enigmas e
cores de um reino ancorado em nossas
profundezas. Pode também ser marca-
do por águas densas, escuras, escon-
dendo as ruínas de um navio afunda-
do. Mar das piratarías. Mas dos segre-
dos, das aventuras e desventuras. Mar
das miragens entoadas pelas sereias.

Mar de areias e dunas. Contem-
do pegadas de caravanas que passa-

¹⁹⁵ *Vozes femininas.*/ Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo. Cuiabá: Academia Mato-
Grossense de Letras; Unemat, 2008. Coleção Obras Raras. Vol. 6, p. 77.

¹⁹⁶ *A dança dos girassóis.* Cuiabá: Usina de Projetos, 2004, p. 42.

ram antes de nós. Pegadas de sonhos perdidos. Pegadas de sombras que buscaram os horizontes dos nadas.

Mar. Mar. Mar. Mar de chão com flores de papelão e cheiro de melões. Mar cheio de búzios de desenhos e cores opalinas cantando ainda as lendas dos oceanos desconhecidos.

Em minhas mãos, as pérolas que recolho das ostras. São delicadas mensagens extraídas dos ventres desses habitantes submarinos que há milênios enfeitam o colo das vaidades humanas.

Mar das fábulas assombrosas, com seus dragões e serpentes gigantescas.

Mar de asfalto das metrópoles onde milhares de pés acelerados pisam em suas metáforas do “lugar nenhum”.

Invisível mar verde das matas e florestas devoradas pelas ferozes máquinas de produzir dinheiro e desertos, de mutilar homens e mulheres com os afiados dentes das motosserras.

O mar sagrado dos meus pecados
Deliciosos! Meu mar de amor-despenhadeiro. Meu mar de tantos medos...

Um mar que é feito de colagens, passagens, mensagens, paisagens. Um mar que pode ser de artifícios para prender os distraídos, numa rede onde somos pescados, de repente.

O mar de sons na dança das ondas que sobem e descem, que fogem ou procuram as praias alegres para beijarem. Ondas que cantam e sussurram o que tememos escutar.

Mar sem fundo onde nadamos sem

saber pra onde vamos. Mar de nossos gritos chamando pelo amor. Mar de silêncio. Um mar de tristezas no olhar de uma menina que perdeu sua inocência...

Mar dos prazeres com gosto de pudim de laranja. Mar do bem-querer. Mar da solidão e das distâncias. Mar de um sofrer sem querer.

Ah, esse meu mar onde moram meus demônios e meus engraçados anjos!

O mar dos meus poemas e das minhas canções.

Meu mar cósmico de estrelas!

O mar do amor em mim... O mar do amor em nós!

(Marilza Ribeiro)

NO JANTAR¹⁹⁷
e impacientes
quando nos sentamos à mesa
no domínio plácido da cozinha
temos uma torrente
de pequenos fatos
Aquisições (de uma jornada contrafeita)
que jamais serão compartilhadas...
A julgar pelas nossas bocas ocupadas
pelo silêncio encomendado
ou pelos nossos olhares
que se cruzam
mas não se encontram.

(Lucinda Persona)

¹⁹⁷ *Por imenso gosto*. Massao Ohno Editor. São Paulo: 1995, p. 49.

De amor¹⁹⁸

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
 como se fosse um rio
 como se fosse um vento
 como se fosse um fogo.

Às vezes
É bom governar o curso
das coisas mais comuns
pôr a claro o que a alma
guarda em conserva
como um pote de vidro
guarda azeitonas.
As elaborações de amor
dão-me um certo medo
sou animal e vivo
em local desprotegido.

(Lucinda Persona)

Meu coração ferve¹⁹⁹

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
 como se fossem temporais
 são demoradas chuvas
 sem o favor do arco-íris.
Há muito para entender e sentir
o tempo é curto

¹⁹⁸ *Sopa escaldante*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p.27.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 34.

as convocações inúmeras.
 Coleciono salmos
 e o meu coração ferve.
 O que mais me inquieta
 num dia que se vai
 é a margem de sangue da tarde
 suas nuvens hemorrágicas
 e esta sombra
 em que se converte a cidade

a cidade que se converte
 em terra de ninguém
 amém.

(Lucinda Persona)

Ramalhete de couve-flor²⁰⁰

Volta
 e reviravolta
 que o mundo dá.
 Como um adereço
 que vai servir à noiva
 ali está o ramalhete de couve-flor:
 o modo pelo qual uma história
 pode ser conduzida – coisa já vista.
 Apesar disto
 eu vivo
 não invento sorrisos nem rotinas
 não invento a ausência dele em mim
 noiva com um ramalhete pesado
 (as flores solidamente enlaçadas):
 massa que não sangra ao corte
 diferente do coração
 por assim dizer.

(Lucinda Persona)

Numa noite um jantar²⁰¹

Moída de tristeza
 relembro:
 numa noite, um jantar à luz de velas.
 Na paisagem amortecida
 nossas sombras boiavam
 extraordinariamente aumentadas

²⁰⁰ *Sopa escaldante*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 39.

²⁰¹ *Idem*, p. 41.

(a luz pode ser cruel com as sombras).
 Além do salmão e o vinho
 dos pratos talheres penumbras
 nada mais se passava.

Num vislumbre final
 diante de nossos olhos
 em tamanho família
 estávamos nós mesmos
 (um e outro)
 como à beira de abismos.

(Lucinda Persona)

Arroz doce²⁰²

Diferente
 e negativo
 é este modo de sentir:

o verde da floreira
 não me serve
 não me serve
 a xícara de louça
 tão profundamente inserida
 no silêncio do armário.

Hoje não é um dia
 como os outros
 não sei fazer alegria
 do mesmo jeito que faço
 (fácil)
 este arroz doce de sempre.
 Não sei buscar
 teu sorriso de ontem
 tão novo para mim.

Sem energia criadora
 sinto que a palavra
 foge ao meu controle

(e a vida está na palavra).

(Lucinda Persona)

²⁰² *Sopa escaldante*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 84.

Não consigo tanto amor²⁰³

De flor a fruto
nem é a ordem única
e o contrário (que se dá)
que seja longo ou curto
ao mesmo fim conduz
e de passar há sempre
por iguais caminhos

No mais das vezes
a realidade mostra
todas as faces
porém não vejo
sequer uma delas

(mas posso continuar tentando)

Não consigo tanto amor
para outra coisa.

(Lucinda Persona)

Ninguém sabe um do outro²⁰⁴

Podemos olhar a vida
de modo a saber o que vemos?

Em tardes como a de hoje
quando nela não estamos perfeitos
ninguém sabe um do outro

O mundo também anda
de tédio em tédio

E esse estado quase neutro
não é caminho de saída

Do amor que nos une
a indiferença tem sido
a sua negação.

(Lucinda Persona)

²⁰³ *Leito de acaso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 80.

²⁰⁴ *Tempo comum*. Rio de Janeiro. 7Letras, 2009, p. 20.

Juízo final²⁰⁵

Se aloja em lugar
 De nossas entranhas,
 Coisa estranha amar:
 Entrega e dissolução.
 Na paixão, delírio, abandono, gozo,
 Escravidão.
 A mulher e seus sonhos de amor
 Romântico.
 O homem, recolhido a um sentir
 Neurótico.
 As delícias da carne,
 As restrições da moral.
 E seguimos reprimidos
 Meio mortos.
 Até o juízo final.

(Luciene Carvalho)

De amor e de tempo²⁰⁶

Ah! Se não fosse tão antigo...
 Talvez mandasse carta perfumada,
 Convite para um ceia.
 Talvez cruzasse seu caminho sem
 Querer.

Ah! Se não fosse tão antigo...
 Talvez tentasse novas estratégias,
 Outra maquiagem.
 Talvez trocasse o meu guarda-roupa.

Ah! Se não fosse tão antigo...
 Talvez valesse a pena tentar o sigilo,
 Gestos mais contidos.
 Talvez mudasse o meu rol de amigos.

Ah! Se não fosse antigo...
 Talvez doesse sem tirar o ar,
 Perda sem vazio.
 Talvez fosse possível suprimir o grito.

Ah! Se não fosse tão antigo...
 Talvez buscasse tentar esquecer,
 Tolo exercício.
 Talvez devesse só não me prender.

²⁰⁵ *Teia*. Cuiabá: Rodrigo Fontenelle [ed.], 2000, p. 33

²⁰⁶ *Idem*, p. 40.

(Luciene Carvalho)

Até o esquecimento²⁰⁷

Não deixarei janela aberta,
 Nenhuma fresta
 Que permita sua volta.
 Não responderei qualquer recado
 Que seja dado
 Por alguém à minha porta.
 Não à lembrança,
 Não ao telefone,
 Não até que a dor me abandone.
 Não até que a noite chegue mansa
 Sem o vazio.
 Não tentarei fazer qualquer contato,
 Nem abstrato,
 Como esses feitos pelo pensamento.
 Não darei sinais que acho meu mundo
 Muito sombrio
 Transfeito em silêncio tão profundo.
 Quem sabe todo amor que hoje sinto
 Acabe encontrando o esquecimento.

(Luciene Carvalho)

Convite ao velho amor²⁰⁸

A modernidade passa pela mídia.
 O terceiro milênio se aproxima.
 Caia em si, velho amor, e me abandone.
 Seria mais saudável o esquecimento.
 Nada mais sobrou da ingenuidade do
 Primeiro encontro.
 De qual material faríamos algum futuro?
 Eu juro, velho amor, a hora da partida
 Faz-se urgente.
 Já não o quero vivo em minha vida.
 Velho amor, antigo companheiro de
 Viagem
 Não quero mais revê-lo em meus
 Discos.
 Não quero encontrá-lo em meus
 Escritos.
 Sem datas, sem espera, sem tortura.
 Não quero traduzir-me na procura

²⁰⁷ *Teia*. Cuiabá: Rodrigo Fontenelle [ed.], 2000, p. 48.

²⁰⁸ *Idem*, p. 53.

De um riso, de um afago ou de um
Gozo;
Talvez eu busque, em verdade, o
Repouso
Da vida tão sem brilho sem você.
Quem sabe ainda me falte resistência
P'rá ser matéria plástica de um sonho.
Proponho, velho amor, deixar dormir
Guerreiros e batalhas,
Cessar concertos sobre nossas falhas,
Abandonar anseios, teorias.
Agora, velho amor, é tarde
Já arde a chama do temor em mim.
Abandone minhas fantasias,
Não apareça em telefonemas.
São dias vazios, velho amor, de outono,
São dias de cinzento abandono,
São dias em que sofro como cão sem
Dono.
Mas, mesmo assim, velho amor, resista!
Insista na distância entre nós.
De nada vale persistir no erro,
A vida em comum acaba em desterro.
E sendo assim, velho amor, não volte!
Seja forte, como eu jamais seria
Pois apesar de tudo que hoje sei,
Não tenho idéia de como agiria
Ao vê-lo junto a mim
Perto de um toque...
Não deixe que eu lhe toque, velho amor.
Seria perigoso e dolorido.
Já é sabido que velhas feridas
Deixam cicatrizes e em certos dias
Cismam em causarem velhas dores.
Velhos amores devem ser sensatos,
Devem deixar morrer certos impulsos.
Recuse a memória de secretos cheiros,
Não me procure em seu travesseiro
Ou em algum corpo ao seu lado.
Isso é errado, velho amor,
É quase crime.
É adultério em primeiro grau.
Faz mal, velho amor, envidescer sofrendo
Mais vale a vida morna e segura
Mesmo que, às vezes, pense estar
Morrendo.
Não dê ouvidos ao lembrar sussurros,
Não pense em nossos íntimos
Segredos...
Durma mais cedo, velho amor

Tome um relaxante.
 Esqueça meus poemas na estante.
 Ponha uma canga sobre o meu colar.
 O tempo há de indicar caminhos
 Nos quais possamos prosseguir
 Sozinhos.
 Eu, no fundo do meu ser, carrego uma
 Certeza:
 Ninguém lhe amará com tal beleza,
 Do centro do Brasil até o mar.
 (Luciene Carvalho)

Chuva de entardecer²⁰⁹

Caem forte, a chuva e a saudade.
 Lava chuva, lava a alma da poeta
 Que secou o rosto agora.
 Lava essa ausência instalada,
 Imperatriz do meu peito.
 Lava esse medo de estrada
 Tão larga para um só.
 Lava, chuva poderosa,
 Um coração ameaçado de adeus.
 Lava a tristeza acumulada
 Em 15 mil madrugadas
 Em que fiquei acordada.
 Lava, chuva de enxurrada
 Essa sombra de meus olhos.
 Lava, chuva, leva embora
 O soluço que hoje mora
 Dentro da minha garganta.
 Lava chuva de outono
 O temor do abandono
 - Senhor dos meus pensamentos -
 Lava a agonia da espera
 Que corrói e dilacera.
 Lava a fera que me habita,
 Que enjaulada e aflita
 Cria vulto e me devora.

(Luciene Carvalho)

Crime e sentença²¹⁰

De tal dialética é feito meu amor.
 Já estava escrito que seria inexato,

²⁰⁹ *Teia*. Cuiabá: Rodrigo Fontenelle [ed.], 2000, p. 70.

²¹⁰ *Idem*, p. 80.

Suspeito mesmo haver lógica no
 Sentimento.
 Mas, não no meu. Não no seu.
 Nem sei se ajuda lógica no turbilhão.
 Amor de riso e gozo
 Com festa e fogos de artifício.
 E sem que haja aviso,
 Amor que se amedronta e espera
 Em silêncio e desalento.
 Amor de choro e saudade
 Com culpa e desmantelo da alma.
 Talvez eu seja campo de prova
 De um amor de experimento.
 Mas, nenhuma mulher,
 Nenhuma mulher teria tal amor
 Impunemente.
 Seguirei para sempre entre a eleita e a
 Insana.
 Permeada de deleites
 E semeada de dor.

(Luciene Carvalho)

Projetos²¹¹

Viverei um dia de cada vez.
 Talvez de gota em gota
 A vida me inebrie menos.
 Tentarei me proteger da avidez
 De amor, de aceitação, de companhia,
 Talvez construa um exoesqueleto.
 Só sei que a mim mesma eu prometo
 Que levarei meu ser com mais cuidado.
 Há muito que ele está aprisionado
 Em múltiplos grilhões emocionais:
 Se amo, é a explosão de uma estrela.
 Se fico é um incêndio solto em aquarela.
 Irei reordenar meus sentimentos,
 Descobrirei minhas prioridades,
 Porei numa balança meus desejos.
 Aprenderei a gostar de ter cautela.
 Farei tudo que seja necessário,
 Para sobreviver sem muita dor
 Seja a que causam os que não me
 Sabem.
 Seja a que causo a quem tenho amor.

²¹¹ *Teia*. Cuiabá: Rodrigo Fontenelle [ed.], 2000, p. 92.

(Luciene Carvalho)

(In) finito²¹²

Caso findo
 fim do anseio
 e o sonho já não importa.
 Fica o infinito
 deus das nossas horas.
 Fica o espaço satisfeito
 e a sensação de que o destino
 talvez nos retome.
 Não penses nisso agora
 nem te entristeças comigo.
 Inútil transmutar-se em nostalgia.
 Nós sempre soubemos
 que o nosso amor
 findava um dia.

(Marta Helena Cocco)

amar²¹³

É quando
 rumorejam as ondas
 na frequência incerta
 de um coração que vaga.

É quando
 não tem hora certa
 a viagem das ilusões
 que a maré desperta.
 É quando
 o tempo oferta-se
 à areia e ao sonho
 elaborando castelos reais.

É depois,
 quando fica um gosto final
 -embarcado na lágrima e no oceano-
 doce, apesar do sal.

(Marta Helena Cocco)

²¹² *Divisas*. Santa Maria:[s.n.]. 1991, p. 41.

²¹³ *Partido*. Cuiabá: Tempo Presente, 1997, p. 37.

A neo-*rapunzel-borracheira*²¹⁴

Cortaram meus sonhos
 minha força
 meus cabelos.
 Perdi meus sapatos
 meu caminho de ida e de volta
 meu baile de amor.
 Danem-se as modernas formas de viver.
 Não é digno a uma mulher
 andar num pé só.
 Danem-se mais ainda
 os itens antigos de fragilidades.
 Eu só preciso de uma escada.
 Descer e subir
 sucumbir e crescer
 dou conta.

(Marta Helena Cocco)

Interferência²¹⁵

O mundo meu e teu
 não tem mistérios
 de conjugação.
 Somos primeira pessoa
 preferimos o plural
 e nossas vozes
 de um jeito passivo
 acordam as manhãs.
 O mundo meu e teu seria perfeito
 não fosse a porosidade deste quarto
 e o que vem de fora.

(Marta Helena Cocco)

Gregos e troianos²¹⁶

O preço é sempre maior
 quando o amor se oferece pleno
 e depois
 não procura os vestígios
 do que foi investido
 num plano infindo de sonhos
 e comodidade.

²¹⁴ *Meios*. Cuiabá: A Autora, 2001, p. 65.

²¹⁵ *Sete dias*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007, p. 35.

²¹⁶ *Idem*, p. 40.

Por isso
há quem arrisque o destino da dívida
e há quem não suporte
a conta da saudade.

(Marta Helena Cocco)

Estiagem²¹⁷

Ainda ontem
teu beijo me alcançava
tuas mãos me liam
tua calma me adormecia.
Agora uma flor perde o viço
não gera nenhuma alegria
e esse modo de ela morrer
é sinal que não ignoro.
Minha boca está seca
meu corpo fechado
meu sono sobressaltado.

Ainda ontem
teu olhar me acordava
e o tempo parecia
uma promessa confirmada.
Agora uma flor desanima
a paisagem da sala
e as palavras sem seiva
sedentas
sedadas
não articulam
nem argumentam
a tese da ausência
nem clorofilam
meu olhar de estiagem
que sobrevive
apreço de nada.

(Marta Helena Cocco)

Intervalo comercial²¹⁸

Ama depressa
que não há tempo para jogos
nem de dados nem de charme
ama com o amor que tiveres na manga
antigo ou novo em folha

²¹⁷ *Sete dias*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007, p. 41.

²¹⁸ *Idem*, p. 44.

rapidamente que não garantimos
 sobrevida fora da bolha
 ama aí mesmo debaixo da escada
 e cuida que o azar no amor
 não te dará algum dinheiro
 não pense nos prós e contras
 na teoria e nas contas
 ama apesar da moda
 dos obesos dos nem tanto e dos físicos
 sem levantar hipóteses
 deixa aos físicos
 o aviso sobre as ilusões
 ama sem a nostalgia do vinil e da rádio am
 ama logo sem a obsessão da alma gêmea
 espécie de incesto platônico
 não te dissipas com princesa ou príncipe virtual
 com que copulas nas madrugadas
 e no intervalo para o almoço
 na ausência do chefe
 na ausência especialmente
 de um amor de carne e osso
 ama mesmo com esse amor estropiado
 por inumeráveis contingências
 além do que pode este poema
 ama passando da medida
 de peso altura ou profundidade
 com que tens aferido a existência
 ama com todo desejo
 não aquele de habitar a lua
 mas de ir à esquina para a cerveja ou o café
 ama imediatamente
 com ou sem rima refrão música tema
 ceticismo desilusão ou fé
 quem procura demais
 nunca acha o sapato torto
 ama criatura o tempo urge
 se não podes cumprir as exigências da alma
 ao menos não dispenses o corpo.

(Marta Helena Cocco)

Amor sensual

Apelo²¹⁹

Vem!

²¹⁹ *Palavras de mim*. Cuiabá: Instituto Usina, 2005, p. 125.

Apague essas luzes incômodas.
Senta perto de mim!
Afagues, por favor, minha covardia,
deite no colo tenso da minha estupidez.
Esteja, mesmo, assim comigo.
Não, com aquela madona idealizada
Perfeita... evanescente... e pura.
mas a mulher de carne
frágil, confusa
num planeta de sinais vazios,
de velocidades ocas,
de gestos gelados.

Vem!
Repouse comigo
nestes lençóis de incertezas,
de amargos tremores.
Beba deste copo de névoas
com vinho tinto dos desejos.
Não apontes teu dedo de juiz ranzinza
sobre minha testa cansada.
Toques em meu rosto de leve
para fazer sorrir
a menina assustada que guardo em mim.
Cante uma cantiga
como um velho amigo camarada
que, ternamente,
abriga meu sono atormentado
em tua concha de sossego.
Por entre a branda escuridão de agora
enxugue minhas desesperanças
com teu silêncio de tantos caminhos...
Guarda em teu olhar
minha imagem frágil
de pássaro errante,
tão ferido
tão pouco amado.

Acaricie meu rosto
triste e despojado
de sonhos ardentes,
aqueles sonhos loucos
que um dia, sem querer
carregastes contigo.

Ah, amigo meu!
Depois de me renasceres
Com tuas mãos de amor
do fundo destes medos
para o repouso suave

por entre teus dedos...
 Deixa-me nua
 No centro de um tempo de espumas,
 sabores de agora,
 para que eu não sinta, então,
 que acabas de sair...

(Marilza Ribeiro)

Nas estradas do teu corpo²²⁰

Hoje andei pelo teu corpo,
 Pelos teus braços. Teus órgãos. Tuas pernas. Teu rosto. Teus cabelos.
 Andei pelo teu corpo.
 Corpo de árvore forte. Sabor de fruto tenro.
 Andei pelo teu corpo.
 Atravessei tuas cores e teus espaços.
 Penetrei por tuas dimensões e teus enigmas.
 Por teus silêncios e tuas risadas.
 Em tuas profundezas reconheci quantas noites inesperadas,
 feitas de estrelas e de brumas.
 Languidamente adormeci em tuas cósmicas entranhas
 Acompanhei teus ritos e tuas orações nos templos seculares
 de todas tuas vidas anteriores.
 Alcancei tuas montanhas, teus êxtases e floradas
 de tuas Edelweiss.
 Passeei por tuas solidões e desesperos,
 Rompi algumas correntes que te prendiam ao ontem.
 Enfrentei tuas incertezas e mágoas
 Tateei por tua perplexidade de criança,
 Descubri alguns outros caminhos em teu olhar tristonho
 Andei por tuas ruas e avenidas e senti teu sangue
 circular, ardente.
 Pisei em teu chão de fogo.
 Rolei por tuas campinas atapetadas de relvas orvalhadas,
 Senti o gosto da chuva caindo dos teus olhos e molhando
 meu rosto e minha ternura.
 Mergulhei em teus suspiros feito de nuvens macias
 Ouvi tua voz sussurrando uma canção de oferta
 Subi todos os teus degraus de sonhos e me embrulhei
 no dourado do teu sol.
 Teus cabelos foram redes sutis por onde eu me emaranhei
 e acabei sendo presa por todos os momentos
 do teu pensar romântico.
 Andei por teus dedos amorosos que falaram comigo em uma
 linguagem feita de anseios e doçura.
 Por quantos dias, meses, anos e séculos eu caminhei por

²²⁰ *Palavras de mim*. Cuiabá: Instituto Usina, 2005, p. 79.

dentro de tua presença e realidade!
 O tempo transformava-se dentro de nós. Éramos infinito
 em nossa integração.
 Por quantas eras caminhávamos assim, de mãos dadas, ou através
 de nossos corpos de amantes proibidos por
 caminhos sem fim de nossas mútuas descobertas!
 Nossas almas dançavam por dentro de nossos corpos e desejos,
 as mais incríveis canções de amor.
 Percorri tua vulnerabilidade humana e toquei teus temores e sustos.
 Deslizei-me por tuas pernas e pés como se fossem ramos fortes,
 enroscados em minha ramada espessa.
 Andei, e quanto andei por dentro do teu ser, de tua existência!
 Quantas estações vivenciei em ti e por quantos invernos ou primaveras
 festejei tua carne!
 Agora estou assim tão farta e tão cansada!
 Repouso por breves momentos em tua ilha de paz, para amanhã
 e outros dias continuar meu roteiro de
 poeta errante em tua vida, como se em cada nova
 andança eu fosse enfrentar novas paragens
 e cenários. Novas sensações e prodigiosas surpresas.
 Teu corpo – meu universo amado!

(Marilza Ribeiro)

Pétalas sensuais²²¹

Que anjo é este
 vestindo meus pecados,
 perfumando meus seios
 com flores do cerrado?

Que é feito
 do teu corpo, agora?
 Em que lençol de ausência
 ele se esconde
 enrolado na palma da mão
 do teu segredo?

Só desejo agora explodir
 as prisões do teu silêncio,
 afrouxar teu corpo,
 desatar teus medos...

Tange o pastor
 tantas estrelas
 olhos acesos de planetas
 como rosas de fogo

²²¹ *Palavras de mim*. Cuiabá: Instituto Usina, 2005, p. 124.

e de beijos.

Tece o luar
 uma tênue rede
 de gotas brilhantes,
 nos braços da ramagem
 a orquídea lilás tão delicada
 desnuda-se no colo da folhagem.

(Marilza Ribeiro)

Argumento²²²

Volta!
 Volta um pouquinho,
 Vem ver o que há de novo aqui
 Em mim.
 Lavei meus olhos no sereno,
 Lavei o riso na luz da lua nova
 Que lhe espera.
 Lavei em folhas de algodão
 A mão e o toque
 - urge testá-los -
 Novos encantos descobri
 P'ra nossa estória.
 Traga seu corpo,
 Eu levo o meu
 Antes do medo.

(Luciene Carvalho)

Razões²²³

Não são meus
 Os mais belos seios do passeio público,
 Mas saciam a sede dos seus lábios.
 As medidas das curvas do meu corpo
 Não são exatas,
 Mas preenchem com precisão
 O vazio de sua mão.
 O tempo já deixou contornos em meu rosto,
 Mas meu rosto entenece seu olhar.
 Sua juventude, instigada pela minha sapiência,
 Acorda os gemidos do prazer.
 Então p'ra que lutar?

²²² *Teia*. Cuiabá: Rodrigo Fontenelle [ed.], 2000, p. 71.

²²³ *Caderno de caligrafia*. Cuiabá: Cathedral Unicen Publicações, 2003, p. 28.

P'ra que lutar
Se o amor se fez?

(Luciene Carvalho)

Das coisas que não se sabe²²⁴

Tem coisas que eu não sabia.
Não sabia, agora eu sei
Da dor das camas vazias,
Das madrugadas sem dias,
Agora eu sei,
Não sabia
Da agonia da paixão,
A mão que percorre o corpo,
Dessas coisas
Não sabia.
Não sabia até agora
O quanto o gozo demora,
Que o parceiro nem tanto.
Do gosto que tem o pranto
Já tinha ouvido falar,
Mas conhecer de provar, eu juro, não conhecia.
A sem-razão da alegria,
O cheiro da pele amada,
Eu não sabia de nada,
Só o nada conhecia.
Os dedos por entre as coxas,
Vontade ficando frouxa,
Deus me livre, não sabia.
Do gemido na garganta,
Da perna que se levanta,
Não tinha conhecimento.
Do tormento do prazer,
Do ser diluído em nada,
Do ir ficando molhada,
Como é que eu ia saber?
Tem coisas por esse mundo
Que não se conta, não se diz.
Eu não sabia, verdade!
Fui aprendendo e ficando
Mais sabida e mais feliz.

(Luciene Carvalho)

²²⁴ *Caderno de caligrafia*. Cuiabá: Cathedral Unicen Publicações, 2003, p. 45.

EM HORA CREPUSCULAR²²⁵

Ela (mulher velada)
 olha para os confins
 da rua suburbana
 Aos poucos
 os elementos da sua rotina
 perdem contorno e contraste
 Quando Ele ainda é um ponto
 dançante 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.

(Lucinda Persona)

FUI INTRODUZIDA NESTE QUINTAL²²⁶

por mãos amigas
 Meu rosto miúdo e roxo
 aberto às possibilidades
 e aos zumbidos
 Penso e sinto feito gente
 sendo flor
 E assino sob humano nome
 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.

(Lucinda Persona)

²²⁵ *Por imenso gosto*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 41.

²²⁶ *Idem*, p. 81.

Quando um hímen se rompe²²⁷

Quando um hímen se rompe
 sangra um pouco
 no lençol em branco
 sobre uma cama
 dentro de um quarto
 de uma casa qualquer.

Se não for no lençol
 pode acontecer no forro
 de um sofá da sala
 ou na dura capa
 de um banco de carro.
 Pode ser mais lá fora:
 na grama
 na areia
 na água
 na palha do estábulo.

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.

Cada uma de nós
 com uma história diferente
 (doce, amarga)
 de hímens frágeis que se rompem.

(Lucinda Personá)

Maresia²²⁸

O cheiro múltiplo da maresia
 impregnava tudo
 apoderava-se do meio.
 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 do mar. Cheiro tão forte.

²²⁷ *Ser cotidiano*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p. 29.

²²⁸ *Idem*, p. 30.

De vida morte mariscos
 marujos marismas.
 Cheiro peculiar
 do mar.
 Flutuando como gaivota
 rastejando como caracol.
 E anulando perfumes.
 As flores não valiam nada.
 Os sexos eram flores.

(Lucinda Persona)

Amor (IN DEFINIDO)²²⁹

Acende
 Assanha
 Ativa
 Ara
 Arranha
 Abrasa
 Acalma
 Arrepia
 Afrouxa
 Avisa:
 o mal do amor
 Aguça
 Agrava
 Agoniza.
 Quem desse bem não morre
 que longe dele, não viva.

(Marta Helena Cocco)

Jogo²³⁰

Cartas na mesa:
 uma noite de amor
 nunca é igual à outra.
 As estrelas não são as mesmas
 não é o mesmo o céu
 que a língua toca
 ao dizer que a lua está boa
 pro movimento do amor.
 Quando o mar vem à praia
 aí, sim,
 é preciso cuidar

²²⁹ *Divisas*. Santa Maria:[s.n.]. 1991, p. 23.

²³⁰ *Sete dias*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007, p. 31.

do salvamento.
Corpos no chão
banhados em sal
corações vagando ao gosto do vento
e à providência
de um novo embaralhar.

(Marta Helena Cocco)

Sobriedade²³¹

Bebo
um gole atrás do outro
do rio que passa manso e convicto
no teu olhar.
Conheço um pouco de peixes
um pouco de algas
um pouco de seixos.
Bebo mais
e o mundo cresce
nas tuas retinas.
Antes de me embriagar
completamente
tateio o amor capturado
nas margens
do que me exaure e me fascina.

(Marta Helena Cocco)

²³¹ *Sete dias*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007, p. 32.