

antonio luceni dos santos | orgs.
danglei de castro pereira

MARIA ANGELA ALVIM

A stylized illustration of Maria Angela Alvim is centered over the text. She has short, curly blue hair and is wearing a light blue jacket over a striped shirt. She is surrounded by a cluster of flowers, including a red hibiscus, a white daisy, a purple pansy, and a pink peony.

POESIA, ANÁLISES E CRÍTICAS

CENTENÁRIO DE NASCIMENTO (1926 - 2026)

antonio luceni dos santos |
danglei de castro pereira | **orgs.**

MARIA ANGELA ALVIM

POESIA, ANÁLISES E CRÍTICAS
CENTENÁRIO DE NASCIMENTO (1926 - 2026)



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

A responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra é dos autores.

[1a edição]



Elaboração e informações:

Universidade de Brasília - UnB

[Instituto de Letras, Campi Darcy Ribeiro]

[Departamento de Teoria Literária e Literaturas]

Campus Universitário Darcy Ribeiro, [L2, 240] CEP: [79910-900] Brasília - DF, Brasil

Contatos: (61) 3107-7700; site: www.unb.br; e-mail: danglei@unb.br

Conselho editorial:

Adriana Lins Precioso - UNEMAT

Ana Crélia Dias - UFRJ

Andreza Carubelli Sapata - IFMS

Augusto Rodrigues da Silva Júnior - UnB

Cristiane da Silva Umbelino - SEEDMS

Eduardo Cesar Catanozi - IFSP

Patricia Pereira Bertoli - UERJ

Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS

Rubens Arantes Corrêa - IFSP

Editora:

Universidade de Brasília

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Equipe técnica:

Capa e aquarela: Antonio Luceni dos Santos

Projeto gráfico e diagramação: Arthur Barboza Francisquini

Revisão gramatical: Marilene Bortolotti Boraschi e Marilurdes Martins Campezi

Recebimento e conferência dos originais: Eliêge Pereira dos Reis Lima



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE/UNB)

M332 Maria Ângela Alvim [recurso eletrônico] : poesia, análises e críticas : centenário de nascimento (1926-2026) / Antonio Luceni dos Santos, Danglei de Castro Pereira (organizadores). - Brasília : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2026.
196 p.

Inclui bibliografia.

Formato PDF.

ISBN 978-65-89350-12-5 (impresso).

ISBN 978-65-89350-11-8 (e-book).

1. Poesia brasileira. 2. Poesia brasileira - crítica e interpretação. 3. Alvim, Maria Ângela. I. Santos, Antonio Luceni dos (org.). II. Pereira, Danglei de Castro (org.).

CDU 821.134.3(81)

ISBN: 978-65-89350-12-5



9 786589 350125

ISBN: 978-65-89350-11-8



9 786589 350118

Aos poetas
Maria Ângela Alvim, Maria Lúcia Alvim e Francisco Alvim

Índice

Apresentação	06
Prefácio	12
Acerca do centenário de Maria Ângela Alvim	16
1. Maria Ângela Alvim: a flor do mistério nasceu	19
<i>Antonio Luceni dos Santos</i>	
2. Maria Ângela Alvim: uma voz e seu silêncio	50
<i>Danglei de Castro Pereira</i>	
3. Entre as dobras da pulsão: a letra como pulsação contínua na obra de Maria Ângela Alvim	66
<i>Imaculada Nascimento</i>	
4. Maria Ângela Alvim: sussurro poético	80
<i>Kelen Benfenatti Paiva</i>	
5. Maria Ângela Alvim: uma voz modernista	102
<i>Lucilo Antonio Rodrigues / Isabelle Akemi Diniz Tanji</i>	
6. Lendo “És morta e morta surges transmudada”, de Maria Ângela Alvim ...	131
<i>Nathália Cioffi de Lima</i>	
7. Falei em Berenice? Anotações sobre “Carta a um cortador de linho”, de Maria Ângela Alvim	156
<i>Ozana Aparecida do Sacramento / Deivide de Almeida Ávila</i>	
8. Servir à fome do mundo	182
<i>Sérgio Alcides</i>	
Posfácio	196
<i>Constância Lima Duarte</i>	

Apresentação

Durante minha atuação como docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS, no câmpus de Três Lagoas, uma preocupação básica, como orientador e pesquisador, esteve voltada para os aspectos historiográficos da literatura no Brasil, com enfoque na fortuna crítica, especialmente de autores não considerados pelo cânone ou relegados ao ostracismo por razões alheias às qualidades literárias de suas realizações.

O trabalho de fortuna crítica tem o condão de, simultaneamente, treinar o estudante e contribuir de maneira objetiva para o acervo cultural e literário nacional ao sistematizar a fortuna crítica de determinado autor ou obra literária, bem como incrementar o cânone presente.

Foi, portanto, dentro desses propósitos que sugeri ao Antonio Luceni a possibilidade de fazer ou refazer a fortuna crítica da obra realizada por Maria Ângela Alvim. Enquanto se dedicava à obtenção dos créditos, ele se revelou leitor atento, sensível e perspicaz. E, talvez, a qualidade determinante para a empreitada que eu pensava em lhe propor, disposição e determinação.

Ademais, o Programa, embora aprovado e regulamentado pelos órgãos públicos, não oferecia um centavo para as despesas tão prosaicas como passagem, estadia e alimentação. E com todas essas dificuldades, Antonio Luceni não esmoreceu e nunca apresentou uma ressalva. E, assim, lá se foi para as bibliotecas e demais centros de pesquisa, para as Gerais, a Brasília e para Campinas. Imaginem o grau de surpresa dos entrevistados: de repente, surge lá do “Mato Grosso”, um menino curioso, sorridente e gentil querendo saber coisas de nossa Ângela Alvim!

Ao final de um ano e pouquinho a pesquisa foi realizada, revisada, avaliada e aprovada, como dissertação de mestrado em Letras, sob o título “A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone”, cujo percurso e parte das duas

entrevistas realizadas com os irmãos da poeta estão apresentados aqui no artigo **“Maria Ângela Alvim: a flor do mistério nasceu”**.

O presente volume é, de certa forma, um exemplo de acerto de iniciativas como a da pesquisa bibliográfica e de fortuna crítica e, claro, desdobramento da pesquisa que o Luceni desenvolveu a partir de 2006. Aqui estão estudos que contribuem para a divulgação e reconhecimento da obra de Maria Ângela Alvim.

No estudo de Danglei de Castro Pereira, **“Maria Ângela Alvim: uma voz e seu silêncio”**, sobressaem categorias como o subjetivismo e o mistério, a problematização do real e a finitude da vida, como constantes da poética de Alvim e a importância, melhor dizendo, a necessidade de se retomar a recepção da poeta. Trata-se de estudo robusto, com análises muito bem sistematizadas e interpretações perspicazes, que muito estimulam o interesse pela poeta: “Trata-se de uma poeta que construiu uma obra enigmática. Seu verso intimista e psicológico evoca uma velocidade filtrada pelo real a sua volta, mas matizada pela expressão lírica encontra quietude no silêncio e no onírico. As imagens evocadas são, por isso, representações de um talento em processo que encontra na penumbra e na noite uma forma de expressão paradoxal da beleza da vida, de certa luminosidade obliterada nas referências ao *miroir fragmenté*, metáfora da identidade do eu-lírico em *Superfície* (1950).”

Por se tratar de pesquisador experimentado e possuidor de rica sensibilidade, certamente ainda muito há de contribuir para os estudos e fortuna crítica de Maria Ângela Alvim.

Já o estudo de Kelen Benfenatti Paiva, **“Maria Ângela Alvim: sussurro poético”**, como ela esclarece, “nos rastros da intrínseca relação entre poesia e vida, pensando nos ‘biografemas’, propostos por Barthes (2005), amplia o vasto mundo, talvez sem compreendê-lo, explorando fragmentos e lances da experiência de Maria Ângela Alvim e seus poemas”.

Apenas sentimental na aparência, o trabalho revela uma estudiosa delicada que consegue prover de sensibilidade seu “arsenal” teórico: “O verso conclusivo do poema “Sou o fruto das raízes” sentencia o sujeito lírico a viver voltado para si

mesmo, em uma solidão definitiva, sem compreender o mundo que o cerca. De forma geral, o que observamos na obra de Maria Ângela Alvim é uma escrita muito além das aparências, da superfície. Uma escrita que insinua, que sugere, que mais vela que revela os sentimentos, emoções, as tristezas que habitam o existir, uma poética do recolhimento, da solidão: ‘Só / foi-se o caminho / Sei / do ser sozinho’, anunciam a solidão da existência”.

Ao justapor o estudo de Kelen Benfenatti Paiva com o de Danglei de Castro, teremos uma visão ainda mais complexa (e rica) da obra da poeta – de um aspecto mais material e formal e, de outro, o lírico e o platônico – ambos em intersecção.

Os estudos de Lucilo Antonio Rodrigues e Isabelle Akemi Diniz Tanji, **“Maria Ângela Alvim: uma voz modernista”**, contemplam a área da estilística como recurso teórico-metodológico para a leitura e análise do texto literário. Talvez, como Lucilo e Isabelle mencionam, não sejam ferramentas muito comuns nos estudos contemporâneos, mas sem dúvida alguma ainda têm muito a contribuir para a leitura e o conhecimento da obra literária, de qualquer período.

“A partir de uma leitura cuidadosa do livro *Poemas*, postulamos que uma parte relevante das poesias de Maria Ângela Alvim é articulada sob os escombros de um corpo despedaçado que busca a sua unidade na sublimação na própria linguagem poética mediante um processo metafórico. No caso dos poemas de Ângela Alvim, o processo de abstração da imagem concreta – ou da passagem do sensível para o inteligível, no contexto da teoria de Platão - é difuso e nem sempre se apresenta de forma concatenada, mas dissolvida no próprio texto”.

O estudo de Nathália Cioffi de Lima, **“Lendo ‘És morta e morta surges transmutada’, de Maria Ângela Alvim”**, oferece ao leitor deste volume um tal nível de informação, por assim dizer, pela demonstração “no duro” de uma análise literária, que o torna incontornável sobre a poética de Maria Ângela Alvim. Neste estudo, sua autora não se limita a uma visão mecânica e claudicante por meio de “explicações” verso a verso; mas aliando conhecimento teórico, sensibilidade de leitora e habilidade para o bom texto, proporciona ao leitor o conhecimento do mundo, da visão de mundo e de vida da poeta. Não se trata de um trabalho que

busca explicar a obra pelo viés biográfico, mas pela análise das relações entre palavras e versos, enriquecer a visão de mundo e de arte poética de Maria Ângela Alvim. Ao final do volume, o estudo de Nathália Cioffi de Lima e os demais textos do volume, se complementam, se relacionam e “se comprovam”.

No estudo **“Falei em Berenice? Anotações sobre ‘carta a um cortador de linho’, de Maria Ângela Alvim”**, Ozana Aparecida do Sacramento e Deivide de Almeida Ávila dirigem suas atenções para o gênero textual e as peculiaridades da narrativa poética de Maria Ângela Alvim. A necessária contextualização compõe-se de profícuo estudo sobre a escrita de cartas, como gênero textual, desde a antiguidade aos dias atuais e se encontra muito bem articulada com o estudo do texto de Ângela Maria Alvim, a análise, propriamente dita do texto. E o estudo, por sua vez, conecta-se com os outros trabalhos que o antecedem neste volume, na medida em que retoma temas caros para a poética de Ângela Maria Alvim, como a inexorabilidade da morte, o recomeço de outra vida, a esperança e a carência humana. “(...) na *Carta a um cortador de linho*, o relato é fragmentário, emoções são vertidas num fluxo descontínuo, numa catarse do remetente que percebe a inexorabilidade do ciclo da vida. (...) A tesoura é um instrumento composto por duas lâminas sobre um eixo comum e articuladas face a face. Ela articula vida e a morte ligadas no mesmo centro, sendo início, o nascimento, já trazendo a outra face: o fim, a morte.”

Imaculada Conceição elaborou um texto de muita qualidade analítica, valendo-se dos ensinamentos de Freud e de Blanchot, mas evidenciando a finesse da analista da obra em questão. Eu diria que uma afirmação aparentemente simples da estudiosa seria a chave de seu estudo: “a repetição da temática” por parte da poeta. Repetição ou recorrência a ideias e temas revelariam o cerne do processo criativo, ou meditativo, que configuraria o grau de literariedade e complexidade artística.

Desta maneira, Conceição, em **“Entre as dobras da pulsão: a letra como pulsação contínua na obra de Maria Ângela Alvim”**, por meio da aproximação entre psicanálise e literatura, traz à tona as tensões existenciais que dão fulcro à

obra: uma insolúvel inadaptação ao mundo, da qual a melancolia e o desalento são os passos que encaminham a escrita poética de Maria Ângela Alvim e sua alma inquieta, ansiosa por um ponto de ancoragem, a palavra escrita.

Outro ponto relevante do texto analítico é a compreensão da tensão entre a busca por um porto ou ancora e a ideia de sensação de *mise-enabyme* que sustentaria a obra poética, como no fragmento: “Observo que o núcleo central da sua escrita poética parece ser oriundo de uma nuance melancólica que teria na ausência – que é também silêncio – uma poderosa energia criativa. O movimento da sua existência pode ser assim compreendido: ao lado da repetição constante da temática do ‘não’, do sentimento onipresente da morte e do silêncio da palavra poética, ouve-se o grito humano de desamparo perante o mistério da vida”.

O artigo escrito por Sérgio Alcides, “**Servir à fome do mundo**”, apresenta-se organicamente cerrado, valendo-se das lições de filosofia, de antropologia e de arte poética e brinda o leitor deste volume com uma análise acurada, apoiada na experiência de leitor experiente e de múltiplas disciplinas, como a estilística e alguns exemplos do que se convencionou chamar de “*explication de texte*”.

Parece-me muito especial a sua análise interpretativa de alguns poemas de Maria Ângela Alvim baseada na filosofia de Platão, especialmente Fédon. Ao contrapor a compreensão de mundo real e presente diante do mundo idealizado – passado ou futuro, o articulista proporciona ao leitor o salto enorme para o processo de leitura, releitura e de deleite diante do texto poético, especificamente o de Maria Ângela Alvim, conforme estas palavras: “[uma arte poética que leva o leitor a refletir sobre a] condição de existir ao desabrigo de um fundamento estável no espaço e no tempo. Desse modo, indissociável, a meditação metapoética se insinua no autoexame do sujeito e na indagação sobre o Ser”.

Ademais, ainda somos contemplados com acuradas observações de cunho de crítica textual, quando o estudioso aponta sugestivas leituras ao tratar de eventuais variações textuais entre uma publicação e outra, tornando ainda mais rica e complexa a obra da poética.

Por fim, ao abordar a já explorada temática da religiosidade, o estudo de Sérgio Alcides, a partir de suas leituras da filósofa Simone Weill, contribui de maneira profícua ao chamar a atenção do binômio espiritualidade e compromisso social que tão fortemente esteve presente na vida e na obra de Maria Ângela Alvim. E, nesse sentido, a transcrição de um fragmento do que teria sido afirmado pela mística francesa (Simone Weill) poderia ser compreendido como o próprio amálgama que contribuiu para a produção poética de Maria Ângela Alvim: “A fome de transcendência absoluta para Weill não estava em contradição com o serviço à fome dos outros, no engajamento social: muito pelo contrário, a convergência seria um requisito ético e místico ao mesmo tempo”.

Desta maneira, o presente volume torna-se representativo do que pode resultar a tarefa dos estudos literários, no campo específico da fortuna crítica, para o incremento da historiografia literária. A prática de agrupamentos de pesquisadores de diversas instituições de ensino e de pesquisa possibilita a incrementação de esforços e de recursos para a obtenção de informações basilares, originais e reveladoras das mais diversas e dispersas produções literárias. Dos centros urbanos mais badalados aos rincões do país.

Façamos todos nós profícuas leituras deste volume!

José Batista de Sales
Doutor em Literatura de Língua Portuguesa
UNESP, câmpus Assis

Prefácio

“Ai de mim!... Maria Ângela Alvim.”

Foi numa das boas prosas com Antonio Luceni, amigo, colega de pena, livros, giz-lousa-projetor, de pesquisa acadêmica e da Academia Araçatubense de Letras, prosa esta cuja dominante era a literatura, que me dispus a pôr fim a uma dívida para mim mesmo, que carregava há algum tempo: conhecer a poesia de Maria Ângela Alvim. A poetisa havia sido objeto de sua dissertação de mestrado.

No final da primeira leitura de *Poemas* (UNICAMP, 1993), entre surpreso e indagativo, me vi incomodado por um indefinido sentimento de culpa por não conhecer até então uma poetisa (prefiro este substantivo, que desassocia do masculino; que autonomiza) deste tamanho. *Superfície*, seu livro inaugural, é de 1950! No entanto, se não for equívoco meu, está praticamente posta na “obscuridade”. A indagação, sobremaneira pelo fato de ser poeta (eu, sim, menor, sem nenhuma modéstia, caríssimo Bandeira), leitor assíduo de poesia; professor de literatura cujas especialidades, estudos e pesquisas têm a poesia como centro.

Por que um sujeito assim, e de certa maneira atento às informações dos meios acadêmicos e das editoriais e da grande imprensa, que divulgam os acontecimentos artísticos constantemente, até então a havia secundarizado?

Todavia, buscando respostas, não se demora muito para saber os motivos pelos quais puseram na “prateleira” uma poetisa dessa dimensão e singularidade.

Poemas reúne cinco obras produzidas pela poetisa: *Superfície* (1950), *Barca do Tempo*, (1955), *Outros Poemas* (s/d), *Poemas de Agosto* (s/d) e *Carta a um Cortador de Linho* (s/d) – prosa poética.

Talvez como forma de reparar imperdoável ignorância, corri comprar o livro, 3ª edição, pela editora da UNICAMP, 1993. Nela leio, na orelha, que uma segunda edição saiu em 1980.

“A poesia tem mil rostos/ e mil nomes. Ai de mim!/ Um só distingo entre todos:/ é Maria Ângela Alvim”. Estes versos de Drummond, citados por Luceni como

uma espécie de epígrafe de seu trabalho, endossam o que se está aqui tentando dizer sobre a singular competência poética desta rara poetisa. Ainda assim, recorro a trecho de comentário de Drummond transcrito na edição de 1962, pela apresentadora e organizadora da obra, Lélia Coelho Frota: “A **concisão vocabular** da autora leva-a a produzir trabalhos que quase se assimilam à fórmula do haikai (e não seria difícil a Maria Ângela comprimir um pouco mais seus poemas tão estritos para adaptá-los rigorosamente a esse padrão métrico, embora a experiência carecesse de interesse real). [...] **(Mas) A natureza da sensibilidade é, contudo, inteiramente diversa na poetisa mineira, que foge ao tom epigramático do haikai clássico, e se manifesta antes pela via meditativa e conceitual que já anotamos**”. (Os grifos são meus)

Tais observações analíticas, Drummond as fez referindo-se aos poemas de *Superfície*, o primeiro livro dela, os quais se tecem com restritos números de verso, cuja densidade de significação é profunda e desafiadora à percepção leitora, além de uma beleza estética desconcertante: “Meus olhos são telas d’água/ não ferem a perfeição”. “As papoulas são estrelas que caíram de sono. / Elas têm o segredo”. “No perfil de granito o olho é mancha de dor. / No perfil de granito o pranto ignora. / Na árvore noturna as folhas são pássaros do luto. / Na árvore noturna o voo ignora”. “Beijaram-me o rosto asas de borboleta/ e se tingiram das cores do ocaso”.

Maria Ângela Alvim foi um dos raros cometas poéticos que cortaram o céu da poesia brasileira. Viveu 33 anos! (1926 – 1959). Diria que se trata de um exemplar dos últimos e rarefeitos expoentes da lírica moderna que surdiu na Europa das primeiras décadas do século XX, revolucionando o fazer poético, segundo o consagrado crítico alemão Hugo Friedrich em seu clássico livro a respeito do assunto, *Estrutura da Lírica Moderna* (1956). Para ele, seus primeiros sinais já se manifestam na poesia de Edgar Allan Poe solidificando sua feição na de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé e se consumando em pleno século XX com Apollinaire, García Lorca, Paul Valéry, Jorge Guillén, T. S. Eliot etc.

No Brasil, o Modernismo irá contorná-la com seu verso fortemente prosificado. A denominada “Geração de 45” reage, porém, sem excluir os traços

essenciais deste, mas procurando restabelecer os elementos tidos como imprescindíveis à essencialidade daquela proposição lírica. A poesia de João Cabral, então, reelabora os caracteres inextricáveis da lírica contemporânea, numa vertente que ao mesmo tempo se distingue de uma versão mais consentânea àquela apresentada pela *Estrutura da Lírica Moderna*, de Friedrich, como foi o que se pode constatar, por exemplo, na poesia de *Claro enigma*, de Drummond.

Tendo convictamente, no entanto, a entender que a poesia meteórica e profunda de Maria Ângela Alvim é claramente distinta, conquanto haja nela uma certa ressonância da da “Geração de 45” a que, equivocadamente, propendem enquadrá-la; de de João Cabral; e mesmo de *Claro enigma*, *Lição de coisas*, de Drummond; algo de Murilo Mendes, de Jorge de Lima, por exemplo, em que permeiam aqueles traços da lírica caracterizada por Friedrich.

Até prova em contrário, fico com a percepção de que a poesia de Maria Ângela Alvim talvez seja exemplo raríssimo, se não único, de poesia brasileira, na esteira daquela lírica moderna que veio se concretizando desde Poe, Baudelaire como do também meteórico Rimbaud e se firmando com Mallarmé.

Daí enxergá-la como essa peculiaríssima singularidade da nossa lírica. Depois, por volta de 1980, aqui, a isso se contrapôs a lírica empreendida pela poesia da denominada “Geração Marginal” que, de certo modo, retomou alguns ideários essenciais ao Modernismo.

Portanto, Maria Ângela Alvim opera o poema com um lirismo em cuja complexidade o metafísico, o telúrico, o melancólico se entranham, se amalgamam, de tal forma que a passionalidade (esta, familiar à lírica convencional) seja uma “persona” não grata.

Daí que à sua poesia (argutamente, por certo, concebeu a poetiza) não caberia o esparramamento, a irrisão, o prosaísmo de que se acercaram os modernistas. A fatura poética que empreendera, cujo fulcro situa-se na força de imagens, símiles e metáforas *sui generis*, haveria de valer-se de uma forma, cuja linguagem condissesse com os vieses de tal conteúdo.

Por isso, a recorrência aos versos e estrofes de linha clássica, ao comedimento, à condensação dessa linguagem sob a condução de reflexivo olhar de arguta poeticidade.

Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa
UNESP, câmpus São José do Rio Preto

Acerca do centenário de Maria Ângela Alvim

Depois que começamos a fatiar o tempo, datas-chave sempre nos causaram algum tipo de fascínio. Quem não se lembra do “barulho” causado na virada do milênio? A espera pelo ano 2000 foi um verdadeiro “acontecimento”, com expectativas várias em relação ao chamado “bug do milênio”.

Ao comemorar o centenário natalício de Maria Ângela Alvim, celebramos a vida e obra de uma poeta. Neste livro reunimos estudos que focalizam a complexidade da poética dela. Os estudos provenientes de pesquisadores e intelectuais de diferentes instituições de ensino organiza publicações realizadas nas últimas décadas, reunindo grande parte da fortuna crítica da poeta, sobretudo, ligada à pesquisa acadêmica, favorecendo, com isso, aos futuros pesquisadores o acesso às reflexões sobre a produção angelalvimneana.

Dado ao formato (e-book), esperamos que este material circule entre os mais variados círculos de estudos e interessados pela poética da autora.

Dentro e fora da Academia, o livro colocado à luz dos leitores interessados contribui para que, assim como salienta o poeta português Herberto Helder, novos leitores possam conhecer a poesia de Maria Ângela Alvim e, nesse sentido, que o prenúncio de Drummond ao prever à poeta “um belo futuro” possa encontrar ecos nos dias de hoje.

Boa leitura!

Os organizadores





“A poesia de sua irmã foi para mim uma revelação, e gostaria muito que o maior número possível de pessoas partilhasse do ganho espiritual que obtive com a leitura dela.”

Herberto Helder, em carta à irmã da poeta

MARIA ÂNGELA ALVIM: A FLOR DO MISTÉRIO NASCEU

Antonio Luceni dos SANTOS
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP)
antonio.luceni@unesp.br / prof.antonio@ifsp.edu.br

*A flor do mistério nasceu.
O cego sentiu o sorriso.
A flor do mistério é branca.
Branca é a palavra que guardou silêncio.*

Maria Ângela Alvim

Introdução

“A flor do mistério nasceu”¹ no dia 01 de janeiro de 1926, na fazenda de Pouso Alegre, município de Volta Grande, Zona da Mata, Minas Gerais. Registrada como Maria Ângela da Costa Cruz Alvim, filha de Fausto Figueira Soares Alvim e de Mercedes Costa Cruz Alvim, tendo como irmãos: Maurício da Costa Cruz Alvim, Maria Lúcia Alvim, Francisco Soares Alvim Neto e Fausto Alvim Júnior.

Desde muito cedo, mostrou-se interessada pelo universo das artes (tocava violão, fazia uma ou outra gravura, esboçava os primeiros versos, lia muito...) e pelas graves questões sociais que, desde sempre, afetaram o Brasil; razão pela qual ingressou no curso de Assistente Social, numa parceria entre a Pontifícia Universidade Católica PUC/Minas e o Serviço Nacional da Indústria, SENAI, de Belo Horizonte. A assistência social e a poesia foram, portanto, os instrumentos a partir dos quais Ângela Alvim investigou o seu mundo, explicitando o resultado dessa investigação em forma de poesia. Uma poesia profundamente intimista, aguda e bastante singular, inclassificável, do ponto de vista das normas acadêmicas e

comerciais vigentes. Assim como alguns artistas mundiais, a exemplo de Vincent Van Gogh, com suas interpretações e produções únicas, suas visões de mundo muito particulares, assim podemos afirmar acerca da obra e da poeta Maria Ângela Alvim.

A flor do mistério me atraiu

O primeiro contato que tive com a poesia de Maria Ângela deu-se a partir de uma coletânea organizada por Ítalo Moriconi, denominada *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, editora Objetiva, em que está inserido o poema [*Há uma rosa caída*] (p. 119), de *Superfície* (1951). Nele, chamou-me a atenção a concisão vocabular, o uso da imagem “rosa” livre de estereótipos ou qualquer carga sentimentalista, sugerindo uma espécie de circularidade no texto, remetendo-nos à imagem do ouroboros², desdobrando-se no que podemos pensar como um “mantra”, em cujas palavras instala-se a “imagem da rosa”, ou seja, de pétala em pétala, num *continuum*, entre silêncio e som, ocasionando esse intimismo, essa introspecção própria dos poemas da poeta, sobremaneira em *Superfície*.

[A flor do mistério nasceu]. O primeiro verso funciona como uma anunciação da ideia proposta. O imaterial ou abstrato (mistério) é apresentado a partir de elementos concretos (flor e nascimento). O caminho escolhido pelo eu poemático é aproximar o fruidor de um elemento que comumente é bem recebido por todos: a flor. É relevante notar que o “objeto” flor agrega em si muitos significados, entre os quais: a) beleza, b) pureza c) fertilização e d) efemeridade.

a) Beleza: o elemento flor aparece no poema no primeiro e terceiro versos e, em ambos os casos, funciona como um estribilho enunciativo. Primeiro para anunciar que a “flor do mistério nasceu”, em seguida para lhe caracterizar: “a flor do mistério é branca”;

b) Pureza: o fato de o nascimento acabar de ocorrer, não seria estranho afirmar o caráter pueril da ideia. Entretanto, distante de ser uma ingenuidade tola,

alienada, essa ideia está mais relacionada ao aspecto de “não contaminado”, livre de qualquer impureza que possa vir macular a importância desse mistério.

c) Fertilização: para surgir o fruto há que se ter antes a flor. É por meio da flor que os frutos vêm. Entretanto, a flor, em si, não se autofertiliza. É necessário que um pássaro, um inseto ou mesmo o homem faça esse serviço. Mais uma vez a posição do poeta é evidenciada: ele é apenas um “espelho d’água” que reflete o que está ao seu entorno. Ou usando de outra metáfora utilizada no poema [De tudo me afastei por não querença] por Maria Ângela Alvim, [suor de aurora, poesia, eu fui teu poro]. O poeta é, pois, o instrumento por meio do qual a poesia se manifestará, ou será, por assim dizer, fertilizada;

d) Efemeridade: outra característica peculiar das flores, em geral, é a sua brevidade de tempo. Elas nascem, florescem e morrem rapidamente. É um acontecimento efêmero que exige de seu observador atenção, agilidade para não perder o “espetáculo”. Não por acaso, um outro poeta alerta-nos, quase imperativamente a “Olhai os lírios do campo”.

Esses aspectos todos de flor são condensados no quarto verso do poema que basicamente retoma todas as demais funções apresentadas nos versos anteriores, como veremos logo mais adiante. Note-se ainda de que há no poema um apelo “visual” que é traduzido por palavras como flor, cego (a não visão), sorriso, branca, palavra... e, ao mesmo tempo, este apelo é contrastado com elementos/expressões como “um cego” que “sente” o sorriso, uma “palavra branca”, “guardou o silêncio”, numa espécie de anacronismo textual. Entretanto, a visão é o sentido que menos terá espaço no poema, abrindo caminho, assim, para os outros sentidos, provocando-nos a ver o invisível, a enxergar aquilo para além do que está posto, ou seja, a imagem do mistério.

Ora, se os elementos presentes no texto, ironicamente, nos conduzem para o material, é justamente no extratextual que o mistério reside. Dessa forma, temos

um texto que é proposto, mas que, ao mesmo tempo, desaparece em si mesmo, ou seja, na efemeridade da flor.

Do mesmo modo, quem irá perceber esse movimento – e este é o melhor termo para ser usado – é um cego. Teria alguém, em tese, mais “inadequado” para presenciar uma cena como um “nascimento de uma flor”? Talvez sim, mas fica claro que a poeta está de acordo mais uma vez com seus propósitos que são exatamente de fazer ver o visível, o não-óbvio, o não-dado... Nesse sentido, as demais sentenças, por conseguinte, serão alteradas. Há que se ter olhos diversos do comum para se ter acesso a esse mistério.

[O cego sentiu o sorriso]. De fato, o nascimento do mistério é algo importante. A sensação despertada pelo mistério é das mais agradáveis, não fosse isso, qual seria o motivo do sorriso, da alegria e regozijo no acontecimento? O mistério é algo tão particular e esquivo que há que se ter sensibilidade para percebê-lo. De modo geral, é comum nos deficientes visuais o desenvolvimento e refinamentos dos outros sentidos em virtude da ausência de visão. Com isso, utilizam de tal modo o olfato, o tato e a audição que pelo ritmo do caminhar, odor, toque, tom de voz etc. são capazes de perceber com quem estão interagindo, o estado de espírito das pessoas e das coisas e muito mais. Isto posto, não é estranho um cego perceber o mistério e os outros não.

[Branca é a palavra que guardou o silêncio]. Como verso conclusivo, retoma os aspectos expostos nos versos anteriores. Se a flor do mistério é branca e essa cor tem a ver com pureza e ineditez, a palavra branca também o será (Uma “cegueira branca”, tal qual sugere José Saramago em seu *Ensaio sobre a cegueira*²²). Ao mesmo tempo, o que é uma palavra branca sobre um papel em branco? Não é o inexistente? Não é o que existe sem aparentar existir, sem ser visível ou óbvio? O mistério? Que guardou o silêncio. Guardar o silêncio é quase redundante. O silêncio por si só inexistente, não se mostra, perceptível apenas em meio ao ruído. Guardar o silêncio é a anulação dupla, é o mistério elevado à máxima potência, quase uma esfinge de Gizé, que (certamente) nos devorará. Pensando na

primeira parte do quarto verso associada à sua segunda parte o que seria senão um mistério que nasce e se encerra em si mesmo? Nesse contexto, temos os argumentos diluidores do poema: flor, que é efêmera; cego, para o qual as coisas não existem visivelmente; branca, representando o vazio e a possibilidade do existir; guardar, de igual modo que esconder, que, em tese, não existe também; e silêncio, que é irmão do vazio, do nada, que só aparece entre “barulhos, ruídos”, argumento do qual a poeta abre mão. É um “poema mudo”, além de “cego”. Um poema que se fecha nele mesmo, prestes a desaparecer. Que aniquila suas funções imediatamente à sua produção e/ou leitura.

Portanto, é no último verso que a beleza, já que é maravilhoso e significativo o contato e acesso (ainda que se esquive de nós) ao mistério; a pureza, pelo verso inédito, pelo contato novo e imaculado com o mistério; a fertilização causada pelo contato com tão expressivo episódio a ponto de queremos partilhá-lo, dividi-lo com os demais; e a efemeridade, visto que o acontecimento se encerra em si mesmo serão manifestadas, conforme observa Alexandre Eulálio:

À procura antes do silêncio do que da palavra, de um silêncio que contém e acaba por absorver a palavra da qual ele germinou, a poesia de Maria Ângela Alvim, a meu ver, realiza-se no revés da escrita. São letras brancas em campo escuro, impressas em negativo naquele fundo de névoa flutuante, que às vezes vela e desfoca o discurso, mesmo se este continua a ascender, agora distinto e já sem alento, nas linhas suplementares da pauta. (EULÁLIO, 1993, p.143)

Há 20 anos encarava essa “flor do mistério” como se fosse uma esfinge de Gizé a me provocar e a me interpelar com o já conhecido bordão “decifra-me ou te devoro”. Com a indicação de meu orientador, professor José Batista de Sales, e apenas algumas “pistas” em mãos (basicamente a edição de *Poemas*, publicada pela editora da UNICAMP), lancei-me a campo na tentativa de reunir a fortuna crítica da poeta, entrevistar algumas pessoas de sua relação, acessar editores e/ou outros pesquisadores da obra poética de Ângela e, com isso, produzir uma pesquisa adequada para um mestrado. Fato é que o caminho mostrou-se mais arenoso e difícil do que o esperado: nenhuma produção acadêmica acerca da poeta, poucos

documentos acessíveis (matérias jornalísticas, exemplares e edições de livros de época etc.), sítios eletrônicos ou quaisquer outros meios digitais com produções que contribuíssem com a pesquisa. Algumas poucas e pobres linhas, várias delas imprecisas, sobre vida e obra da poeta.

Considerações finais

Buscamos ao longo das páginas anteriores retomar parte do nosso percurso no levantamento de aspectos da vida e obra de Maria Ângela Alvim, nesse que foi o primeiro trabalho acadêmico acerca de tão importante e significativa poeta, por diferentes aspectos. Compreendemos que, por ter sido um trabalho inicial, constituiu-se como um primeiro passo nesse longo, profícuo e pouco explorado da poesia de Maria Ângela Alvim.

Desde minha defesa, em 2008, para cá, felizmente, a flor do mistério se multiplicou, chegando a outros/tras pesquisadores/ras, cujo desdobramento deu-se na pesquisa sobre Maria Ângela, nos diferentes níveis da pós-graduação, de diferentes universidades do Brasil e do exterior. Ainda que em número inferior à importância que a poeta e sua poesia têm, mas já com um avanço no acesso e difusão de tão singular poesia, cumprindo a “profecia” de Drummond acerca do “belo futuro” que a poeta teria. E que privilégio poder estar neste tempo e contribuir com esse “belo futuro” de Maria Ângela Alvim.

Por fim, reputamos ser adequado partilhar as entrevistas realizadas por mim (aqui, editadas por limitação de espaço; podendo ser acessadas na íntegra nos anexos da minha dissertação; *link* de acesso nas referências), com os também poetas e irmãos de Ângela, Francisco Alvim e Maria Lúcia Alvim, uma vez conterem “pistas” acerca das preferências de obras, autores/ras e do fazer poético de Ângela, propiciando muitos outros caminhos na investigação acerca do fazer poético de Ângela. A entrevista com Francisco Alvim (1938 -) ocorreu em sua residência, em Brasília, DF e a de Maria Lúcia Alvim (1932 – 2021), em Volta Grande, MG,

também em sua residência. Os registros foram feitos em fitas k7 e estão em posse deste pesquisador.

Entrevista com Francisco Alvim (Brasília, DF, em 23/06/2007)³:

Antonio Luceni (AL): *Como ocorreu a aproximação de Ângela Alvim com a literatura?*

Francisco Alvim (FA): Eu não saberia dar uma resposta muito precisa com respeito a esta pergunta, porque eu não a acompanhei. A diferença de idade entre mim e a Ângela é considerável; ela é a mais velha dos cinco irmãos, são onze anos de diferença. Então, quando eu percebo Ângela como uma escritora, como uma pessoa de expressão, é exatamente quando ela publica o *Superfície*. Eu estava com doze, treze anos, por aí. Eu não tinha próprio..., a literatura pra mim não existia, mas a publicação de *Superfície* foi muito comentada na família, e eu comecei, então, a ficar atento àquela dimensão da vida de minha irmã, aquela dimensão literária, que eu também não situava direito porque me faltava qualquer tipo de formação ou indicação literária nessa fase da minha vida. Mas eu fiquei muito impressionado com o que eu vi em casa a respeito do lançamento (...) foi a primeira revelação de Ângela como literata. (...) Quer dizer, a Ângela tinha uma relação com o meio intelectual e artístico de Belo Horizonte, no meio literário.

AL: *Como era a relação de Ângela com a escrita? Ansiosa, truncada, angustiante... tinha uma rotina de escrita?*

FA: Na sequência do que conversamos antes, eu não me lembro de ver Ângela, nunca, também mais tarde, até quando eu já tinha sofrido bastante influência dela, porque a influência dela na minha própria descoberta da literatura... eu descobri a literatura através de Ângela, já tardiamente, no convívio com ela, com mais idade,

já na minha primeira mocidade, dezessete, dezoito anos. Eu nunca me lembro dela sentada numa mesa, fazendo poesia, nunca. Não tenho essa ideia. Quer dizer, a maneira, a composição... aí ela já estava morando conosco. É verdade que a saúde dela já estava muito abalada, mas eu não me lembro dela concentrada. Talvez, a não ser (...) ela devia estar trabalhando e eu devia ter visto ela trabalhando no nosso apartamento em Laranjeiras, lá da General Glicério, trabalhando no texto da *Carta ao cortador de linho*, do qual tenho esse orgulho, no fundo, de ter sido a pessoa que a animou, a incentivou a escrever o texto. Porque havia um concurso, ela já estava bastante doente, eu achava que era uma atividade que podia, de alguma maneira, contribuir para o bem-estar dela, não é? Além do que, tinha mais do que isso, não era apenas uma percepção, disto eu estou seguro, porque a poesia dela, quando se revelou pra mim, se revelou como uma totalidade. Quer dizer, a percepção que eu tive da poesia dela, e da importância, e da grandeza da poesia dela, me chegou de chofre, e eu sabia que ela ia escrever uma coisa extraordinária; eu tinha certeza disso. E não era apenas essa primeira preocupação do bem-estar, de ocupá-la, vamos dizer assim. Era a certeza de que dali sairia uma obra-prima, como de fato saiu. Angústia, propriamente, eu não senti nunca. Ela tinha uma atitude, ela era uma pessoa... não que se achasse, ou que se vangloriasse, ou que se colocasse numa posição de poeta, essa mítica do poeta como um ser de exceção, nunca senti em Ângela. Ela era uma pessoa de exceção, mas por ser quem era, quer dizer, uma pessoa humana, de uma dimensão humana fora do comum, era uma pessoa de uma sensibilidade que você sentia, mas ela não se apoiava sobre isso. Inclusive por conta, eu acredito, do compromisso social que ela teve, no sentido do trabalho, e a percepção da importância do trabalho, do trabalho que ela fazia.

AL: *Ela falava em publicar ou simplesmente produzir, escrever?*

FA: A maneira como ela chegou a publicar *Superfície*, nos seus vinte e poucos anos, eu não acompanhei, como disse, porque se insere naquele contexto anterior: muito menino, interesse por futebol, aquelas coisas todas, mas eu também me

lembro, vagamente, da presença do editor, João Calazans, que foi quem a editou. (...) Mas, depois que ela publicou *Superfície*, e eu já estou falando de um período, também, da minha vida e de nossas relações, que é esse que vem logo em seguida, eu já mocinho e já com a revelação da literatura que peguei através dela e, sobretudo, da poesia, eu me lembro dela trabalhando o segundo livro e das repercussões, realmente, que *Superfície* tinha provocado, não é?

AL: *Barca do tempo?*

FA: Exatamente... *Barca do tempo*. Eu me lembro que ela fez uma edição muito bonita desse livro, com os poemas dela que eram muito diferentes, distintos dos de *Superfície*. *Superfície* eram poemas minimalistas, de certa forma. Não o minimalismo que viria depois e que o irmão, inclusive, aproveitaria, mas eu acho que ela teve um papel nisso, inclusive na procura de uma poesia condensada. E na minha própria poesia eu senti essa presença dela, sobretudo nos poemas menores, no *Sol dos cegos*. Era uma poesia minimalista, mas essencial, de essencialidades. E *Barca do tempo* ela já trabalhava o soneto, trabalhava formas fixas (...) o grande poeta pra ela, o poeta que era uma presença permanente, uma referência permanente era Rilke (1875 – 1926). Ela tinha adoração por Rilke. (...) Também por Drummond (1902 – 1987), naturalmente. No período *Claro enigma*, quer dizer, já era uma evolução da poesia brasileira, no sentido diferente daquele primeiro do *Superfície*. Ela trabalhava este livro, que era um livro que tinha um lado, vamos dizer assim, de objeto, que ela dava uma atenção extrema. Este livro passeava pela casa, de um papel meio apergaminhado, uma capa dura, que você tirava através de uns parafusinhos, com os recursos da época; nós estamos falando dos anos 50, recursos gráficos da época que não eram os de hoje. Então, era um livro muito elaborado. Não eram poemas datilografados, eram naquela caligrafia de quem tinha aprendido; este objeto, vamos dizer assim, eu acompanhava, e a preocupação de que, de vez em quando, ela tinha que abrir aquilo tudo porque surgia um poema novo. E isso ela nunca publicou.

AL: *Então, você já via nisso, nesse exercício, uma intenção de publicar...?*

FA: Ah, sim! Permanente. (...) ela já bastante doente, uma coisa que me impressionou, ela me estimulou muito, como eu lhe disse, foi ela que me conduziu. Eu conto um pouco porque tem a ver um pouco com a própria maneira dela encarar a poesia; ela me animou muito. Ela tinha uma agendazinha pequena, alemã (eu já contei isso em algumas oportunidades) uma agenda alemã, muito bonitinha, e eu achei tão bonita que eu a roubei. Eu era menino nessa época, um menino meio troncudo; eu devia ter uns treze anos, por aí... quatorze. E aí eu comecei a imitá-la, escrever uns poemas, imitando ela. Foi a primeira manifestação da admiração... eu já tinha lido *Superfície*, e aquele universo literário que era, até então, inteiramente vedado, começou a se abrir pra mim, mas sem eu dizer isso a ela. Ela me perguntou muito se a tinha visto, perguntou à família toda; e eu escondendo a agenda. Um belo dia, ela descobriu nos meus guardados, ela resolveu (risos), e foi lá e estava lá a agenda. Ao invés dela ficar furiosa (ela tinha o gênio forte, ela podia ficar, realmente, muito brava, embora ela fosse uma pessoa de uma mansidão absoluta, mas tinha essas reações de um temperamento forte) ao invés dela, enfim, me censurar, ela falou: “Olha, eu gostei muito! Gostei muito de suas coisas. Eu vou te dar de presente essa agenda.” Ela me incentivou neste sentido, mas quando ela adoeceu bem, eu me lembro, um dia ela me abraçou no corredor, ela falou assim: “Deixa a poesia. Isso só traz sofrimento.” Foi a única vez que eu vi... disse algo aproximado; enfim, não terá sido exatamente isso, mas com uma intensidade muito forte.

AL: *Ângela, conforme a gente observa, foi uma pessoa muito engajada, sobretudo no período em que exerceu as funções de poeta e assistente social. Você acha que, de alguma forma, estas coisas todas tiveram participação na poesia de Ângela Alvim?*

FA: Esta questão, realmente, é uma questão muito rica. Eu acho o seguinte: esta experiência social dela, que eu também... eu tenho sempre que fazer essa reserva pela diferença de idade, essas coisas todas, mas ela foi me chegando aos poucos, a consciência mais ampla do que terá sido, do que poderá ter sido essa vivência social de Ângela. Que também se liga, de alguma maneira à experiência religiosa dela e à literária. Mas a minha tendência é achar que estes três universos não se comunicam, ou se se comunicam, se comunicam tangencialmente, como uma espécie de sombra, que um projeta sobre o outro, mas não de uma maneira direta. Ângela não é um poeta realista e não é um poeta, a meu ver, religioso, embora ela seja uma poeta metafísica. Mas é uma complicação; é uma poesia de uma complexidade, eu acho que, sob muitos aspectos, inédita no quadro brasileiro. É de uma densidade... que ela tem esses universos, quer dizer, que a vida e a experiência dela como ser, mas que se tangenciam e que não se interpenetram, vamos dizer assim. E, ao mesmo tempo, a sombra é uma interpenetração sutil, uma luminosidade que está solta pelos três planos. O interesse social dela era enorme. Eu fui me dando conta, também, no correr do tempo, porque eu próprio, a minha consciência dessa problemática social chegou muitos anos depois, e ela viveu isso no plano profissional, como assistente social. Acho que a primeira turma de assistente social no Brasil; ela estava nessa primeira turma. E eu me lembro da compaixão de Ângela. Isso aí entra esse plano, justamente, religioso, que eu tenho a impressão, um pouco a projeção da sombra da religiosidade dela na compaixão em vários episódios que eu vivi com ela, quando garoto. Por exemplo, de um menininho que ela levava para o nosso meio e que ia vender uns docinhos e lá, entre as crianças da rua Rio Grande do Sul, e que ela comprava, ela pagava aqueles doces. Ela não distribuía os doces porque ela deixava o menino vender, fazer o trabalhinho dele. (...) Havia a cidade de Hosanã, aquela cidade de órfãs, em que ela ia constantemente, e ela me levava. Eu me lembro de ela ter me levado expressamente pra conhecer aquela humanidade. E a Ismênia, que foi uma empregada, e que eu fiquei com uma memória dessa organização, da cidade de Hosanã, que era um casarão fora um pouco de Belo Horizonte, na periferia de Belo

Horizonte... e a Ismênia sofria de um mal no fígado, tinha o fígado realmente muito doente, então ela tinha uma cor horrível, e era uma pessoa jovem, mas com aparência de velha, e foi nossa empregada durante muito tempo. E o humor da Ismênia, o sofrimento da Ismênia, era uma coisa que eu vi e convivi. Ela trouxe pra dentro de casa. A compaixão de Ângela o tempo todo, a preocupação com a Ismênia. Ela tirou a Ismênia daquele lugar, mais doente, possivelmente, pra um ambiente melhor e que, evidentemente, ela deve ter se beneficiado disso. Eu me lembro, vagamente, que ela não resistiu. Esses são dois episódios da minha infância, dos meus onze anos, dez anos. Depois, eu fui me dando conta do trabalho dela, me lembro do padre Lebret (1897 – 1966) almoçando lá em casa, numas visitas que ele terá feito ao Brasil e a ligação dela com os dominicanos, com o *Économie e Humanisme*, com D. Timóteo, já num outro plano, acho que aí já é um plano mais transcendente, religioso... (...)

AL: *A relação dela com Josué de Castro...*

FA: Josué de Castro (1908 – 1973). Ela era ligada ao Josué de Castro, ela falava muito do Josué de Castro, conhecia. Ângela procurava os intelectuais. Ela tinha, assim, uma capacidade de convívio. São poucos os nomes que eu conheço, mas certamente ela procurou muita gente. Drummond se aproximou com aquela magnífica crônica que ele escreve quando surge *Superfície*; uns seis meses depois, surge uma apreciação crítica assinada por “Y” no *Suplemento Literário* do *Estado de Minas*, falando da jovem poetisa. É um artigo *suis nep*; ele percebe tudo. Ele percebe a evolução dela, ele percebe a originalidade. Não propriamente a originalidade, a natureza profundamente tácita da poesia.

AL: *É o texto presente na edição da Unicamp...*

FA: É, da Unicamp. Está lá. Ângela tem uma fortuna crítica paupérrima. Uma poesia tão rica com uma pobreza de fortuna crítica. O que, aliás, fica muito bem aos

verdadeiros poetas (risos). Paupérrima, mas, ao mesmo tempo, de uma qualidade, de um quilate porque tem esse ensaio do Drummond que é, eu acho, admirável, umas duas ou três páginas, mas que ele percebe e distingue a grandeza da poesia dela, logo. E tem um ensaio admirável, também, do Alexandre Eulálio (1932 – 1988). Eu acho que são duas peças formidáveis.

AL: *Você acha que estas questões todas, somadas ao agravamento da doença dela, vão parar em seus poemas ou não? Isso não é mote para ela escrever? Digo isso porque Poemas de Agosto tem a ver com o período de agravamento da doença dela?*

FA: Tem. São poemas que ela fez em pleno... e que é uma coisa extraordinária, porque nós conversamos muito, ela muito doente no período, ela conversou comigo e com grande lucidez, e deixou, inclusive, um bilhete pra mim, embora eu, enfim, aí um parêntese, ela me fez “testamenteiro” dela; literário, vamos dizer assim. Então, ela deixou toda obra dela, mas eu não tinha nenhuma capacidade de organização nem de vida. Tinha um interesse imenso e uma culpa colossal porque não conseguia tratar com aquele material como devia. E a minha irmã, Maria Lúcia, que fez um trabalho formidável. Lucinha tinha uma atividade, uma capacidade de realizar coisas muito grande, então ela pegou e fez a primeira edição com o Ministério da Educação, levou esse material todo. Na realidade, quem fez o trabalho que eu devia ter feito e que Ângela achou que eu seria capaz e, por isso, deixou comigo, foi Lucinha. Ela fez as duas edições. A terceira já é um interesse pela própria poesia que transcende a família, veio da UNICAMP. Mas as duas primeiras edições que circularam de Ângela, que levaram à terceira, certamente, se deve à Lucinha. Enfim, a questão da doença, ela deixou esse bilhete pra mim, dizendo o seguinte: “Olha, os *Poemas de agosto...*”, que ela fez durante o período de tratamento e isolamento dela, ganhariam muito se fossem, se os elementos circunstanciais, se a gente conseguisse eliminar, se eu conseguisse, se eu tivesse conseguido eliminar os elementos circunstanciais. Eu não sei ao que ela... ao

mesmo tempo sei e não sei ao que ela se refere, porque são poemas de uma meditação, de uma força, de um estranhamento, de uma realidade, da realidade profunda da poesia dela, que é uma poesia dominada pelo sentido de vida e morte, é uma coisa que está nesse plano. O tempo todo esse sentido da finitude, de estranhamento da vida, de certezas transcendentais, de visões, quase, transcendentais. Ela não é uma visionária, mas é de uma força de abstração, de captação de um mundo que está além das aparências, vamos dizer assim; de um nervo profundo, de um magma... É o que dá uma metafísica concreta, uma metafísica que não se explica por nenhum outro, e aí eu acho que é uma poesia, até numa certa medida, antirreligiosa, num certo sentido. Ela não transmite nenhuma crença, a não ser em poucos poemas, mas mesmo naquela fase de circunstância: natal..., tem uns poemas assim, mas a coisa da finitude da matéria, é uma poesia, é uma metafísica materializada. Enfim, eu acho que a doença, nisso, operou um sentido progressivo, numa consciência dessa, porque uma pessoa conviver com essa ordem de complexidade eu acho que não é... A vida é uma doença (risos), é uma realidade para todos nós. Mas uma pessoa com a consistência de Ângela e com... não é projeto, poeta não tem projeto, mas com a vida e a percepção dela, eu acho que a doença é um dado de conhecimento, é um dado permanente de convívio, pelo menos. Mesmo ela não doente, vamos dizer assim, no período em que ela não estava clinicamente doente, eu acho que você pode encontrar ali o elemento não propriamente da doença, mas do que a doença representa como estranhamento da vida, como distanciamento da vida, como indagação de coisas que, de certa maneira, têm não-têm a ver com a vida. Que dizer, é uma poesia cheia de paradoxos, cheia de contradições, de tensões, de nervos, uma fibrilatura muito intensa.

AL: *Como o irmão e literato Francisco Alvim encara o trabalho da irmã? Sente-se na missão de divulgá-lo? A família pensa nisso?*

FA: Eu particularmente, claro, sim. Sempre que eu pude, falei, procurei. Não fiz o que devia. Quer dizer, tenho, também, uma dívida com relação a ela, absolutamente impagável, porque ela me deu tudo, literariamente, e recebeu muito pouco de mim. Por circunstâncias de vida. (...) A minha vida não foi uma vida organizada, eu tive várias coisas, (...) entrei em diplomacia, essas coisas todas. Mas as minhas limitações, enfim, o meu itinerário foi um itinerário complicado e eu não soube me organizar. Minha formação é uma formação muito desequilibrada, não é sistemática; e eu não tenho, nunca desenvolvi um trabalho, sempre reagi às minhas provocações nesse sentido, foram sempre reativas mais do que pró-ativas, vamos dizer assim. Então, de certa maneira também as circunstâncias de vida me ajudaram. Primeiro, por ter tido uma irmã que tive. Depois, amigos... e isso de uma certa projeção no meu trabalho, e aí me pediram artigos, me pediram coisas, e eu fui respondendo às obrigações; aquilo tudo visto como uma obrigação e uma dificuldade grande para escrever qualquer coisa, coisa com coisa, pela falta justamente da disciplina, de uma procura sistemática. A poesia comigo acontece, se é que acontece, de uma maneira muito anárquica e pouco programada. Isto tudo se reflete nessa pobreza da minha contribuição com relação à Ângela. Eu procuro compensar, de certa maneira, na própria poesia. Primeiro, na presença de Ângela na minha poesia que eu acho que é visível. Quer dizer, tem uma parte ali que de certa maneira eu dou continuidade. Dou continuidade não, eu participo da voz dela. Ela me “engole”, vamos dizer assim. Essa é uma contribuição que eu tenho certeza que é onde eu poderia... Alguns poemas mais diretos. Volta e meia ela aparece nos meus versos. Hoje mesmo eu estava vendo um que eu nem assinalei. Em geral eu assinalava. Tem um poema em *Passatempo* que eu falo do amor e eu tiro uma frase do... o título é amor...

AL: *Do Cortador de linho...*

FA: É; do *Cortador de linho*. “O amor é água”, é uma coisa assim. Esse outro aparece no *Elefante*, que é assim: “aventura humana e dura”, é um verso dela; eu

não pus que era porque eu achava que interferiria e não podia; é um assalto e que as pessoas descubram que é um assalto. Mas são sinais. Mas não é esse sinal que é importante. É a presença que é muito forte. É muito forte e está, talvez, até além da poesia. É uma revelação que vai além, tem a ver com esse mundo que é pré-palavra, que a poesia dela traz. É uma voz do silêncio, uma coisa que tem a ver com a natureza humana profunda.

AL: *O Alexandre Eulálio que propõe isso, não? Ela fala no silêncio...*

FA: Que é uma coisa profunda; não é literatura. É uma coisa do mistério, ou do enigma, ou dessas palavras que não significam nada na vida. Uma coisa que é anterior à escrita.

AL: *Haveria uma trilha na poesia brasileira que poderia ser atribuída a Ângela ou uma trilha onde Ângela pudesse ser “encaixada”?*

FA: Bom, tudo é “encaixável”; sobretudo no estudo. E eu acho que isso é uma tendência geral da crítica, é um pouco do trabalho, é uma das dimensões da crítica, não é exclusiva. Existem outras dimensões da crítica literária, mas uma das dimensões da crítica é exatamente classificar, procurar o sentido de contiguidade e continuidade. Os estilos... É claro que isso tem a contrapartida que você pode encontrar neste tipo de tendência da crítica, também, do que há de reducionismo, porque aí você está sempre preocupado em colocar as pessoas dentro de um grupo. Em poesia, então, isso é muito frequente, mais do que em prosa até, talvez. Estilos de época, essas coisas. Mas também tem uma verdade, reduzem o poeta. Não há sombra de dúvida que todos viram uma espécie; tudo é pasteurizado, vira tudo uma... Você entende a época, mas não entende a voz do poeta, que desaparece, muitas vezes, neste tipo de abordagem. Mas é inevitável e é muito útil. Porque ninguém escreve no vazio, claro. Embora também se escreva profundamente cada poesia, cada poesia inaugural, autoral, que tenha a força da poesia, inevitavelmente se escreve no vazio. Quando você vê um poeta como

Rimbaud (1854 – 1891), como Baudelaire (1821 – 1867), como Ângela... você sente a invisibilidade, a novidade. É uma língua quase que adâmica; ela se surge. Isso tem na poesia de extraordinário, ela surge e morre em cada instante, em cada palavra. Nós não estamos falando dentro desse plano, estamos falando do outro, da contiguidade. Acho que ela escreve dentro do contexto da geração... Que que tinha? Tinha a Geração de 45, mas nela eu sinto uma força e um nervo que eu não vejo nos poetas, ou pelo menos, que a distingue. É um estilo mais denso, um nervo mais tencionado, uma experiência de vida que não é ornamental, não é epifânica, não é exultante, ou mesmo esteticamente... que você sente em tantos poetas daquela geração. Uma poesia conquistada, uma poesia de gente que manipula o verso, a técnica... Ângela você sente, embora ela seja, tenha sonetos admiráveis na forma, na coisa... a dificuldade da... você sente que é uma linguagem que não tem facilidade nenhuma, que é uma procura constante, é tétrica.

AL: *Experimental, quase...*

FA: É quase experimental; é quase, num certo sentido, embora não seja uma poeta concreta, é uma poesia de uma “concreção” absoluta, muito maior e de uma abstração equivalente. Quer dizer, é o tal paradoxo, as forças do paradoxo, não é? Mas sem dúvida muito do clima daquela geração que estava em Drummond, que estava em Rilke. Era uma geração que lia profundamente Rilke, gostava de Rilke. E ela deve ter percebido. E com poetas, eu dizia agora pouco, como Bueno da Riviera (1911 – 1982) que se distinguiram, também, pela força da... que não se confundiam com aquele estilo mais aparente. Eu acho que ela se cria um pouco nesse ambiente.

AL: *Buscando reunir a fortuna crítica de Ângela, percebe-se que sua produção rompeu as fronteiras do Brasil. Sua obra já foi publicada na França, em Portugal e,*

ao mesmo tempo, o país não conhece Ângela Alvim. O brasileiro não conhece o Brasil?

FA: É verdade. São coisas que a gente não sabe direito como explicar. (...) o pouco público que Ângela [tem no exterior] podem até pensar, ligando ao irmão, achando que há uma atuação qualquer que eu tenha tido nas minhas viagens, meus contatos, e não tem nada a ver; (...) eu tive pouquíssimos contatos no exterior com poetas, com poesia em geral e lamento, aliás, de não ter tido oportunidade ou não ter sabido aproveitar as oportunidades, porque eu poderia ter... enfim. Então são coisas que a poesia dela que foi despertando núcleos de interesse que extrapolavam as nossas, como você disse, as nossas fronteiras. (...) Quer dizer, são coisas que acontecem, não é? O Max de Carvalho que fez as traduções, que são admiráveis, são muito bonitas... é um livro cuidadosíssimo, com uma apresentação extremamente carinhosa, extremamente competente, bem organizado e muito bem introduzido. Ele e a Magali, a mulher dele, que fizeram a tradução, é uma coisa estupenda. Este livro vai bater nas mãos do Herberto Helder (1930 – 2015), em Portugal, e com o prestígio do Herberto Helder, e com o interesse que se tomou pela poesia de Ângela, ele fez a edição portuguesa.

AL: *Uma vida curta e intensa. Você considera que, mesmo em pouco tempo de produção, Ângela Alvim produziu a matriz do seu trabalho, isto é, se estivesse viva, toda sua produção seria um desdobramento do que deixou?*

FA: Isso é difícil de responder, porque isso não aconteceu, simplesmente. O que aconteceu é que ela viveu trinta e três anos e deixou aquela obra que é, como diz o José Guilherme, curta, mas com músculo extraordinário. Ele diz algo de parecido numa apreciação que fez dela. Zé Guilherme gostava demais; José Guilherme Merquior (1941 – 1991), da poesia dela. Eu não sei, quer dizer, eu não sei o que seria se Ângela tivesse vivido, sobrevivido à doença e o que isso representaria no plano da literatura dela, como escritora. (...) Sem dúvida. Eu acho que ela tem uma

obra absolutamente consistente. Exatamente, por exemplo, Rimbaud em três anos fez o que fez e você não olha aquilo... Não quer mais nada. Na realidade aquilo lhe preenche inteiramente, pra quem tem ouvido pra poesia, não pede mais nada, quer dizer, não quer continuidade nenhuma, está tudo ali.

AL: *Na sua opinião, por que é importante ler Maria Ângela Alvim? Por que Ângela Alvim deve estar nas prateleiras de bibliotecas, livrarias, academias de letras, bancos escolares...?*

FA: Muito simples. Muito, muito simples. Muito curto: porque é um poeta.

Entrevista com Maria Lúcia Alvim (Volta Grande, MG, em 22/07/2007)⁴:

Antonio Luceni (AL): *Como ocorreu a aproximação de Ângela Alvim com a literatura?*

Maria Lúcia Alvim (MLA): O interesse nosso e de Ângela, principalmente, que era mais velha foi através de papai. Nossa família, tanto do lado de papai quanto do lado de mamãe sempre foi voltada às letras, à música. Os meus primos, filhos de uma tia, irmã de mamãe, são muito dotados pra música como nós somos pra literatura. Mas Ângela, também, tinha uma sensibilidade muito grande pra música. Ela aprendeu canto, cantava, tinha uma voz lindíssima, tocava violão; isso na mocidade, entre os vinte, vinte e... menos; talvez, dezessete até os vinte poucos anos. O violão eu dei pra minha cunhada, mulher de Maurício. Depois ela se voltou pra assistência social; e a poesia sempre ficou entre todos esses interesses dela. As viagens... A primeira viagem que ela fez foi à Argentina; aquela foto que eu lhe dei, dela no aeroporto. Agora, papai era um homem extremamente culto. Ele era um homem de formação; era advogado, (...) mas ele não gostava. Não gostava de nada; gostava de arte, de literatura, e de política, também. E nós, fomos criados nesse ambiente, porque você vê, eu ainda menina, nós ouvíamos papai dizer

aqueles poemas alto dentro de casa, ele chegava, aí começa dizer aqueles poemas antigos, subindo a escada, rindo... Aquela poetisa francesa, romântica, Marceline Desbordes-Valmore (1786 – 1859), tinha um poema dela que ele adorava. Ângela ria muito; todo mundo achava uma graça ele subir escada e... E apesar de ter tido uma educação sem, assim, muito requinte, de línguas estrangeiras, ele lia perfeitamente o francês. Ele tem uma biblioteca riquíssima de literatura francesa. Aí nós começamos, desde meninas, desde criança a viver nesse ambiente. Na fazenda onde Ângela e Maurício nasceram, no Pouso Alegre, ele tinha uma vitrola, daquelas que eu já... Eu sinto uma saudade muito grande, mas eu não quis ficar com ela porque eu não gosto de objetos que me lembram fases maravilhosas, depois que as pessoas... né? E os lugares, também, não existem mais. Essa vitrola era das nossas casas, lá em Araxá, e ele tinha adoração por Beethoven (1770 – 1827), então eu me lembro muito, de manhã, antes dele sair para prefeitura (ele era prefeito em Araxá), ele tocava sinfonias de Beethoven, alto. Eram umas manhãs, assim, muito musicais. E sempre foi um homem de alta cultura, um prosador excepcional, sempre foi reconhecido como tal... e orador. Mamãe era de uma sensibilidade muito mais apurada, muito mais requintada em certo sentido, porque ela foi criada num ambiente muito mais... como direi?... não é mais fino, porque a família de papai, apesar de ter sido rural, pessoas que viveram sempre em fazendas, em cidades do interior, tinham também essa sensibilidade. Eu acho que isso é uma coisa inata, uma questão, assim, de índole, de certos núcleos de família, e tal. Então, eu acho que isso é que foi o despertar de Ângela. Você vê, por exemplo, ela como a mais velha, que tinha adoração por papai, ele tinha uma predileção por ela muito grande, porque ela era muito bonita. Uma vez até houve um episódio engraçado: ela ia passando na rua do Ouvidor, já moça, e papai estava ali conversando com os amigos e ele começou a seguir ela, falando assim umas piadinhas e tal. E ela apressou o passo, foi mais ligeira. Quando ele viu que ela estava assustada ele se deu a reconhecer. Eles tinham um carinho, uma amizade, assim, de mútua admiração. Você vê, aquele livro do *Dom Quixote*, que ela comprou, aquela edição que eu lhe contei que ela dedicou a papai, o que quê ela

disse? “Papai, a sua admiração por *Dom Quixote* nos fez amar a *Dom Quixote*”. Quer dizer, você já sente a influência dele e bebia as palavras dele. E essa vocação social também vinha dele, porque mamãe era o contrário. Eu puxei minha mãe. Eu tenho horror de preocupações sociais. Aliás, eu digo isso com muita franqueza e todo mundo acha um absurdo... “Isso é coisa de gente reacionária!”. Eu não me importo. Não gosto de rótulos. Eu sou o que eu sou. E Ângela, não. Ângela e o papai... Aquela história dos pobres que eu lhe falei. E eles eram, ambos, voltados pra essas questões todas; coitada, que no final eu acho que foram uma das causas que traumatizaram muito ela, que ela era uma sensibilidade muito fina, muito delicada e houve um contraste muito grande entre o mundo interior dela e esse contato da realidade. Aliás, uma vez eu estive conversando com o Drummond sobre ela, ele achava também isso, porque quando ele subiu naquela favela, que ela o convidou, pra ver lá aquele espetáculo, ele comentou mesmo. Portanto, eu acho que a vocação dela veio dos próprios dons que ela tinha, extraordinários, excepcionais para poesia e do ambiente que foi favorável.

AL: *Dentre os escritores preferidos dela, qual ou quais poderia mencionar?*

MLA: Bom, esse já mais do que mencionado que é Rilke. Fernando Pessoa (1888 – 1935), Simone Weil (1909 – 1943), já mais nessa fase de assistente social, né?! Essa uruguaia que eu lhe falei, Juana de Ibarbourou (1892 – 1979), ela gostava muito dela; Jorge de Lima (1893 – 1953), dos brasileiros, Raul de Leone (1895 – 1926), Foucault (1926 – 1984),... Os ingleses nunca me lembro de ela ter comentado ou falado. (...) Portugueses, Camões (1524 – 1579/80), mais Fernando Pessoa; principalmente, Mário de Sá-Carneiro (1890 – 1916), que ela tinha adoração pela poesia dele, e foi através dela que eu também me apaixonei pelo poeta.

AL: *Como era a relação de Ângela com a escrita? Ansiosa, truncada, angustiante tinha uma rotina de escrita?*

MLA: Intermitente. Intermitente. Não tinha rotina. Ela era muito ativa, tinha um dia todo cheio de programações e compromissos, e ela também tinha cursos que ela dava, ela fazia conferências, isso e aquilo. Mas a poesia estava sempre encaixada. A poesia era uma coisa engraçada; foi a coisa mais importante da vida dela, mas a menos visível. Você não surpreendia Ângela. Assim, como você surpreendia saindo para um compromisso, saindo para uma viagem, escrevendo um relatório, falando com as colegas sobre estudos, sobre programações... Não. A poesia era silenciosa. Ela fazia poesia como ela respirava. De vez em quando eu entrava em nosso quarto, lá em Laranjeiras, e ela estava escrevendo. Mas pelo modo dela estar sentada à escrivaninha, a postura dela... eu percebia que aquilo não era um relatório de assistente social, nem era um trabalho profissional. Ela estava fazendo algum poema. Eu também não... Saía e tal. Era uma coisa que deslizava, entende? A poesia desliza em torno dela.

AL: *Não era algo forçado; era algo natural?*

MLA: Não, não. Você mal percebia que ela estava escrevendo alguma coisa de poesia. Ela não falava sobre isso. Ela era muito bélica, muito polêmica sobre os trabalhos dela. Eu me lembro que minha cunhada, que também é assistente social, que foi contemporânea dela em Belo Horizonte nessa parte... e ela era muito brava, era de uma personalidade violenta. A Sylvinha ficou muito impressionada, um dia quando ela compareceu a uma aula e viu ela dando um “pito” enorme numa menina, lá, por conta de alguma coisa de serviço. Mas muito feroz, sabe? (risos) Massacrando a aluna, a tal menina. E a Sylvinha achou muita graça, porque ela disse assim: “Engraçado, não sabia que Ângela era tão brava!”. Ela era sim. Contraditória...

AL: *Ela falava em publicar ou simplesmente produzir, escrever?*

MLA: Não. Ela gostava de publicar. Tanto é que esta edição das freiras, lá de Belo Horizonte, este caderno, foi ela que encaminhou. Ela que descobriu essas freiras; eu acho que eram beneditinas, eu não me lembro. E ela que procurou Drummond quando ela veio para o Rio; ela que o procurou. Ela era uma pessoa ativa, também, nessa parte de... não era reclusa, assim, não... sabe?, feito eu; acho que fui ou ainda sou e serei sempre (risos). Ela era uma pessoa que saía para procurar soluções práticas.

AL: *Mas há uma lacuna de tempo muito grande entre a primeira publicação de Superfície (1951) e sua morte em 1959.*

MLA: Ela em vida, acho que isto consta nos dados que dão sobre a vida dela, ela só viu dois livros publicados que foi *Superfície* e este das freiras. Que, aliás, não era uma publicação das freiras; era uma edição íntima, particular, só! Os outros livros foram posteriores. O segundo foi aquele *Poemas*, do Ministério da Educação e Cultura, que já foi depois que Drummond organizou, que Simion Leal quis publicar, aquela coisa toda, né?! Então, foi isto.

AL: *Ângela, conforme a gente observa, foi uma pessoa muito engajada, sobretudo no período em que exerceu as funções de poeta e assistente social. Você acha que, de alguma forma, estas coisas todas tiveram participação na poesia de Ângela Alvim?*

MLA: Ela tinha muitos trabalhos. Eu tenho aí os arquivos de papai, pastas, pastas e pastas manuscritas, dela, sobre serviço social. (...) era aluna no SESI, no SENAC, (...) no primeiro curso de Assistência Social que houve no Brasil, padre Lebre, aquela coisa toda (...).

AL: *Mas na poesia em si, você não vê influência?*

MLA: Não, não. O único poema que eu conheço de Ângela, que aliás eu não conheço muito a poesia de Ângela, não, sabe?, aquele poema que ela fez para os *mortos de todas as guerras*, um poema que, aliás, eu não gosto muito. Eu não gosto dos poemas mais longos dela, mais soltos; eu prefiro, como já lhe falei, eu acho *Superfície* o maior livro dela, um dos maiores livros da nossa literatura, de poesia, entre as mulheres. Inclusive, é o que eu prefiro, entre as poetisas brasileiras, mulheres, é o livro que eu prefiro. É o de Ângela, *Superfície*. Então, eu acho que esta parte que você pergunta, não teve influência. Agora, este poema, *Poema aos mortos de todas as guerras*, fala de um clima, assim, mais... Que foge um pouco ao lirismo dela, aquela parte mais conceitual. Não vejo relação nenhuma, não... Eu acho que são dois mundos... eu acho que são justamente... Antonio, eu já lhe disse isso, essa contradição de Ângela, entre o mundo dela, ligado a sensibilidade poética, artística e esse mundo; um mundo interior dela, a visão do mundo de um poeta, quer dizer, uma visão filtrada através de coisas que ele justamente ia rejeitando da realidade, porque o poeta tem esse dom; eu pelo menos sinto assim, de quando ele se sente muito atingido, ele dá uma distância, ele faz, assim, um clima meio nublado entre ele e aquele choque, para ele poder transpor aquilo através da depuração dele. Como se fosse um “filtro mágico”. E o contato brutal, violentíssimo com a realidade objetiva, quer dizer, com a miséria, os pobres, a fome, aquela história da fome que fez com que ela procurasse e fosse amiga, e fosse, até, secretária numa certa época, do Josué de Castro, quer dizer, esse contato... Eu acho que aquilo foi péssimo pra ela, aquilo ali foi uma coisa que não se podia evitar porque era o destino dela, era a roda da fortuna dela, não é? Mas que eu sempre achei que aquilo foi um dos... que a gente possa captar, porque existem as coisas internas, que vêm desde que a pessoa nasce, a gente já sabe, através da psicanálise, essas coisas todas, coisas já antigas. Mas que eu me lembre, que eu tenha participado da vida dela, como eu fui também contemporânea dela, eu participei dos acontecimentos da vida dela e eu acho que aquilo foi uma coisa

horrorosa. Aquilo foi um “baque”, que se tivesse sido evitado, que não poderia ser, porque ela tinha que cumprir o destino dela, eu acho que teria evitado, pelo menos, grande parte dos sofrimentos dela.

AL: *Como era a convivência numa família de poetas? Havia muito “ciúmes”?*

MLA: Muito evasiva. Nós não tínhamos em nossa família esse tipo de convivência que a família de Clara [de Andrade Alvim] (1936 -), minha cunhada, sempre teve com os intelectuais, com os grupos. Não tínhamos. Você entrava na minha família como se fosse uma família de pessoas que não tivessem nada de especial. Ninguém ali se reunia para falar de poesia, nem para... Papai tinha muitos amigos: literatos, políticos e tudo. Mas nós tínhamos, assim, espaços, inclusive, mais fora de casa. Não é como a minha cunhada, que a casa dela era um centro de altos personagens: literatos, artistas... Sempre foi. A casa de dr. Rodrigo [Melo Franco de Andrade] (1898 – 1969)... e Clara... e Chico [Alvim], uma das razões, das grandes afinidades que uniram eles dois foi esse mundo. E Chico, inclusive, eu sinto que ele encontrou na convivência, que você pergunta, desse mundo todo de arte, de literatura, de poesia, de cinema, de tudo, que ele sentia falta na nossa casa, que era uma casa dispersiva. Papai muito dispersivo, e eu muito menina ainda nessa época, porque Ângela é mais velha que eu sete anos. Eu tinha entre quinze e dezesseis anos. Quando nós mudamos para Belo Horizonte, que foi a época em que a casa nossa era mais frequentada, entende?, também, muito por políticos. Foi na época em que Virgílio vivia lá em casa, pessoa que nós adorávamos e tal. Então, eu acho que o Chico encontrou na família de Clara. Quando ele conheceu Clara, aquele encantamento, também, pelo ambiente. Você vê que eles cultuam, tanto que até o netinho deles tem o nome de Manuel Bandeira (1886 – 1968), que eles adoravam. E lá em casa, não; lá em casa, ninguém. Mamãe era uma pessoa muito reservada, vivia muito no mundo, assim, dela, muito fechada; não era muito expansiva; não tinha amigas. Papai sempre disse uma coisa muito engraçada sobre mamãe; que mamãe era uma pessoa tão discreta, tão fechada que a maior amiga

dela, ela tratava de “senhora” (risos). As duas se tratavam de senhora. Mamãe nunca saía pra fazer um programa com amigas; nada. A vida dela era em casa com os dela. E a família dela, das irmãs, dos irmãos e tal... Então, não era uma família, assim, voltada pra relações sociais, lítero-musicais, nada disso. Não era. Ao contrário, éramos muito isolados entre nós.

AL: *Como a irmã e literata Maria Lúcia Alvim encara o trabalho da irmã e poeta Maria Ângela Alvim? Sente-se na missão de divulgá-lo? A família pensa nisso?*

MLA: Não. Nunca senti. Nem achei necessidade, porque tudo que eu pude fazer, veio a mim naturalmente. Você, por exemplo, é uma prova, que viajou oito horas pra chegar até aqui, por ela (risos). Então, as outras coisas que eu pude fazer também foram assim.

AL: *Como era a relação de Ângela com os demais poetas da época dela? Ela mantinha um intercâmbio com eles? Como ela encarava isso?*

MLA: Só com Drummond, Jorge de Lima. Essa Celina Ferreira (1928 – 2012), essa poetisa mineira excelente, muito esquecida, por injustiça, como sempre; Bueno de Rivera (1911 – 1982), em Belo Horizonte, que o Chico, inclusive, comentando comigo, que com a sua entrevista, ele se lembrou dele. Eu tenho até um livrinho, aí, do Bueno, para mandar pra ele, dedicado ao papai. O grande encontro que ela teve, eu acho, nessa parte poética, literária, foi com essa grande amiga de Rilke, que eu lhe mostrei o cartão; com a Lou Albert-Lasard (1885 – 1969), em Paris. Literariamente foi só. Os outros encontros foram mais dentro da profissão dela.

AL: *Haveria uma trilha na poesia brasileira que poderia ser atribuída à Ângela ou uma trilha onde Ângela pudesse ser “encaixada”?*

MLA: Não. Ela é fechada nela. Ela não deixou nenhum “rastro” pra alguém palmilhar, não. Ela é única. E não fez escola. É desse tipo de poeta que não faz escola. Não há abertura. É uma coisa que existe e se fecha em si. Agora, influência, que acho... não sei se será influência, porque eu não sou nada crítica nessas coisas. Mas que ela adorava, era Jorge de Lima. Drummond ela adorava também, mas eu sinto que Ângela tinha mais amor pela pessoa dele, admiração. Porque ela nunca foi influenciada pela poesia de Drummond. Eu fui muito mais... muito mais. Então, eu sinto assim que, em matéria de mundos... terríveis... porque eu gosto mais de falar dos “mundos poéticos” e não das técnicas, escolas, e essa coisa toda exterior. Isso compete aos críticos, que falem, que falem... Eu digo assim, matéria dos mundos, eu acho que ela era muito parecida com Augusto dos Anjos (1884 – 1914), em matéria de mundo poético, mundo interior. Porque eu só posso sentir a poesia através desses mundos e não de escolas, de fases. E eu acho que eles tinham um lado terrível, sombrio e, ao mesmo tempo, uma sensibilidade frágil. Eu acho Augusto dos Anjos uma pessoa muito frágil. Ele era mineiro, aqui de Leopoldina. Mamãe nasceu em Leopoldina, meu avô morou lá longos anos. Ele era de lá. Ele tem, inclusive, as mesmas origens que Ângela, que nós. E eles são únicos; eles são únicos... Você não encontra ninguém que você possa comparar, aproximar. Você vê que não se fala quase dele; e dela também. Você vê; tem quarenta e tantos anos que ela morreu e o que já se disse sobre ela? Pouquíssima coisa. São dois casos isolados, únicos. Tanto como valor quanto como pessoas também.

AL: *Pois é... buscando reunir a fortuna crítica de Ângela, percebe-se que sua produção rompeu as fronteiras do Brasil. Sua obra já foi publicada na França, em Portugal e, ao mesmo tempo, o país não conhece Ângela Alvim. O brasileiro não conhece o Brasil?*

MLA: Mais sempre foi assim, não é? (risos). É uma pergunta antiga, não é? Porque sempre foi assim. Tem pessoas que só aparecem quando largam tudo pra trás e vão cantar em outra freguesia, porque aqui é difícil mesmo. Porque você tem que

estar envolvida em mil situações externas. Eu me lembro que nessa última publicação minha, lá em São Paulo, uma pessoa muito importante dentro daquela coleção me disse: “Se você não vier a São Paulo, não aparecer, você jamais será conhecida”. (Grande pausa).

AL: *Herberto Helder (1930 – 2015), um dos principais nomes – se não o principal – da poesia contemporânea portuguesa, foi o grande motivador da poesia de Ângela em Portugal. Como isso aconteceu?*

MLA: Dizem que ele é o maior poeta vivo português, não é? Inclusive, eu acho, que ele deve estar em torno de oitenta (anos) ou mais. Aconteceu porque meus amigos Max de Carvalho e Magali de Carvalho estavam fazendo uma tradução para o francês do *Poema Contínuo* dele (Herberto Helder), e foram ter contato com ele, em Lisboa, e levaram o livro de Ângela para ele conhecer porque acharam que ele iria gostar. E ele se apaixonou pelo livro de Ângela, conforme você viu pela belíssima carta que ele me escreveu. E foi ele que propiciou e começou a promover essa edição dela; inclusive ele que sugeriu a [editora] Assírio e Alvim. Quer dizer, ele foi o autor, praticamente, dessa edição de Ângela em Portugal porque ele fez questão de ser o revisor do livro dela. Eu tenho lá um primo que conhece profundamente a poesia de Ângela, que mora lá, e se casou inclusive com uma bisneta de Ramalho Urtigão (1836 – 1915), uma moça de muito valor e que se ofereceram para fazer a revisão do livro de Ângela. Mas eu tive que negar porque eu já sabia que o Herberto Helder é que queria fazer.

AL: *Uma vida curta e intensa. Você considera que, mesmo em pouco tempo de produção, Ângela Alvim produziu a matriz do seu trabalho, isto é, se estivesse viva, toda sua produção seria um desdobramento do que deixou?*

MLA: Isso aí... Eu não sou adivinha para responder isso ao pé da letra (risos). Mas o que eu posso lhe dizer é que eu acho que nada jamais, inclusive, não só na obra

dela, e até hoje, enquanto eu estou conseguindo conhecer alguma coisa da nossa poesia, vai superar *Superfície*. Eu acho um livro genial, à altura dos grandes poetas que foram, que produziram na faixa etária dela. Aqui no Brasil, por exemplo, Casimiro [de Abreu] (1839 – 1860) e outros, tais como Radiguet (1903 – 1923), Rimbaud (1854 – 1891), naquela fase de iluminação dele; Jules Laforgue (1860 – 1887), quer dizer, os grandes poetas jovens, que produziram... E que eu acho que não se pode considerar que se morreram, que tenham sido promessa. Por que, então, Rimbaud foi promessa? Casimiro foi promessa? Radiguet foi promessa? Não. Deixaram livros definitivos e que a maioria dos livros que se produziu por pessoas adultas e pessoas já formadas não chegam à altura. Você nem ouve falar mais de dezenas de pessoas que esquecidas, e eles... E eu acho que Ângela está neste nível. Eu acho que *Superfície*, por mais que ela continuasse a produzir bons ou grandes poemas, ou isto ou aquilo, ela jamais chegaria à altura de *Superfície*. *Superfície* é um bloco monolítico, é um livro perfeito, é um livro novo, é um livro antigo, é tudo ao mesmo tempo. Ele reúne todas as altas qualidades e raras da poesia.

AL: *Na sua opinião, por que é importante ler Maria Ângela Alvim? Por que Ângela Alvim deve estar nas prateleiras de bibliotecas, livrarias, academias de letras, bancos escolares...?*

MLA: Bom, isso aí é uma opinião muito pessoal. Cada um pode dar uma razão diferente. Cada um tem as suas predileções. Mas eu acho que é porque a Ângela é um poeta eterno. Só. Justifica, né?! (risos).

Notas:

¹Verso de Maria Ângela Alvim, presente em poema do livro *Superfície*, 1951.

²Ensaio sobre a cegueira, livro de José Saramago, editora Companhia das Letras, 2020.

³Entrevista com o poeta e irmão de Maria Ângela Alvim, Francisco Alvim, presente na dissertação de Antonio Luceni dos Santos, Anexo 1, p. 80 – 98.

⁴Entrevista com a poeta e irmã de Maria Ângela Alvim, Maria Lúcia Alvim, presente na dissertação de Antonio Luceni dos Santos, Anexo 2, p. 99 – 111.

Referências

ALVIM, Maria Ângela. **Superfície**. 1ª ed., Belo Horizonte: Edições João Calazans, 1951.

_____. **Poemas**. 3ª ed. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 1993.

MORICONI, Ítalo. (org.) **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2001.

SANTOS, Antonio Luceni dos. **A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone**. Orientador: José Batista de Sales. 2008. Dissertação (mestrado) – Curso de Pós-graduação em Letras - PPGLetras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008. Disponível em:

<https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/1103/1/Antonio%20Luceni%20dos%20Santos.pdf>.

Acesso em: 30 jun. 2025.

Antonio Luceni dos Santos é doutorando em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, câmpus São Paulo, onde desenvolve pesquisa a partir das obras de Euclides da Cunha e Poty Lazzarotto (*Os sertões/Canudos* – CCB), na perspectiva intertextual e dialógica. É mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, câmpus Três Lagoas, tendo defendido a dissertação sob o título *A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone*, (2008). Professor efetivo, por meio de concurso público, do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia de São Paulo – IFSP. Membro da Academia Araçatubense de Letras, é autor de diferentes livros, entre os quais, *Mosca Feliz* (Somos, 2013) e *O Menino e o Vento* (LetraSelvagem, 2017). É co-organizador da presente obra.



“À procura antes do silêncio do que da palavra, de um silêncio que contém e acaba por absorver a palavra da qual ela germinou, a poesia de Maria Ângela Alvim, a meu ver, realiza-se no revés da escrita. São letras brancas em campo escuro, impressas em negativo naquele fundo de névoa flutuante...”

Alexandre Eulálio

MARIA ÂNGELA ALVIM: UMA VOZ E SEU SILÊNCIO

Danglei de Castro PEREIRA
Universidade de Brasília - UnB
danglei@unb.br

*A sementeira de mortos. O rio.
— transformei-me em salgueiro
No rio da morte.*

Alvim, 1956.

Introdução

Ao compreender que o percurso canônico, muitas vezes, produz o enquadramento de obras literárias ao conjunto de regras preestabelecidas pelos compêndios literários em diálogo com a tradição de forma rígida, o que dificulta a ampliação dos limites fixos do cânone literário, a presente reflexão aborda a obra de Maria Ângela Alvim com a preocupação de apresentar a obra da autora e, com isso, resgatar sua voz em silêncio nos últimos anos ao apresentar ao leitor um conjunto de textos que dão vazão a sua verve poética.

É importante ressaltar que valorizaremos algumas particularidades da poética de Maria Ângela Alvim e procuramos focalizar a complexidade de sua lírica. Seleccionamos alguns poemas de *Superfície* (1950), obra que inaugura a produção da autora e foi republicado na íntegra no livro *Poemas*, de 1993, do qual retiramos os poemas em discussão.

É difícil delimitar os motivos que levaram ao ostracismo da poeta, mas pensamos na dificuldade de acesso do público leitor em geral a sua obra, poucas vezes reeditada e com poucos estudos ou referências acadêmicas, o que indica a necessidade de coletâneas como essa, espaço de divulgação da obra de uma

autora ainda em silêncio, para retomar e justificar o título deste texto que indica “uma voz e seu silêncio”.

Retomar a obra de Maria Ângela Alvim é, neste sentido, uma forma de contribuir com a fortuna crítica da autora, um dos objetivos centrais dos procedimentos de revisão do cânone literário brasileiro, no âmbito da Historiografia Literária, objeto teórico e, por vezes, metodológico que orienta nossas reflexões nos últimos anos.

Entre o insólito, o cromatismo e o símbolo: aspectos da poética de Maria Ângela Alvim

Maria Ângela da Costa Cruz Alvim, nasceu no primeiro dia de janeiro de 1926, na fazenda de Pouso Alegre, Volta Grande, Zona da Mata, Minas Gerais/Brasil. Filha mais velha de Fausto Figueira Soares Alvim e de Mercedes Costa Cruz Alvim, teve quatro irmãos, Maurício da Costa Cruz Alvim, Maria Lúcia Alvim, Francisco Soares Alvim Neto e Fausto Alvim Junior, todos escritores.

Formada na primeira turma do curso de Assistência Social na Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisou e atuou em ações ligadas às dificuldades sociais e econômicas da então jovem cidade de Belo Horizonte. Maria Ângela Alvim faleceu em 19 de outubro de 1959 em decorrência de uma doença nervosa.

Seu primeiro livro, *Superfície*, publicado em 1950, é um de seus trabalhos mais conhecidos nos dias de hoje. Postumamente, entretanto, foram publicados: *Barca do Tempo* (1950 -1955), *Poemas* (1962), *Outros Poemas*, *Poemas de Agosto* (2000) e *Carta a um cortador de linho* (2000). Ela também teve alguns de seus poemas publicados no livro *Os cem melhores poemas brasileiros do século* (2001). Em 1993 seu irmão, Francisco Alvim, organizou e fez publicar o livro *Poemas seguidos de Carta a um Cortador de Linho*, espécie de obra completa da poeta e que reúne, também, como apêndices, os estudos *Notícias*, de Carlos Drummond de Andrade e *Um estudo*, de Alexandre Eulálio.

Antes de comentarmos o livro *Superfície* (1950), primeiro livro da autora, selecionado prioritariamente como objeto da reflexão, procederemos a uma breve apresentação do que podemos denominar por recepção favorável à autora em sua época.

O primeiro texto crítico acerca da obra de Maria Ângela Alvim é o comentário de Carlos Drummond de Andrade sobre a publicação do livro de estreia da jovem poeta. Drummond comenta que a poesia de Alvim é

uma presença nova e marcante entre os poetas que surgem, e a qualidade especial de uma natureza poética extremamente fina, que sabe selecionar os aspectos da realidade interior e nos oferecer, com sóbria dicção, o resultado da realidade interior e nos oferecer, com sóbria dicção, o resultado último da experiência lírica. (Drummond, 1993, p. 142)

Nas palavras do poeta mineiro identificamos aspectos importantes para a avaliação da poesia de Maria Ângela Alvim. Um deles é a temática intimista, o segundo a concisão de sua forma de expressão, que nas palavras do célebre poeta mineiro, encontra “realidade interior” a oferecer uma “sóbria dicção”.

Observando a poesia de Maria Ângela, percebe-se que sua dicção lírica é permeada por um verso rápido que, ao lembrar traços do haikai japonês, filtra a realidade a sua volta em busca da emoção singular do momento, muitas vezes, de forma a usar marcas e matizes da realidade circundante.

*Azul de pálpebras.
Canto de galos.
Roxo de chaga.
Silêncio de gruta.
Horizontes de ausência.
Não reconheço meu mundo.*

(ALVIM, 1993, p. 30)

A focalização do real imediato, “canto de galos”, “silêncio da gruta” encontra no “azul de pálpebras” e no “roxo de chaga” o olhar íntimo direcionado ao espaço,

o que leva à presença do elemento lírico e atribui aos versos de Alvim o traço mimético que percorre os poemas, mas filtrados por um alto grau de subjetividade.

O real imediato é, por vezes, confrontado pela visão sentimental, “não conheço meu mundo”, contribuindo para certo tom insólito que percorre os poemas a individualizar o verso da poeta, mas, concordando com Drummond, cercado por uma maneira singular de apresentar os sentimentos líricos de forma a “selecionar os aspectos da realidade interior” em uma seleção “sóbria” de imagens e sensações íntimas, individuais, por isso, líricas em essência.

O “horizonte de ausência” que leva ao desconhecimento do mundo no poema citado há pouco é ambientado em uma espécie de silêncio lacunar. O “silêncio da gruta” evoca, então, um estado latente de observação individual da realidade que cerca isotopicamente as poesias de *Superfície* (1950) e dá um dos tons de singularidade da dicção lírica de Maria Ângela Alvim.

É justamente a singularização da realidade imediata, retomando Chklóvsky (1991), que possibilita na poética de Alvim a coexistência de diferentes matizes, sobretudo o roxo, o negro e o escarlate permeadas por imagens obscuras e, por vezes, pessimistas.

*Rosas florescem em meus cabelos.
Negras rosas do Egito.
Meu corpo espera há séculos
e a alma o presencia.
Só a morte compreende.*

(ALVIM, 1993, p. 12)

As rosas negras que florescem nos cabelos são associadas ao negro das “rosas do Egito”, rosas da região de Halfeti na Turquia, e encontram na mitologia no Egito Antigo a conotação da morte em contraposição à ideia de renascimento e o torpor da alucinação que retém o fluxo da vida, aspectos, também, associados à flor de Lotus. Essa presença do traço alucinógeno remete a uma espécie de imagem insólita de espera no poema, pois o “corpo espera há séculos” a chegada de uma

conselheira, “a morte” que compreende o pessimismo que envolve essa espera, espécie de penitência ao revés: a vida.

O corpo que “espera” reforça o traço insólito do poema e indica a presença na “morte” como companheira, pois seria ela que compreende a espera do eu-lírico e parece levar a percepção de sua finitude, sobretudo pela imagem ambígua de flores negras nascendo nos cabelos. Estaríamos diante de imagens insólitas relacionadas ao real imediato, o que explica a relação contraditória com a realidade na lírica da poeta, sobretudo, em *Superfície* (1950).

O mesmo percurso, problematizar progressivamente o real por meio da subjetividade em recorte lírico, é identificado por Alexandre Eulálio (1993) para quem Alvim, a voz lírica da autora, constrói o exercício do verso na “agilidade da expressão” ao filtrar o singular e o individual em um universo agressivo como o é a sociedade brasileira ao final dos anos 40 do século XX; mas apresentar esse cenário via recorte individual, lírico.

*As papoulas são estrelas que caíram de sono.
Elas têm o segredo.*

(ALVIM, 1993, p. 13)

Nesse poema, as “papoulas” metaforizadas nas imagens de estrelas que “caíram de sono”, levam ao nebuloso, pois são elas que conhecem o segredo. Esse segredo é ambientado no onírico “sono” e, portanto, cria uma distorção do real, pois estrelas são imagens cósmicas de sombras de luz, projeções no escuro; o que leva ao incerto e, portanto, à tangente do real, ou seja, marca o insólito que parece indicar mais lacunas que certezas aos olhos do leitor de Maria Ângela.

A poeta utiliza um verso cromático, mas evoca, no deslocamento do real, traços concretos apresentados no poema e envoltos em “papoulas” e “estrelas”. Estes deslocamentos abruptos, face à realidade, indicam uma oscilação entre o real e o onírico, o que leva a forte implicação emotiva que envolve o signo “segredo” no poema e amplia a concisão do verso em direção à forma ambígua de lançar imagens concretas. Esta nuance desarticula a aparente relação com a realidade

imediate e produz um questionamento perene dos sentidos e referências ao real em uma resultante estética que adota o verso rápido em imagens paradoxais no contato com o cotidiano.

A presença de referentes concretos em sua poética conduz ao processo inusitado de fragmentar o real por meio das impressões íntimas, o que dá a Alvim uma de suas principais características: a emotividade e a sensibilidade da palavra construída por meio de um conjunto sinestésico que busca no símbolo uma fonte de sentidos em espiral lírica.

Este recurso, o cromatismo e a diluição simbólica do real pelo traço lírico, propõe uma síntese entre som e imagem em seus versos, o que colabora para aproximar a poesia de Alvim ao sentido de contiguidade psicológica que alcança o estado de alma da poeta e provoca, por vezes, a diluição das referências ao real imediato em sua obra.

*Pedras se contraíram sob meus pés.
A planta viva foi arrancada do meu corpo
e lançada em terra do não-ser.
Mas eu terei o esquecimento e a noite.
A planta viva vingará na morte.*

(ALVIM, 1993, p. 17)

O sentido profundo de tristeza e melancolia, “a planta viva foi arrancada do meu corpo”, em muito, indica a resignação, “terei o esquecimento e a noite” e levará a um sentido de continuidade abstrata, mas lançada ao insólito da “terra do não-ser” levará “a planta viva” que “vingará a morte” no poema, ou seja, à pulsão da vida.

*No delírio da tarde
eu vi meu rosto.
Na taça emborcada do dia sorvido
eu vi meu rosto.
O cristal se partiu,
esgotei meus olhos na noite.*

(ALVIM, 1956, p. 11)

O “delírio da tarde” que parece indicar um *miroir* que olha para o interior do eu-poético, “vi meu rosto” indica um sentido de contemplação e autoconhecimento; mas também evoca a imagem contraditória que parece fragmentar o “cristal” e associar o estado de contemplação individual às imagens dispersas do eu-poético direcionadas ao real imediato e a um sentido de esgarçamento do tempo, “na taça emborcada do dia sorvido”. Isso revela, no paralelismo do verso, “Eu vi meu rosto”, à ideia fragmento que o signo “delírio” indica na imagem do rosto que se parte no “cristal”. Estaríamos diante de uma imagem do fragmento psicológico, não de uma totalidade, assim como aspecto que amplia o vazio simbólico presente no poema como procura incompleta e angustiada no verso “esgotei meus olhos na noite”.

Muitas vezes, portanto, as imagens filtradas subjetivamente pelo eu-lírico são ambientadas em traços sinestésicos que filtram matrizes como o branco, por exemplo, mas o lançam aos tons mais escuros como o negro e o escarlate e suas variações, incluindo o roxo. Assim, seus prolongamentos significativos levam ao silêncio e às incertezas como a buscar contatos com o real na imagem como, por exemplo, da “flor do mistério” que o “cego” sente no “sorriso” e evoca na imagem das “papoulas” vistas como “estrelas” que “caíram de sono e “têm segredos”, nos poemas já comentados neste estudo.

O silêncio e a observação mimética do real seriam, então, formas de filtrar o real, o que faz o eu-lírico de *Superfície* (1950) lançar seu olhar de forma enigmática para a realidade que o cerca e, por isso, transforma superfícies e transpõe as imagens do real para o traço sensitivo que dá à voz-lírica o tom contemplativo que acompanha muitos dos poemas do livro. Poesia de contemplação em abismo face ao real. É desta contemplação do real que o olhar lírico sente o mundo em sua superfície subjetiva e passa a encontrar correlações como ponto de partida via simbólico.

É uma forma inusitada de observar a realidade como na difícil contemplação do “perfil de granito” que indica uma “mancha de dor”, mas que “ignora o pranto” e leva a “árvore noturna” que “ignora o voo dos pássaros de luto” no poema “No perfil

de granito o olho é a mancha de dor”. O real em muitos dos poemas de *Superfície* (1950) é apresentado em diferentes superfície(s), pedras, montanhas, lagos, plantas, que lançadas ao olhar do eu-lírico são o ponto de partida para realidades psicológicas e tensivas advindas do olhar lírico em uma espiral significativa, como no enigmático poema que abre o livro e indica que os “olhos são telas d’água,” e “não ferem a perfeição”.

Existe nos poemas do livro uma tensão entre o elemento concreto e o cromático, mas filtrados pelas sobras em uma espécie de “corpo sem memória”. A sinestesia é um traço estilístico preponderante nos poemas que fecham o livro *Superfície* (1950).

*Quando chega a primavera
na terra há fontes de cores.
Quando chega a primavera
minha alma é água-marinha.
Dou de beber aos meus olhos
quando chega a primavera.*

As flores que os olhos do eu-lírico parecem contemplar mimeticamente apresentam aspecto positivo, “minha alma é água-marinha” e indicam traços positivos como o “beber aos meus olhos”; o que parece obliterar as sombras presentes nos poemas anteriores, porém é uma imagem furtiva do outro, espécie de confronto individual situado em um tempo efêmero, no caso a primavera, espécie de refúgio para o eu-lírico.

*Mar.
O pássaro feriu o espelho e libertou a imagem.
Ouço o canto dos naufragos, dos reencontrados.
Espumas . Véus.
Boiaram os pensamentos das virgens.
São mensagens.
Eu descerei para as núpcias.*

(ALVIM, 1993, p.18)

A referência ao “mar” e ao som da vida em agonia que parece pairar sob os olhos do eu-lírico indica certa liberdade com o “pássaro” ferindo o *miroir* e possibilitando que as imagens dos “naufragos, dos reencontrados”, que boiam no pensamento de “virgens”, espécie de referência à inocência, sejam vistas como

efêmeras, pois “as núpcias” indicam uma espécie de consciência da fragilidade da pureza a pairar tragicamente diante da inocência.

Dessa consciência trágica chegaremos à ideia de compreensão da finitude humana que terá no poema “tua voz é música” o poder de adormecer “a cabeleira da Medusa”. Paradoxalmente, a finitude indica o silêncio, novamente, evocando sensações de sofrimento na “árvore que não brotou no Jardim”, no poema homônimo, e parece justificar a origem reflexiva do eu-lírico ao se declarar como “fruto de raízes” e contemplar a “noite maior” que desce à “esquerda” no poema “A noite maior desceu à minha esquerda”.

Essa “grande noite das estrelas cegas” contém “braços mecânicos” e “olho de vidro”, o que leva ao “riso de louça” em um “dia-invenção”, espécie de ápice no “despudor das coisas divisíveis” na voz lírica de Alvim, o que entra em consonância com o forte pessimismo nas poesias de *Superfície* (1950).

No poema “O frade. A força”, identificamos, novamente, o traço de síntese da poética de Alvim diante da efemeridade da vida e da implicação subjetiva das sensações do eu-lírico:

O frade. A força.
O sol morto e calvo.
A estrada real vai dar no Estige.
O sol morto e calvo.
O frade. A força,
árvore do fruto amargo.

A consciência da dupla convivência do real e do mundo subjetivo, leva ao Estige e a transição entre o mundo real e a morte. A referência ao mundo dos mortos na tradição grega evocada no espaço de consciência do duplo possibilita a convivência de realidades profundas e espaços de contemplação de verdades, o “fruto amargo” referência dogmática, posto que associada a Adão e Eva, indica que os poemas contestam incessantemente os valores de seu tempo.

O frade e a força, no caso do poema em destaque, são ironias que esbarram na morte e na transposição dos espaços paralelos, no caso, a estrada que leva à consciência, ao “Estige”, e suas águas. Os muitos juramentos e as palavras a ele dedicados indicam a quebra da palavra, sua fragmentação. O conhecimento é,

portanto, o fragmento que fecha às imagens de uma única superfície e lançam ao plural, pois que a realidade subjetiva e lírica leva às realidades complexas evocadas nos poemas e, por isso, problematiza o lugar de enunciação nos poemas do livro, mas filtrados pelo insólito e o símbolo.

Estaríamos diante de uma voz lírica que procura unidade, mas que indica fragmentação, lacunas. Esta fragmentação, entretanto, é difícil aos olhos do eu-lírico que parece resistir e tenta a unidade, o que explica as imagens do real em sucessíveis fragmentos que prolongam o sentido de desencontro do eu-lírico em relação ao real, traço que acompanha o eu-lírico como na transição entre o mundo dos vivos e o submundo grego, evocado pelo Rio Estige no poema que comentamos há pouco.

As diferentes superfícies evocadas pelos poemas são, portanto, imagens da fragmentação do eu-lírico que, vistas pelo eu-poético nas referências ao real, percorrem os poemas do livro em busca de unidade como a desnudar nas entre imagens “o cogumelo da morte” que paira sobre os corpos e as coisas evocadas do real, mas filtradas pelo eu-lírico por um *miroir* já esfacelado.

Em estado de reflexão face às imagens caóticas e fragmentadas, o eu-lírico capta das superfícies tons contraditórios a sua volta.

*Os finos dedos do vento
contaram os meus cabelos.
Meu corpo é o violino
nos leves dedos do vento.*

(ALVIM, 1993, p. 27)

O silêncio, novamente, aparece como prolongamento da solidão e da impossibilidade de domínio racional da trajetória do eu-lírico que segue como violino nos leves dedos do vento”, e faz de *Superfície* (1950) um conjunto de poemas íntimos que perpassam a voz lírica em um sentido de abandono do mundo a sua volta e, paradoxalmente, pela busca por reclusão em si mesma.

*De tudo me afastei, por não querença
ou medo de demais querer a tudo
e de fixar em ócio e inexistência
o móbil ser ideal com que me iludo.*

*E de tudo herdei minha inocência,
este sentido de não ser, agudo,
vivo mistério e tão mortal ciência
que me aprendeu a ouvir o verso mudo.*

*A vida não vivi, - hora distante
que nunca se deteve em meu caminho.
A imagem vista em ver era bastante.*

*Mas, se não sei nem mesmo o que devoro,
e me consome a mim, e é sozinho,
suor de aurora, poesia, eu fui teu poro.*

Neste poema, retirado do livro *Barca do tempo* (1955), o eu-lírico parece impotente diante da vida e das coisas do mundo, mas resiste ao confronto por meio do traço íntimo de resistência “eu fui teu poro”. Seu filtro real é a constatação da passagem da vida inerte diante do tempo, “a vida não vivi, - hora distante que nunca se deteve em um caminho”. A constatação de que na poesia encontra um espaço para a reflexão e um refúgio do mundo agressor leva ao sentido de abandono de nostalgia “a vida que não viveu”; mas encontra eco na poética, espécie de resistência, de refúgio metaforizado na “aurora” poética da qual o eu-lírico é “poro”.

A poesia é, ao mesmo tempo, herança e mistério em Maria Ângela Alvim. É por meio da metalinguagem que sua verve poética caminha para a compreensão da realidade que circunda o eu-lírico que, por isso, parece impotente diante do fluxo natural da vida. Ao produzir este afastamento intencional da vida já presente no título, “*De tudo me afastei, por não querença*”, o eu-lírico valida, então, o sentido de transmutação do real imediato a sua volta. Tomado como matéria poética, o real é reificado na lírica e encontra os símbolos, no caso, a “aurora”, espécie de testemunho lírico que salva o enunciador lírico e leva à compreensão da voz silenciosa e angustiada que percorre a verve lírica de Maria Ângela Alvim, sobretudo no livro de estreia, como forma de sobreviver ao tempo.

No poema “Inteira me deixo aqui”, também de *Barca do tempo* (1955), encontramos o recorte isotópico de *Superfície* (1950); mas que evoca a tendência em simbolizar a realidade pela voz lírica que paira pelo insólito.

*Inteira me deixo aqui,
inteira, posto que ausente,
- neste corpo que nasci
fez-me a vida ou minha mente?*

*De ninguém sobrevivi.
Ah! vida, me fiz consciente,
mestiça de mim, de ti
em morte - quase semente.*

*E em terra desejo estar
e sempre, enquanto me alerta
nas vozes de vento e mar.*

*Sem jamais me resolver
a conter-me num deserto
ou saciar-me de morrer.*

No poema, reaparece a busca pelo silêncio em uma tentativa de isolamento “Inteira me deixo aqui,/ inteira, posto que ausente”. A ideia de “jamais me resolver,/ a conter-me num deserto/ ou saciar-me de morrer” indica o tom metalinguístico que assola o eu-lírico em direção à expressão filtrada por símbolos de isolamento.

Maria Ângela Alvim parece compreender as impossibilidades de confrontar o real imediato, e o resultado é a voz lírica que perpassa a superfície do mundo e se condensa na expressão do sujeito em conflito com a bestialidade do mundo a sua volta. O tempo que passa de forma interminável e imponderável é o “algoz” do eu-lírico que resiste à morte física em uma espécie de reminiscência lírica, de liberdade que levará à ideia de perpetuação na “quase morte”, ou seja, sobrevida.

Esta compreensão da efemeridade da vida é sublimada no traço simbólico de resistência que perpassa a produção da poesia de Maria Ângela Alvim. A metalinguagem é, portanto, resultante do tom angustiante presente na construção poética de *Superfície* (1950), mas, sobretudo, espécie de força que resiste ao tempo e ao espaço histórico a questionar atrocidades que acompanham as imagens caóticas dos poemas do livro.

A presença do grotesco e de inferências ao caos social de seu tempo histórico são eufêmicos nos poemas e levam ao encontro com a noite. São

ressonâncias para a quietude do eu-lírico que se refugia nos símbolos e descritos sob a égide do espelho fragmentado, espécie de permanência na vida e que dá ao lirismo de Alvim a ambiência à libertação, sobretudo, em *Superfície* (1950).

É desta dúvida ou duplicidade, viver na lírica ou morrer em contato com o real, que advém a ânsia pelo verso intimista que percorre a aparente abstração do real em sua poesia, por isso, insólita, cromática, simbólica e, por que não dizer, sinestésica.

Considerações finais

Os poemas de *Superfície* (1950) evocam, então, um espaço disfórico permeado pelo olhar do eu-poético que não é desprovido de todo da utopia, mas encontra no desespero e na angústia face ao real uma forma de expressão poética via consciência efêmera do tempo. Maria Ângela Alvim parece negar o real e sua superfície para caminhar pela imagem e símbolo e levar ao plural, superfícies. Neste sentido, perceber o traço de resistência que acompanha sua poética é uma forma de problematizar o grotesco e a barbárie de seu tempo, evocando aqui Benjamin (1996), ou seja, sua lírica é uma forma de filtrar as tensões sociais que acompanham sua forma inusitada de escrita.

Trata-se de uma poeta que construiu uma obra enigmática. Seu verso intimista e psicológico evoca uma velocidade filtrada pelo real a sua volta, mas matizada pela expressão lírica, encontra quietude no silêncio e no onírico. As imagens evocadas são, por isso, representações de um talento em processo que encontra na penumbra e na noite uma forma de expressão paradoxal da beleza da vida, de certa luminosidade obliterada nas referências ao *miroir fragmenté*, metáfora da identidade do eu-lírico em *Superfície* (1950).

Ao apresentarmos a obra de Maria Ângela Alvim e nos fixar prioritariamente no conjunto de poemas de *Superfície* (1950), pretendemos, mesmo que de forma metonímica em função da dimensão deste texto, focalizar a complexidade da poeta

e discutir aspectos que entendemos como relevantes em sua poesia ao compreender seu papel no contexto de sua época e esperar, mesmo nos dias de hoje, a ampliação de sua recepção.

Retomando a epígrafe deste texto, na imagem do Salgueiro associado a deusa Hécate, ligada a bruxaria e a música, evocamos na simbologia da adaptação à transição da vida para morte e o rio, nesse caso, mais uma referência ao Rio Estige, na poética de Maria Ângela Alvim. Pensamos, então, que o eu-lírico aceita a efemeridade da vida como linha isotópica a nortear a poética de *Superfície* (1950).

A transição da vida e a sublevação da morte são índices do traço sinestésico e insólito que percorre a poética da autora como um dos caminhos frutíferos para a compreensão da efemeridade da existência e, por isso, retoma o *carpe diem* Horaciano, novamente evocando aqui a complexidade da poética de Maria Ângela Alvim, ao indicar mais uma de suas particularidades, a erudição e o preciosismo formal de sua lírica em consonância com a primeira metade do século XX.

Ficam evidentes pontos positivos como a concisão do verso, o traço sinestésico e às imagens cromáticas que elegemos como pontos de referência no lirismo de Alvim. Porém o estudo da poesia de Maria Ângela Alvim deve passar pela percepção de uma poesia psicológica em muito marcada pelo tom lírico de seus versos, outra das grandes qualidades de sua poética.

A voz e “seu silêncio”, para retomar o título deste texto, é uma forma de contribuir para a percepção da complexidade de uma poesia que parece transitar entre a vida e a morte e perpetuar a voz da poeta, não seu silêncio.

Referências

ALVIM, M. A. **Superfície**. São Paulo: Record, 1950.

_____. **Barca do tempo**. São Paulo: Record, 1955.

_____. **Poemas**. São Paulo: Record, 1993.

BENJAMIN, W. **Moderno e modernidade**. São Paulo: Cultrix, 1996.

- BLOOM, Harold. Tradução Marcos Santarrita. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- CALDEIRA, J. **O cânone nos estudos anglo-americanos**. Coimbra, PT: 1994.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 4a. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In.: EIKHENBAUM, J. **Os formalistas russos**. São Paulo: Record, 1991.
- FRANCHETTI, P. O cânone em língua portuguesa. **Revista Voz lusíada**, N 18, 2 semestre de 2002. São Paulo, p. 56-68.
- PAZ, Octavio. Tradução de Olga Savary. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSENFELD, A. **Texto/contexto** I. 3a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Danglei de Castro Pereira é doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, com pós-doutorado em Literatura Brasileira e Literatura Comparada pela USP e Université de Rennes 2. É professor associado de Literatura Brasileira na Universidade de Brasília - UnB e no Programa de pós-graduação em Literatura, na mesma universidade. Líder do grupo de pesquisa Historiografia, literatura, cânone e ensino (CNPq) e membro do GT Literatura e ensino, da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - Anpoll.



“Há espíritos de exceção cujo destino é verem o seu tempo recusar-lhes, por não pertencerem a nenhuma paróquia visível, qualquer voto de matéria. A sua singularidade parece libertá-los de imediato das contingências estéticas do momento, a fortiori das disputas e das modas que são o seu mais belo adorno.”

(Da apresentação da edição portuguesa)

ENTRE AS DOBRAS DA PULSÃO: A LETRA COMO PULSAÇÃO CONTÍNUA NA OBRA DE MARIA ÂNGELA ALVIM

Imaculada NASCIMENTO
Faculdade de Letras da UFMG
imaculada.a@gmail.com

Esta ideia que pretendo/ me afirma, quando me vem, / na
mentira de que sendo/ serei mais de que ninguém.

Alvim, in: *Barca do tempo*.

Fortuna crítica escassa, poucos exemplares da sua obra disponíveis e sem nenhuma distribuição digital gratuita até o momento, apesar do distanciamento da data do falecimento da escritora (1926 -1959), apenas um livro publicado em vida: *Superfície* (1950), aos 24 anos de idade, o qual obteve grande repercussão. Essas são as principais informações que encontramos em praticamente todos os textos sobre Maria Ângela Alvim. Entretanto, sua produção, intensa apesar de seu curto prazo de vida, apresenta uma contribuição enorme para os estudos literários, principalmente poéticos. Sua obra é um objeto singular portador de uma poética *sui generis*, abundante de inquietações e angústias que escancaram a relação entre o universo íntimo, afetivo e intelectual.

A força pulsional que emana de seus textos é abundante em sombras, abismos e claridades súbitas, o que denota as cores com as quais ela luta para desvencilhar-se daquilo que a arrasta com a força da lava de um vulcão. Observa-se a reincidência de uma temática que denuncia certa obsessão mórbida, pois em sua obra como um todo, ela parece ter percorrido um caminho em busca da sublimação de alguma dor indecifrável ao buscar, por meio da escrita poética, um

diálogo constante com o silêncio a partir do seu primeiro livro e em todos os outros publicados postumamente:

Inútil, inútil, inútil,
quem lê no ar brusco?
Capricho, a flor é fútil num vaso etrusco.

Inútil, inútil, inútil
voltejo no asco.
Argila, és inconsútil
pouso de um frasco!

Nesse bojo profundo
há noites germinadas,
rosas do mundo.

Sorvo em treva o remédio
e cavo as esplanadas
do raso tédio.

(ALVIM, 1993, p.52)

Dessa singularidade, faz parte seu segundo livro, *Barca do tempo*, que saiu em edição artesanal:

O trabalho de escrita e encadernação foi, segundo relatos da família, realizado por freiras beneditinas em Belo Horizonte - MG, a pedido da própria poeta. Segundo o irmão, Francisco Alvim, Maria Ângela Alvim tinha cuidado e zelo com este material, que passava de mão em mão entre familiares e amigos, os quais o elogiavam pela qualidade visual e literária, deixando a poeta orgulhosa. (*Apud* SANTOS, 2008, p.12)

Observo que a confecção e edição de um livro em forma artesanal, desejo de uma escritora que nasceu e viveu numa família que exerceu a prática da escrita e edição formal, aponta para uma experiência que tem relação com o próprio corpo, ou seja, uma escrita orgânica. Trata-se de um *modus operandi* diverso daquele de seus contemporâneos, por meio do qual nota-se uma tensão entre experiência interior e forma de apresentação de uma escrita que não “se quer” una e tampouco definitiva, fixa, pois que atrela dois gestos artesanais: o gesto da escrita poética e o gesto da própria confecção manual da obra. Seriam eles uma estratégia para camuflar certa (in)disposição existencial e sensação de inadaptação ao mundo?

Testemunhos da importante relação poética da escritora com o próprio corpo, talvez ela quisesse pensar a literatura não como o sistema tradicional, mas como algo da ordem da singularidade, de uma experiência poética que pulsa na (in)completude, na recolha de um lugar (in)comum.

De modo recluso e solitário, introspectiva, Maria Ângela Alvim escrevia seus versos sobre a vida e mais ainda, sobre a morte. Escrever, para ela, foi uma questão. Em silêncio, sem estardalhaço, em seu quarto, a escrita lhe exigia solidão. Não uma solidão de paz, mas tumultuada, negra, bordadura sem palavras de apaziguamento, como um *topos* mortífero, poço fundo diante do nada, (in)exprimível. A experiência da escrita a fazia caminhar sempre como se à beira de um abismo.

Louca certeza oca
de um verso (mas, onde, onde?)
Sempre um eco. E só responde
tarde.

(ALVIM, 1993, p. 59)

Observa-se, aqui, um gesto em busca de uma escrita poética que pudesse exercer um papel de completude e que, no entanto, resulta em uma “certeza oca”. Arrancar o que dizer do silêncio, da brancura; lançar-se pelas e nas palavras para enganar o vazio, porém elas flutuam, ociosas, desertadas: “sempre um eco”. Em *Carta a um cortador de linho*, a escritora admite: “Não é sempre que posso sentir diante de mim a poesia. Ah! Não é sempre...” (ALVIM, 1980, p. 72). O vazio, o silêncio, a ausência, anunciam um grito que, paradoxalmente se faz ouvir desse mesmo silêncio,

Tradicionalmente admite-se que a literatura é a força da representação, o que significa trazer uma presença para o campo da letra (que por si só é silêncio). Cada escritor sabe o que escreve e o que não escreve. Por que escreve ou por que não escreve. O quanto escreve. O que escolhe ou não. Em algum sentido, poderíamos pensar na força da letra, alheia à dicção de quem escreve? Na escrita de Maria Ângela Alvim há marcas da incompletude, da insatisfação do desejo, as

quais ela transforma em um mote para a escrita, o que confessa em inúmeros poemas, a exemplo de: “O instinto de não ser, não me desmente” que molda o seu corpo no espaço vazio, por meio de um eu-lírico que tende ao silêncio, à ausência. A pulsão, como tensão constante – *konstante kraft* –, não cessa de procurar sua total satisfação: “tende, indomável sempre para adiante” – tal como exemplifica Freud citando *Fausto* – para dar conta do incessante trabalho pulsional. No “Entressonos” (*Outros poemas*) o eu-lírico aponta para o *topos* mortífero que a chama:

sombra saída de mim,
retardatária e dormente.
Não resta mais que um contorno
de branca ausência.

Observa-se certa intimidade de um sujeito que se vê à deriva, apenas uma sombra, uma silhueta e deixa ver que a escrita, ao invés de âncora, de salvação, denota consciência de um fim que se anuncia na “branca ausência”. O movimento poético sinaliza uma perda que não permite que as palavras tragam consolo. A dor que equivale à perda – inscrição primordial da solidão e da morte – abre um buraco negro psíquico sem representação possível. A essa configuração do vazio, Jacques Lacan denominou *Das Ding* (a Coisa), o que do real padece de significante:

Essa *Coisa*, o que do real – entendam aqui um real que não temos ainda que limitar, o real em sua totalidade, tanto o real que é o do sujeito, quanto o real com o qual ele lida como sendo exterior – o que, do real primordial, diremos, padece do significante. (LACAN, 1988, p. 169 -186)

Assim, a mensagem explícita no poema acima, está na emanção de um vazio que a poesia, ao invés de exercer a função de um porto seguro, deixa o sujeito lírico à mercê do impossível, do real lacaniano (a morte), algo da ordem do que Freud ensina por meio do texto: *Além do princípio de prazer*. Esse texto é considerado um divisor de águas na teoria psicanalítica porque, até então, Freud considerava o “princípio de prazer” como o princípio regulador do aparelho psíquico, o que conduziria o ser humano à busca do prazer, evitando o desprazer, a dor. A

partir da publicação desse texto, pode-se reconhecer que há algo “além do princípio de prazer” que o criador da psicanálise denomina Pulsão de morte.

“Suor de aurora, poesia, eu fui teu poro”

Penso em Maurice Blanchot e o que ele explica na obra *O livro por vir*: “A literatura não é um simples engano, é o poderoso poder de caminhar para o que é, graças à infinita multiplicidade do imaginário.” (Blanchot, 1984, p. 105). Maria Ângela Alvim sabe desentranhar o múltiplo e um estranho imaginário por meio de sua escrita poética. Observemos:

Esta ideia que pretendo
me afirma, quando me vem,
na mentira de que sendo
serei mais de que ninguém.

Meu ser móbil, despiciendo,
não encontro em mal ou bem,
mas no que fui, sempre sendo,
mais do que sou, sendo alguém.

Assim o tempo me trai
as horas que vou colhendo
em passado subtrai.

Que resta da vida, ao fim,
de extinguir-se me perdendo
na ilusão que há em mim?

(ALVIM, 1962, p.54)

A consciência do provisório (“Assim o tempo me trai”) na literatura de Maria Ângela Alvim faz-se notar em um corpo-a-corpo poético estranho – à Fernando Pessoa – como se integrada em seu próprio ser à poesia, da qual não é possível fazer uso puramente instrumental da linguagem; aliás, nem mesmo o discurso historiográfico ou o jornalístico estão isentos de mediar algo da instância do ideológico, político ou mesmo estético.

Numa escritora visceral como ela, o inacabamento faz parte do ato criativo, como também sugere certa existência tecida em uma dor abissal, ratificada por sua morte repentina e precoce, que deixou em suspenso tudo que se relacionasse com ela. Versos como os acima citados (“Que resta da vida, ao fim,/ de extinguir-se me perdendo/ na ilusão que há em mim?”) mostram uma profunda reflexão sobre vida e morte – um instantâneo confessional de seu estado de espírito que não parece ser apenas um lance de sedução estética. Nesse soneto é possível extrair verdades fortes de vida, mais cruéis que qualquer intenção documental, indícios de uma relação essencial com a escrita.

Todo o poema desliza para a repetição do silêncio no final (“me perdendo na ilusão que há em mim”), para onde se concentra a densidade do sentido que o eu-lírico procura. Um silêncio inquietante, angustiado, do qual emerge o grito mortífero que se ouve em outros poemas como em “Eu vinha não sei de onde”:

Eu vinha de não sei onde,
lar perdido, de mim mesma, — ou infância.
Quando apenas vi que não vinha
que reavera o ido,
o antigo estar em tal estância

minha.
E tudo que abandonei, o que deu termo
a um falso medo,
(muda solidão pairando,
som do grito ermo!)
me faz companhia.
E tudo me volta cedo
quando, indo, me assistia
em ocaso brando...

(ALVIM, 1993, p. 88)

O poema começa com uma conjugação estranha do verbo “vir” que se faz acompanhar por um “adjunto adverbial de não-lugar” (“Eu vinha de não sei onde”). Um verbo (vir), uma negação, outra vez o verbo (vir) em outra negativa: “Quando apenas vi que **não vinha**” (grifo meu) mostra um eu-lírico consciente de que o medo se transformara em solidão (“som do grito ermo”); ao “vir” se junta “voltar” e “ir”, nos três últimos versos. Pode ser observada aí uma escrita circular. Pelo viés da

melancolia, esse eu-lírico procura um verbo que contorne o silêncio pesado de sua própria dor, seu vácuo e, por fim, ele se vê (“me assistia” = já não estava presente, era um outro que via de fora) em um “ocaso brando” (metáfora para a morte).

Expressões como “lar perdido, de mim mesma – ou infância”, “falso medo”, “solidão pairando”, “grito ermo”, são confissões que apontam para a Pulsão freudiana – Pulsão de morte – como uma força que se encontra intrinsecamente emaranhada no gesto poético da escritora e do qual ela não consegue se desvencilhar. Parece haver um momento circular visto de fora, como se o eu-lírico estivesse fora da cena, só observando o ir/vir/voltar.

Em outras palavras, lembro que, no livro *O espaço literário*, Maurice Blanchot aborda uma questão que diz respeito à entrega árdua de alguns escritores ao texto, numa batalha que ele denomina de inumana, resultante do sofrimento de escrever, a exemplo de Kafka, Beckett, Artaud, Virginia Woolf, Gide, Mallarmé, Valéry, citados por ele. A palavra, para Blanchot, é, ao mesmo tempo, uma afirmação e uma negação do mundo inteligível, uma afirmação e um esquecimento do princípio da contradição. Segundo ele, é nesse abismo de significações várias que esses escritores passeiam e é a partir desse abismo que a palavra literária pode ser interpretada, reinterpretada, desconstruída, reconstruída.

Assim como para esses escritores, a impossibilidade de não escrever é também um abismo no qual a nossa escritora se inscreve:

Escreve. No teu regaço
o momento se passou
Voa num tempo de abraço,
abraço não repousou

(...)

Escreve, ó imensa fadiga
tua não querença se expande
nessa vontade inimiga.

Escreve teu verso raso
e assim, que a morte se mande
acontecer noutra acaso.

(ALVIM, 1962, p. 62)

Observa-se também nesse poema um movimento tautológico que enfatiza o *topos* da morte, cuja voz delirante tenta exorcizar o vazio. Escrever é preciso para afastar a inominável falta que se insinua em praticamente toda a obra da escritora: “que a morte se mande/acontecer noutro acaso”.

Escrita que, para Blanchot, é perigo, falta, silêncio. Assim, também, para Freud, um “visitante” do espaço literário – haja vista a quantidade de vezes em que ele recorreu à literatura, ao texto literário, bem como aos escritores de literatura como auxiliares para sua teorização¹. Freud problematiza o movimento de fim e recomeço – que é próprio da condição humana – por uma tendência para a compulsão à repetição. Por um lado, essa tendência pode reeditar aquilo que é da ordem do recalcado, reelaborando-o e transformando-se em algo que, no trabalho de análise clínica, será “aproveitado” positivamente no dia a dia do sujeito. Por outro, esse retorno do recalcado, para “além do princípio de prazer”, aponta para a pulsão de morte: Eros – pulsão de vida – nos impulsiona para frente; Tanatos atua no sentido inverso – como uma pulsão de morte, um movimento que faz com que o organismo retorne ao ponto de origem, retrocedendo ao ponto originário orgânico. Eros pretende prolongar a vida, e Tanatos tende a restituí-la a um estado anterior. No texto *A pulsão e suas vicissitudes*, de 1915, Freud esclarece que há duas espécies de Pulsão: aquelas que procuram conduzir o que é vivo à morte, e as outras, as pulsões sexuais, que estão perpetuamente tentando conseguir uma renovação da vida. (FREUD, 1914, p. 129)

É importante lembrar que, para Freud, *Trieb* (pulsão) é uma força constante e, para referir-se a uma força momentânea, passageira, utiliza outros termos:

A pulsão [...] jamais atua como uma força que imprime um impacto momentâneo, mas sempre como um impacto constante. Além disso, visto que ele incide não a partir de fora, mas de dentro do organismo, não há como fugir dele. [...] Chegamos, assim, à natureza essencial da pulsão, considerando em primeiro lugar suas principais características – sua origem em fontes de estimulação dentro do organismo e seu aparecimento como uma força constante – e disso deduzimos uma de suas outras

características, a saber, que nenhuma ação de fuga prevalece contra ela.
(FREUD, 1914, p. 124)

O que é da ordem do sensível – a escrita poética – e que deveria ser uma espécie de “passe” para o eu-lírico sobre o abismo silencioso, ao contrário parece exercer efeito de queda. Como fonte de estimulação proveniente de dentro do organismo, a escrita vai provocando, ao longo de toda a produção literária da escritora, um efeito constante de imersão numa melancolia que tende ao patológico. Vejamos o trecho do poema “Inteira me deixo aqui” (*Barca do tempo*), no qual o fazer literário funciona, não como tentativa de espantar a morte (pulsão de vida), mas como um desejo de se aproximar dela (pulsão de morte):

Sem jamais me resolver
a conter-me num deserto
ou saciar-me de morrer.

O primeiro verso aponta a sua busca constante por uma representação; o segundo marca o desejo de reviver o desaparecido, o descontínuo, o indizível; o terceiro marca um certo enfrentamento da morte (até onde a escrita permitir). Como um todo os três versos apontam um eu-lírico que vive em um entrelugar, à beira de uma amedrontada indefinição – de uma impossibilidade.

A escritora focava a escrita como se necessitasse sublimar algo, no entanto, sua poética aponta para o fracasso da escrita – uma atividade que lhe foi essencialmente vital até desistir da própria existência. O que parece agir em Maria Ângela Alvim – em potência – é aquilo que a direciona, enfaticamente, para a temática do silêncio, do vazio. Escrever – repito com Blanchot – é fazer-se eco do que não pode parar de falar, como uma força que imprime “impacto constante”.

Sem a pretensão de reduzir a escrita a uma simples patografia, porém tentando fazer uma aproximação entre a psicanálise e a literatura, reitero que a poesia de Maria Ângela Alvim apresenta o traço principal de sua inadaptação ao mundo, seu desalento: a melancolia que a acompanhou, praticamente em todos os seus passos. É o que se pode apreender, não superficialmente, pois que

repetidamente, como ecos de uma alma inquieta que buscou na escrita um ponto de ancoragem para seu barco que se foi horizonte afora, conforme já prenuncia em *Superfície*:

És morta, e morta surges transmutada,
vestes úmidas e gesto assim perfeito,
na máscara intangível, de afogada,
as lágrimas perdendo o amargo leito.

Sorriso de Gioconda, aberto em nada,
e esse andar de langor, ao vago afeito,
que suave, que serena e repousada!
Jorra vida da fonte de teu peito.

[...]

No mar do tempo, em ondas de distância,
os segundos deslizam por teus membros,
até a areia neutral da eternidade.

(ALVIM, 1993, p. 79)

A escrita parece ter exercido seu duplo papel: terapêutico em alguns momentos e tóxico, finalmente, pois chegou a um ponto em que ela não a procurou mais como corpo de ancoragem indispensável para que cessasse a desordem, a vacilação e a vacuidade que se apoderavam dela.

Há um traço em sua obra que, metonimicamente, aponta para um corpo a corpo com as palavras, uma luta para que elas não resvassem em puros jogos de palavras, uma procura de passagem que resultou, entretanto, em seu esfacelamento. Sua poesia mais parece um ritual, sempre aberta ao desejo de atravessar a noite mortífera, na qual tece o seu manto. Desde o início, seus poemas já sinalizavam uma escrita cujo núcleo pulsional criativo parecia se apresentar como possibilidade de abrigo e consolo. E é desde então que se observa que a poetisa se encontrava oprimida “na máscara intangível, de afogada”, no “Sorriso de Gioconda, aberto em nada” e que o seu fazer poético se mostra *pari passo* com a tentativa de compor – ou de recompor – uma integridade que se encontrava perdida e sem motivação:

Que importa, se me vou,
que importa a vida.
Não é vida tão pouco.
Se me vou,
– ó seres de quem vim,
não respondestes, –
ser não é tudo que sou.
Ó dolorido amor,
que importa amor
se morrer não faz quem ama?
Ó dor, que importa.
Se me vou,
este ir constante não permite
que me detenha em ser
e ser amor.

(ALVIM, 1993, p. 89)

Nesse poema, a repetição da temática se faz também por meio da repetição de expressões, principalmente de “que importa” e “se me vou”. Pode-se dizer que ele se divide em duas partes: a matéria (a letra) e a mensagem contida no poema. Com a letra, o eu-lírico brinca, repetindo, estrategicamente, a letra “p” em “importa” cuja sonoridade emitida pelo juntar dos lábios provoca uma espécie de sopro, como se as palavras fossem empurradas para fora. De dentro para fora. Como se quisesse jogar fora a palavra. Jogar fora a letra, o lixo – o que não serve para nada, porque “me vou” e “este ir constante não permite/que me detenha em ser/ e ser amor”.

Insistente, outra consoante se faz repetir: a letra “s” que, sibilante, como a impor silêncio – o silêncio do nada – revela certa predisposição em ir-se embora, imposição principalmente em: “se me vou”, “se morrer”, “seres”, “ser” entre outras palavras. Uma leitura em voz alta permite reconhecer o som do “s” que atravessa todo o poema como um espectro a impedir o grito que poderia extravasar a dor de não ser ou a dor de existir.

A letra como pulsação contínua, então, não exerceu o papel esperado de “acomodação de restos”, conforme a ideia desenvolvida por Lacan em *Lituraterra*. A pulsão de vida parece deixar-se sufocar pela pulsão de morte ao sugerir rimas e sons mortos – silêncio. Como uma voz que o sujeito não quer ouvir: ecos do que

não pode parar de falar, gritos provenientes do silêncio que emana de uma extrema angústia apontando para um futuro (talvez) anunciado (“que importa se me vou”), construções provenientes de rastros de dor e perda, de uma melancolia que aponta para um desabamento psíquico.

Considerações finais

Chego à conclusão de que a escrita exerceu uma função em *mise-en-abyme* para a poetisa que não conseguia alcançar o objetivo para o qual se dispunha a investir nesse gesto. Observo que o núcleo central da sua escrita poética parece ser oriundo de uma nuance melancólica que teria na ausência – que é também silêncio – uma poderosa energia criativa. O movimento da sua existência pode ser assim compreendido: ao lado da repetição constante da temática do “não”, do sentimento onipresente da morte e do silêncio da palavra poética, ouve-se o grito humano de desamparo perante o mistério da vida.

Assim, chego ao limiar desta pesquisa, imbuída pela estranha beleza poética da obra de Maria Ângela Alvim e procuro, com Roland Barthes, pensar uma questão sobre a mulher tecelã que relaciono, também, à escritora e ao feminino:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tecelãs, as “chansons de toile”, dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). (BARTHES, 1988, p. 27 - 28)

Tecer e cantar – são as metáforas que julgo poder atribuir à poetisa Maria Ângela. Não se trata, aqui, da questão do feminino, exatamente, mas de perceber que há o barulho de um tear que se faz ouvir nos dias e noites que atravessam sua obra poética. Não para desmanchar à noite, como Penélope, pois à noite ela também teceu o seu manto onde procurou aquecer-se, por meio da (a)bordagem da escrita. Caçadoras, viajantes, navegadoras, mulheres como ela (a)bordam, com

seus versos, ritmos, cadências, o desejo de viagem em cavalgadas ou em vagas marinhas. Cada uma a seu modo e tempo.

Nota:

¹ A escrita de Freud traz características que a tornam, não raras vezes, literária, ao privilegiar, por exemplo, o vocabulário coloquial em alguns termos e pela versatilidade de estilos. Não foi à toa que Freud foi agraciado com o Prêmio Goethe de literatura em 1930.

Referências

ALVIM, Maria Ângela. **Superfície**: Toda poesia. Lisboa, PT: Editora Assírio & Alvim, 2002.

_____. **Poemas**. 3ª ed. Campinas-SP, Editora da UNICAMP, 1993.

_____. **Cartas a um cortador de linho**. In: ALVIM, Maria Ângela. **Poemas**. 3ª edição. Campinas-SP, Editora da UNICAMP, 1993.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. de Hortênsia dos Santos. 8. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. De Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e outros trabalhos**, p. 129.

LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 7: A ética da psicanálise. Versão brasileira: Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p.169-186.

SANTOS, Antonio Luceni dos. **A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2008.

Imaculada Nascimento é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada; professora de Língua Portuguesa e Língua Espanhola; vice-líder do Grupo de pesquisa Mulheres em Letras (UFMG); membro: Senhoras do Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras (UFMG/ Universidade de Lisboa (CLEPUL)). Livros publicados: coautoria: *Antologia de Escritoras de ontem e de hoje* (2014); *Poéticas do feminino* (2018); *Ercília Nogueira Cobra – Estudo e Notas* (2021); *Antologia de escritoras mineiras contemporâneas* (2025).



“A poesia tem mil rostos
E mil nomes. Ai de mim!
Um só distingo, entre todos:
é Maria Ângela Alvim”

Carlos Drummond de Andrade

MARIA ÂNGELA ALVIM: SUSSURRO POÉTICO

Kelen Benfenatti PAIVA
IFSudeste-MG/ Câmpus SJDR
kelenbenfenatti@gmail.com

“Não reconheço meu mundo”, anuncia o verso da poeta que, melancolicamente, se inscreve no mundo por meio da palavra. Maria Ângela Alvim, poeta mineira, dedicou-se ao trabalho de assistente social e a escrever poesia, silenciosamente. Nas duas trajetórias não passou ilesa pela dor da existência e pela ciência da impotência humana diante das mazelas da sociedade e da morte.

Talvez na poesia tenha encontrado uma forma de expressar as inquietudes que a afligiam. E, talvez, também por isso, nós, leitores, nos deparamos com versos que carregam uma dor que longe de parecer um grito, mais se assemelha a um sofrido sussurro poético. Nesse sussurro, desvelam-se nuances de uma inquietação existencial que ultrapassa os limites da compreensão.

Em seu único livro publicado em vida, *Superfície* (1950), reuniu 28 poemas marcados pela concisão da forma e pelo tom intimista. Postumamente, foram publicados *Barca do tempo*, no qual também há 28 poemas, mais extensos, com predominância de sonetos; *Outros poemas*, que reúne textos esparsos; *Poemas de Agosto*, que, segundo depoimento de Francisco Alvim, irmão da poeta, foi escrito durante o período de agravamento de uma doença nervosa que acometeu a escritora e de seu isolamento para se tratar, e, embora traga marcas circunstanciais desse período de sua vida, reúne “poemas de uma meditação, de uma força, de um estranhamento, de uma realidade [...] da realidade profunda da poesia dela”; *Carta a um cortador de linho*, único livro em prosa da autora, uma prosa poética que, segundo Alexandre Eulálio, “fascina pela justeza do tom” (EULÁLIO, 1993, p. 147)

Sua obra foi reunida em *Poemas* pelo Departamento de Imprensa Nacional, em 1962; pela Fontana/INL/MEC, em 1980 e pela UNICAMP, em 1993. Seus poemas foram traduzidos para o francês e espanhol e sua obra foi publicada também em Portugal, *Superfície - toda poesia* (2002).

Estabeleceu contatos com nomes importantes do cenário intelectual brasileiro e também estrangeiro. Dentre eles estão: os escritores Carlos Drummond de Andrade, de quem era admiradora confessa; Jorge de Lima, Bueno de Rivera e Celina Ferreira; o sociólogo Josué de Castro, autor de *Geografia da fome*, nome importante no combate às desigualdades sociais; o padre Lebreton, principal nome do movimento *Économie et Humanisme*, reconhecido pela história de luta e engajamento em questões sociais; a discípula de Rilke, Lou Albert-Lasard, com a qual manteve correspondência, entre outros.

Sobre sua obra, pode-se afirmar que, com temática variada, traz reflexões acerca da vida, da morte e da poesia. Temas como a finitude da matéria, o estranhamento da vida, a angústia, a solidão, a tristeza e a loucura também são frequentes em seus poemas. O tom introspectivo e reflexivo está presente em toda sua obra. Sobre seu processo de escrita, sua irmã, a também poeta Maria Lúcia, afirma: “a poesia era silenciosa... ela fazia poesia como ela respirava...”.

Sobre a autora, vem de Maria Lúcia Alvim outro depoimento em verso:

*És no tempo o que passa mas flutuas
Noutro tempo mais livre e permanente
Onde ausente serias tu somente
A ser e demorar nas coisas tuas,
Novos espaços te cercam – recua
Também aquela ausência – consciente
Projetas o teu gosto transparente
Que vai além de ti e continua
Se viver não te basta nem situa
A forma de teu mundo inexistente
fizeste mais alheia a espera tua
neste andar pela vida descontente,
perduras incontida e insinuas
a vontade de ser em ti presente.*

(ALVIM, 1989, p. 318)

Uma “poesia silenciosa” que coincide com um ser silencioso “Onde ausente serias tu somente/A ser e demorar nas coisas tuas”, uma “ausência consciente” derivada, em parte, pelo “andar pela vida descontente”. Quem sabe a poesia tenha sido uma forma possível com a qual Maria Ângela Alvim lidou com sua incompatibilidade com o mundo. E nessa escrita do silêncio não há gritos de dor, há um sussurrar melancólico movido pela incompatibilidade com a existência: “Mas, se não sei nem o que devoro,/e me consome a mim, e é sozinho,/suor de aurora, poesia, eu fui teu poro”. (ALVIM, 2002, p. 82)

O fazer poético, as inerentes etapas do labor literário, se faziam de forma silenciosa. É o que atestam as palavras de quem conviveu com a poeta. O mesmo silêncio também foi sentido por quem conviveu com seus versos, como bem observou Alexandre Eulálio ao afirmar que Maria Ângela Alvim estava “à procura antes do silêncio do que da palavra, de um silêncio que contém e acaba por absorver a palavra da qual ele germinou”. (EULÁLIO, 1993, p. 147)

Vida e obra se fundem e confundem nessa conflituosa tentativa de viver. A morte para a poeta está na própria vida, na espera, no tempo vivido e, talvez por isso, é que em versos de *Poemas de agosto*, o eu-lírico se mostre em uma espécie de entre-lugar, situado temporalmente entre duas mortes, a do presente vivido e a do futuro certo: “Estar assim me acrescenta/dupla, estática, vencida,/ uma vida, entre duas mortes/a meu lado eternizadas”. (ALVIM, 1993, p. 23)

Seus versos, em certa medida, antecipam seu triste desfecho, “Rosas floresceram em meus cabelos/ Negras Rosas do Egito/ Meu corpo espera há séculos/ e a alma o presencia./ Só a morte compreende”. (ALVIM, 2002, p. 23) Versos que apresentam ao leitor o estranhamento do existir. Estranhamento que ultrapassou a página em branco, fundindo poesia e vida. Aos 33 anos, em 1959, a poeta, em cujos versos já protagonizava a morte, dá fim aos seus dias, no Rio de Janeiro, silenciosamente.

É nos rastros da intrínseca relação entre poesia e vida, pensando nos “biografemas”, propostos por Barthes (2005), pormenores da vida de um autor que habitam sua escrita, é que seguimos alguns rastros na leitura dos poemas de Maria Ângela Alvim. Marcas como o descontentamento com a vida, a incomunicabilidade, a tristeza, a melancolia e o recolhimento ligados ao biográfico também habitam sua escrita.

Por uma poética do recolhimento

Entre as amigadas que Maria Ângela Alvim cultivou em sua breve vida, destaca-se sua admiração por Carlos Drummond de Andrade, que era recíproca. Vem de Drummond uma afirmação que em muito diz sobre o seu fazer poético: se preocupou menos em situar-se no convívio literário e conquistar o interesse do público, do que em exprimir, por meio de denotações límpidas, ao mesmo tempo fugitivas e exatas, a complexidade de certos estados de alma e de certas experiências vitais.

“Notações límpidas, fugidias e exatas” definem sua poética do recolhimento, em versos curtos, sem excessos, carregados por uma inquietude que não cabem na página em branco: “Meus olhos são telas d’água,/não ferem a perfeição”. (ALVIM, 2002, p. 19) Seu desinteresse em “situar-se no convívio e conquistar o interesse do público” aponta para uma marca de vida que também se instaura na poesia de Maria Ângela Alvim, um recolhimento como forma de se inscrever em um mundo que em nada lhe parecia acolhedor:

*Azul de pálpebra.
Canto de galos.
Roxo de chaga.
Silêncio de gruta.
Horizontes de ausência.
Não reconheço meu mundo.*

(ALVIM, 2002, p. 41)

Carregado de imagens sensoriais, o poema em questão revela a melancolia presente na escrita de Maria Ângela Alvim. É como se o azul fosse possível apenas com os olhos fechados, sem ver o mundo, sem ser parte dele. Ao abrir os olhos, ao despertar com o “canto de galos”, o que resta são “roxo de chagas”, “silêncio de gruta”, “horizontes de ausência” e o não reconhecimento do mundo.

“O azul da pálpebra” nos leva ainda a pensar em como esse processo e recolhimento é intensificado pelo vazio e pelo “silêncio de gruta”, uma pausa para se inquietar com a própria existência, em uma possível e inevitável reflexão melancólica. Essa melancolia evidencia ainda mais a fragilidade da condição humana, a dor do existir, “o roxo de chagas”, em meio a crise existencial.

Em outros momentos de sua escrita, a dor de existir se manifesta em uma incompatibilidade com o mundo:

*Estou e não me respondo
Assisto. Em mim se decide
um inútil afã e se some
a vida que me preside.*

*E passo, ainda... Meu nome
há muito não coincide
comigo se estar se consome
e tantas vezes me elide.*

*Me move o tempo mais frio
de tanto pranto afogado
num quase mito de mim.*

*Vou morando em desvario
quase em sonho inaugurado
para um começo, meu fim.*

(ALVIM, 2002, p.94)

Há no poema um evidente conflito do sujeito diante do mundo em que habita, “estou e não me respondo”; “Meu nome ... há muito não coincide comigo”. “Vou morando em desvario” sugere uma impossibilidade de viver e de conviver, uma luta interna, um não reconhecimento de si mesmo diante do mundo. Um sujeito elidido, como se sua essência estivesse se apagando ou sendo negada. Um sujeito cuja

tristeza o impede de interagir com esse mesmo mundo que o afoga. Os versos promovem uma reflexão filosófica da dor do existir, o sentimento de estar deslocado e de buscar sentido em meio ao caos interno.

Será ainda de seu leitor atento, Drummond, que na recepção calorosa da estreia da escritora, elogiará sua concisão vocabular e sua habilidade de “manter-se fiel a si mesma, só produzindo aquilo que seu espírito amadureceu profundamente e depurou dos resíduos emocionais ou intelectuais deixados pela vida”.

Drummond evidencia esse vínculo entre o vivido e a escrita, destacando uma depuração no processo de criação que seria o filtro necessário entre a vida e a arte. E prossegue elogiando “a qualidade especial de uma natureza poética extremamente fina, que sabe selecionar os aspectos da realidade interior e nos oferecer, com sóbria dicção, o resultado último de sua experiência lírica.”

O “belo futuro” previsto pelo escritor na recepção de estreia de Maria Ângela Alvim, em 1951, será oito anos mais tarde interrompido pelo precoce falecimento da escritora. São de Drummond as boas-vindas para a jovem poeta, serão também dele as palavras de despedida em “Passagem”, que publica por ocasião de sua morte:

Amiga:

Era manhã cedo quando perguntei por ti; uma voz desconhecida respondeu que pela madrugada, silenciosamente, te haviam levado [...] As palavras que juntaste com ritmo próprio traziam esta indicação: Superfície. Descrição de raiz, despistamento angélico. Vinham de uma camada em que tudo é essencial e não necessita de palavras [...] Foste mais além. Perdida em ti mesma, começaste a vagar numa região a que não sabemos chegar ainda, a que não corresponde expressão. Habitavas a ausência, país de espelhos que não refletem os rostos, nem mesmo os mais belos, como era o teu. Ganharas a invisibilidade, dentro da aparência física.[...] Agora nunca mais estarás fora do mundo, ou nele oculta. Agora

sei que teu nome era Busca e Passagem; há criaturas nascidas para buscar e passar, encerrando uma promessa contínua, rosa aberta no nada.

A sensibilidade do leitor de Maria Ângela se apresenta nessa despedida de forma emocionada. Drummond recorre ao primeiro livro da autora, no qual a morte foi mais que temática, para destacar uma espécie de prenúncio do que se seguiria. Em um “despistamento angélico”, os versos já anunciavam seu desejo de morte. Percebe ainda como a escritora e amiga “Perdida em si mesma”, “Habitava a ausência”. Faz ainda referência à “rosa aberta no nada” promovendo o diálogo com o poema da escritora:

*Há uma rosa caída
Morta
Há uma rosa caída
Bela
Há uma rosa caída
Rosa*

(ALVIM, 2002, p. 35)

Interessante destacar que a presença da rosa morta e bela sugere que a morte carrega em si uma beleza que permanece, há uma beleza na despedida da vida, algo que transcende as limitações humanas. A rosa continua sendo Rosa mesmo com a morte e isso sintetiza imagetivamente a teoria sobre a morte presente na obra da poeta, a morte como a possibilidade de uma “outra existência”.

Essa ideia de existência está presente também na leitura de Drummond, “a rosa aberta no nada”. É como se a morte não fosse capaz de por fim à existência e à beleza não se findasse na efemeridade das coisas e dos seres.

O texto de despedida persegue as pistas deixadas pela poeta em sua escrita também ao afirmar que ela é “Discrição de raiz”. Em outro poema, Maria Ângela escreve: “A árvore não brotou no Jardim/ Desconheço a doçura do seio das flores./ Sou o fruto das raízes”. (ALVIM, 2002, p. 45)

O verso conclusivo do poema “Sou o fruto das raízes” sentencia o sujeito lírico a viver voltado para si mesmo, em uma solidão definitiva, sem compreender o mundo que o cerca.

De forma geral, o que observamos na obra de Maria Ângela Alvim é uma escrita muito além das aparências, da superfície. Uma escrita que insinua, que sugere, que mais vela que revela os sentimentos, emoções, as tristezas que habitam o existir, uma poética do recolhimento, da solidão: “Só / foi-se o caminho / Sei / do ser sozinho”, anunciam a solidão da existência.

Nessa dor do existir, a voz lírica se manifesta:

*Pelo sinal
que vos quero
ah! que vos quero marcar*

*Pelo sinal
toda a vida
nunca da vida sarar*

*Da vida que
dolorida
vistes meu corpo sangrar*

(ALVIM, 2002, p. 117)

O sentimento de dor emana desses versos numa incompatibilidade com o viver. O sofrimento marca o sujeito de forma definitiva e inevitável, deixando sinais que ultrapassam a dor física, como se estivesse fadado a um contínuo sangrar.

Em outro poema, Maria Ângela escreve:

*Inteira me deixo aqui,
inteira, posto que ausente
- neste corpo que nasci
fez-me a vida ou minha mente?*

*De ninguém sobrevivi.
Ah! vida, me fiz consciente,
mestiça de mim, de ti
em morte - quase semente.*

e em terra desejo estar

*E sempre, enquanto me alerta
nas vozes de vento e mar.*

*Sem jamais me resolver
a conter-me num deserto
ou saciar-me de morrer.*

(ALVIM, 2002, p. 86)

O poema marca o conflito íntimo do eu-lírico que procura compreender por que se sente ausente no mundo que habita, levanta a dúvida do motivo desse sentimento, se ser ausente teria sido ocasionado pela vida ou pela própria mente. Os versos resumem um sentimento de inadequação, incompatibilidade com o mundo, com a existência e um desejo incontrolado de fechar-se em si, isolar-se.

Ao que parece, o silêncio, o andar ausente, o recolhimento, o descontentamento de Maria Ângela Alvim são biografemas que habitam sua obra.

O estado “morrente” em Maria Ângela Alvim

No existir subterrâneo do verso de Maria Ângela Alvim há uma intrínseca relação com a morte. Mais que temática, a morte permeia toda a obra da autora, se inscreve em sua letra de forma pulsante desde *Superfície* (1950), livro em que a temática é central.

São vários os momentos em que a finitude da vida, a presença da morte se evidencia em seus versos como inevitável destino: “Mais fiel que a sombra é a morte” afirma seu verso (ALVIM, 2002, p. 34). Em sua poética, estabelece uma espécie de tratado sobre a morte. Nesse sentido, há uma primeira constatação do leitor diante dos versos de Maria Ângela Alvim, viver é estar em um estado “morrente”, à medida que o eu-lírico não se reconhece como parte do mundo que o cerca:

*Pedras se contraíram sob meus pés
A planta viva foi arrancada do meu corpo
e lançada em terra do não-ser.*

*Mas eu terei o esquecimento e a noite.
A planta viva vingará na morte.*

(ALVIM, 2002, p. 28)

Nestes versos, a autora revela uma constante tensão entre ser e não-ser, vida e morte, interioridade e transcendência. Constrói imagens que, embora marcadas por uma economia verbal, carregam densidade filosófica e simbólica.

O desconforto existencial já se mostra no primeiro verso “Pedras se contraíram sob meus o pés”. Diferente do que se espera da “planta viva” enraizada em terra macia e nutritiva, o que se apresenta é um solo petrificado cujas pedras ganham movimento, se contraem, esmagando a raiz, impedindo a nutrição da planta, um mundo hostil e instável no qual o sujeito-planta não se adapta.

Além do evidente desconforto de viver nesse solo-mundo-pedregoso, há um ato violento de ser “arrancada” e lançada na “terra do não-ser”. A “planta viva”, separada brutalmente da vida, teria como destino a morte, mas se nutre dela, do esquecimento e da noite para se reerguer em uma nova existência. Aqui, a morte assume papel de gênese, de potência germinativa, transformando-se em promessa de vingança simbólica, ou seja, de afirmação póstuma da subjetividade. A morte passa a ser um evento transformador. Neste sentido, a morte é geradora de vida, ainda que essa vida só seja possível fora da organicidade, da existência biológica, fora do mundo em que o sujeito-planta se insere.

Esse constructo da morte como algo positivo vai na contramão de uma visão de morte como fim. Esta se apresenta como saída diante da incompatibilidade com o mundo, diante da dor de existir:

*Rosas florescem em meus cabelos.
Negras rosas do Egito.
Meu corpo espera há séculos
e a alma o presencia.
Só a morte compreende.*

(ALVIM, 2002, p.23)

É como se a morte fosse a única forma de apaziguamento possível, de compreensão. É nela que estaria a possibilidade de uma nova forma de existir:

*Eu vi o morto.
Na boca do morto, o gosto recuperado.
Nos braços do morto, o gesto permanente.
Aridez da minha língua.
Ausência das minhas mãos.*

(ALVIM, 2002, p. 25)

A possibilidade do “gesto permanente”, do “gosto recuperado” só é possível com a morte. Afinal, a vida é ausência, é dor, é incompreensão e aos vivos faltam a capacidade do “gesto” do braço, o “gosto” na boca. No poema, a autora promove uma reflexão sobre a morte, não como um apagamento absoluto, mas como possibilidade de revelação, de permanência.

“Eu vi o morto”, no primeiro verso, inscreve o eu-lírico como testemunha da morte, não como mero expectador, mas como alguém que “vivencia” essa experiência da morte por enxergar o que está além da superfície. Por compreender que a morte dá ao morto a possibilidade de sentir (gosto) e agir (gesto), o que não era possível em vida. Neste sentido, existir efetivamente só seria possível em outra dimensão com a morte, o corpo morto se torna lugar de plenitude simbólica.

Em contrapartida, o corpo vivo experimenta a esterilidade da linguagem, “a aridez da língua”, a impossibilidade do gesto, “ausência de mãos”, experimenta a incomunicabilidade e a limitação do controle de suas próprias ações. Assim, ao vivo só restariam a privação e o silêncio.

Essa visão positiva da morte como condição que dá sentido à existência se aproxima do pensamento de Rilke. Antonio Luceni dos Santos aponta para a proximidade da leitora Maria Ângela Alvim e a obra de Rilke principalmente ao que tange o hermetismo, a solidão e a introspecção, e destaca alguns “conselhos” elencados pelo poeta em *Cartas a um jovem poeta*, seguidos pela escritora em sua

poética, como procurar entrar em si mesma, examinar suas raízes, se colocar nesse estado de solidão interior, compreender se há em si uma necessidade absoluta de escrever. (SANTOS, 2008, p. 41- 43)

O fato de Rilke ter sido assumidamente uma das fontes em que bebeu Maria Ângela Alvim pode ter intensificado sua escrita introspectiva marcada pela reflexão filosófica sobre a existência, em uma espécie de metafísica do ser em que a palavra poética assume um caráter ontológico que desafia o leitor a entrar em um universo de silêncio, reflexão e paradoxo, a reconhecer na morte sua potência transformadora capaz de proporcionar ao sujeito a permanência e o sentido.

Philippe Ariès, em *A história da morte no Ocidente* (2003), trata historicamente da concepção da morte e lembra que a morte passou de desejada a temida ao longo dos séculos. O autor descreve a relação do homem com a morte desde a aceitação natural e a espera, no início da Idade Média, passando a ser temida de forma dramática, a partir do século XII e culminando na contemporaneidade em que, ainda temida, se evita falar sobre ela.

Na contramão da concepção negativa da morte produzida socialmente, estaria a sua representação pela literatura de Maria Ângela Alvim. Nesta, mais que a ficcionalização da morte, parece haver uma forma de dizer, “uma linguagem, um meio de dizer outra coisa” (ARIÈS, 2003, p. 166), auxiliando o ser humano na compreensão e aceitação da morte, em uma espécie de reconciliamento com ela. É como se pela literatura fosse possível lidar melhor com a morte, fosse possível experimentá-la infinitas vezes ainda durante a vida.

Nos versos de Maria Ângela, esse reconciliamento se apresenta como reação à expressão evidente do medo universal da morte, um certo fascínio pela morte. A morte figura em metáforas como “noite”, “sombra”, “raiz”, “rosa”, “mar”.

Envolta em mistério ou sob a promessa de revelação, esta se configura como algo inevitável:

Mais fiel que a sombra é a morte.

*Aquela que não queres ser vem e se perde.
E tu gritas: – Vida!
Mais fiel que a sombra é a morte.*

(ALVIM, 2002, p. 34)

A morte habita a vida, reside também na espera, no tempo vivido, e talvez por isso é que em versos de *Poemas de agosto*, escritos em um momento difícil de sua vida, o eu-lírico se mostre em uma espécie de entre-lugar, situado temporalmente entre duas mortes, a do presente incômodo (o estado morrente) e a do futuro certo (a morte física do corpo):

*[...]
Estar assim me acrescenta
dupla, estática, vencida,
uma vida, entre duas mortes
a meu lado eternizadas.*

(ALVIM, 2002, p.142)

Em *Carta a Maria Cléa*, incluídos em *Outros poemas*, a autora escreve:

*Embora faça sol, a dor oprime a altura.
Converso com você, mas sei que é conjectura.*

*E sendo aqui montanha, verdade aprofundo:
Por quê? Por que nos nutrimos deste mundo?*

*Deste mundo, exílio, – porta de nossas perdas
onde o tempo nos soma pelas horas esquerdas.*

*Não sabemos talvez, ou em saber não bastamos
que o mundo é sedento e nós o desalteramos.*

*Secam rios de pranto onde a sede se apura
e deságua o labirinto de uma carne obscura.*

*É preciso nos nutrirmos deste mundo, – quantos
Somos, sirvamos à sua fome, - fome de tantos.*

(ALVIM, 2002, p. 121)

O tom reflexivo do poema é intensificado pelo caráter filosófico desses versos que indicam uma dor contínua, um confronto com a existência, presentes na poética da inquietude de Maria Ângela Alvim. “Embora faça sol, a dor oprime a altura” afirma

o poema. Se a metáfora da luz é associada comumente à alegria, nesses versos ela é ofuscada pela dor, não sendo suficiente para tirar o eu-lírico do estado de tristeza permanente.

A incomunicabilidade também se desenha aos olhos do leitor no verso “Converso com você, mas sei que é conjectura”, como se qualquer tentativa de comunicação fosse fadada ao fracasso, reafirmando a solidão do sujeito. Solidão ainda mais intensificada pelo sentimento de não pertencimento ao mundo: “Este mundo, exílio – porta de nossas perdas”. Neste sentido, viver é morrer a cada dia em “Rios de pranto” e “carne obscura”, metáforas dessa dor humana, da corporalidade finita, da decadência do corpo.

O poema é marcado por uma consciência aguda da transitoriedade. A imagem do mundo como “porta de nossas perdas” sugere que viver é, inevitavelmente, perder. Assim, seria inútil qualquer tentativa de reação à incompletude.

Há uma ruptura entre o sujeito poético e o mundo ao seu redor. A afirmação “é preciso nos nutrirmos deste mundo” revela um paradoxo: embora necessário, esse alimento (físico, espiritual, afetivo) é fonte de dor, consome os homens, tem fome “de tantos”. O eu-lírico reconhece que precisa do mundo para existir, mas não se encaixa nele.

A linguagem da perda, do exílio e da sede que nunca se sacia aponta para um desconforto ontológico — viver no mundo é viver em conflito com ele e consigo mesmo.

Assim como a morte seria a única possibilidade de uma nova existência, a comunicação só é possível fora desse mundo que cerca o sujeito, como se observa no poema “Mar”:

*Mar.
O pássaro feriu o espelho e libertou a imagem.
Ouço o canto dos naufragos, dos reencontrados.*

*Espumas. Véus.
Boiaram os pensamentos das virgens.
São mensagens.
Eu descerei para as núpcias.*

(ALVIM, 2002, p. 29)

A voz que é ouvida é a do “canto dos náufragos”, as mensagens recebidas são os “pensamentos das virgens” e o desejo de morte se concretiza enquanto promessa: “Eu descerei para as núpcias”. A morte, neste caso, se configura como certeza, como única possibilidade de comunicação humana, indicando uma saída para libertar-se do mundo, da incomunicabilidade e de si mesmo.

Talvez a única possibilidade neste conflito seja se ausentar de alguma forma desse mundo. É o que nos diz no lamento do poema:

*[...]
Alma que endurecia
ou de dor ou de apelo,
sem saber sentimento?

Carpindo a mágoa fria
um pranto sem degelo,
eu, pois que eu sei, me ausento.*

(ALVIM, 2002, p. 55)

No poema, a autora constrói uma densa meditação lírica sobre a dor existencial, especialmente no que tange ao sentir e à escolha consciente da ausência. A morte, aqui, não se dá de forma literal, mas como símbolo de um esvaziamento interior, uma exaustão da alma que “endurecia”, alheia tanto ao sofrimento quanto ao apelo afetivo, ou seja, a ser tocada pelo outro. Isto a afasta do fluxo da vida, evidenciando a crise existencial do sujeito.

A interrogação do verso “sem saber sentimento?” dramatiza a angústia do sujeito que se vê sem amparo, sem ligação com a vida, sem compreender o que

sente. Essa dúvida reafirma o desconhecimento de si mesmo e, ao mesmo tempo, do mundo em que se encontra.

A angústia transformada em pranto está congelada “pranto sem degelo”, incapaz de sair dos olhos para aliviar a alma, “Mágoa fria”. E, neste sentido, o sujeito está fadado a um constante sofrer e, ciente disso, anuncia uma decisão “eu, pois que eu sei, me ausento”. A ausência, neste contexto, pode ser física, indicando a presença da morte ou uma forma de se retirar de um mundo que não reconhece pelo isolamento, pelo silêncio. Há neste gesto uma pulsão de morte simbólica.

Maria Ângela Alvim desenha no verso a plasticidade da morte. Cria imagens poéticas potentes para pensá-la, para refletir sobre ela, para recriá-la pela palavra. É pela linguagem que a elaboração da morte é possível, pela poesia.

É possível apreendermos de seus versos a morte como transfiguração. No poema, ouve-se a voz da poeta: “A sementeira de mortos. O rio./ - transformei-me em salgueiro/no rio da morte”. (ALVIM, 2002, p. 37)

Há uma condensação lírica da morte. Em apenas três versos, a poeta promove a metamorfose do sujeito, integrando-o com a natureza por meio da morte. A imagem da “sementeira de mortos” subverte a concepção tradicional da morte como fim, evoca a ideia de germinação, início de outro ciclo, de uma nova existência.

A imagem do rio, igualmente carregada de simbologia, também se configura no poema associada a um espaço de transfiguração. É por meio dele que o eu-lírico se “transforma em salgueiro”, nutrindo-se desse rio de morte. Há, portanto, nestes versos, a ideia de morte como passagem e mutação, não como aniquilamento. O “rio da morte” não apaga o sujeito, mas o reintegra poeticamente à natureza, o alimenta.

Essa ideia da morte com potência transfiguradora também se apresenta em outros momentos de sua escrita em versos em que a morte se insinua como uma

potência simbólica que transforma a relação do sujeito com o mundo e consigo mesmo:

*Não mais a estrela será tão alta
na grade dos dedos.
Está no lago
no espelho da noite
na mão suicida.
No lago
no espelho da noite
flutua a face da afogada.*

(ALVIM, 2002, p. 30)

Esse sujeito enclausurado em sua condição humana, limitado pelas “grades dos dedos” não busca mais na altura o entendimento para a vida, volta-se para o espelho da noite, o lago. “Está no lago/ no espelho da noite/ na mão suicida.” conclui o poema. O olhar do eu-lírico sofre um deslocamento, deixa de olhar a “alta estrela” e se volta para a face escura do lago, em uma profunda introspecção. A “mão suicida” encerra a ação com um gesto derradeiro e consciente: a morte não é apenas destino, mas escolha — um ato de libertação ou de desistência diante do insuportável.

A “face da afogada” acentua a plasticidade da morte, a intertextualidade com Ofélia se apresenta para finalizar o trágico poema. A “face da afogada” flutua como em um espaço suspenso entre a vida e a morte, entre a existência e o desaparecimento, está ao mesmo tempo presente e ausente, é vestígio último do corpo que se dissolve, do apagamento do eu, mas em contrapartida, vai se integralizar com a natureza, a água do lago, “espelho da noite” permitindo uma nova existência só possível com a morte.

Outra ideia de morte se apresenta em seus poemas, como nos versos que se seguem:

*Mãos, raízes de desejo.
Eu as vi
cruzadas
sobre o ventre da morta,
grávida do Mistério.*

(ALVIM, 2002, p. 36)

A morte aqui aparece envolta em mistérios. A abertura do poema tira o leitor de seu lugar de conforto, as mãos como “raízes” procuram algo da ordem do desejo. Estas mãos estão “cruzadas sobre o ventre da morta”, mas não estão como mero ritual ligado ao velar o corpo do morto, há um deslocamento simbólico destas mãos cruzadas, pois a morta está “grávida do mistério”. Novamente a morte não se apresenta como fim, mas como germinadora do incompreensivo, do mistério, daquilo que escapa à razão.

Nessa tensão entre o desejo e a morte, o poema provoca no leitor uma sensação de estranhamento e abertura para a contemplação do inefável. A morte, portanto, é mais que um evento físico, configura-se como enigma que envolve o corpo, o desejo e a transcendência.

Mistério ainda se daria em relação a chegada da morte:

*Há espigas adolescentes na madrugada.
Ela veio ceifar.
Pela madrugada escorreu o sangue da noite
e meus iguais se foram numa língua de sede.*

(ALVIM, 2002, p. 32)

Nesses versos, o enfoque se dá na interrupção precoce da vida. As “espigas adolescentes” ceifadas na madrugada, antes de estarem prontas para serem colhidas. Em “Ela veio ceifar” se instaura a personificação da morte que afeta o sujeito e também a coletividade, “e meus iguais se foram numa língua de sede”. A morte, aqui, não é apenas o fim da vida, mas a experiência simbólica da condição humana em um ciclo natural, ainda que, às vezes, precoce.

Em outro poema, a morte é destino certo, “árvore do fruto amargo”:

O frade. A força.

*O sol morto e calvo.
A estrada real vai dar no Estige.
O sol morto e calvo.
O frade. A forca,
Árvore do fruto amargo.*

(ALVIM, 2002, p. 43)

A elaborada imagem poética usa de artifícios para levar à reflexão sobre a condição humana. Todos, assim como o frade, estão condenados à forca, à morte. “A estrada real vai dar no Estige”. O verso intertextual faz referência ao rio que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos, na mitologia greco-romana. Assim, qualquer que seja o caminho escolhido culminará na travessia para a morte, no “fruto amargo”.

Considerações finais

Se ao falar da morte, Maria Ângela Alvim se inscreve em seus versos carregados de inquietudes, silêncios e ausências, é por meio deles também que se configura como presença. Seu tom introspectivo e reflexivo cria uma literatura existencial, filosófica, marcada por uma profunda consciência da precariedade do humano.

Ciente de que a arte poética não representa uma saída para os conflitos com a vida e com o mundo, não faz cessar a dor e a inquietude, não resolve os problemas do homem, a poesia pode se dar como forma de autoconhecimento:

*Canto. E apenas sei
do ar sonoro.
O verbo
surdo, – vibra agora.
E me diz (eu que pensara falar
escuto:)
simples verdade intermédia
de alma e de ar:
meu verso!*

(ALVIM, 2002, p. 73)

Diante da incompatibilidade com o mundo e com os homens, a poesia parece ser abrigo a partir do qual se estabelece a única forma de se exprimir; mais que isso, a poesia será parte do eu que segue consciente da precariedade de qualquer tentativa de se comunicar. Em vez de falar, o sujeito poético se coloca na escuta, ouvinte da própria poesia.

Os versos sugerem que o poema nasce de um lugar anterior à linguagem racional, de um espaço em que a escuta vem antes da fala. Isso implica dizer que o poeta seria uma espécie de canal pelo qual a poesia escoia: “Poesia, fui seu poro” (ALVIM, 2002, p. 82), como declara a voz lírica também em outro poema.

Assim, por meio da palavra poética, Maria Ângela Alvim, com uma dicção singular, marcada por intensa concentração lírica e por uma concepção trágica da vida, escoia por meio de seus versos e, neles, dribla o interdito marcado pela contemporaneidade no que se refere à relação do homem diante da morte, rompendo o silêncio com sussurros poéticos.

Referências:

ALVIM, Maria Ângela. **Poemas**. 3. ed. São Paulo: editora da UNICAMP, 1993.

_____. **Superfície: toda poesia**. Lisboa, PT: Assírio & Alvim, 2002.

ALVIM, Maria Lúcia. **Vivenda**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Notícias literárias**. In: ALVIM, Maria Ângela. **Poemas**. 3a. ed. São Paulo: Editora UNICAMP, 1993. p. 139 -142.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Passagem**. In: ALVIM, Maria Ângela. **Superfície: toda poesia**. Lisboa, PT: Assírio & Alvim, 2002. p. 11-12.

ARIÈS, Philippe. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EULÁLIO, Alexandre. Tradução de Mário Laranjeira. **Um estudo**. In: ALVIM, Maria Ângela. Poemas. 3. ed. São Paulo: Editora UNICAMP, 1993. p. 143 -147.

SANTOS. Antonio Luceni dos. **A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone**. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008.

Kelen Benfenatti Paiva é doutora em Letras/Estudos Literários/Literatura Brasileira pela UFMG (2012) e mestre em Estudos Literários (2006). Graduada em Português/Espanhol (2003) pela UFMG e professora de Literatura brasileira e Literatura de língua espanhola do curso de Letras do IF Sudeste MG/Campus São João del-Rei, atuando também no curso de pós-graduação em Didática e Trabalho Docente na mesma Instituição. Pesquisadora do Grupo Mulheres em Letras e do Núcleo de Estudos dos Acervos de Escritores Mineiros, ambos da UFMG, desenvolvendo trabalhos sobre autoria feminina e arquivos literários.



“Ângela não é um poeta realista e não é um poeta, a meu ver, religioso, embora ela seja uma poeta metafísica. (...) [a poesia dela] é uma poesia de uma complexidade, sob muitos aspectos, inédita no quadro brasileiro.”

Francisco Alvim

MARIA ÂNGELA ALVIM: UMA VOZ MODERNISTA

Lucilo Antonio RODRIGUES
Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul - UEMS
lucilo@uems.br

Isabelle Akemi Diniz TANJI
Secretaria da Educação do Mato Grosso do Sul - SED/MS
isabelletanji@gmail.com

Introdução

Maria Ângela da Costa Cruz Alvim, nasceu no dia 1 de janeiro no ano de 1926, na fazenda de Pouso Alegre, Volta Grande, Zona da Mata, Minas Gerais. Ela era filha mais velha de Fausto Figueira Soares Alvim e de Mercedes Costa Cruz Alvim. Teve quatro irmãos: Maurício da Costa Cruz Alvim, Maria Lúcia Alvim, Francisco Soares Alvim Neto e Fausto Alvim Júnior, todos poetas.

Formada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na primeira turma do curso de Assistência Social, foi uma pessoa muito ligada às dificuldades sócio-econômicas da cidade de Belo Horizonte e seu forte envolvimento com temas sociais seria, mais tarde, uma temática recorrente em sua poesia. Maria Ângela Alvim faleceu em 19 de outubro de 1959.

De acordo com Antonio Luceni dos Santos (2008), a arte já estava na vida de Alvim desde nova e o interesse pelo social também.

Segundo a família, desde cedo mostra-se interessada por artes (tocava violão, fazia uma ou outra gravura, esboçava os primeiros versos) e pelo social, atividades que serão aprofundadas por Maria Ângela Alvim na juventude, na curta carreira como Assistente Social e na produção literária intensa, haja vista a idade em que morreu. (SANTOS, 2008, p. 29 - 30)

Seu primeiro livro foi *Superfície*, publicado em 1950, é um de seus trabalhos mais conhecidos. Postumamente foram publicados: *Barca do Tempo* (1950 -1955), *Poemas* (1962), *Outros Poemas*, *Poemas de Agosto* (2000) e *Carta a um cortador de linho* (2000). Ela também teve alguns de seus poemas publicados no livro *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, organizado por Ítalo Moriconi, (2001).

No que diz respeito ao acesso do público leitor a sua obra, pode-se dizer que é bem restrito. Um dos motivos para o ostracismo da poeta é a dificuldade de aquisição de seus livros em tiragem reduzida e de difícil localização. Uma ação importante, neste contexto, foi a publicação de 1993, pelas mãos de Francisco Alvim, do livro *Poemas*, que reúne a obra completa da poeta.

Ao que parece, Maria Ângela Alvim retorna à vida por meio de sua obra, por intermédio dos muitos fôlegos que retomam seu trabalho, das vozes que insistem em discutir sua produção, sua qualidade poética, seu legado literário. Depois de quase cinco décadas adormecida, deixemo-nos penetrar por este fôlego de vida angelalvimniano. (SANTOS, 2008. p. 35)

A obra da autora teve no momento de sua publicação uma recepção crítica favorável recebendo, inclusive, elogios de Carlos Drummond de Andrade. Depois de sua morte, Maria Ângela Alvim caiu no esquecimento. Um dos primeiros comentários críticos sobre a obra da poeta foi feito por Carlos Drummond de Andrade:

[...] uma presença nova e marcante entre os poetas que surgem, é a qualidade especial de uma natureza poética extremamente fina, que sabe selecionar os aspectos da realidade interior e nos oferecer, com sóbria dicção, o resultado último da experiência lírica. (ANDRADE, 1993, p. 142)

A seleção dos aspectos da realidade interior e a sua expressão em uma dicção sóbria, como será visto adiante, vai aparecer em diferentes níveis do texto. Outro aspecto salientado por Drummond (1993) está no fato de que em seus poemas a poeta “não reproduz a cena: vive-a e converte-a numa meditação concentrada” (p. 140). O aspecto conceitual também é mais uma característica da poesia de Alvim: os versos da autora “às vezes assumem forma conceitual, sem

que, entretanto, pretendam fixar mais do que estados de sensibilidade” (ANDRADE, 1993, p. 140). O poeta brasileiro também faz menção sobre a brevidade dos poemas, salientando que a “concisão vocabular da autora leva-a a produzir trabalhos que quase se assimilam à formulação do haikai”. No entanto, ressalta que a “natureza da sensibilidade é contudo, inteiramente diversa na poeta mineira, que foge ao tom epigramático do haikai clássico, e se manifesta antes pela via meditativa e conceitual que já anotamos” (p. 141).

Percorrendo um caminho distinto de Drummond, Alexandre Eulálio (1993) chama a atenção para o que ele, em tese, diz ser a busca pelo silêncio:

À procura antes do silêncio do que da palavra, de um silêncio que contém e acaba por absorver a palavra da qual ele germinou, a poesia de Maria Ângela Alvim, a meu ver, realiza-se no revés da escrita. São letras brancas em campo escuro, impressas em negativo naquele fundo de névoa flutuante, que às vezes vela e desfoca o discurso, mesmo se este continua a ascender, agora indistinto e já sem alento, nas linhas suplementares da pauta. (EULÁLIO, *In: Poemas*, 1993, p. 143)

Eulálio (1993) relaciona a procura pelo silêncio em um movimento da palavra: o processo de absorção de conteúdos na germinação da própria palavra branca e sua diluição em uma brancura mais densa, à névoa na qual a poesia é inscrita “em negativo”. Desse modo, o processo de mergulho interior não se completa em níveis cada vez mais profundos, mas emerge, hesitante: “ora mergulhando, ora emergindo de tal neblina do significado, projeto generoso e, ao mesmo tempo, hesitação que desmaia, atende a um apelo urgente que logo vai se fragmentar em agudas estilhas de cristal e diamante” (p. 143).

Um elemento importante salientado por Eulálio (1993, p. 43) nesse processo pode ser constatado no verbo *tatear*. Para ele, ao se “tatear, de olhos vendados, com inteiro desprendimento de caminhos alheios” a poesia de Alvim cria um espaço de sentido íntimo. Consideramos que o *tatear* aparece em dois sentidos: o de vacilação entre o conteúdo e sua diluição, mas também a representação plástica deste movimento a partir, sobretudo, das sensações tácteis.

Outro comentário da obra de Maria Ângela Alvim, veio de um dos grandes poetas portugueses, Herberto Helder. Ele escreveu uma carta à Maria Lucia Alvim, irmã de Maria Ângela, na qual o poeta faz comentários sobre a qualidade textual da obra de Alvim e a importância que dá a ela: “A poesia de sua irmã foi para mim uma revelação, e gostaria muito que o maior número possível de pessoas partilhasse do ganho espiritual que obtive com a leitura dela”. (Helder *apud* Santos, 2008, p.31) e foi assim que a obra de Alvim teve publicação feita em Portugal, com o auxílio do poeta.

A partir de uma leitura cuidadosa do livro *Poemas*, postulamos que uma parte relevante das poesias de Maria Ângela Alvim é articulada sob os escombros de um corpo despedaçado que busca a sua unidade na sublimação na própria linguagem poética mediante um processo metafórico. No caso dos poemas de Ângela Alvim, o processo de abstração da imagem concreta – ou da passagem do sensível para o inteligível, no contexto da teoria de Platão - é difuso e nem sempre se apresenta de forma concatenada, mas dissolvida no próprio texto.

Nesse sentido, os procedimentos podem aparecer de diferentes maneiras, dentre as quais: a) os diversos silêncios ou interrupção da unidade de sentido (quebra na isotopia) assume o sentido de “incompletude”; b) esta falta ou incompletude é mimetizada no texto pelo esfacelamento do corpo; c) a completude nunca é realizada, mas buscada sob a forma de termos cada vez mais generalizantes; d) o procedimento da anáfora, mediante a articulação da repetição e da diferença, busca conferir uma igualdade semântica a palavras originalmente diferentes.

Outro traço relevante em sua obra é a presença de um diálogo entre a tradição e a novidade. Esse procedimento, muito recorrente na poesia de Drummond e outros poetas modernistas brasileiros, está em sintonia com aquilo que Baudelaire vai denominar de *moderno* em sua conhecida obra *Sobre a modernidade* (1996).

No presente trabalho, dedicamo-nos à análise dos recursos expressivos, valendo-nos do campo de estudos conhecido como *estilística*. Embora pouco utilizada nos estudos literários contemporâneos, consideramos que, por se tratar de uma poesia moderna, a análise estilística evidencia os procedimentos que eram habituais entre os poetas desse período. Ainda que haja muitos trabalhos sobre essa área de estudo no Brasil, como a excelente obra *Teoria do Verso*, de Rogério Chociay, optamos pelos livros *Versos, sons e ritmos*, de Norma Goldstein, e *Teoria do Texto 2: teoria da lírica e do drama*, de Salvatore D'Onofrio.

Análises de poemas da obra *Superfície*

Para este estudo foi utilizado o livro *Poemas*. Trata-se de uma antologia publicada em 1993 pela editora da UNICAMP. Nessa edição foram incluídos dois apêndices que também serão usados neste trabalho: *Notícias literárias*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado pela primeira vez em 1951 no suplemento literário do jornal *Minas Gerais*, em 1951, e *Um estudo*, de Alexandre Eulálio, que teria sido escrito originalmente em 1980.

Todas as análises a seguir estão na obra *Superfície*, publicada originalmente em 1950. Na antologia *Poemas* há 29 poemas de *Superfície*. Na página de abertura deste livro aparece o seguinte poema:

*Meus olhos são telas d'água,
não ferem a perfeição.*

Observa-se já neste primeiro poema de *Superfície* uma tendência para o predomínio das sugestões tácteis e audíveis. A imagem do corpo despedaçado é recorrente em vários poemas, sendo que, em cada caso, há uma faceta diferente. O destaque aqui são olhos: *Meus olhos são telas d'água,/ não ferem a perfeição*.

Nesse poema constata-se o elemento da poesia intimista: os aspectos da realidade exterior são projetados com sobriedade, sem sentimentalismo. A

concisão, nesse caso, atinge um ponto muito elevado, aproximando-se do haicai. O poema é composto por apenas dois versos, ambos com sete sílabas poéticas:

Meus¹/ o²/lhos³/ são⁴/ te⁵/las⁶ /d'á⁷ /gua,] não¹/ fe²/rem³/ a⁴/ per⁵/fei⁶/ção⁷.

Há aqui uma regularidade no que diz respeito ao metro e ritmo. A bem da verdade, trata-se de um único período quebrado exatamente no lugar onde se encontra a vírgula, havendo, portanto, harmonia também no nível sintático. Do mesmo modo, nota-se a aliteração com as consoantes oclusivas homorgânicas /t/ e /d/ localizadas na quinta e na sétima sílaba do primeiro verso. Ainda no plano sonoro, observa-se a repetição da consoante fricativa /f/ presente na segunda e na sexta sílaba. Por outro lado, a ocorrência do ditongo nasal “ão” em “não” (primeira sílaba do segundo verso) e “perfeição” (última palavra do segundo verso), provoca um eco que desestabiliza a eufonia do primeiro verso.

Assim, apesar da regularidade métrica e sintática, é notável que o segundo verso, introduz um estranhamento no nível sonoro e também, no nível semântico, posto que o sentido não aparece de maneira transparente (como sugerem os olhos). Ou seja, eles parecem não completar aquilo que foi expresso no primeiro verso. Ocorre então aquilo que Eulálio denomina “mergulho nas brumas”: de repente, o sentido desaparece nas brumas do poema, e, portanto, exige do leitor uma ação interpretativa.

Nesse poema, os olhos, pelo procedimento metafórico, são comparados às telas d'água. A expressão “tela d'água” designa hoje uma técnica utilizada para projetar imagens a partir de jatos de água. No entanto, entendemos que a expressão “tela d'água” está muito de acordo com os jorros de água das fontes luminosas que estavam em voga nas praças públicas das décadas de 1950 e 1960. Assim, as formas puras das cores se projetavam no espaço tridimensional mediante o uso de uma tela d'água. A água é apenas o suporte da imagem, ela não interfere, mas possibilita que a imagem poética persista, exata, na alma do poeta. Não se trata apenas do efeito de transparência, mas, sobretudo, de uma impressão tátil; por

outras palavras, os olhos não veem, mas, tal como as telas d'água, suportam a imagem da perfeição. Esse mesmo tema aparece no segundo poema: o cego sente ou para compararmos com a famosa cena de Clarice Lispector, o cego tenta capturar o acontecimento com as mãos. Seguindo a obra *Superfície*, temos o poema:

*A flor do mistério nasceu.
O cego sentiu o sorriso.
A flor do mistério é branca.
Branca é a palavra que guardou silêncio.*

O poema, formado por quatro versos, é composto por quatro orações delimitadas por pontos finais. Assim, cada oração corresponde a um período. São asserções curtas e autoexplicativas. Entre o primeiro e terceiro verso observa-se uma anáfora. O procedimento, composto por uma parte igual (“A flor do mistério”) e uma diferente (“nasceu” e “é branca”), confere uma aproximação semântica entre “nasceu” e “branca”. Desse modo, se suprimirmos a estrutura que se repete, temos a seguinte oração: “nasceu... é branca”. Nesse caso, o elemento elipsado é o portador do mistério.

No quarto verso, a palavra “branca” é retomada de maneira invertida na oração, mas, se disposta na ordem direta, novamente vemos aparecer a estrutura da anáfora: “a palavra que guardou o silêncio é branca”. Assim teríamos: “A flor do mistério nasceu”, “A flor do mistério é branca” e “a palavra que guardou o silêncio é branca”. Dessa forma, pelo mesmo procedimento acima, “a palavra que guardou o silêncio” é igualada a “a flor do mistério”. Desse modo, a flor misteriosa, a palavra “branca”, nos remete à quebra da isotopia no segundo verso. De fato, enquanto o primeiro, o terceiro e o quarto versos apresentam elementos de semelhança não apenas semântica, mas também estrutural, o segundo, introduz uma quebra na narrativa do eu-lírico, ou, por outras palavras, “um branco” no percurso narrativo de sentido.

Esse branco no nível semântico é representado pelo verso “O cego sentiu o sorriso”. Com efeito, nota-se, nesse caso, a presença de elementos sinestésicos,

posto que a plasticidade do sorriso é transportada para outra forma de sentir, mas o tipo de “sensação” não está explícito no poema. Nesse caso, o nível sonoro é chamado para completar a sinestesia, mediante a repetição da consoante “s”.

Se Clarice Lispector não tivesse escrito o conto *Amor*, dez anos após este poema, poderíamos até dizer que o mistério é mesmo o amor, uma relação intertextual. Nesse caso não é possível uma explicação assim tão plausível, então o sentido do segundo verso deve ser buscado pelo mesmo procedimento do cego: não se trata de uma apreensão pelos sentidos visuais (o branco etc.), mas pela audição e pela negação do visual: o cego, intuitivamente sente o sorriso, tal como aquele cego de Clarice Lispector que, tateando o ar, tenta entender o que se passa à sua volta. Neste caso, a flor do mistério não pode ser acessada pela razão e tampouco pela sensibilidade visual. Justamente por isso é que a percepção de olhos vedados mantém uma relação com o espelho neutro, do poema anterior: *Meus olhos são telas d’água/Não ferem a perfeição*.

A quebra da isotopia também aparece na estrutura métrica: *A¹ /flor²/ do³/ mis⁴/té⁵/rio⁶/ nas⁷/ceu⁸] O¹/ ce²/go³/ sen⁴/tiu⁵/ o⁶/ sor⁷/ri⁸/so.] A¹/ flo²/do³ /mis⁴/té⁵/rio⁶/ é⁶ /bran⁸/ca.] Bran¹/ca²/ é³ /a⁴/ pa⁵/la⁶/vra⁷ /que⁸/ guar⁹/dou¹⁰/ si¹¹/lên¹²/cio*. Como se pode constatar, os três versos iniciais têm oito sílabas enquanto o último tem doze. Esse procedimento de quebra da regularidade, muito comum em alguns poetas, como Drummond, é gerador de um ou mais sentidos. O procedimento de gerar sentido a partir de uma ruptura em um dos níveis do poema é exemplificado com muita pertinência por Norma Goldstein. A partir de um fragmento do poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade, a autora tece comentários muito pertinentes, vejamos:

*Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse,
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,*

você é duro, José!

Nesse trecho, é possível notar vários efeitos sonoros e rítmicos. A palavra “se” repete-se, sempre na mesma posição: a anáfora (repetição de uma palavra, na mesma posição, em versos diferentes) é valorizada pelo eco que a mesma sílaba no interior de outras palavras. Mas não é só isso:

O jogo sonoro apoia-se na alternância entre sílabas fortes e fracas: [...]. O leitor percebe a sugestão das hipóteses não só pelo sentido, mas também pelas rimas, pela sonoridade, pelo ritmo do poema. Daí a força de contraste dos dois versos finais: o “Mas” opõe a realidade à série de alternativas hipotéticas, produzindo ruptura simultânea de sentido e da sequência sonora. (GOLDSTEIN, 1991, p. 10)

No excerto acima, Goldstein mostra o procedimento de Drummond: ao introduzir uma ruptura em uma anáfora, ocorre, concomitantemente, uma ruptura também nos níveis sonoros e semânticos.

No caso do poema de Alvim, (no contexto do percurso de sentido analisado) o último verso de doze sílabas dá a ele um sentido de elevação. No entanto, o sentido final, esperado na chave de ouro do último verso, não abre o sentido, muito pelo contrário: as vogais abertas presentes no primeiro hemistíquio, se fecham no segundo e, com ele, a sugestão de impossibilidade de sabermos qual é esse mistério; por outro lado, o procedimento estético deixa entreaberto uma infinidade de sentidos, dentre os quais, o sentido da própria poesia de Alvim: misteriosa e silenciosa.

A sugestão tátil é exteriorizada no poema a seguir:

*O poema não escrito
escorreu na ogiva dos dedos.
Na alma de pranto oceânico
os búzios ouviram um outro mar.
Enxuta é a areia dos olhos.*

Os cinco versos estão organizados em três períodos. O primeiro e o segundo verso formam um único período quebrado sem ruptura sintática, do mesmo modo, não há ruptura semântica na sequência. Ou seja, “escorreu na ogiva dos dedos”,

completa o sentido de “O poema não escrito”. O segundo período é composto pelos terceiro e quarto versos. O procedimento é o mesmo e não há quebra na frase poética. O último período é formado por um único verso que funciona como chave de ouro. Vejamos esse procedimento com mais profundidade.

O que mais chama a atenção nesse poema é a perda da unidade de sentido (isotopia) após o segundo verso. Com efeito, em “o poema não escrito/ Escorreu na ogiva dos dedos” estão ligados sintaticamente em ordem direta: no primeiro verso há o sujeito da oração e no segundo verso o predicado. O sentido é muito claro, apesar da metáfora “ogiva dos dedos”. Tudo indica que a poeta evitou o lugar comum “escorrer pelos dedos” e introduziu a palavra ogiva que, de acordo com o dicionário Aurélio, tanto pode significar o ângulo das abóbadas góticas utilizadas na arquitetura medieval, quanto “a parte frontal de um projétil, foguete, ou veículo espacial, e que, geralmente, carrega a carga útil”. (1986, p. 1217). Cabe aqui acrescentar também o sentido bélico, sugerida na expressão “ogiva nuclear” dos mísseis balísticos.

De qualquer forma, os dois primeiros versos informam que o “poema escrito” se perdeu, escorreu (o sentido se perdeu). O terceiro verso encena essa perda uma vez que ele interrompe a unidade de sentido expressa nos dois primeiros versos. Por outras palavras, o significado dos dois primeiros versos “passa” para o terceiro verso mediante o procedimento de quebra da isotopia. O terceiro e quarto versos estão semântica e sintaticamente relacionados, porém em ordem indireta, configurando um hipérbato: “Na alma de pranto oceânico/ os búzios ouviram um outro mar”. Ou seja, no terceiro verso é apresentado, em primeiro lugar, o predicado (“Na alma de pranto oceânico”) e, depois, no quarto verso, o sujeito (“os búzios ouviram um outro mar”). Colocando na ordem direta ficaria assim: os búzios ouviram um outro mar, na alma de pranto oceânico. Não podemos esquecer aqui a figura de linguagem conhecida como personificação. O procedimento lembra os versos iniciais do *Hino Nacional* que, além do uso do hipérbato, também introduz uma confusão na identificação do sujeito que é igualmente uma personificação (as

margens plácidas do Ipiranga ouviram). Após o quarto verso há outra quebra na unidade de sentido. O quinto verso “Enxuta é a areia do mar” não está relacionado sintaticamente com o quarto. Essa ruptura, no entanto, ganha significado uma vez que introduz a palavra “enxuta” que mantém uma relação de oposição com o segundo, o terceiro e o quarto versos remetendo ao campo semântico da “umidade”: “escorreu”, “pranto oceânico”, “búzios” e “mar”.

Na estrutura do poema também se observa uma ruptura. Vejamos como isso ocorre:

*O¹/ po²/ e³/ ma⁴/ não⁵/ es⁶/ cri⁷/ to
 es¹/ co²/ rreu³/ na o⁴/ gi⁵/ va⁶/ dos⁷/ de⁸/ dos.
 Na al¹/ ma²/ de³/ pran⁴/ to o⁵/ ce⁶/ â⁷/ nico
 os¹/ bú²/ zios³/ ou⁴/ vi⁵/ ram⁶/ um⁷/ ou⁸/ tro⁹/ mar¹⁰.
 En¹/ xu²/ ta é a a³/ re⁴/ ia⁵/ dos⁶/ olhos⁷.*

O poema é composto por uma estrofe de cinco versos. O primeiro, o terceiro e o quinto versos possuem sete sílabas. O segundo tem oito sílabas e o quarto verso, dez sílabas. Apesar de o quarto verso ser um decassílabo sáfico (acentuação na oitava e décima sílaba), reconhecemos aqui um ritmo que se aproxima mais da fala. Isso ocorre, em primeiro lugar, porque o acento na oitava sílaba é fraco, configurando-se como uma subtônica. Em segundo lugar, observamos a presença de um recurso próprio da oralidade: trata-se do artigo indefinido “um”, que, no contexto da oração, é redundante, posto que, o elemento indefinido já está no pronome “outro”. Se fosse retirado o artigo (considerado um erro de estilo pelos “puristas”), o verso ficaria assim: “os búzios ouviram outro mar”. Nesse caso teríamos um verso perfeito de oito sílabas que, soaria de forma harmônica no poema. Trata-se de um erro da poeta? Julgamos que não. O objetivo é justamente quebrar a sequência harmônica e semântica e introduzir, como já dissemos, o elemento dissonante. De qualquer forma, esse excesso, representado pelo artigo indefinido, encena a referida hesitação entre conhecido (o sentido, o conteúdo, a tradição) e o desconhecido, o mistério ou, por outras palavras, o mergulho nas brumas, referido por Eulálio.

Neste poema é possível constatar a presença do elemento tátil no segundo verso (“escorreu na ogiva dos dedos”) e no último (“Enxuta é a areia dos olhos”). No primeiro caso, o verbo “escorreu”, associado a “dedos”, gera uma sensação tátil úmida e lisa. No segundo caso, o verbo “enxuta” ligado a “areia” engendra uma sensação tátil seca e áspera. Ou seja, o movimento sinestésico não se completa introduzindo uma hesitação entre o sentir pelo tato e o sentir pela visão. O elemento tátil, neste caso, é o elemento desencadeador da fragmentação do corpo.

Com relação à sonoridade, observa-se que o poema não apresenta rima. No entanto, é possível observar algumas técnicas que vão dar um equilíbrio sonoro a ele. Para tal se faz necessário observar as sílabas fortes dos versos. Assim, a vogal fechada “e” de “poema” (no primeiro verso) estabelece uma relação sonora com a vogal fechada “e” de “dedos” (no segundo verso). A vogal “i” da palavra “escrito” (no primeiro verso) relaciona-se com o “i” do vocábulo “ogiva” no segundo verso e também com o “i” de “ouviram” (quarto verso). No terceiro verso, a plasticidade da metáfora é reforçada pela assonância baseada na recorrência da vogal /a/ em suas formas oral e nasalizada (/ã/), criando um efeito de unidade sonora. Há ainda a recorrência da vogal fechada “u” em “búzios” no quarto verso e “enxuta” no quinto verso.

De um modo geral, predomina no poema as vogais fechadas, exceto no terceiro verso, que está bem no meio do poema (“Na alma de pranto oceânico”), em que há um predomínio das vogais abertas. As relações harmônicas entre os sons, por um lado, conferem regularidade sonora ao poema e, por outro, estabelecem uma dicotomia entre a euforia das vogais abertas no terceiro verso e a disforia dos demais versos. No entanto, é necessário ressaltar que a euforia sugerida pelas vogais abertas em “Na alma de pranto oceânico” está em oposição com o nível semântico que remete à tristeza, ao pranto. No geral, prevalece no poema o tom melancólico: a brevidade do poema, a sua “secura” remete à concisão e a precisão na escolha de palavras concretas para expressar sentimentos mais profundos.

Segue mais um poema da obra *Superfície*:

*No delírio da tarde
eu vi meu rosto.
Na taça emborcada do dia sorvido
eu vi meu rosto.
O cristal se partiu,
esgotei meus olhos na noite.*

Os quatro primeiros versos são compostos por dois períodos. Há quebra da isotopia entre o primeiro e o segundo verso. O mesmo ocorre entre o terceiro e o quarto verso. Há uma inversão modesta nos termos das orações nos dois versos (anástrofe). Merece destaque a repetição da oração “eu vi o meu rosto” (no segundo e no quarto versos) como se fosse um refrão. A repetição da mesma estrutura sintática acaba por sugerir que o verso “No delírio da tarde” seja igualado a “Na taça emborcada do dia sorvido”. Observamos que há um eu lírico cansado, exausto: “Na taça emborcada do dia sorvido”, o objeto taça e seu qualificativo “emborcada” associado ao verbo “esgotei” sugere uma vida “esvaziada”.

Há também um processo de iconização: a ação de quebra do cristal é encenada pela ruptura semântica entre o terceiro e quarto verso. A mesma técnica ocorre ainda no plano sonoro: chama a atenção a repetição da sílaba tônica “ta” em “tarde” (primeiro verso), “taça” (terceiro verso), “cristal” (quinto verso). Essas sílabas, por serem tônicas, dão ao poema uma cadência seca e que, associados “ti”, de “partiu” (quinto verso) e o “te” de “esgotei” (sexto verso), sugerem, no nível sonoro, o som da quebra do cristal. Aliás, o quinto verso (“o cristal se partiu”), com duas consoantes oclusivas, já sugere essa quebra.

O poema a seguir, *O túmulo. O voo do corvo*, de *Superfície*, remete a sentimentos disfóricos, em relação à presença da morte:

*O túmulo. O voo do corvo,
sombra das mãos da amante traçando o adeus.
Passaram as mãos da amante sobre o corpo sem memória
e se perderam no infinito das paralelas.*

Túmulo evoca a morte. A imagem do corvo está indissociavelmente ligada a lugares sombrios e a uma temática mórbida na literatura e nas artes visuais. Neste poema, a separação entre duas pessoas pode ter sido ocasionada pela morte do amado ou até mesmo por rumos diferentes que a vida os pode ter direcionado. Formado por apenas quatro versos, é uma obra de caráter pesado e sombrio e muito recorrente na obra de Maria Ângela Alvim.

No nível sintático, é possível perceber uma relação harmônica entre o primeiro e o segundo verso. O primeiro verso (“O túmulo. O voo do corvo,”), é constituído por uma frase e uma oração. Não há problema nenhum no nível semântico: o sentido de túmulo, está diretamente associado ao voo do corvo. A vírgula, no final do primeiro verso, dispensa a expressão elipsada semelhante a (“o voo do corvo” é semelhante à sombra da amante traçando o adeus). Entre o terceiro e o quarto verso há quebra da unidade de sentido. O terceiro verso retoma o sentido da metáfora, mas o quarto verso “se perde”. Novamente aqui, observamos a encenação da perda do sentido constada na quebra da unidade de sentido.

A metrificação é irregular, assim como o conjunto de rimas dos versos longos, sendo o primeiro formado por seis sílabas poéticas, o segundo por onze sílabas poéticas, o terceiro por quinze sílabas poéticas e o quarto e último verso, por doze sílabas poéticas:

*O¹/ tú²/mu³/lo⁴./O⁵ /voo⁶/ do⁷/ cor⁸/vo.
 som¹/bra²/ das³/ mãos⁴/ da a⁵/man⁶/te⁷/ tra⁸/çan⁹/do o a¹⁰/de¹¹/us
 Pa¹/ssa²/ram³/ as⁴/ mãos⁵ /da⁶ a/man⁷/te⁸/ so⁹/bre o¹⁰/ cor¹¹/po¹²/ sem¹³/me¹⁴/mó¹⁵/ria
 e¹/ se²/ per³/de⁴/ram⁵/ no in⁶/fi⁷/ni⁸/to⁹/ das¹⁰/ pa¹¹/ra¹²/le/las.*

Chama-nos atenção o fato de o terceiro verso, de 15 sílabas, não se adequar ao sistema métrico tradicional, havendo, portanto, uma ruptura justamente no verso que introduz a quebra no nível semântico entre o segundo e terceiro verso. Portanto, o uso de uma metrificação não sistematizada pela poética reforça a perda de sentido. Trata-se, portanto, de um verso essencialmente moderno, uma vez que, ao mesmo tempo em que rompe com a tradição retórica (livre dos grilhões da métrica)

mantém um diálogo com ela. Justamente por isso Norma Golstein afirma que o ritmo está associado à sua época:

A própria origem da palavra arte implica uma atividade transformadora realizada pelo homem. Esta atividade, por sua vez, traz sempre, direta ou indiretamente, certas marcas das condições concretas em que ela se efetua. Daí se compreende que o ritmo, componente do poema, deva ter alguma relação com a época ou a situação em que é produzido [...]. A partir da segunda década deste século, a vida das pessoas tornou-se mais liberta de padrões e mais imprevisível. O ritmo dos poemas acompanhou o processo: tornou-se mais solto, mais livre, menos métrico. (GOLSTEIN, 2001, p. 13)

Desse modo, a liberdade evocada em “infinito das paralelas” é aqui encenada pela liberdade métrica e rítmica. Uma tonalidade oral corta o poema e desafia a tradição, ao mesmo tempo em que encena, ironicamente, no verso alexandrino, uma sequência paralela, visto que o verso é composto por segmentos de quatro sílabas.

No plano sonoro a autora também articula o elemento retórico, tradicional com o novo. Esse procedimento é observável, sobretudo, no primeiro verso em que a autora carrega verso com vogais fechadas: “O túmulo. O voo do corvo”. Esse verso, com imagens da morte e com as vogais totalmente fechadas não é apenas a reiteração (recorrente e desgastada) no plano sonoro do sentido expresso no plano semântico. Por ser um poema moderno, esse procedimento deve ser lido como uma paródia da retórica tradicional. O verso a seguir “Sombra das mãos da amante traçando o adeus” parece mesmo sugerir um “adeus” à poética clássica, uma vez que o verso também pode ser metrificado com doze sílabas, desde que não se faça a elisão de uma das vogais átonas: “Som¹/bra²/ das³/ mãos⁴/ da a⁵/man⁶/te⁷/ tra⁸/çan⁹/do o¹⁰/ a¹¹/de¹²/us”. O verso alexandrino era reservado, na tradição clássica, para as expressões mais elevadas e era muito usado pelos poetas parnasianos: “[o] o verso de doze sílabas, ou alexandrino, é um verso longo e muito querido dos poetas clássicos e dos parnasianos. É menos frequente em outras épocas”. (GOLDSTEIN, 2001, p. 32)

Vejamos a poesia a seguir:

*Não mais a estrela seria tão alta
na grade dos dedos.
Está no lago
no espelho da noite
na mão suicida.
No lago
no espelho da noite
flutua a face afogada.*

A estrofe apresenta em sua composição oito versos sem rimas, tendo como aspecto métrico a complexidade, uma vez que, ainda que a construção se mantenha entre cinco e dez sílabas, essa estrutura não se apresenta de modo regular. Analisaremos a escansão abaixo a partir do nível sintático e semântico, propondo, assim, meios de análise que contribuam para a efetiva relação entre forma e conteúdo:

*Não¹ / mais²/ a es³/ tre⁴/ la⁵/ se⁶/ria⁷/tão⁸/al⁹/ta¹⁰
na¹/ gra²/de³/ dos⁴/ de⁵/dos
Es¹/tá²/ no³/ la⁴/go⁵
no es¹/pe²/lho³/ da⁴/ noi⁵/te
na¹/ mão²/ su³/i⁴/ci⁵/da]
No¹ / la²/go
no es¹/pe²/lho³/ da⁴/ noi⁵/te
flu¹/tu²/a a³/ fa⁴/ce a⁵/fo⁶/ga⁷/da*

Os versos caracterizam-se metricamente de modo irregular, pois não há um padrão acerca da construção das sílabas poéticas. Nota-se que na sequência de imagens não há marcas temporais, uma vez que os dois verbos utilizados na construção poética sugerem estaticidade: “está” e “flutua”. A escassez dos verbos evoca *flashes* ao leitor – estrela / dedos / lago / noite / face afogada. O encadeamento de imagens é simultâneo e parte de um único plano. A autora também faz uso de anáforas (“Está no lago/ no espelho da noite/ na mão suicida/ No lago/ no espelho da noite/ flutua a/ face afogada”.) que, estruturalmente, contribuem para a construção do referido encadeamento imagético.

Temos a menção ao céu, a partir da palavra “estrela”; “lago” e “espelho da noite”. No entanto, essa atmosfera espelhada não se situa apenas no nível lexical,

uma vez que a partir do léxico, há a projeção semântica. Notemos os versos a seguir: *Não mais a estrela seria tão alta/ na grade dos dedos/ Está no lago (...)*. Estes versos estão dispostos valendo-se de palavras concretas. Vejamos agora os versos que seguem: *No espelho da noite/Na mão suicida/No lago (...)*. É nesse momento que a atmosfera espelhada se manifesta. O espelho da noite que corresponde ao lago, reflete a obscuridade e loucura do eu lírico. A estrela não se encontra tão alta e/ou distante ao vislumbre do eu-lírico: sugere-se que está refletida no lago. A plasticidade que encontramos em “grade dos dedos” cede espaço à “mão suicida” do eu-lírico, o que faz com que o leitor antecipe o fato sombrio que se aproxima, ratificado nos dois últimos versos: *No espelho da noite / Flutua a face afogada*.

Remetendo ao título da obra (*Superfície*) vemos que os elementos presentes no poema evocam à horizontalidade. O último verso traz consigo o ponto de equilíbrio entre o concreto e o abstrato. O verbo “flutuar” assume, no contexto do poema, o sentido de ficar em equilíbrio, ou ainda, de pairar, uma vez que o eu-lírico, paira/oscila entre a sanidade e a loucura. No nível sonoro, nota-se a gradação das vogais abertas, como em “Não mais a estrela seria tão alta” para as vogais fechadas “na grade dos dedos / Está no lago / no espelho da noite / na mão suicida / No lago (...)”. Podemos considerar esse aspecto como um elemento que dispõe o obscuro no contexto da construção poética. No entanto, no momento de equilíbrio entre a obscuridade e a luminosidade, no último verso, quando o eu-lírico jaz flutuando no lago, ou ainda – metaforicamente -, no espelho da noite, a sonoridade do último verso constitui-se novamente a partir das vogais abertas “flutua a face afogada”. A morte, de conotação sombria, apresenta-se ao desfecho do poema em um senso de luminosidade. A vertente espelhada no poema reflete os extremos: vida/morte; luminosidade/obscuridade. Logo, confere-se ao poema, a noção de equilíbrio entre os opostos, equilíbrio esse que se encontra na esfera superficial, tanto no campo plástico do poema, quanto no campo sintático/semântico. Este equilíbrio também é

reforçado no nível sonoro pela recorrência às consoantes fricativas no verso “flutua a face afogada” (aliteração).

Observemos o poema a seguir:

*Mais fiel que a sombra é a morte.
Aquele que não queres ser vem e se perde.
E tu gritas: - Vida!
Mais fiel que a sombra é a morte.*

Quanto à estruturação métrica desse poema, nota-se a irregularidade tanto na métrica quanto na disposição de rimas.

*Mais¹ fi²/el³ que a⁴/ som⁵/ bra é a⁶/ mor⁷/te.
A¹/que²/la³ /que⁴/ não⁵/ que⁶/res⁷/ser⁸/ vem⁹/e ¹⁰/se¹¹/per¹²/de.
E¹ /tu² /gri³tas⁴/: - Vi⁵/da!
Mais¹ fi²/el³ que a⁴/ som⁵/ bra é a⁶/ mor⁷/te.*

Temos aqui, em primeiro plano, a poesia meditativa. Percebemos que a poesia não representa uma cena contínua, com carga de ações executadas. Logo, a cena é disposta à compreensão do leitor a partir de um pensamento, uma meditação. Os temas universais colocados na poesia, os opostos “morte” *versus* “vida”, são representados como questões inevitáveis à fraqueza do indivíduo. O trabalho sintático o qual é manifesto no poema leva o leitor, em primeiro plano, a contemplar com impotência a chegada da morte (“Mais fiel que a sombra é a morte./ Aquela que não queres ser vem e se perde.”), no entanto, no terceiro verso, o eu-lírico dirige-se objetivamente ao leitor através da colocação pronominal “tu”, e articula-se com o interlocutor com a expressão “E tu gritas: - Vida!”.

Em nível sintático, notemos que há nesse verso dois elementos que interpelam o interlocutor sobre a possibilidade de enfrentar e até mesmo vencer o destino ao qual está fadado – a ocorrência do verbo “gritar”, que sugere um senso de autoridade perante a ação. O terceiro verso atua no poema como o clímax, em que ocorre a possibilidade daquele a quem o eu-lírico dirige-se ao mostrar-se como detentor da ação. Observemos que a carga dos dois primeiros versos (“Mais fiel que

a sombra é a morte./ Aquela que não queres ser vem e se perde.”) é de conformidade. O terceiro verso (“E tu gritas: - Vida!”) rompe com o senso consoante que é estabelecido no poema até então, tanto pela sintaxe – uma vez que apresenta elementos que inspiram ação ao leitor, quanto pela semântica, pela evasão à zona de conforto apresentada nos versos anteriores. No entanto, o último verso (“Mais fiel que a sombra é a morte.”) vem reiterar e ratificar o padrão conformista disposto no poema.

Como último elemento de análise, segue o poema:

Há uma rosa caída
Morta
Há uma rosa caída
Bela
Há uma rosa caída
Rosa

Notemos que essa metrificação confere tonicidade às quartas sílabas poéticas referentes ao primeiro, terceiro e quinto versos, e as primeiras sílabas poéticas ao segundo, quarto e sexto versos. O uso da anáfora promove a articulação da repetição e da diferença, e busca conferir uma igualdade semântica a palavras originalmente diferentes.

A adjetivação aplicada à rosa (morta; bela; rosa), confere, por um lado, um teor sinestéstico, o que, de acordo com Massaud Moisés (2004, p. 23) “designa a transferência de percepção de um sentido para outro, isto é, a fusão, num só ato perceptivo, de dois sentidos ou mais”. Por outro lado, esse recurso estabelece uma indeterminação semântica: esta, promove a quebra da isotopia, pois o nível do sentido do poema tende ao esvaziamento do sentido. O poema tem como única imagem a rosa caída, logo, morta, bela, e rosa são caracterizações de um mesmo elemento. A imagem é transposta ao leitor de modo imutável, como uma fotografia. O único verbo presente na estrutura é “há”, ratificando o estático. Logo, após a imagem apresentada, o texto é envolvido de modo progressivo pelo branco da página até abstrair-se de modo integral, conforme a concepção de Eulálio (1993).

No que tange à poesia sintética, como colocada por Drummond (1993), nota-se a efetiva concisão vocabular, uma vez que o poema traz inerente a sua temática apenas um elemento, articulado a um descritivismo que não tensiona a sua concisão.

No poema a seguir, identificamos aspectos importantes para a avaliação da poesia de Maria Ângela Alvim, principalmente no que se refere a sua temática intimista, como se pode constatar nos seguintes versos:

*A árvore não brotou no Jardim.
Desconheço a doçura do seio das flores.
Sou o fruto das raízes.*

Aqui o elemento intimista se revela, de um lado, pela simplicidade das palavras e da sintaxe e, por outro, por imagens portadoras de sentidos de interioridade. Se nos dois primeiros versos o recurso é pela negação (“não brotou”) e pela falta (“Desconheço a doçura do seio das flores”), no último verso o eu-lírico se afirma como fruto subterrâneo. O tema da intimidade percorrendo as lacunas, os brancos do texto e até mesmo a moldura da página em branco, tendo em vista a grande quantidade de poemas curtos. Além disso, a colocação do eu-lírico dispõe-se em primeira pessoa, conferindo maior carga subjetiva ao poema. Observa-se, assim, aspectos da poesia meditativa concentrada, pois a cena apresentada ao leitor corresponde à visão do eu-lírico que perpassa pelo momento e converte-o em poesia intimista.

Para finalizar as análises, selecionamos um poema muito representativo do procedimento estilístico de *Superfície*:

*Mar.
O pássaro feriu o espelho e libertou a imagem.
Ouço o canto dos naufragos, dos reencontrados.
Espumas. Véus.
Boiaram os pensamentos das virgens.
São mensagens.
Eu descerei para as núpcias.*

O que nos chama a atenção, em primeiro lugar, é que cada verso se apresenta de maneira independente: a ruptura da cadeia do sentido ocorre na passagem de cada verso. Chama a atenção também a construção de versos com frases simples, no primeiro verso (Mar.) enquanto verso (Espumas. Véus.). A metrificação é irregular:

*Mar*¹/.
*O*¹/*pá*²/*ssa*³/*ro*⁴/*fe*⁵/*ri*⁶/*uo*⁷/*es*⁸/*pe*⁹/*lhoe*¹⁰/*li*¹¹/*ber*¹²/*to*¹³/*ua*¹⁴/*ma*¹⁵/*gem*
*Ou*¹/*çoo*²/*can*³/*to*⁴/*dos*⁵/*náu*⁶/*fra*⁷/*gos*⁸/*,dos*⁹/*reen*¹⁰/*con*¹¹/*tra*¹²/*dos*.
*Es*¹/*pu*²/*mas*³/. *Véus*⁴/.
*Bo*¹/*i/a*²/*ram*³/*os*⁴/*pen*⁵/*ssa*⁶/*men*⁷/*tos*⁸/*das*⁹/*vir*¹⁰/*gens*.
*São*¹/*men*²/*ssa*³/*gens*.
*Eu*¹/*des*²/*ce*³/*rei*⁴/*pa*⁵/*ra as*⁶/*nú*⁷/*pcias*.

Observa-se novamente a ocorrência de um verso de 15 sílabas poéticas. Essa configuração, como vimos, se afasta dos padrões tradicionais de metrificação e sugere um procedimento de ruptura em relação à tradição lírica. No entanto, logo a seguir a poeta introduz um verso de 12 sílabas. Trata-se de verso alexandrino bem tradicional com cesura na sexta sílaba.

O quinto verso também é digno de nota: apesar de ter dez sílabas, a poeta evitou a acentuação na sexta ou na oitava sílaba. O acento na sétima sílaba confronta, desse modo, a retórica clássica. Por outro lado, esse procedimento faz com que a dicção se aproxime da fala.

Observamos então que o diálogo com os procedimentos estilísticos tradicionais se mantêm. Desse modo, com exceção do quinto verso, os demais seguem os ritmos clássicos. No entanto, na camada superficial do poema o que observamos (ou melhor, o que vemos) é uma estrutura irregular.

Entendemos que os dois aspectos aqui analisados, quais sejam, o fato de cada verso ser independente e o fato de os versos terem tamanhos diferentes, remetem, igualmente, ao plano superficial. Por outras palavras, o plano mais superficial “significa” irregularidade. Em um plano profundo, observamos o diálogo

com a retórica tradicional. Essas observações é que vão auxiliar no sentido do segundo verso (“O pássaro feriu o espelho e libertou a imagem.”). Aqui temos uma das chaves para possíveis interpretações dos poemas de *Superfície*: a poeta chama a atenção do leitor para que este fique atento para o movimento de mergulho no texto, o pássaro, ou, se quisermos, “a leitura atenta” liberta a imagens submersas que não são, evidentemente, as figuras que compõem o campo semântico do mar: “mar”, “pássaro”, “náufrago”, “espuma”, “véus”. Essas imagens da superfície do texto amarram a aparente desconexão entre os versos e lhes asseguram, também, uma estabilidade semântica. Ou seja, aquilo que parece hermético é revelado por uma grande quantidade de recursos estilísticos. Trata-se, portanto, de um poema sobre o próprio ofício do poeta moderno, muito bem explicitados nesses dois versos famosos de Drummond: “Penetra surdamente no reino das palavras./Lá estão os poemas que esperam ser escritos”.

Maria Ângela Alvim e Carlos Drummond: um diálogo possível?

Como vimos, a obra *Superfície* apresenta alguns procedimentos recorrentes que, se por um lado, a situa no âmbito da Geração de 1945, por outro, é notório a íntima ligação de técnicas muito próximas da poesia de Drummond. Há muito deste poeta nos poemas de Ângela Alvim a começar pelo hermetismo, muito presente em *Alguma poesia*, publicado em 1930. Com efeito, já no primeiro poema desse livro o poeta já deixa os leitores surpresos pelo hermetismo:

POEMA DE SETE FACES

*Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.*

*As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.*

*O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.*

*Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.*

*O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.*

*Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.*

*Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.*

*Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.*

A primeira estrofe não apresenta entrave algum, mas, a partir da segunda estrofe, ocorre uma quebra na unidade semântica. O poeta pede que o leitor elabore uma interpretação a partir de argumentos válidos. Uma das primeiras chaves para essa interpretação está no próprio título (*Poema de sete faces*) dado que, cada estrofe, está semanticamente isolada, o que não descarta, no entanto, o esforço teórico para uma interpretação integral, pois não se trata de *sete poemas*, mas de apenas um.

Esse espírito hermético não aparece na poesia de Ângela Alvim de maneira tão clara: o que constatamos na camada semântica é a simplicidade retórica. A poeta, ao contrário de Drummond, faz uma seleção lexical e os trechos “não compreendidos” são preenchidos por imagens que conferem um colorido singular ao mundo interior distorcido, por um “eu” que está sempre presente como em: “Beijaram-me o rosto asas de borboletas/ e se tingiram das cores do ocaso”. O processo metafórico, nesse caso, tem relações com a proposta das analogias referidas por Marinetti em seu *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* de 1912:

“Para envolver e colher tudo o que existe de mais fugidio e de mais inaferrável na matéria, é preciso formar estreitas redes de imagens ou analogias, que serão lançadas no mar misterioso dos fenômenos” (*apud* D’Onofrio, 1997, p. 421). No entanto, diferentemente de Marinetti que projetava uma fratura no mundo exterior e na tradição retórica, Alvim se volta para o interior: o mundo distorcido se projeta no íntimo da poeta.

Nesse particular ganha relevância a influência de *Sentimento do mundo*, publicado por Drummond em 1940. A autora parece captar bem o “clima” desta obra, escrita em um período conturbado da história mundial. Vejamos o poema que abre esse livro:

SENTIMENTO DO MUNDO

*Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos, minhas lembranças escorrem e o corpo transige
na confluência do amor.*

*Quando me levantar, o céu estará morto e saqueado, eu mesmo estarei morto, morto
meu desejo, morto
o pântano sem acordes.
Os camaradas não disseram que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento. Sinto-me disperso, anterior a fronteiras, humildemente vos
peço que me perdoeis.
Quando os corpos passarem, eu ficarei sozinho desafiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista que habitavam a barraca
e não foram encontrados ao amanhecer
esse amanhecer mais que a noite.*

Salvatore D’Onofrio vai chamar essa fase da obra de poesia intimista do eu retorcido: “A fina inteligência e a sensibilidade apurada levam Drummond a uma percepção da realidade de uma forma mais autêntica e subjetiva, afastando-se dos padrões impostos pela opinião comum” (1997, p. 462). O tom intimista na poesia de Maria Ângela Alvim parece receber muita influência desta obra: essa sensibilidade fina de que fala D’Onofrio é transposta para *Superfície* em versos rápidos e curtos.

Como já foi assinalado, uma das chaves para compreender o hermetismo de Alvim está na quebra da unidade semântica que aparece em todos os poemas de

Superfície de modo dissimulado, uma vez que o poder de suas ágeis metáforas desvia a atenção do leitor. O procedimento de quebra da unidade sintática/semântica é um recurso recorrente na obra de Drummond.

Com efeito, como já foi demonstrado, o procedimento preferido de Alvim está na capacidade de produzir significados nos momentos em que ocorre a quebra da unidade semântica. Particularmente, no poema “José” essa técnica é utilizada de diferentes maneiras. Em nossas análises, pudemos demonstrar vários desses procedimentos, no entanto, uma pergunta fica no ar: se Alvim mantém um diálogo tão intenso com a poesia de Drummond, por que então a situamos na Geração de 1945?

Essa pergunta não é fácil de responder, sobretudo se levarmos em conta que a própria poesia de Drummond pode abranger as três fases. O que distingue *Superfície* da poesia de Drummond e lhe dá unidade está no fato de conjugar em uma obra procedimentos das diversas fases do poeta mineiro. Outro aspecto relevante reside no fato de a ironia ter um tratamento diferenciado. Enquanto em Drummond o procedimento irônico ou paródico é evidente em quase todas as suas obras, em Alvim o humor ácido nunca aparece na epiderme do texto. Assim, a presença da ironia, quando há, é dirigida sobretudo contra a retórica tradicional, mas nunca há sarcasmo: as quebras são silenciosas e amortecidas pelas imagens de modo que os dois níveis, o superficial – intimista e lírico – e profundo – levemente irônico – perfazem um diálogo aparentemente harmônico talvez muito próximo dos momentos poéticos observados na prosa de Clarice Lispector.

Outro aspecto a ser mencionado é a racionalidade. Enquanto em Drummond ela é sempre muito nítida, estabelecendo sempre um distanciamento entre o poeta e o seu sentimento, em Alvim este distanciamento é “apagado”. Em relação a esse aspecto, vale nesse caso também, as palavras de Hugo Friedrich a respeito da poesia de Baudelaire:

Com a temática concentrada de sua poesia, Baudelaire cumpre o propósito de não entregar à “embriaguez do coração”. Esta pode comparecer na poesia, mas não se trata de poesia propriamente dita, e sim de mero material poético. O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua. (FRIEDRICH, 1991, p. 39)

Assim, apesar do hiato que separa a poesia de Baudelaire e a de Alvim, constatamos nessa autora esse trabalho sistemático sobre o material poético que, como vimos, aparece aqui representado pela recorrência à poética clássica (metro, ritmo, sintaxe, sons etc.) e às imagens de um eu construído na superfície à espera de um leitor que, ao romper a lâmina tranquila da referência, penetre as profundezas do texto. Ali, esse leitor, talvez, depare com outro rosto; nem triste, nem alegre, como diria Cecília Meireles, mas com certeza, o rosto enigmático da poeta.

Considerações finais

Feitos estes comentários sobre a poesia de Maria Ângela Alvim, podemos pensar em uma poeta que construiu uma obra enigmática que convida o leitor a interpretá-la ou completá-la.

A opção pelo uso da estilística para fazer as análises do poema se justifica pelo modo como a poeta compõe os seus versos: há uma nítida consciência dos procedimentos estilísticos mais tradicionais e o insistente propósito de não repeti-los.

Desse modo, o moderno em Alvim, observado no diálogo entre a tradição e a novidade, de influência notadamente baudelairiana, guarda estreitas relações com outros grandes poetas brasileiros como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Cecília Meireles, Manoel de Barros, entre outros.

Por outro lado, a presença do verso intimista e a expressiva quantidade de imagens herméticas, sombrias, enigmáticas, evocam sempre uma dimensão

simbólica ou metafísica. Talvez seja essa a principal singularidade da poesia de Alvim em relação aos outros poetas modernos brasileiros.

Nossa preocupação, ao apresentar a obra de Maria Ângela, foi discutir seus aspectos relevantes na poesia e o seu papel no Modernismo brasileiro e, também, apresentar particularidades específicas de sua poesia.

Referências

ALVIM, Maria Ângela. **Poemas: seguidos de Carta a um cortador de linho**. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Um estudo. In: ALVIM, Maria Ângela. **Poemas**. 3a. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993. Apêndice. Publicado originalmente em *Minas Gerais*, 1951.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

D'ONOFRIO, Salvador. **Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Ática, 1997.

EULÁLIO, Alexandre. Um estudo. In: ALVIM, Maria Ângela. **Poemas**. 3a. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993. Apêndice. Publicado originalmente em 1980.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX**. 2a. ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1989. (Coleção Princípios).

SANTOS, Antonio Luceni dos. **A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone**. (Dissertação: mestrado em Letras). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008.

Lucilo Antonio Rodrigues é formado em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/IBILCE, câmpus São José do Rio Preto). Obteve os títulos de mestre (2001) e doutor (2007) na mesma instituição, além de realizar pós-doutorado em Literatura (2023) na Universidade de Brasília (UnB). Atualmente é professor adjunto do curso de Pedagogia da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), unidade de Paranaíba, onde também atua como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PGEDU). Suas pesquisas são articuladas às tecnologias digitais, com ênfase em leitura literária, literatura e educação, bem como em linguagem e educação. Integra a linha de pesquisa Linguagem, Educação e Cultura (PGEDU/UEMS) e participa do Grupo de Pesquisa em Historiografia, Cânone e Ensino (GPHCE/UnB) e do Grupo de Estudos de Narratividade (UEMS).

Isabelle Diniz Tanji nasceu e vive em Nova Andradina, MS. Concluiu a graduação em Letras, habilitação em Língua Portuguesa e Inglesa pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS, no câmpus local, e habilitou-se como mestra no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição, na unidade de Campo Grande, MS. Atuou por cinco anos como docente em escola pública de sua cidade natal e, há oito anos, dedica-se integralmente à fotografia, área em que consolidou sua principal paixão profissional e artística.



“A poesia de Maria Ângela Alvim concretizando-se no mais alto nível de depuração, é paradoxalmente violenta; sua extrema tensão devolve o feito à essência mesma da física aventura.”

Clara de Andrade Alvim

LENDO “ÉS MORTA E MORTA SURGES TRANSMUDADA”, DE MARIA ÂNGELA ALVIM

Nathália Cioffi de LIMA
Universidade de Coimbra, Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT)
nathaliacioffi.lima@gmail.com

Introdução

A imaginação profunda, diz-nos Bachelard (1997, p. 78), quer que a água tenha a sua parte na morte, e necessita da água para conservar o “mito da morte concebida como uma partida sobre a água”. Porque a água é o movimento que convida à “viagem jamais feita”. Em “És morta e morta surges transmudada” flagra-se isto. Neste soneto que integra os *Outros poemas*, conjunto que Maria Ângela Alvim não chegou a revisar, a morte está representada por um gesto intenso e absoluto de partida: o trespasse nas águas do mar.

*És morta, e morta surges transmudada,
vestes úmidas e gesto assim perfeito,
na máscara intangível, de afogada,
as lágrimas perdendo o amargo leite.*

*Sorriso de Gioconda, aberto em nada,
e esse andar de langor, ao vago afeito,
que suave, que serena e repousada!
Jorra vida da fonte de teu peito.*

*Vens trazendo no olhar a pura infância,
primaveras, doçuras de setembros,
e a mística sem fim de tua idade.*

*No mar do tempo, em ondas de distância,
os segundos deslizam por teus membros
até a areia neutral da eternidade.*

(ALVIM, 2002, p. 106)

Escrito no modelo clássico — modelo de quase todos os sonetos que a poeta escreveu —, este soneto marcadamente visual e descritivo se apropria de elementos da atmosfera litorânea (ondas, areia, mar), mas não evoca uma espacialidade de contornos firmes. O que é descrito, ainda que visualizável, não configura nenhuma representação possível para além do campo da linguagem; aspecto que Hugo Friedrich (2016, p. 80) já havia entendido como sendo típico da lírica moderna, criadora de imagens “que se pode contemplar, mas são de tal forma que o olho humano nunca poderia encontrá-las”. E, de fato, o poema atira imagens e metáforas que nos impossibilitam de traçar qualquer correspondência com o real empírico: “mar do tempo”, “ondas de distância”, “areia neutral da eternidade”, “mística sem fim de tua idade”.

O ritmo, “alma” e “razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado” (CANDIDO, 2006, p. 45), salta-nos aos olhos e aos ouvidos pela disposição alternada da rima consoante, que gera uma musicalidade intensa e que se estende ao longo das quatro estrofes, todas tecidas em decassílabo — que, com a redondilha maior, compõem as duas formas métricas predominantes nesta poesia. Se lido em voz alta, o texto flui num ritmo contínuo, dando a sensação de que toda a estrutura se move junto com a morta.

Vale dizer que este é um soneto que escapa ao eixo lírico fundamental visto nos sonetos da poeta, majoritariamente marcados pela introspecção e pela sondagem existencial, apresentando-nos um olhar lírico centrado no indevassável e no intangível, em sede pelo divino e pela transcendência, e que se dirige a um ‘tu’ enigmático. Talvez influenciada pelas abstrações metafísicas de Rilke, por quem

nutriu, junto com seus companheiros de geração, verdadeira adoração, Maria Ângela compõe aqui uma atmosfera simbólica e fantasmática, onde tudo aponta para um mundo que não é o nosso, mas um *outro*, e cuja estranha aparição do ser miraculoso e mascarado também nos faz lembrar, de alguma forma, o poema “A Máscara”, de Baudelaire¹.

Mas de que fala o soneto? A primeira estrofe sugere a cena de um afogamento já acontecido e abre com a afirmação de uma situação de morte (“És morta”), para depois ressaltar a mudança que esta provoca: “e morta surges transmutada”. Nota-se, desde este primeiro segmento, que estamos numa atmosfera transfigurada pela morte e o que se descreve sobre a morta apontará sempre para a sua condição *pós-morte*, como indicam os versos iniciais: “És morta e morta surges transmutada,/ vestes úmidas e gesto assim perfeito”. Trata-se de uma morta que se transformou ao morrer, assumindo a feição de afogada. Mas essa feição, tal como a morte, é definitiva, uma vez que a máscara não é aqui um mero disfarce cambiável, mas algo *intangível* que acaba por saquear o semblante da morta anterior à morte, e conferir-lhe um aspecto trágico e impreciso de “afogada”.

No sentido simbólico, a máscara, ao se incorporar ao rosto, obriga-o a se tornar qualquer coisa. Eliane Robert Moraes (2002, p. 171) observa que as máscaras são “formas inorgânicas que se impõem aos rostos, não para ocultá-los, mas parece acrescentar-lhes um sentido profundo. Daí seu parentesco com os monstros imaginários”. Isto é, não ocultam o rosto que as manuseiam, mas fazem com que ele se torne *mais alguma coisa*, e nisso atiram-nos à instabilidade. Como diz Bataille, “A máscara comunica a incerteza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte”².

A partir do momento em que a máscara é colocada sobre a face, uma nova feição é rapidamente assumida, de maneira que ela não exerce influência sobre o rosto coberto, assim como este também não a interfere. Mas o termo *intangível* tira da máscara sua função de aparato da despersonalização ilusória, bem como sua capacidade inesgotável de propiciar a mudança, tendo em vista que ela não pode

ser tocada; o que permite inferir que a morta está, na verdade, presa a ela. O rosto coberto pela máscara não se modifica, mas agora ganha um novo e definitivo sentido, carregando para sempre a feição de afogada, que se sobrepõe.

Parece importante interrogar o sentido de *leito*, nos versos “as lágrimas perdendo o amargo leito”. Conforme Aulete (1881, Vol. 2, p. 156 -7), o vocábulo corresponde à “cama”, “estrado” e “tudo aquilo que se pode descansar o corpo”, podendo se referir também à “porção de superfície que uma corrente de água cobre sem transbordar para o solo natural”, às “enseadas” e ao fluxo das “águas salgadas das costas”. Se tomarmos como base estes últimos significados, não seria exagero pensar na hipótese de que perder o “amargo leito” pode significar perder a profundidade ou a fundura amarga, sofrida e dolorosa. Ou seja, as lágrimas perdem o seu curso amargo e se tornam, no fim, água. Neutralizam-se e perdem a amargura, confundindo-se com a água do mar. Aliás, a morta está toda integrada às águas, como se percebe pelo jogo linguístico que a poeta faz ao esconder o vocábulo “mar”, em *amargo*, e “onda”, em *Gioconda*.

Esta hipótese se fortalece quando lemos em seguida que, na máscara intangível, plasma-se um “Sorriso de Gioconda, aberto em nada”, isto é, que se abre fortuitamente. Se o leitor recorrer à obra de da Vinci, verá que o que se estampa no rosto de Mona Lisa (“La Gioconda”) não é bem um riso de felicidade, mas uma feição indecifrável e enigmática que abarca significados múltiplos e contraditórios. Fabrice Douar³ relembra que o nome italiano “Gioconda” deriva do adjetivo latino *jucundus*, que, conforme o dicionário latim-português, significa “agradável”, “ameno” e “deleitável”ⁱ. Parece ser um estado sereno que a morta evidencia no seu “Sorriso de Gioconda”, se nos atentarmos para os versos seguintes:

*e esse andar de langor, ao vago afeito,
que suave, que serena e repousada!*

Toda a descrição da morta evidencia o seu aspecto tranquilo e a plenitude dos seus gestos. É a imagem de quem caminha num passo leve e suave, afeito ao “vago”, isto é, entregue às circunstâncias; um mero vaguear impreciso e sem rumo, e, por isso mesmo, despreocupado; como confirma a tríplice adjetivação: “que suave, que serena e repousada!”. Mas esse apaziguamento, vale lembrar, é efeito do seu estado de morte, pois a morta nos surge “transmutada” pela morte. É bem conhecida a representação do morto como quem dorme na morte ou como quem se encontra em estado de repouso. “O repouso é ao mesmo tempo a imagem mais antiga, mais popular e mais constante do além” (ARIES, 2000, p. 36). Maria Ângela Alvim já havia explorado a imagem do morto em repouso sobre as águas em um poema anterior que abre o conjunto *Barca do Tempo*:

*Já viajas na morte, — nadam
aí tuas flores, passageira.
— E só perfumes te engrinaldam
a cabeceira.*

*Noutra margem onde se foram
as cores que emigram na enseada
sonhos de vida acalentada
hoje redouram.*

Tanto em “Já viajas na morte” como em “És morta e morta surges transmutada”, a morte é figurada como uma viagem tranquila sobre as águas, rumo a um destino onde se prevê um recomeço. Em uma, a chegada à outra margem faz renovar os “sonhos de vida acalentada”, enquanto, na outra, o alcance à “areia neutral” representa o começo de uma nova vida na eternidade. Em ambas, a imagem da morte na água alegoriza a ideia da morte como passagem, distanciamento definitivo do mundo terreno e estado propiciador da plenitude. No mesmo *Barca do Tempo* flagramos outro caso semelhante no longo “Poema aos mortos de todas as guerras”, em que a morte confere aos combatentes uma paz

impossível de ser alcançada na vida terrena. Tal como a morta deste soneto, que segue num andar de langor, os mortos da guerra caminham em “mansa liberdade”, pois “a pedra só é dura ao duro passo”; isto é, o solo só é duro para aqueles que nele pisam firme (os vivos), e os mortos flutuam.

Voltando ao soneto, notamos que o verso que encerra a segunda estrofe apresenta um interessante paradoxo, uma vez que “jorra vida” da *fonte* do peito da morta. Se recorrermos de novo ao dicionário, vemos que “Jorrar” (AULETE, p. 11) quer dizer “rebentar”, “sair com ímpeto”, enquanto o substantivo “fonte” aponta para a origem, a nascente de alguma coisa. “Jorra” e “fonte”, são, portanto, vocábulos essencialmente ligados entre si, não sendo provável que tenham sido colocados casualmente no mesmo verso. Mesmo porque, a precisão e a maestria (linguística e formal) com que a poeta escreve seus poemas não nos permite tomar por acidental a escolha de qualquer dos vocábulos que utiliza.

Mas como pode, então, do peito de uma morta brotar vida? O leitor de Maria Ângela Alvim sabe que, na sua poesia, a morte — presença obsessiva — nunca é anunciada como um mal, um destino sentido com temor ou tristeza. Ao contrário, desde *Superfície* (1950) ela é encarada positivamente, seja como possibilidade de revelação do mistério ou enquanto estado libertador do sofrimento. Para o sujeito desses poemas, morrer não representa nenhuma ameaça pois, ao contrário, é a experiência do viver que aniquila; pensamento que o levará tantas vezes a dizer que ir morrendo é, por excelência, a condição dos vivos: “esqueço o que fui em vida/ de tantas mortes sofrida...”, “Morte, vida recente” ou “Morrente, me volto à vida”. Ao ler estes versos, pensamos em Pessoa, cuja obra Maria Ângela leu com especial atenção, sobretudo naqueles versos do heterônimo Álvaro de Campos: “Nesta [vida] morremos, que é o que viver quer dizer...”ⁱⁱ.

A morte nunca está ao longe, pois a experiência do viver é morrente, nos mata dia após dia: “Pelo sinal/ toda a vida/ nunca da vida sarar/ Da vida que/ dolorida/ vistes meu corpo sangrar”. E não é por acaso que, dessa visão pessimista da vida, que se manifesta dos primeiros aos últimos versos da poeta, a morte surja

não só como consumação da vida terrena (e dos seus males), mas sobretudo como fonte real de vida. Ela é a promessa de um recomeço, o início de uma vida mais plena e justa, e muito oposta à vida dos vivos. É claro que esse pensamento não está desvinculado da expectativa cristã pela vida eterna, como parece sugerir o verso final do soneto “Estou e não me respondo”, de *Outros poemas*: “Para um começo, meu fim”.

Mas enquanto a verdadeira morte não vem, a solução será trazê-la para mais perto e vivê-la antecipadamente na continuidade da existência, não como quem busca meditar sobre ela para aprender a morrer, como aconselha Montaigne, mas, antes, num impulso de morrer para viver. O mesmo impulso que está por trás daquele famoso estribilho de Santa Teresa d'Ávila, a quem Maria Ângela foi devota: *Muero porque no muero* (1989, p. 17). Georges Bataille (1987, p. 148-152) lembra que ‘morrer para viver’ é comum àqueles que buscam a vida eterna: “a luta do religioso parte da vontade de uma vida espiritual que a queda atingiria mortalmente: o pecado da carne põe fim ao impulso da alma em direção a uma liberdade imediata”. Pois “para participar da vida divina é preciso morrer” e “a morte que o religioso desejou, vem a ser para ele a vida divina”.

Em Maria Ângela, o desejo de morrer é o desejo de deixar de viver. Mas, na falta da morte, o sujeito vive-a, experimentando-a na sua existência contínua. Vive “morrente” até alcançar a morte definitiva. Por isso convive com a esperança que deposita na morte e a agonia de encarar a vida, aceitando a dor enquanto promessa. Como explicou muito bem Ricardo González (1980, p. 11), a voz desses poemas oscila entre “aceitar a promessa da vida após a morte e lamentar que a revelação do Mistério seja impedida nesta vida.”

Único vislumbre de plenitude, o sujeito assume diante da morte a postura de uma franca entrega. Aliás, a poesia de Maria Ângela Alvim está cheia de versos carregados por um teor de abandono e que, sabendo do triste destino que levou a poeta, assumem um sentido profético e doloroso:

*Já nem pode manhã reacender
a mais remota infância na retina,
tão bem nascida fui para morrer.*
(ALVIM, 2002, p. 104)

Regressando ao soneto aqui analisado, já não parece estranha a imagem da vida que se expele do peito da morta. Mas essa vida que “jorra” — e *jorra* aponta para a abundância de vida que brota do peito — não parece ser a vida morrente dos vivos, mas a vida plena, verdadeira e absoluta daqueles que morrem. O que se justifica pelo estado de tranquilidade no qual ela se encontra: “que suave, que serena...”. Talvez seja relevante mencionar mais uma vez como tudo aqui aponta para a mudança: desde a aparição “transmutada”, as “vestes úmidas”, o “gesto assim perfeito” (simulando a postura impecável, restaurada e plena da morta?), a adesão à máscara de afogada, ao sorriso que se abre, o abrandamento dos gestos, o andar tranquilo, a plenitude e, por fim, a nova vida que brota da fonte do peito, tudo é efeito da morte e consequência da afirmação incontornável: “És morta”. Sendo assim, é possível pensar no caráter transformador da morte como o grande tema deste soneto.

A estrofe seguinte também ressalta a transformação, mas sobretudo acentua o aspecto renovador da morte, que resgata a pureza da infância:

*Vens trazendo no olhar a pura infância,
primaveras, doçuras de setembros,
e a mística sem fim de tua idade.*

Como em “Poema aos mortos de todas as guerras”, em que os mortos já não são mais homens armados e vencidos, mas “corpos sinceros” e inocentes

“brandindo antenas”, aqui a morte confere ao olhar a pureza absoluta e verdadeira da infância. Não é a primeira vez nesta poesia que a infância aparece como uma lembrança fixada pelo olhar. Mas o fato é que a menção à infância vem sempre acompanhada de um acento nostálgico e melancólico, pois ela é uma vida sempre irrecuperável e distante. O desejo de preservá-la no olhar é o desejo de conservar a inocência que a vida terrena parece roubar. Se a morta traz no olhar a “pura infância”, as “primaveras” e “doçuras de setembros” — mês que marca o início da estação primaveril, quando tudo floresce —, a morta surge, então, renascida.

A primavera também é o emblema da esperança e do frescor. Como a poeta nos dirá em uma das composições de *Superfície*: “Quando chega a primavera/ na terra há fontes de cores/ [...] Dou de beber aos meus olhos/ quando chega a primavera”. Ainda nesta estrofe, chama atenção a contradição entre os versos “mística sem fim” e “tua idade”. Enquanto o primeiro compreende o inapreensível e espiritual, aquilo que não tem medida, o segundo representa o que é finito. De novo o caso de dois termos que estão muito bem articulados entre si: “mística” e “idade”. A junção dos dois parece indicar a natureza anacrônica da morta, que já não mais pertencendo à realidade inteligível, está fora do tempo do mundo e dos homens. Se a sua idade é “mística sem fim”, somos levados a pensar que sua essência é eterna e sobrenatural.

A menção à infância nos dá a entender ainda que, pela morte, se pode nascer de novo, voltar ao princípio, quando nada ainda fora corrompido pela vida. Isso porque a morta não está mais sujeita ao tempo, que rouba a frescura, e que tudo arrasta, destrói e envelhece. Ela está além ou indiferente a ele, como nos mostra o terceto final:

*No mar do tempo, em ondas de distância,
os segundos deslizam por teus membros,
até a areia neutral da eternidade.*

O poema, como já dissemos, é escrito na segunda pessoa, e apresenta uma voz poética que narra e testemunha o acontecimento, descrevendo-o enquanto ele acontece, como sugerem os versos no presente do indicativo “e morta surges transmutada”, “Jorra vida da fonte de teu peito”, “os segundos deslizam por teus membros”, e os versos no gerúndio: “as lágrimas perdendo o amargo leite” e “Vens trazendo...”. Quanto a este último, fica no leitor a impressão de que essa voz narradora está situada no lugar para qual a morta se dirige. E se desde a primeira estrofe a morta é apresentada como um ser em movência (*surges, andar de langor, vens trazendo, deslizam*), é no verso final desta última estrofe que o seu destino é revelado: a “areia neutral da eternidade”.

Mas antes de lermos o verso final, vale a pena investigar o sentido por trás de “mar do tempo”, que compara o tempo à profundidade, ao mistério, à força, à imprecisão e ao movimento eterno do mar. O tempo, assim como é o mar para a imaginação humana, é a força infinita sob a qual estamos todos submetidos, sem jamais conseguir vencer as suas leis. Mas enquanto a morta segue nesse tranquilo “andar de langor”, ainda longe do seu destino (“em ondas de distância...”), os segundos vão deslizando por seus membros — e aqui nota-se o paralelo com as gotas da água marinha que escorrem pelo corpo molhado —, como se o tempo lhe escapasse de maneira veloz e mais acelerada que o seu próprio passo.

Quer dizer que quanto mais se aproxima da “areia neutral da eternidade”, mais livre está a morta da ordem do tempo, que se anula. O que vemos é a imagem do corpo que se distancia progressivamente da temporalidade até alcançar o solo neutro e isento da areia. Assim, os segundos que deslizam vão de encontro à areia neutral, onde se zeram por completo. Também parece importante interrogar a neutralidade dessa areia à qual a personagem se direciona, pois, ao apontar para o seu caráter *neutral*, a poeta permite-nos supor que a morta parte originalmente de um lugar cuja areia *não é neutral*. Que significa então essa neutralidade?

O adjetivo referente à areia parece indicar a sua natureza neutra e absoluta. Alcançar a eternidade, como o soneto nos sugere, é pôr os pés neste solo puro e

afastado de tudo que é empírico, temporal, inteligível e, mais importante, terreno. Ser neutral é, de algum modo, ser isento a tudo isso. A areia neutral se dá então como lugar onde tudo que é levado pelas ondas do mar, ou seja, morta, lágrimas, segundos, se neutraliza, se estabiliza e se distancia permanentemente do mundo terreno.

Mas a areia neutral é, ainda, lugar de passagem, zona limítrofe situada entre o “mar do tempo” e a “eternidade”, e que possibilita a travessia de um para o outro. Algo que a própria forma como estes vocábulos estão organizados no texto parece sugerir: “mar do tempo” é o que antecede à “areia neutral”, que, por sua vez, antecede a “eternidade”, destino final da morta e palavra que sela o fim do poema. Mas vale notar que tanto a morta como o mar ocupam uma posição linear, estando entre a margem de onde a morta partiu para a morte, cuja areia é tudo menos *neutral*, e a “areia neutral da eternidade”, seu destino. De um lado, a vida passada, a vida morrente dos vivos, regida pelo tempo, do outro, a eternidade, solo neutro onde o tempo se anula. Mircea Eliadeⁱⁱⁱ já explicava a adoração do simbolismo religioso pelos limiares, as “aberturas” pelas quais se torna possível a passagem de uma região cósmica a outra, do mundo profano ao mundo sagrado, da Terra ao Céu, etc.

Não se equivocará o leitor que encontrar aqui algo em comum com essa outra voz da poesia brasileira que adotou o mar como símbolo da isenção do mundo terreno: Cecília Meireles. Em ambas as autoras, o mar é via de acesso ao subconsciente e elemento desencadeador da imaginação, que possibilita a interlocução com os mortos e figuras ausentes e o afastamento provisório da realidade inteligível, e que surge sempre modulado pela subjetividade das sensações do eu-lírico. Alfredo Bosi (2007, p. 128) já alertava sobre as constantes metáforas “centradas na presença do mar e das suas navegações” na poética de Cecília, afirmando que “O importante é reparar no uso que a artista faz dessas imagens marítimas para figurar os estados mutáveis da sua subjetividade”.

Mas o mar de que falam as poetas não parece ter ancoragem no real objetivo. Trata-se de um *outro mar*⁸, desprendido da referencialidade empírica e profundamente avesso ao mar que nos banhamos. É o “mar absoluto” ceciliano e o “mar do tempo” de Ângela Alvim, que surgem deslocados da zona do inteligível e existentes só através da linguagem (“Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,/ mas outro⁹). Tanto no soneto aqui estudado, como em “Mar absoluto”, há, desde os primeiros versos, uma atitude transfiguradora pela qual o real não nos chega inteiro, preciso, mas filtrado pela subjetividade. E terminamos os dois poemas diante do mar transfigurado.

Como nos diz Cecília:

*E recordo minha herança de cordas e âncoras,
e encontro tudo sobre-humano. E este mar visível levanta para mim
uma face espantosa.*

*E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
E é logo uma pequena concha fervilhante,
nódoa líquida e instável,
célula azul sumindo-se
no reino de um outro mar:*

ah! do Mar Absoluto.

(MEIRELES, 1945, p. 7)

e, de novo, Maria Ângela:

*No mar do tempo, em ondas de distância,
os segundos deslizam por teus membros,*

até a areia neutral da eternidade.

O “mar absoluto” e o “mar do tempo” são, como já dissemos, a negação do mar do mundo concreto e metáforas de distância e isenção da realidade terrena, pelas quais as autoras colocam-se ilusoriamente fora do solo empírico. O mar é estímulo para que o processo de transfiguração ocorra, é convite à viagem, à dispersão e à ausência. Cecília, cujo encontro com os antepassados mortos revelou a “face espantosa” desse outro mar, e Maria Ângela, que idealizou no mar a morte e o sonho da evasão, partindo para o eterno. Mas existem diferenças importantes. O “mar do tempo” de Maria Ângela interessa apenas como meio de travessia, pois o fim da morta é atingir a eternidade. Não quer o mar, mas o que vem depois — como é típico dessa poeta quase sempre absorta no além. Quer vencer a imensidão das suas águas para alcançar o solo frágil e disperso, é verdade, mas *neutro* da areia. Em suma: quer a terra firme do além-mar. Isso parece justificar os momentos em que sua poesia põe-se a ouvir o “canto dos naufragos” e a chorar o amante que a morte levou, dirigindo sua atenção para aqueles que se encontram na outra margem. Pois esta viagem sem regresso nas águas do mar está vinculada à uma expectativa de transcendência, de revelação do mistério e, mais importante, de redenção. Cecília, por sua vez, como observa Sérgio Alcides (2022, p. 331):

[...] não nega o mistério, embora não afirme acerca dele senão um “nada”. Seu movimento é distanciar-se indefinidamente, não para abandonar a experiência vivida, mas a fim de liberá-la de seus atrelamentos particulares, reelaborando-a por meio da ficção que a inscreve num plano de universalidade.

Contentando-se com o vislumbre desse mar que não é o mesmo mar que vê das vidraças, “mas outro”, não procura um depois. Não espera, pelas águas do mar absoluto, ser guiada para o solo neutral da praia da eternidade. Se Cecília está “banhada de ceticismo”¹⁰, conforme pareceu a Carlos Drummond de Andrade em entrevista, Maria Ângela estaria, para usar o mesmo termo, banhada de espiritualidade. Não quer reelaborar a experiência vivida, mas abandoná-la em

definitivo. E a viagem no mar promete à praia eterna, neutra e isenta, onde o mundo terreno é transcendido e abandonado, e por onde alcançará, enfim, a vida plena e verdadeira. Esse distanciamento da realidade imediata se faz ver na escolha lexical do poema: ainda que prevaleçam os substantivos concretos em relação aos abstratos, aqueles são, por vezes, modificados pela metáfora, que os retira da zona do visível e do palpável, e os insere em uma outra ordem desconhecida: “máscara, de afogada”, “doçuras de setembros”, “ondas de distância”, “mar do tempo”. É como se, pela linguagem e pela construção vocabular, a poeta quisesse o tempo todo negar a realidade, ou deformá-la. Quer firmar a distância.

É certo que a técnica da transfiguração, recurso tão ceciliano¹¹, pela qual a realidade imediata se transmuda e torna-se outra coisa, possível somente no campo da linguagem, não é, em Maria Ângela Alvim, particular ao soneto “És morta e morta surges transmutada”, e está presente em todos os conjuntos da poeta. Basta olhar o primeiro livro que ela escreveu, em especial os versos de “Este é o sábado da destruição”, de *Superfície*, cujos versos iniciais apontam para uma cena já desprendida do tempo e da realidade concreta: “Este é o sábado da destruição:/ — sol sem pálpebra”. E o desfecho confirma que não estamos mesmo no sábado de sol e piscina, mas *em outro lugar, em outro tempo*, que tem a morte à espreita: “no sombrio espaço de seus corpos,/ em Bikini, crescendo,/ o cogumelo da morte”.

Mas é importante dizer que, neste soneto que estamos estudando, a transfiguração vai além do mero distanciamento ou deformação da realidade. O que se propõe é justamente a diferenciação (ou negação, se quisermos) do mundo terreno. Isso se percebe no fato de que as metáforas do poema não só caracterizam a morta e o espaço à sua volta, mas, sobretudo, marcam a diferença entre a condição dos mortos e a dos vivos, entre o mundo transfigurado pela morte e o mundo terreno. Assim, quanto mais distante do universo inteligível, da praia dos banhistas e do mar dos navegadores, mais a morta nos parece triunfante, cheia de vida.

Essa diferença entre os vivos e os mortos aparece em diversas composições da poeta. Já falamos, por exemplo, do “Poema aos mortos de todas as guerras”, em que os mortos, em oposição aos vivos, aparecem como sendo os verdadeiros vitoriosos: “mortos ou resgatados/ dentre vivos”, pergunta a voz poética. Mas isso também se vê em “Eu vi o morto”, poema de *Superfície* em que a poeta vê no morto um “gesto permanente” e estável que tanto faz lembrar o “gesto assim perfeito” da morta do soneto aqui analisado:

Eu vi o morto.

Na boca do morto, o gosto recuperado.

Nos braços do morto, o gesto permanente.

Aridez da minha língua.

Ausência das minhas mãos.

Enquanto a imagem do morto insufla equilíbrio, o sujeito que o vê, o que está vivo, se percebe em desordem, fragmentado e, portanto, diferente do morto que contempla. Não é o morto que se deteriora, mas quem o vê: “Aridez da minha língua./ Ausência das minhas mãos”. Como em “És morta e morta surges transmutada” e em “Poema aos mortos de todas as guerras”, este também é um poema em que a morte revela a sua faceta transformadora: recupera o gosto e estabiliza o gesto do morto. Mas o que seria essa transformação condicionada pela morte?

A imagem da morte transformadora nos lembra, é claro, Ovídio. Como nos diz o longo “Metamorfoses”, Narciso morre e se transforma em flor (2023, Livro III, vv. 509-510), assim como o herói Hércules, ao morrer, livra-se da forma humana e do “corpo mortal” e, transformado na sua “parte melhor” e renovada, alcança a morada dos deuses. Tal como “uma serpe, deixando a pele senil,/ se renova e/ luxuriante, sói brilhar com escama recente” (Livro IX, vv. 266-267). Nos dois casos, morrer corresponde a uma mudança de estado: do homem belo à flor, do herói

invencível à forma inumana. Sentido semelhante aparece em um poema do primeiro livro da poeta, como se vê:

*A sementeira de mortos. O rio.
— Transformei-me em salgueiro
no rio da morte.*

De novo, a morte nos aparece como condição propiciadora da metamorfose. Mas tanto nas transformações narradas por Ovídio, quanto no poema transcrito acima, e, mais importante, como em “És morta e morta surges transmutada”, nota-se que a morte é dupla: é a morte da vida e a morte da feição que se tinha em vida. Pois morrer equivale, paradoxalmente, a morrer em uma forma e renascer em outra. Não é por acaso que o sujeito se transforme aqui em salgueiro, árvore símbolo, dentre outras coisas, da tristeza e da imortalidade, como aponta a sua vasta simbologia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 424).

Dos significados do termo “transmudar” (Cf. AULETE, *Op. cit.*, Vol. II, p. 1050), encontramos: “fazer passar [...] a outro domínio”, “transformar”, “converter”, “transferir” e “mudar, alterar, tornar diferente”. Se a morta do soneto surge transmutada, significa que ela surge diferente em relação ao semblante que tinha antes e em um novo domínio, pois não atravessa o mar que conhecemos, mas o impossível “mar do tempo”, sendo, portanto, a *transfiguração* da pessoa viva. Assim, morrer representa aqui a mudança (“e morta surges transmutada”), mas também a morte da vida terrena, a morte da feição anterior (“na máscara intangível, de afogada...”) e o nascimento de uma nova forma de existência (“vens trazendo no olhar a pura infância,/ e a mística sem fim da tua idade...”), já purificada do sofrimento e dos atrelamentos iniciais, como demarcam os versos “as lágrimas vão perdendo o amargo leito”, “Sorriso de Gioconda, aberto em nada” e “que suave, que serena e repousada!”.

Surgir transmutada parece assim significar surgir diferente e isenta de tudo aquilo que é particular aos seres vivos e à experiência terrena. É estar fora do mundo e da contingência temporal (“os segundos deslizam por teus membros...”), e livre das aflições que os vivos precisam suportar pela vida. Por isso a morta caminha “suave”, “serena” e “repousada”, e traz no olhar a frescura da infância. E, como indicam os versos, essa condição de transmutada é definitiva e sem regresso. Tanto porque o rosto da morta estará para sempre fixado à máscara, como também porque ela já não está mais sob a ordem do tempo. Seu caminho não conhece retorno e, por isso, segue tranquila rumo à areia neutral.

Falamos que a morte representa no soneto a transformação, via de acesso à eternidade, passagem de um modo de ser a outro e a superação da condição terrena. Mircea Eliade (1992, p. 89) observa que tanto a morte, como os ritos de passagem, de nascimento e casamento, se dão como rituais de iniciação, pois operam uma “mudança radical de regime ontológico”. Não é em vão que os rituais de iniciação trazem à luz o simbolismo da morte e de um novo nascimento: é preciso morrer para a outra vida, a vida profana, para nascer na vida espiritual e religiosa. Em “És morta e morta surges transmutada” dá-se o mesmo sentido.

A morte supõe aqui uma mudança ontológica, um ato de passagem e de iniciação. Daí a “pura infância” fixada no olhar, que assinala, como já dissemos, o regresso ao estado de pureza e o recomeço: o nascer de novo. Portanto, ela não é o fim absoluto, mas a consumação da vida terrena (e o abandono desta), sendo ainda um estado que possibilita *ser*. Afinal: “És morta”. É como se, ao morrer, a morta não deixasse de ser, mas passasse a ser *em morte*. Nesse sentido, não pode ser acidental a escolha de verbos como “és”, “surges”, “deslizam”, “vens” e “trazendo”, que assinalam um gesto intenso de presença, de movimento e, por isso mesmo, de vida.

É possível que Maria Ângela tenha tido contato com a filosofia existencialista, cujas ideias marcaram o pensamento das gerações de 40 e 50; precisamente a época em que escreveu seus poemas. Não seria, portanto, exagero aproximar o

verso “És morta” do conceito de “ser para a morte”, trazido por Heidegger (2005, p. 26), que entende a morte como um “modo de ser que a presença assume no momento em que é”. Não é o aniquilamento do ser, mas parte da experiência totalizada de *ser*. Ou seja, “uma negação como possibilidade de existência em seu fundamento” (NUNES, 1986, p. 120).

De fato, muitos dos poemas de Maria Ângela Alvim são motivados pela busca existencial e a indagação em torno do sentido de *ser*, conceito que aparece quase sempre colado ao *não ser*. Como diz em uma passagem: “ser não é tudo que sou”¹². Não nega o pensamento da morte como um modo de *ser*, parte constituinte da experiência total de ser no mundo. Mas, em todo caso, parece muito mais interessada pela ideia da espiritualidade e da transcendência. Eis porque a morte abre para ela a perspectiva de uma vida mais justa e pacificada; é a revelação de um mistério que não se anuncia no mundo terreno e integração ao absoluto. Aspecto que a própria linha narrativa do soneto parece nos indicar, uma vez que ele abre com a afirmação “És morta” e tem seu desfecho marcado pela “eternidade”.

Morrer é ausentar-se do mundo, e só se distancia dele verdadeiramente quando se segue o fluir das águas. “A água leva para bem longe, a água passa como os dias” (BACHELARD, p. 94). A morte imaginada como viagem pelas águas do mar — imagem antiga e presente desde as sociedades primitivas, o imaginário da antiguidade clássica até os dias de hoje — representa aqui o desejo de dispersão e de abandono. Pois se o mar é extensão obscura, ser arrastada por sua corrente é cair no abismo e no esquecimento. É como morrer: “a água ajuda-nos a morrer totalmente”, diz Bachelard (p. 94).

E a água é também “o elemento da morte jovem e bela, da morte florida”, pois ela é “a verdadeira matéria da morte bem feminina” (BACHELARD, p. 84 - 5). É claro que lembramos de Ofélia, que flui na água como a figura de um sonho, e cuja imagem tanto faz lembrar à cena vista em “Já viajas na morte”, poema que já mencionamos, no qual a morta desliza sobre as águas em meio às flores.

Como é comum à lógica dos sonetos, cuja ordem das estrofes parece seguir uma linha narrativa¹³, este soneto vai, gradualmente, pincelando a cena: o primeiro quarteto anuncia a aparição da morta e assinala a sua aparência transmutada, o segundo, caracterizando suas feições, descreve-nos o seu movimento, enquanto os tercetos se ocupam com a sua travessia, o espaço que está no seu entorno e o seu destino final. Na estrutura básica dessas formas fixas, o verso final, a “chave de ouro”, sela o desfecho da narração. Contudo, este soneto apresenta um paradoxo interessante¹⁴, pois ainda que o decassílabo final conclua a narrativa, guardando para o fim “um arremate que esclarece o todo” (ALCIDES, 2007, p. 90), como se espera, o final do soneto permanece em aberto. Ficamos com a promessa de que a morta alcançará a eternidade, mas a sua jornada não se conclui dentro das quatorze linhas que costuram o poema. O que virá depois do seu alcance ao solo neutro é, tanto para a poeta como para nós, leitores, conjectura. Assim, tanto a morta como o soneto têm seu fim marcado pela miragem da eternidade.

Considerações finais

Como tentamos mostrar, este é um soneto em que a autora, utilizando-se de uma linguagem metafórica e do recurso da transfiguração, figura a morte como uma partida sem regresso sobre as águas do mar. Viu-se que a morte não representa o fim absoluto, e nem é sentida com medo ou tristeza. Pelo contrário: morrer é um trespasse. É afastar-se progressivamente de tudo que é circunstancial, temporal e terreno, tornar-se isento das desventuras que assolam os vivos e partir definitivamente para a eternidade — aqui representada enquanto praia de solo neutro, onde tudo se anula. A morte não é só recomeço, fonte real de vida, mas um estado transformador, que restitui a pureza e uma serenidade que os vivos não conhecem.

Deste exigente soneto poderíamos ainda indagar quem seria a morta, esta aparição estranha e triunfante sobre as águas. Seria ela o emblema de todos os

mortos em passagem para a outra vida? Seria o próprio eu-lírico, que se sonha distante da vida terrena e em trânsito para a eternidade? Todo o poema não poderia ser também a idealização do morrer, a figuração da morte como uma viagem tranquila e sem retorno? Pensando nesta poeta que fez da própria poesia um reduto de transcendência, lugar por onde firmou sua distância do mundo e cultivou sua adoração pela morte, pondo-se sempre a sonhar o além, não parece improvável pensar em todas estas hipóteses.

Em todo caso, não há como não mencionar a melancolia por trás desse gesto sereno de partida nas águas do mar. Pois, se o sujeito desta poesia deseja a continuidade da vida, isto é, deseja a vida verdadeira para além desta, é porque está convicto de que a vida dos vivos não é suficiente. Assim, idealiza uma vida real pelo morrer; aspecto que reitera aquela expectativa cristã pela vida eterna que já mencionamos. Como visto por Bataille (1987, p. 15), “a busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa”. Afinal,

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. [...] o que está em questão é sempre substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. (BATAILLE, 1987, p. 15)

A procura pela continuidade parece ser, na poesia de Maria Ângela Alvim, uma resposta à insuficiência do viver. Ao crer na morte como uma forma de libertação, abandono e restauro, a poeta acaba por reafirmar a nulidade da vida. A morte é senão uma promessa acalentadora, o consolo trágico de quem não deposita nenhuma esperança e se convence de que a verdadeira existência só é possível pelo morrer; o que talvez explique a serenidade da morta diante do abandono do mundo dos vivos e o “sorriso de Gioconda” estampado na sua máscara, que tão bem representa o paradoxo de um riso de prazer acompanhado de uma certa

tristeza. É o alívio pela miragem da chegada à eternidade? Ou o assombro diante do desconhecido? Puro enigma.

Notas:

¹Ver em: *As Flores do Mal*. Tradução, textos e notas de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa, PT: Assírio & Alvim, 2025, ISBN: 978-972-37-2413-4, 528 p.

²BATAILLE, Georges. “Le Masque”. In: _____, *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1978-1988, t. I a XII, cit., p. 403-6. Apud. MORAES, Eliane Robert. *Op. cit.*, p. 172.

³DOUAR, Fabrice. “La Joconde: un portrait modèle”. In: *La Joconde. Connaissance des Arts*. Musée du Louvre Éditions, 2005.

⁴Ver em: *Dicionário de Latim-Português*. Porto Editora: Porto, Portugal, 2ª edição, 2001, cit., p. 372.

⁵“Datilografia”, em Álvaro de Campos, *Obra completa*. Lisboa, PT: Tinta da China, 2014, ISBN 9789896712327.

⁶Ver: “Que filosofar é aprender a morrer”. In: MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução Sérgio Milliet. 3ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1984, 500 pp.

⁷Ver: “O espaço sagrado e a sacralização do mundo”. In: *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins 125 Fontes, 2001.

⁸Esse *outro mar* deslocado da zona do inteligível aparece em outros poemas de Maria Ângela Alvim, como se vê nos versos de “Palor de opala em teu leito”, soneto de “Barca do Tempo”: “ondas, lençóis de pranto,/ mares de noites pressagas”. Ou nos versos de “Entressono”, do mesmo conjunto: “Nos mares da noite, em volta,/ os peixes do sono esquecem/ os seus remotos caminhos.”

⁹Cf. *Mar absoluto e outros poemas*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p. 7.

¹⁰Agradeço ao Sérgio Alcides por essa referência. GALVÃO, U. A. (1975). *Vestígios de misticismos na poética cecimeireliana*. Tese de doutorado. Madison: University of Wisconsin, p. 104. Apud. ALCIDES, Sérgio. “Uma região de transfigurados: Cecília Meireles e o “Cenário” da Inconfidência”. *Kléos: entre deuses, homens e heróis* / organização Igor Barbosa Cardoso, Lorena Lopes da Costa, Maria Cecília de Miranda N. Coelho. – 1. ed. – Belo Horizonte [MG]: Fino Traço, 2022, cit., p. 330.

¹¹Sobre a transfiguração na poesia de Cecília Meireles, ver: “Transfiguração do real”. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles*, 2008, p. 65-82.

¹²“Que importa, se me vou”/ Outros poemas.

¹³Não por acaso, a escrita do soneto, forma lírica pela qual Maria Ângela parecia ter predileção, está associada à dificuldade de saciar o discurso na margem imposta pela forma fixa. Sobre a história e dinâmica do soneto, ver: ALCIDES, Sérgio. “A retirada das letras”. In: *Desavenças: Poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Sá de Miranda*. Tese de Doutorado no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007; OPPENHEIMER, Paul. *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the*

Sonnet. Oxford: Oxford University Press, 1989; WILKINS, Ernest. H. The Invention of the Sonnet. In. *Modern Philology*, December, 1915, Vol. 13, No. 8, pp. 463-494. The University of Chicago Press.

¹⁴Isso não é novidade nos sonetos de Maria Ângela Alvim. Muitos deles invertem a lógica dos sonetos tradicionais, que apresentam um final conclusivo, compondo um final que abisma na inconclusão.

Referências

ALCIDES, Sérgio. **A retirada das letras**. In. *Desavenças: Poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Sá de Miranda*. Tese de Doutorado no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

_____. **Uma região de transfigurados: Cecília Meireles e o Cenário da Inconfidência. Kléos: entre deuses, homens e heróis** / organização Igor Barbosa Cardoso, Lorena Lopes da Costa, Maria Cecília de Miranda N. Coelho. – 1. ed. – Belo Horizonte [MG]: Fino Traço, 2022.

ALVIM, Maria Ângela. **Superfície: Toda poesia**. Lisboa, PT: Editora Assírio & Alvim, 2002.

ARIES, Philippe. **O homem perante a morte**. Tradução Ana Rahaça. Lisboa, Portugal: Publicações Europa-América, 2000.

AULETE, Francisco Júlio Caldas. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**, feito sobre um plano inteiramente novo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881, 2º Vol.

ÁVILA, Santa Teresa. **Seta de fogo: 22 poemas**. Tradução José Bento. Lisboa, PT: Assírio & Alvim, 1989, 144 p.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Tradução, textos e notas de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa, PT: Assírio & Alvim, 2025, ISBN: 978-972-37-2413-4, 528 p.

BOSI, Alfredo. **Em torno da poesia de Cecília Meireles**. In. _____. *Céu, Inferno: Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, 496 p. ISBN 85-7326-264-8.

CAMPOS, Álvaro de. **Obra completa**. Lisboa, PT: Tinta da China, 1ª edição, 2014, ISBN 9789896712327.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5ª ed., São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números**. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 16ª Edição, 2001.

Dicionário de Latim-Português. Porto Editora: Porto, Portugal, 2ª edição, 2001.

DOUAR, Fabrice. La Joconde: un portrait modèle. In: **La Joconde. Connaissance des Arts**. Musée du Louvre Éditions, 2005.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins 125 Fontes, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: Da metade do século XIX a meados do século XX**. Trad. Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria duas cidades, 1991.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. **Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles**. Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo. Parte II**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 13ª edição, Editora Vozes: São Paulo, 2005.

MEIRELES, Cecília. **Mar absoluto e outros poemas**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

MONTAIGNE, Michel de. **Que filosofar é aprender a morrer**. In: _____. *Ensaaios*. Tradução Sérgio Milliet. 3ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1984, 500 p.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger**. Coleção Ensaios 122. São Paulo: Editora Ática, 1986.

OPPENHEIMER, Paul. **The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet**. Oxford: Oxford University Press, 1989.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução do latim, introdução, notas e glossário de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023, 464 p.

VIGIL, Ricardo González. Prólogo. In: ALVIM, Maria Ângela; FAUSTINO, Mário. **Poemas**. Trad. Manuel Moreno Jimeno y Ricardo González Vigil. Centro de Estudios Brasileños. Lima, Peru, 1980, pp. 9-15.

WILKINS, Ernest. H. **The Invention of the Sonnet**. In. *Modern Philology*, December, 1915, Vol. 13, No. 8, pp. 463-494. The University of Chicago Press.

Nathália Cioffi de Lima é doutoranda em Literatura de Língua Portuguesa na Universidade de Coimbra, bolsista da Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT) e pesquisadora do Centro de Literatura Portuguesa da mesma universidade e mestra em Estudos Literários - área de concentração em Literatura Brasileira - pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2023), onde defendeu a dissertação sob o título "Horizontes de ausência: A melancolia em Maria Ângela Alvim", financiada pela FAPEMIG. Graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas (2020).



"'Carta a um cortador de linho' (...) é uma das raras amostras conhecidas de prosa poética convincente, (...) vem (...) emprestar maior solidez no alto nível de equilíbrio e apuro formal com que ela marca seu lugar entre as mais valiosas manifestações literárias da moderna geração."

Lélia Coelho Frota

FALEI EM BERENICE?

ANOTAÇÕES SOBRE CARTA A UM CORTADOR DE LINHO, DE MARIA ÂNGELA ALVIM

Ozana Aparecida do SACRAMENTO
Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais- Câmpus SJDR (IFSEMG)
ozana.sacramento@ifsudestemg.edu.br

Deivide de Almeida ÁVILA
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET MG)
almeidavila06@yahoo.com.br

Por que se escreve uma carta? Porque não se pode nem falar nem calar. A correspondência nasce dessa dupla impossibilidade, que ela supera e da qual se nutre. Entre fala e silêncio. Entre comunicação e solidão.

André Comte-Sponville

Introdução

A poeta mineira Maria Ângela Alvim publicou em vida apenas a obra *Superfície* (1950) aclamada por Carlos Drummond de Andrade. Em 1962, saiu a primeira edição de *Poemas* que teve mais duas edições (1980 e 1993) e, ainda, publicou-se *Barca do tempo* e *Poemas de Agosto* e *Superfície – toda poesia* (2000), este último publicado pela editora portuguesa Assírio e Alvim. Além disso, teve o livro *Poemas de Agosto* traduzido e publicado na França em 2000, com o título *Poèmes d'août – anthologie poétique* e ainda *Ângela Alvim e Mário Faustino*, antologia publicada em espanhol, no Peru.

Observe-se que tão escassa quanto a publicação das obras é a fortuna crítica acerca de Maria Ângela Alvim. Numa busca no portal da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, encontramos apenas três dissertações sobre a autora. São elas: *A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone* (2008), de Antonio Luceni dos Santos; *Estudo da poesia moderna*

de Maria Ângela Alvim (2018) de Isabelle Akemi Diniz Tanji e *Horizontes de ausência: à melancolia em Maria Ângela Alvim* (2023), de Nathália Cioffi de Lima. Quanto a artigos, foi feita uma rápida busca nas plataformas Google Acadêmico e Scielo e foram encontrados: *Maria Ângela Alvim: a poética da inquietude* (2010), de Kelen Benfenatti Paiva; *O cânone literário nacional: a recepção de Maria Ângela Alvim* (2010), de Isabelle Akemi Diniz Tanji e Danglei Castro Pereira; *O Modernismo em Maria Ângela Alvim* (2015), de Isabelle Akemi Diniz Tanji e Danglei Castro Pereira e *O narciso errante na poesia de Maria Ângela Alvim* (2018), de Juliana de Souza da Silva.

Quanto à produção em prosa de Maria Ângela Alvim, só se tem notícia do texto intitulado *Carta a um cortador de linho* que, segundo Clara de Andrade Alvim, trata-se de um “raro poema em prosa da modernidade brasileira” (2015).

Nos artigos pesquisados, há somente registros da existência da carta, sem uma análise mais aprofundada. Antonio Luceni dos Santos, em sua dissertação faz sete menções a esse texto e apenas duas delas contêm comentários críticos: a transcrição do Prefácio escrito por Lélia Coelho Frota para 1ª edição dos poemas de Alvim e a reprodução do estudo de Alexandre Eulálio o qual consta da edição da Editora da UNICAMP (1993).

Tal qual Clara Alvim, outros críticos já definiram o texto de Maria Ângela Alvim como prosa poética. A poesia não se resume à forma de versos, ou seja, um texto pode ser designado como poético a partir da essência do que comunica. A prosa poética pode ser caracterizada pela mistura entre duas formas literárias diferentes, mas intercambiáveis. Poesia e poema não são termos sinônimos, contudo a ligação entre eles pressupõe que poema, configurado em prosa ou verso, encerra poesia.

A poesia forja uma linguagem metafórica, polissêmica, transgressora por que não se limita às convenções linguísticas, podendo ir além ou aquém delas. Já a prosa emprega uma linguagem mais objetiva, corrente por se instaurar a partir do movimento do eu ao não-eu (MOISÉS, 1997, p.99). O crítico Octavio Paz em *O arco e a Lira* (1982, p. 83) diz que:

Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a se manifestar como uma construção aberta e linear. Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança. Narrativa ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de ideias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e a narrativa, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera - algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta.

Octavio Paz considera que na prosa busca-se uma coerência, uma clareza, enquanto o poema é uma totalidade encerrada em si mesma. Há linearidade na prosa e circularidade na poesia, mas a diferença entre elas se dá em sutilezas que vão além da linguagem. Na fusão da poesia com a prosa, mantém-se a estrutura prosaica, mas busca-se uma construção em que se realça o olhar lírico e o aproveitamento de elementos como cadência, ritmo, figuras e outros.

Na *Cara a um cortador de linho*, é possível verificar recursos próprios da poesia disseminados na narrativa. Logo após o título tem-se uma espécie de epígrafe que se inicia por reticências: "... coração, teu mal constante – dói sozinho e não se rende" (ALVIM, 2002, p. 143)¹. As reticências, do latim *reticentia*, significam silêncio, omissão daquilo que seria expresso, ou seja, já na epígrafe se instaura um silêncio anterior, algo que guarda no silêncio do papel. As reticências ocorrem várias outras vezes na carta indicando uma divagação ou um desvio na linha do pensamento como em: "Cortas o ar com a tesoura: – Bom dia ... ou talvez digas meu nome. ...Não, irei. Escreverei, velho amigo:" (Carta, p. 145). Outras vezes, o emprego das reticências sugere uma continuidade daquilo que é dito, indicando que a ideia que se pretende exprimir não se completa com o término da frase: "Ah! as grandes filas do cinema, seu lento passo para fazer o mergulho na tela..." (Carta, p. 146). De qualquer forma, o uso das reticências resulta numa expressão da subjetividade do missivista.

Em outros trechos irrompem imagens surpreendentes como: "Às vezes sonho que meu corpo é uma esteira contra o fogo" (Carta, p.146), ou "Estranho

existir assim, tão sem fôlego e tão sem sede de fôlego...” (Carta, p. 146) e ainda “De dia, talvez seja na cabeleira de Berenice que se teçam cores” (Carta, p. 149). Além disso, essas imagens resultam em frases densas que atingem certa visualidade e sensorialidade. De modo que a escrita epistolar mostra instantes fugidios, lembranças de momentos ou pensamentos aparentemente aleatórios, associações inusitadas:

E, pois que eu sou dor todo esse tempo, e “dor esparsa”, é um pouco saber confraternizar comigo mesmo o andar assim tão perdido. Os sinais felizes que me tocam são sinais cegos: tremores de desencantamento de um mau sonho. Não é sempre que posso sentir diante de mim a poesia. Ah! não é sempre... (Carta, p. 150)

No excerto acima, a dor, para o narrador, é algo que o conecta consigo mesmo e os sinais felizes são sonhos ruins, mas tudo isso é poesia. No ato mesmo da escrita, o remetente vai tecendo sentidos aparentemente desconexos, mas com intensidade propiciada pelas repetições de termos ou por discretos recursos sonoros como em “[...] são sinais cegos [...]” (Carta, p. 150 – grifos nossos).

Esse texto em prosa poética já inicia causando estranheza pelo título – *Carta a um cortador de linho*, por ser uma carta destinada a alguém pouco definido como se verifica pelo emprego do pronome indefinido; ademais, a figura de um cortador de linho é inusual. Esse título remete o leitor ao gênero textual carta. Tal gênero textual não é, *a priori*, um gênero literário, uma vez que surgiu da necessidade de comunicação entre as pessoas. Porém, a carta tem sido extensivamente empregada no meio literário há muito tempo.

A epistolografia é objeto de estudo de várias áreas, inclusive dos estudos literários. Rodrigues e Schuler (2021, p. 665 - 666) listam uma série de publicações que reúnem correspondências de personalidades de diversos campos, além de estudos de cunho teórico e/ou histórico. Dentre as obras citadas por Rodrigues e Schuler, podemos destacar a publicação de Sergio Rodrigues (2017) *Cartas Brasileiras: correspondências históricas, políticas, célebres, hilárias e inesquecíveis*

que marcaram o país, uma reunião de 80 epístolas, de pessoas famosas como Elis Regina, Olga Benário, D. Pedro I, além de anônimos.

De acordo com Marco Antônio de Moraes (2002, p. 62), o tratado mais antigo sobre o gênero epistolar de que se tem notícia é o de Demetrius Falereo. O filósofo grego retoma a afirmativa de Artemão sobre o fato de a carta ser uma das partes de um diálogo e a refuta. Falereo aponta as semelhanças entre fala e escrita, mas realça diferenças entre elas. O filósofo já aponta para “a tensão discursiva entre ‘fala’ e ‘escrita’” (MORAES, 2002, p. 62). E essa percepção da diferença entre o gênero epistolar e um diálogo oral a dois encontra eco em autores bem mais recentes como Mário de Andrade, cuja produção epistolográfica foi objeto de estudo de Moraes.

Já Dórea (2012, *apud* SANTOS et al, 2018, p.190) afirma que escrever cartas remonta à Antiguidade Clássica. Dórea menciona igualmente as epístolas bíblicas e as cartas com finalidades diversas escritas durante o Império Romano. Lúcia de Sá Rebello, ao estudar o poeta latino Horácio, esclarece que:

A epístola, como gênero, desde a Antiguidade, cobre toda uma série de formulações, desde a familiar até a elevada. [...] Esse gênero compreendeu, em Roma, uma mostra heterogênea de conteúdo e de forma. Podem ser encontrados temas dos mais variados, que vão desde um simples convite para jantar ou uma recomendação, até questões filosóficas, declarações de amor ou frios comunicados oficiais. [...] Por fim, tem-se a carta poética, muito cultivada em Roma, uma epístola em verso, de conteúdo variado, sempre dirigida a uma determinada pessoa. As mais importantes foram as de Horácio e as de Ovídio, estas últimas escritas desde seu exílio. (REBELLO, 2014, p. 264 - 5)

Ainda, considerando a Antiguidade, pode-se mencionar as cartas de Ovídio (*Cartas Pônticas*) e Sêneca (*Cartas a Lucílio*). Já na Idade Média, segundo Dórea (2012, *apud* SANTOS et al, 2018, p. 190), o gênero epistolar arrefeceu. Porém, não se pode esquecer das cartas trocadas entre o par romântico Abelardo e Heloísa. Já no século XVIII, surge o romance epistolar.

Marisa Lajolo (2002, p. 64), abordando o romance epistolar, declara que este enreda os leitores devido a sua natureza dialógica e isso dá “veracidade” aos personagens e eventos tornando-os muito sedutores aos leitores. A estudiosa continua dizendo:

Que a fórmula parece ter dado certo atestam alguns dados de Singer, para quem dos 1.936 romances ingleses cuja existência é registrada entre 1741 e 1800, 361 são epistolares. Também como atestado do mesmo sucesso pode ser vista a frequente menção a cartas, bilhetes e recadinhos escritos de que é tão pródiga a ficção não epistolar e que se manifesta inclusive em alguns romances alencarianos: em *Cinco Minutos* (1856) e *A viuvinha* (1857) ou, com muito mais requinte, em *Lucíola* (1862), bilhetes e missivas transformam-se em fator de estruturação do texto. (LAJOLO, 2002, p. 64)

No romance epistolar, tem-se muitas vezes narrativas de amor na correspondência entre personagens. O romance epistolar, com outras nuances, adentra o século XIX, mas com o surgimento do jornal, neste século, o gênero epistolar se amplia e se hibridiza. É quando surgem as cartas para o jornal tratando de política, de ideias diversas e até de literatura.

No século XX, não podem ser esquecidas as *Cartas a um Jovem Poeta*, de Rainer Maria Rilke, escritas entre 1903 e 1908, publicadas postumamente em 1929. As cartas de Rilke são eivadas de conselhos a um jovem que queria se tornar poeta e tornou-se um clássico da criação poética. Lima (2023, p. 21) lembra que Rilke constituiu objeto de leitura de Maria Ângela Alvim, escritor por quem a poeta “tinha verdadeira adoração”.

Na literatura brasileira há, da mesma forma, uma tradição epistolar. O Brasil tem o primeiro registro de sua existência informado por uma carta enviada por Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal e a esta seguiram-se muitas outras dando informações sobre a terra, suas riquezas e os habitantes originários. Nos séculos seguintes, outros autores recorrem ao gênero, como Tomás Antônio Gonzaga, com suas satíricas *Cartas Chilenas*. Dentre outros missivistas no meio literário, registrem-se Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Nabuco, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Clarice Lispector,

Fernando Sabino, Leminski, Ana Cristina César, Marco Lucchesi, entre outros. Vale salientar a correspondência do escritor Mário de Andrade que escreveu mais de oito mil cartas (MORAES, 2002). No âmbito ficcional, entre outros, ressaltamos os romances *Clarissa*, de Érico Veríssimo e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso e mesmo que ambas as obras não se constituam como romances epistolares, os autores se valem das cartas como elementos importantes na construção da narrativa.

No decorrer do tempo, a escrita de missivas vai se transformando e assumindo outras nuances e, nos dias atuais, é uma forma de comunicação pouco utilizada, já que a maioria das funções da carta são desempenhadas pelos gêneros digitais.

A poeta aqui abordada parece não ter sido uma missivista prolífica. O estudioso Antonio Luceni dos Santos investigou sobre a vida e obra de Maria Ângela Alvim em vários acervos e, após pesquisar no Arquivo Público Mineiro, declara: “Dos documentos pesquisados, somente consta uma carta de um Alvim qualquer solicitando pagamento de uma dívida qualquer também” (SANTOS, 2008, p.13). Já Nathália Cioffi de Lima, em sua dissertação de mestrado, faz menção, duas vezes, às cartas de Alvim para os familiares no período em que esteve na Europa. Em uma dessas menções diz: “[...] cartas que enviou aos familiares no período em que esteve na Europa, como mostram as *fac-símiles* presentes na segunda edição de *Poemas* (1980) [...]” (LIMA, 2023, p. 20).

Os críticos Alexandre Eulálio e Lélia Coelho Frota² salientam os atributos literários da *Carta a um cortador de linho*, contudo quando se depara com um texto do gênero epistolar produzido por um escritor, a questão da literariedade, em geral, vem à tona. A respeito dessa questão, Luciana Bertini Godoy (2010, p. 37) menciona que:

Historicamente, no plano literário, o *gênero epistolar* foi considerado um gênero menor, estrangeiro ao universo masculino. Ligado à prática da escrita feminina no século XVII, é a expressão de uma literatura marginal.

Gênero ambíguo, a carta pode portar pretensões estético-literárias ou puramente instrumentais, servindo ao seu propósito mais imediato da comunicação. Mas o autor se pergunta: como definir quão literária pode ser uma carta? Na verdade, esclarece, “entre as cartas ‘ordinárias’ e as cartas ‘literárias’, não opera uma questão de natureza, mas de grau” (p. 5), pois, cada tipo de carta, fictícia ou real, revela alguma medida de uma estética universal.

A carta, como indica Godoy, pode circular tanto no meio literário como no íntimo e mesmo no oficial. A partir dos objetivos da carta teremos cartas pessoais, cartas comerciais, cartas oficiais. Mais recentemente os estudos da correspondência entre artistas, escritores em especial, também têm revelado a dimensão literária das cartas. E como esclarece Godoy, o que diferencia uma carta literária de outra não literária é o tratamento dado à linguagem. No caso dos romances epistolares, o caráter literário das cartas parece incontestado. Marie-Claire Grassi (1998, *apud* Tin, 2005, p. 10) é categórica “Não há de um lado cartas reais, ordinárias e não literárias, e de outro cartas fictícias e literárias. Cada tipo de carta, fictícia ou real, testemunha um certo grau de literariedade”. O texto *Carta a um cortador de linho* se enquadra no conjunto de cartas fictícias, porém não é isso, ou não é apenas isso, que a torna literária, é o trabalho intenso e refinado com a linguagem que lhe confere o “grau de literariedade”.

Já foi mencionado que escrita de cartas constitui um gênero textual. Estes são unidades formadoras de sentido com intencionalidades discursivas e com características relativamente estáveis, dentre elas a presença suposta de dois papéis, a saber, um redator e um leitor. Marine e Barbosa (2012, p. 224) asseveram que uma das características da carta é, “de acordo com Castillo Gómez (2006), uma mesma característica, que define e marca essa modalidade da escrita: ‘a complementaridade entre a ausência e a presença’”. Ou seja, a carta pressupõe a presença de um “eu leitor” e um “eu autor”. Assim carta “[...] baseia-se num efeito simultâneo de presença e ausência em que, embora o receptor esteja sempre presente no texto, sua presença continuamente nos sugere um outro lugar”.

No que se refere à estrutura, as cartas apresentam, via de regra, esses elementos composicionais: (i) local de procedência, (ii) data da escrita, (iii) vocativo, (iv) corpo do texto, (v) despedida e (vi) assinatura; eventualmente, o *post scriptum*. Entretanto, nem sempre todos esses elementos estão presentes, a depender dos graus de registro e de planejamento.

Na *Carta a um cortador de linho*, esses elementos composicionais não estão todos presentes. Nela não se encontra definido o local de procedência, porém, ao longo da carta, pode-se entrever que o remetente se encontra numa cidade litorânea pela referência à praia: “Há três dias que pareço morar onde estou: na rua, no café, na praia.” (ALVIM, 2002, p. 145)³.

Outros elementos como data, vocativo, despedida, também estão ausentes. O destinatário está marcado no título mesmo do texto; trata-se de um cortador de linho e é interessante definir o receptor por sua atividade com um tecido nobre e resistente. O linho, conforme esclarece Pezzolo (2017, p. 5 - 7), é o tecido vegetal mais antigo da história do homem. O tecido já era empregado no antigo Egito, inclusive para envolver múmias, revestido de significados sagrados como pureza e luz. Em várias culturas, o linho tem significado ritual. Ele é versátil, pois é usado tanto para confecção de vestes luxuosas quanto para velas e redes de pesca, entre outras utilidades práticas. Mas o que seria um cortador de linho?

Considerando o contexto externo, provavelmente, o destinatário é alguém que trabalha em uma loja de tecidos, posto que a colheita tradicional do linho não utiliza ferramentas, é feita manualmente; além do mais, a presença da tesoura (primeira frase da carta) aponta para o comércio de tecidos e não para a lavoura do linho: “Cortas o ar com a tesoura: — Bom dia ... ou talvez digas meu nome” (Carta, p.145). Entretanto, considerando o contexto interno do texto, o cortador de linho pode assumir outras dimensões. O cortador de linho, destinatário da carta, é um velho amigo como indica o autor da carta: “... Não irei. Escreverei, velho amigo:” (Carta, p.145). É para esse velho amigo que o remetente, num de fluxo de contínuo de pensamento, verte toda a dor provocada pela ausência de Garricha.

O receptor, designado como cortador de linho, reitera dois elementos importantes na carta, qual seja; o cortar e o tecer. O linho é tecido, assim como a vida, mas a vida, pelo menos a biológica, sofrerá inexoravelmente um corte com a morte. Mas o cortador de linho é também o “velho amigo” e este interlocutor, até certo ponto, direciona as características estruturais e discursivas da missiva. Em sua tese, Rodolfo (2014, p. 82) afirma que “o missivista escolhe o tom da carta e redige um texto que explicita a sua proximidade ou o seu distanciamento em relação ao outro”.

O estudioso acrescenta que, ao analisar uma carta, é necessário considerar que “há uma intenção comunicativa do missivista quando da escrita de seu texto; há o discurso epistolográfico propriamente dito (...) e na outra ponta do processo, há um leitor, bem como as implicações cognitivas e subjetivas que a leitura da carta exige” (RODOLFO, 2014, p. 74). Ao chamar o narratário de “velho amigo” e indicar sua atividade, o remetente indica uma proximidade, uma convivência que lhe permite falar, numa aparente desordem, de sua angústia e de certo alívio com a proximidade da morte.

Quanto ao corpo da carta, este não se deixa reduzir a um resumo, em virtude de um fluxo difuso de informações e emoções e de certo transbordamento das emoções do remetente que, por vezes, lembra um desabafo. Na frase citada acima, nota-se a presença do travessão como marcador do discurso direto e essa não é a única ocorrência; em dois outros momentos, o travessão serve ao mesmo propósito. Esse emprego acentua ainda mais o simulacro do diálogo, da conversação. A carta, mesmo quando repleta de oralidade, não se confunde com a conversação, pois na escrita há um tipo de elaboração que diferencia os dois gêneros.

Mas, de qualquer forma, escrever cartas é uma forma de interação em que os interlocutores estão distanciados no tempo e no espaço. Entre o escrever e o ler cria-se um espaço de partilha de informações. Embora as informações contidas na carta sejam fragmentárias e aparentemente faltem nexos como em “— Se me desviasse perderia a caçada aos Mários, dois cristãos que me ajudaram a adoçar a boca do senhorio” (Carta, p. 145).

O filósofo francês André Comte-Sponville em “A correspondência” – capítulo da obra *Bom dia, angústia!* (1997) – afirma que uma carta é escrita porque não se pode falar e também não se pode calar:

Por que se escreve uma carta? Porque não se pode nem falar nem calar. A correspondência nasce dessa dupla impossibilidade, que ela supera e da qual se nutre. Entre fala e silêncio. Entre comunicação e solidão. É como que uma literatura íntima, privada, secreta - e talvez o segredo da literatura. As pessoas se escrevem porque não podem falar-se: o mais das vezes por causa da distância, da separação, de um espaço que as falas não podem transpor. (1997, p. 35)

Comte-Sponville toca no cerne da correspondência, ou seja, é aqui que não se fala e nem se cala, pois a carta encerra em si a escrita que sinaliza o desejo de proximidade, mas também a distância e ainda carrega a documentação de fatos, emoções, pensamentos e outros elementos. As cartas pessoais são especialmente interessantes, pois, impossibilitado de falar presencialmente, o missivista, que precisa comunicar algo ao destinatário, o faz por meio da escrita pela qual tenta dar “voz” ao que lhe vai na alma, no pensamento e isto, muitas vezes, não pode ser dito, apenas escrito. A fala perde-se pouco depois de emitida, mas a escrita, esta permanece.

O texto de Maria Ângela Alvim é um texto ficcional e tanto a carta, digamos real, quanto a ficcional são escritas de si na qual se rompe um silêncio anteriormente instalado. As cartas, se por um lado promovem uma proximidade discursiva, por outro, demarcam o afastamento e, no caso da *Carta a um cortador de linho*, o afastamento do remetente é duplo, já que ele está longe do “velho amigo” – o narratário – e de sua amada Garricha.

Assim, a carta nasce da ausência e da solidão do missivista que, por meio de lembranças de pequenas vivências cotidianas, como o hábito de Garricha sentar-se na cadeira de palhinha, ou de bordar com o bastidor, o gato cinza, os canários e os gerânios. A imagem de Garricha é trazida à tona do texto; ela é presentificada nesse desejo do narrador de aproximar-se da amada que se encontra hospitalizada,

logo, ausente da casa. Porém, distância mais complexa seja a iminência da morte. A escrita seria uma tentativa de preencher o vazio do lar que é tão dolorido que o narrador prefere vagar pelas ruas da cidade. Busca aliviar a dor que essa distância provoca. No excerto abaixo, dor e Garricha como que se fundem e adentram o íntimo do narrador:

A dor cresce dentro da gente e tem que respirar. Ela tem uma energia e queima como o sol – lá fora. Nem sei se é dor ou se é aquela que está sofrendo que me visita assim. Não têm onde encontrar-me e entram dentro de mim, querem abraçar-me e avançam minhas fronteiras. (Carta, p. 146)

Sem dúvida, a carta converge para o destinatário, no caso o “velho amigo”, e tem como assunto principal Garricha e tudo que a doença e a hospitalização provocam no escritor da carta, cujo nome não é revelado, já que não há assinatura. Então, ele fala das suas dúvidas, das suas dores, do incômodo provocado pela solidariedade alheia, de como a morte afeta sua maneira de ver o mundo e muito mais. A carta, assim, também é uma forma de conhecimento ou de autoconhecimento. O estudioso Marco Antônio de Moraes (2001, p. 14), assevera que:

A escrita epistolográfica proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional. Enquanto expressão do momento, nascida ao correr da pena, as contradições e os paradoxos se tornam presentes. Como em um romance, nela também as paixões se entrelaçam e os desejos afloram.

O texto oriundo das correspondências, como se observa, é carregado de traços subjetivos que permitem dizer que a escrita epistolar é, em certa medida, escrita autorreferencial, mesmo em se tratando de texto ficcional. As cartas podem ser uma forma de dar sentido às vivências, permitindo compreender quem somos e onde estamos em cada momento.

Comte-Sponville (1997, p. 43), na obra citada, pondera que:

Nossas cartas se parecem conosco, desde que o queiramos um pouco, e mesmo, às vezes, quando não o queremos. Frágeis como nós. Irrisórias como nós. Belas, por vezes. Pobres e preciosas, corriqueiras e singulares, quase sempre. Um pouco de nossa alma introduziu-se ali, na pouca espessura de um envelope. Um pouco de nossa vida, na loucura do mundo. Um pouco de nosso amor, no deserto das cidades.

O filósofo continua: “Escrevemos nossas cartas, não para vencer a morte, não para vencer o tempo, *mas para habitar juntos*, tanto quanto pudermos, apesar da separação, apesar do espaço, o pouco tempo que nos é dado e comum.” (COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 36, grifos nossos). Deste modo, a carta é escrita para o outro que se pretende alcançar, habitar junto num movimento de escrita. E esse movimento instaura um caminho para encurtar o espaço da separação, que é dupla para o narrador. O “velho amigo”, por óbvio não está no mesmo espaço do remetente, mas é a separação de Garricha que o impele para as ruas, para um trânsito errático: “O que verdadeiramente tem me conduzido são as ruas. Como se fossem rios. Sinto-me agora profundamente ligado às pessoas desconhecidas, deixo conduzir-me junto com elas, arrastado em seu curso” (Carta, p. 146). Esse vagar pelas ruas é uma busca por Garricha que “cessou de habitar em si” (Carta, p. 146). Não se trata de esquecê-la, porém de buscá-la em outros “lugares” já que sua essência está abandonando seu corpo, seguindo o curso como um rio.

Na dissertação de Lima, encontram-se duas breves observações sobre a *Carta a um cortador de linho*. Uma delas aparece quando a autora analisa o “Soneto ao amigo”:

Ainda que não haja uma menção explícita a Deus, trata-se, a meu ver, de um poema todo construído pela mentalidade cristã de aceitação ordem do mundo pela fé e do entendimento do amor como força essencial à vida; pensamento que a poeta viria a sintetizar melhor mais tarde, na metáfora vista em sua *Carta a um cortador de linho*: “O amor, o amor é água...”¹²⁵. Há, portanto, um ‘eu’ que apreende a vida pela certeza do amor como salvação e alento para a existência, [...] (LIMA, 2023, p. 54)

A frase lapidar “O amor, o amor é água” (Carta, p. 149). Para marcar a presença da água, lança-se mão de vários recursos além do vocábulo água no fragmento citado. A água assoma em outros termos como praia, fluxo, barco,

lemanjá, água dos poços, azul. Essa recorrência à água, ao fluir indica que o narrador e Garricha sabem que a vida precisa seguir seu curso, fluir. Por isso a água, o fluir da vida que agora deixa corpo da amada e flui para outro lugar. E essa certeza faz com que se aceite a morte iminente e que a dor arrefeça:

Cessei de sofrer com violência. Parece que acompanho mais a doença que a doente. Enquanto aquela evoluir, hei de ir cavando espaço para a perda. É possível que também Garricha proceda assim. Ao contrário dos doentes que se consomem agarrando o tempo, ela o deixa fluir quase com prazer. Creio mesmo que sonhamos juntos na mesma ausência. (Carta, p. 151)

No terceiro capítulo de sua dissertação, Lima trata da temática da morte na obra de Alvim e afirma que a morte é “ainda o motivo central de *Carta a um cortador de linho*, seu único texto em prosa.” (LIMA, 2023, p. 113). No mesmo capítulo, Lima retoma a questão da morte no poema “Fome de paladar sempre absoluto” e mostra que Alvim dialoga com o poeta austríaco Rainer Maria Rilke tanto no poema como na carta:

A leitura desta prosa rilkeana também será fundamental na escrita de *Carta a um cortador de linho*, prosa poética de cunho epistolar em que a autora, tal como faz Malte Brigge ao relembrar a morte do avô, relata os detalhes do agravamento da doença de Garricha. Nos dois casos, a morte transcorre como um processo assistido e que se estende gradualmente, que cresce e vai tomando conta das personagens, como uma semente prestes a germinar. “Agora é a doença que a está picando. [...] anda tão morta que isso de poder bordar é quase um sonho”, diz o narrador ao cortador de linho. (LIMA, 2023, p. 119)

Há certa recorrência de elementos que lembram a tesoura, o tecer e o bordar. No excerto acima vemos que a doença “pica” como a tesoura, ainda há o bastidor, a doença que “Fez uma renda no pulmão esquerdo” (Carta, p. 145) e “enquanto trabalham sobre seu tecido doença e as agulhas” (Carta, p. 152).

Em artigo intitulado “Dora Ferreira da Silva leitora de Rainer Maria Rilke: aspectos intertextuais”, Felizardo (2005, p. 158 - 159), ao comentar sobre a morte na

obra de Rilke, diz que Maurice Blanchot foi um dos grandes intérpretes da obra o poeta e que:

Para Rilke, conforme o autor de *O espaço literário*, a morte não deve ser um fim, mas algo que está em nós, que vive de nosso existir e em nossa essência. Nesse sentido, funciona como síntese desse pensamento uma frase do único romance escrito por Rilke, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*: “cada um contém sua morte como o fruto o seu caroço” (RILKE *apud* BLANCHOT, 1987, p. 120 - 121). Com efeito, aclarar tal realidade, conviver com ela, é sublinhar a própria existência e viver fecundamente em plenitude. Ser verdadeiramente, em essência, significa não negar a realidade fatal de existir, mas aquiescer a ela integralmente. Assim, conforme palavras de Blanchot, “a morte é um além que temos de aprender, reconhecer e acolher – de promover, talvez. Portanto, ela não existe somente no momento da morte: somos seus contemporâneos o tempo todo”. (BLANCHOT, 1987, p. 131)

Assim, a morte é fulcral no texto de Alvim. O narrador vai relatar uma espécie de elaboração do processo da morte de Garricha. A começar pela tesoura. É como se ele mergulhasse na vida pulsante da rua, se aproximasse dos mendigos, dos desconhecidos a fim de, ao emergir nesse movimento, acolher essa morte que se aproxima, como algo contemporâneo a ele mesmo. Ao relembrar da estranha cena do doente rodando pela cidade numa cama de rodas, o remetente afirma que “[...] sem sequer dividir-se com a linha que separa do azul a água dos poços. Este azul o atravessava” (*Carta*, p. 152). Note-se que há nesta declaração uma referência ao alto e ao baixo. Os poços – o baixo – pode remeter à morte, enquanto o azul – o alto – remeteria a uma vida pós morte. Entretanto, a simbologia do azul também inclui a morte.

Garricha, a companheira de vida do remetente, está hospitalizada. E, ao citar a ida de Garricha ao hospital, temos nova referência ao tecer, ao bordar mais especificamente, como se observa no excerto: “Notícias de Garricha: na mesma. Foi até o hospital falando no bastidor. Deve ter esquecido outras coisas, mas o bastidor era o principal. Você sabe, é sua mania...” (*Carta*, p. 145). O bastidor, segundo o dicionário *Caldas Aulete*, é uma estrutura de madeira ou metal usada para esticar tecidos em trabalhos de bordado.

Garricha é uma mulher que borda, que tece. É sabido que os participios do verbo “tecer” são tecido e texto e é bem conhecida a analogia entre o processo de tecelagem e o da escrita. Assim, temos múltiplas tessituras: Garricha tece seus bordados no bastidor, o remetente tece suas reflexões e dores em sua carta, a vida tece a morte e Maria Ângela Alvim tece seu texto. A doença também tece danos no corpo de Garricha: “Agora é a doença que a está picando. Fez uma renda no pulmão esquerdo” (Carta, p. 145).

A doença e a consequente hospitalização de Garricha instala, em certa medida, a desordem na vida do remetente. Ele negligencia os demais seres vivos da residência – o gato cinza está passando fome, os canários foram entregues à vizinha e os vasos de gerânios ele nem mesmo quer ver. É como se o remetente também deixasse que a vida fosse escoando daqueles outros seres que faziam parte da existência comum dele e de Garricha. Essa desordem que se instala na casa atinge fisicamente e emocionalmente o remetente:

Às vezes acordo, pensando estar de sarampo. Às vezes sonho que meu corpo é uma esteira contra o fogo. (Não pense que é febre. O médico viu a radiografia, disse que estava claro.) Mas minha pele tornou-se muito sensível. Demais. A dor cresce dentro da gente e tem que respirar. Ela tem uma energia que queima como sol – lá fora. Nem sei se é dor ou se é aquela que está sofrendo que me visita assim. Não têm onde encontrar-me e entram dentro de mim, querem abraçar-me e avançam minhas fronteiras. Estranho existir assim, tão sem fôlego e tão sem sede de fôlego... (Carta, p. 146)

A doença e a ausência de Garricha ultrapassam os aspectos emocionais e atingem o corpo do escrevente causando-lhe excessiva sensibilidade, falta de fôlego e ânimo. Outro efeito é um certo descaso com o trabalho no banco, ele dorme sobre a mesa na quarta-feira e afirma faltar ao trabalho. Ou seja, o impacto do estado de Garricha é opressivo.

Quando dorme na repartição o remetente sonha que é um cachorro e que “os dedos de Garricha teciam meu pelo” (Carta, p. 146). Outra vez, a ideia de que Garricha é alguém que tece a sua vida, que o guia por suas mãos: “Incrível como Garricha me possui em suas mãos” (Carta, p. 150). E, ainda, a necessidade de

dizer, de tecer/elaborar suas dores como o escrevente declara ao narratário: “Você sabe, todas essas coisas preciso dizê-las. É urgente” (CARTA, p. 146).

O remetente precisa dizer que sente algum conforto nas ruas, que busca Garricha nas pessoas e no curso das ruas. Precisa dizer que as tentativas de consolo que recebe da vizinha cheia de vida o entediam. Conta sobre o convite de Ismael, sobre o esbarrão em um cego que ele tem a sensação que o enxerga.

A doença de Garricha pesa terrivelmente no remetente que sente vontade de voltar a ser ele mesmo. E, alternando reflexões profundas a miudezas cotidianas como pacotes de romãs, o escrevente vai vertendo sua dor, seu desconsolo. Inclusive reflete sobre o que não sabe ou não perguntou sobre sua amada Garricha. Em meio a essas indagações e divagações, o remetente alude ao trabalho de seu destinatário: “Você deve estar cortando linho azul, esses dias. É caro linho azul?” (Carta, p. 149). A referência à cor do linho pode lembra a água que é recorrente no texto; além disso, a cor azul lembrar o céu (no sentido espiritual) e o desapego.

Já se disse que a carta é fragmentária, isso é percebido pelas mudanças repentinas de temas, em que um assunto é suspenso para entrada de outro no ritmo do próprio pensar que não segue linearidade cronológica. Graficamente, a presença das reticências contribui para tal fragmentação. Outro elemento gráfico, na edição consultada, são os asteriscos postos após o relato do início da doença de Garricha e a mesma marcação ocorre após a indagação sobre o preço do linho azul. É como se o escrevente fizesse uma pausa em sua escrita e depois a retomasse, o que fica patente no parágrafo posterior à pergunta sobre o preço do linho azul: “... Perdoe que eu continue, amigo. Pois a questão é chegar ao meu fim, que é ali mesmo... Isto custa” (Carta, p. 149).

A carta termina de maneira abrupta com a frase “Falei de Berenice?” (Carta, p. 152). Berenice já havia sido mencionada antes: “De dia, talvez seja na cabeleira de Berenice que se teçam cores. É muito possível” (Carta, p. 149). Mas quem é Berenice? É como se, de repente, o remetente se lembrasse de alguém que é do conhecimento dele e do seu interlocutor.

Berenice é um nome que se encontra no poema *Coma Berenice*. Katia Teonia Costa de Azevedo se debruça sobre este poema, do poeta latino Catulo, que fez a tradução do poema *A cabeleira de Berenice*, de outro poeta, o grego Calímaco. O poema, segundo a autora, tem como tema a rainha Berenice II, esposa de Ptolomeu III, cuja trança de cabelos, consagrada aos deuses para a volta segura de seu marido da Terceira Guerra Síria, fora roubada do Templo de Afrodite. Para contornar a situação, o astrônomo Cônon, identificou a trança de cabelo com uma estrela que, por concessão divina, foi incluída entre as constelações de Ursa Maior, Bootes, Virgem e Leão. Daí surge a constelação Coma Berenices. Azevedo (2023, p. 213) lembra que “[...] há uma relação estreita entre o cabelo e o corpo no qual ele se une, de maneira a fundir os sentidos de um e de outro em um só ser.” A partir dessa assertiva, é possível compreender a preocupação do narrador com os cabelos de Garricha, cortá-los, como queriam fazer no hospital, seria como que cortar sua respiração, sua vida:

Querem cortar os cabelos de Garricha. Como, se é por seus cabelos que ela respira? Você não sente que as mulheres são um pouco plantas? Penso nesses cabelos, não me espantaria se deles nascessem flores, quando ipês e quaresmeira andam vestindo a serra. Querem fazer com seus cabelos o que ela fez de seus dedos, tecia e bordava com dor... (Carta, p.149).

Os cabelos compõem o ser Garricha, são vivos e cortá-los é como se criasse outro bordado no corpo dela, bordado adulterado e tecido com dor. Azevedo apresenta as reflexões a respeito da relação do cabelo feminino com a morte:

[...] do cabelo feminino como expressão da dor na performance fúnebre. [...] os cabelos, a face e o peito são símbolos de beleza feminina e, no luto, se tornam alvo subjetivo da expressão da dor, [...] a representação da mulher na sociedade romana no sentido de concentrar em mãos femininas o controle da chegada – pela capacidade feminina do parto, e da partida – através da liturgia fúnebre conferida predominantemente às mulheres. É nesse entendimento que o cabelo feminino recebe [...] uma representação vigorosa que, ao lado de outros elementos, configurará a imagem literária da dor profunda e explícita de figuras femininas pela morte de uma pessoa querida. (AZEVEDO, 2023, p. 213).

Ainda que as reflexões de Azevedo refiram-se à morte de outrem lamentada pelas mulheres na sociedade romana antiga, pode-se fazer analogia entre a relevância do cabelo feminino no poema de Catulo e aquilo que o remetente fala sobre os cabelos de Garricha, ou seja, a sua potência e a configuração da dor lutuosa.

Quanto à Berenice, além de ser figura central no poema de Catulo, o nome tem origem grega e significa aquela que traz a vitória. A narrativa sobre os cabelos de Berenice trata da beleza, da fé e de vencer o imponderável. No texto de Alvim, esse nome aparece apenas duas vezes. Na primeira ocorrência, tem-se: “De dia, talvez seja na cabeleira de Berenice que se teçam cores. É muito possível” (Carta, 149). Além da alusão aos cabelos fartos e longos indicado pelo substantivo cabeleira que, em latim se diz “coma”, aqui, mais uma vez, surge o verbo tecer.

Note-se que o verbo tecer remete a muitas figuras e a primeira que vem à mente é a de Penélope – personagem da Odisseia – que, ciclicamente tecendo e destecendo sua tapeçaria, espera a volta de seu esposo Ulisses. Mas há outras personagens como as Parcas, as Moiras e até mesmo algumas fadas que, de alguma forma, são ligadas ao tecer. Segundo Neumann (2006, p. 200 *apud* LEMOS, 2020, p. 151): “O significado de tecer - como tudo que é arquetípico - é tanto positivo quanto negativo, e todas as Grandes Mães do Mundo - Neith, Netet, e Ísis; Ilitíia ou Atena; Urd, Holda, Percht ou Ixchel, até mesmo as bruxas dos contos infantis são as fiandeiras do destino.” Assim, as tecelãs ou fiandeiras unem os fios, mas também os cortam. Elas tecem o destino, a vida e a morte.

Então Berenice, em cujos cabelos cores podem ser tecidas, tanto pode aludir à vida quanto à morte. E os fios da cabeleira de Berenice? Como lembra Lemos, no ofício de tecer, fios correm nas mãos das tecelãs e isso remete ao fluxo contínuo, ao fluir dos fios, do tempo, do rio. (2020, p. 151). Por conseguinte, Berenice, de quem o leitor só sabe da cabeleira, se cotejada à personagem do poeta latino Catulo devido à sua cabeleira, ou se associada ao tecer, deixa entrever uma relação tanto com a beleza quanto com a morte.

Garricha é o alvo dos afetos e das preocupações do missivista. Esse nome, todavia, causa estranheza. Não se trata de um nome feminino usual. Ao pesquisar pelo substantivo “garricha”, foi encontrado, no sítio da Secretaria de Meio Ambiente da Universidade Federal do Ceará, como sendo uma ave passeriforme da família *Troglodytidae*. Essa ave, encontrada praticamente todo território brasileiro, é conhecida por diversos nomes populares, entre eles: garriça, cambaxirra, cutipuruí, correte, maria-judia, garrincha, rouxinol e se destaca por um canto harmonioso.

Na obra *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, no 3º ato, cena 5, os enamorados ficam em dúvida se o canto que ouvem é de um rouxinol ou de uma cotovia. Esta anuncia um novo dia. Aquele canta à noite e simboliza o amor. Se o canto fosse de uma cotovia, os namorados deviam separar-se e, assim, salvar suas vidas. Por outro lado, se fosse canto de um rouxinol, o enleio continuaria por ser ainda madrugada, mas o casal ficaria exposto à morte. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “Este pássaro, que é para todos os poetas o cantor do amor, mostra, de modo impressionante, em todos os sentimentos que suscita, o íntimo laço entre o amor e a morte” (2001, p. 791). Dessa forma é muito interessante que a mulher amada do missivista tenha um nome que remeta, simultaneamente, ao amor e à morte.

Ao recordar a cena do homem circulando pela cidade numa cama de rodas, o narrador diz que o azul o atravessava e ele vê Garricha um pouco da mesma forma. Porém, é a noite que a habita, uma noite iluminada. O azul, a posição horizontal, à noite; todos esses elementos apontam para a morte, mas esta não é treva e fim já que está cada vez mais iluminada.

Considerações finais

Cartas propiciam uma proximidade entre público e personagem, fazendo com que o relato ganhe veracidade aos olhos do leitor. E na *Carta a um cortador de linho*, o relato é fragmentário, emoções são vertidas num fluxo descontínuo, numa catarse do remetente que percebe a inexorabilidade do ciclo da vida.

O narrador escreve para o cortador de linho, o velho amigo aquele que “corta o ar com a tesoura:” (Carta, p. 145). A tesoura é um instrumento composto por duas lâminas sobre um eixo comum e articuladas face a face. Ela articula vida e a morte ligadas no mesmo centro, sendo início, o nascimento, já trazendo a outra face: o fim, a morte.

A carta, escrita de si, é uma busca do remetente por uma forma de conviver com a dor da morte iminente de Garricha e ir “cavando espaço para a perda”(Carta, p. 151) e, nesse esforço, ele vai constituindo sua subjetividade.

E se a narrativa é fragmentada é porque o narrador também assim se encontra, pois seu mundo, sem Garricha, parece desintegrar-se. A doença e a hospitalização dela causaram-lhe uma ruptura e ele já não cuida das plantas e dos animais. A rua, os cafés, os desconhecidos tornam-se mais familiares que aqueles que tentam consolá-lo. Durante a escrita ao velho amigo cortador de linho, o autor da carta, vai processando a perda e percebendo que Garricha continua a tecer, pois “[...] suas mãos se movem quase imperceptivelmente” (Carta, p. 152) A escrita é a forma de compreender que a morte sempre esteve ali, no outro lado, articulada na mesma substância. E nessa compreensão do processo de perda, o missivista encontra um alento para a morte, uma vez que se alcança o entendimento de que ela está no fluir da existência, pois se o amor é água, a vida e a morte também o são.

Um fluxo contínuo de sentimentos e pensamentos compõem uma escrita profunda, forte, em que morte e vida fluem, como a água. A escrita é duração, vestígio de eternidade, eternidade de viver.

Notas:

¹Doravante, todas as citações da *Carta a um cortador de linho* serão feitas a partir dessa edição constando a palavra CARTA e o número da página correspondente entre parênteses.

² O Prefácio da 1ª edição de *Poemas* (1962) escrito por Lélia Coelho Frota e o texto “Um estudo” de Alexandre Eulálio que consta da edição de 1980 foram consultados na reprodução que se encontra na dissertação de mestrado de Antonio Luceni dos Santos.

³ Doravante, todas as citações da *Carta a um cortador de linho* serão feitas a partir dessa edição constando a palavra “Carta” e o número da página correspondente entre parênteses.

Referências

ALVIM, Clara de Andrade. Ana Cristina. Em voo rasante. **Z Cultural**: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Rio de Janeiro, Ano V. 1, 2015. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/ana-cristina-em-voo-rasante-de-clara-de-andrade-alvim-2/> Acesso em: 16 mai. 2025.

AULETE. **Dicionário Caldas Aulete da Língua Portuguesa**. Lexikon Editora Digital. Acesso em: 07 de jun. 2025.

AZEVEDO, Katia Teonia Costa de. Funestos capillos: quando o cabelo feminino traduz a dor profunda do luto. **Prometheus-Journal of Philosophy**, n. 43, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/prometeus/article/view/19594>. Acesso em 06 jun. 2025.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2001.

COMTE-SPONVILLE, André. Correspondência In: **Bom dia, angústia!** tradução Maria Ennantina Galvão G. Pereira - São Paulo: Martins Fontes, 1997. (p.35-44)

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. Dora Ferreira da Silva leitora de Rainer Maria Rilke: aspectos intertextuais. **Revista Fronteiras**, n. 5, p. 156-164, 2010. Disponível em:

https://www4.pucsp.br/revistafrenteiras/numeros_anteriores/n5/download/pdf/revista_frenteiras5_impresso.pdf9. Acesso em 30 mai. 2025.

GODOY, Luciana Bertini. Uma carta: um espaço entre dois. **Ide**. São Paulo , v. 33, n. 50, p. 36-53, jul. 2010 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062010000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 02 jul. 2025.

LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 14, p. 61-75, 2002. <http://www.pglettras.uerj.br/matraca/matraca14/matraca14a04.pdf>. Acesso em 25. Jun. 2025

LEMONS, Liliane Benevenuto. **Fiando o canto: sabedoria e imaginação simbólica na tessitura da tecelã**. 2020. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48135/tde-20102020-172034/publico/8975792_LILIANE_BENEVENUTO_LEMONS.pdf. Aceso em 01 jul. 2025.

LIMA, NATHALIA CIOFFI DE. **Horizontes de ausência: a melancolia em Maria Ângela Alvim**. 2023. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em:

https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/62137/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Nath%C3%A1liaCifideLima%20%281%29%20%281%29.pdf. Acesso em 12 mai. 2025.

MARINE, Talita de Cássia; BARBOSA, Juliana Bertucci. Estudos variacionistas pautados em cartas: reflexões teórico-metodológicas. **Linguística**, Montevideo, v. 27, n. 1, p. 221-240, jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2079-312X2012000200010&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 22 jun. 2025

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 13.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MORAES, Marco Antônio de. **Literatura de Ana C.**, dissimulada em missivas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 jan. 2000.

MORAES, Marcos Antônio de. **Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade e seu projeto pedagógico**. 2002. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-15062023-111304/en.php>. Acesso em 06 jun. 2025.

PAIVA, Kelen Benfenatti. Maria Ângela Alvim: a poética da inquietude. In: DUARTE, Constância Lima (org). **Escritoras mineiras: Poesia, ficção, memória**. Belo Horizonte. UFMG, 2010. p. 67-73.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo, Editora Senac, 2019. <https://pdfcoffee.com/qdownload/tecidos-historia-tramas-tipos-e-usos-pdf-free.html>. Acesso em 06 jun. 2025.

REBELLO, Lúcia de Sá. Ars poetica de horácio – o texto original. **Organon**, Porto Alegre, v. 29, n. 56, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/44139>. Acesso em: 22 jun. 2025.

RODOLFO, Luciano. **A vida às margens da arte: a correspondência e a poesia inéditas de Murilo Mendes a Guilhermino Cesar**. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/114424>. Acesso em: 20 jun. 2025.

RODRIGUES, Elisandro; SCHULER, Betina. A Pele da Escrita Acadêmica em Educação: o exercício epistolar como uma conversação. **Currículo sem Fronteiras**, v. 21, n. 2, p. 653-678, 2021. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Elisandro-Rodrigues/publication/354990090_A_Pele_da_Escrita_Academica_em_Educacao_o_exercicio_epistolar_como_uma_conversacao/links/66095507b839e05a20b30639/A-Pele-da-Escrita-Academica-em-Educacao-o-exercicio-epistolar-como-uma-conversacao.pdf. Acesso em 08 mai. 2025.

ROUXINOL. Secretaria de Meio Ambiente – SMAUFC. Universidade Federal do Ceará. Disponível em: <https://sma.ufc.br/pt/rouxinol/> Acesso em 08 mai. 2025.

SANTOS, Antonio Luceni dos. **A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone**. 2008. Dissertação de mestrado. Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/1103>. Acesso em 08 mai. 2025.

SANTOS, Elane Santos et al. Gênero textual carta e ensino: considerações sobre a tradição epistolar. **A Cor das Letras**, v. 19, n. 3, p. 189-200, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/81365141/pdf.pdf>. Acesso em 10 mai. 2025.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Bárbara Heliodora. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

SILVA, Juliana de Souza da. O narciso errante na poesia de Maria Ângela Alvim. **Revista Alere**, v. 18, n. 2, p. 259 - 276, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/3538>. Acesso em 30 mai. 2025.

TANJI, ISABELLE AKEMI DINIZ. **Estudo da poesia moderna de Maria Ângela Alvim. Dissertação de Mestrado**. Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Disponível em: https://www.oasisbr.ibict.br/vufind/Record/BRCRIS_f1513021cd80615e43e5dc75e8f487e5. Acesso em: 22 jun. 2025.

TANJI, Isabelle Akemi Diniz; PEREIRA, Danglei Castro. O cânone literário nacional: a recepção de Maria Ângela Alvim. **ANAIS DO ENIC**, n. 2, 2010

TANJI, Isabelle Diniz. Modernismo em Maria Ângela Alvim. **ANAIS DO ENIC**, [S. l.], v. 1, n. 3, 2015. Disponível em: <https://anaisonline.uems.br/index.php/enic/article/view/1540>. Acesso em: 22 jun. 2025.

TIN, Emerson. Cartas e literatura: reflexões sobre pesquisa do gênero epistolar. **Documento eletrônico**: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/Emerson02.pdf>, 2005. Acesso em: 22 jun. 2025.

Ozana Aparecida do Sacramento possui graduação em Letras – Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela FDB (atual UFSJ), especialização em Literatura Brasileira pela PUC-MG, mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e doutorado em Estudos Literários pela mesma universidade. Atuou no Ensino Básico nas redes pública e privada, atualmente é professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, câmpus SJDR, onde coordena o curso de graduação em Letras.

Deivide de Almeida Ávila possui graduação em Música pela Universidade Federal de São João del-Rei (2010), graduação em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Espanhola - IF Sudeste MG São João del-Rei (2017) e Mestrado em Letras, Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei (2023). Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (POSLING na Linha Literatura, Cultura e Tecnologia, no CEFET MG, com orientação do Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira, desenvolvendo a tese intitulada "Diáspora, interseccionalidade e decolonialidade: a escrita autorrepresentativa de Geni Guimarães"(2025). Autor de (com/contra) posição - poemas esparsos (2023), pela editora Villa Rica.



“Eu acho *Superfície* o maior livro de Ângela; um dos maiores livros de nossa literatura de poesia. (...) Entre as poetas brasileiras, é o livro que eu prefiro.”

Maria Lúcia Alvim

SERVIR À FOME DO MUNDO

Sérgio ALCIDES
Faculdade de Letras – UFMG
sergioalcides@letras.ufmg.br

Para Luchi Villas Bôas.

Um dos trechos mais enigmáticos da poesia de Maria Ângela Alvim se dá no dístico final de “Carta a Maria Cléa”:

É preciso nos nutrirmos deste mundo – quantos
somos, sirvamos à sua fome – fome de tantos.

(ALVIM, 2002, p. 121)

A sintaxe sugere uma coordenação conclusiva: devemos servir à fome do mundo porque precisamos nutrir-nos dele. Mas, se atentarmos bem para as duas orações, separadas por um travessão, a conclusão colapsa. Na primeira, o mundo nos nutre; na outra, é ele que deseja nutrir-se de nós. Um segundo travessão acrescenta o aposto, com uma terceira fome, que também parece irredutível às duas anteriores. A relação entre “nós” e “tantos” não é dada com clareza: subentende-se algo como um plural crescente, partindo de “nós duas” (a poeta e sua destinatária) e passando por um agrupamento maior (“quantos somos”), logo extrapolado por uma coletividade presumivelmente ainda mais vasta.

O poema está servido. É como o mundo: um prato cheio para o leitor que precisa nutrir-se da poesia.

Na técnica da composição, a sintaxe trabalha na contramão da semântica. Três fomes diferentes estão sintaticamente equiparadas, inclusive nas acepções

própria (relativa à nutrição) e figurada (o anseio por um objetivo ou ideal). Nossa fome *de* mundo equivale à fome *do* mundo por nós, a qual é definida como uma fome social, “de tantos”.

É esta a proposição improvável do dístico, no qual os versos estão emendados por um violento *enjambement* (“quantos / somos”), como se fossem vigas mal encaixadas que, apesar disso, rimam (“quantos / (...) tantos”). À inconsistência semântica corresponde uma truncadura formal que desconcerta qualquer expectativa de harmonia estável.

Não existe leitura de poesia: só a *releitura*. Sobretudo na poesia moderna. Não reler um poema é praticamente o mesmo que nunca o ter lido. A “Carta a Maria Cléa” parece composta de modo a ser relida sempre à luz perturbadora do desenlace. Nisso, essa epístola em seis dísticos se aparenta com um soneto – a forma lírica mais específica da vida interior, onde o sujeito está em causa e se auto-observa permanentemente. É “a primeira lírica da autoconsciência, ou do eu em conflito” (Oppenheimer, 1989, p. 3).

A leitura inicial de um soneto apenas reúne as peças de seu mecanismo de sentido e sensação. No fim, um “clique” cancela o tempo transcorrido sobre os versos anteriores, e recria o conjunto num todo orgânico, que convida à releitura. O texto aí se recompõe quase como uma escultura, um volume completo em si mesmo, delimitado ao redor. Só então pode realmente ingressar no domínio da experiência estética, depois de realizada em efeito essa ficção de um texto sem duração. Não é assim, por exemplo, uma balada: experimentá-la inclui e preserva seu transcurso temporal, de extensão aliás indefinida e sujeita a variantes. Um soneto se torna em outro com a mera troca de uma sílaba; a balada continua a mesma ainda que se lhe acrescente (ou subtraia) toda uma quadra, ou até várias.

O soneto como forma se redobra sobre si mesmo. Sua face exterior, bem ordenada e limpa, não necessariamente corresponde ao que lhe vai por dentro. E mesmo assim, sempre se mostra indissolúvel. Não é por acaso que justamente o

soneto serve tantas vezes como o instrumento formal da poesia introspectiva de Maria Ângela.

Voltaremos à “Carta” adiante, para a necessária releitura; mas, antes, pode ser conveniente olhar o motivo da “fome” em outros poemas da autora. Por exemplo, no soneto “Fome de paladar sempre absoluto” – de esquema tão estranho, que nos quartetos tem rimas emparelhadas (ou dísticos, de novo). Assim começa ele:

Fome de paladar sempre absoluto,
nasceste para doer e dar teu fruto.
Numa sede que ardendo se devora
aquela fonte que ouves canta outrora.

(ALVIM, 2002, p. 51)

Como na “Carta”, aqui também a enunciação parece dirigida a algum “destinatário” – desta vez não nomeado. Porém, essa impressão logo se mostra simplificadora. Se interrogamos os verbos e os pronomes, verificamos que eles nem sempre se referem a uma segunda pessoa constante. “Nascer” e “ouvir”, nos versos citados, dificilmente terão o mesmo sujeito. Seria razoável supor que o de “ouvir” continue, no verso seguinte: “Sentir que estás morrendo”. Mas aí já se inicia uma sequência de indeterminações no modo infinitivo: “sentir”, “repisar”, “sonhar” “silêncio ouvir”, “ensurdecer”, “erguer-te”, “criar-te” – culminando com uma perspectiva de perda definitiva, no terceto final:

Erguer-te, ausência pura. Criar-te em nada
num sem-tempo que os mitos perturbaram,
em nunca mais, futuro de perder.

A partícula “te” reconduz ao “paladar absoluto” evocado na abertura. São duas apostrofações paralelas, emoldurando o texto: no princípio, à fome; no final, à “ausência” (uma pureza). Ouve-se o “clique”. A fome do início já deu seu fruto. Quase podemos mordê-lo, impresso na página. É o momento de reler tudo, desde o primeiro verso.

O poema está situado no presente das relatividades, que se opõe a um suposto plano do “absoluto”, associado a um outro agora, um “outrora”. O segundo quarteto introduz um espaço onde transcorre o drama:

Sentir que estás morrendo, ver teu luto,
e repisar terreno devoluto
onde o passo gratuito pronto ignora
outro passo vizinho dado agora.

A sucessão de passado (perdido), presente (em que se morre) e futuro (“de perder”) não se apresenta de maneira linear e sim como um ciclo. No “terreno devoluto” (da vida?), o “passo gratuito” (da morte?) reconduz a perda à “fonte” originária. Esse espaço da vizinhança – ao qual não se prende o “absoluto” (o que dele está *solto*) – é pisado e repisado, volvido e revolvido pela circunstância que rola sobre suas latitudes. Nele nasce a fome, “para doer e dar seu fruto”. E nele se comprime o tempo; fora daí é o “sem-tempo” da origem, perene, que seria imperturbável, não fosse o apelo da imaginação humana, naquilo que ela cria e ergue (ainda que “em nada”).

O primeiro terceto sintetiza toda uma regra contemplativa para possibilitar esse gesto de depuração:

Sonhar a paz, memória resignada,
quando tantos sentidos deslembaram.
Silêncio ouvir, remoto, ensurdecer.

Esses versos nos levam de novo à “fonte” que “canta outrora”, remota. No mundo terreno, é necessário reaprender a ouvir o silêncio desse canto, ensurdecer para os ruídos vizinhos. Reaprender a paz sonhada, que no tempo é um domínio da memória. Reaprender como relembrar o que foi esquecido e está solto da relatividade dos sentidos corpóreos.

Mas, se esquecemos de algo, então é porque antes... Ou, se o relembramos, então é porque um dia... “Seria isso um tipo de reminiscência?” – pergunta Sócrates a seus interlocutores, no *Fédon* (73e; Platão, 2016, p. 62). “Especialmente quando isso nos passa acerca de coisas que já tínhamos esquecido, com o tempo, e não examinávamos mais” (*idem*). Deslembrar vem depois de conhecer. “Ou não é a perda do conhecimento o que chamamos de esquecimento?” (*ibid.*, 75d; p. 65).

Os sentidos “deslembraram” – e neste mundo a poesia também concorreria para trazer de volta à mente o que foi esquecido *com o tempo*. É bem a teoria platônica da reminiscência (*anámnese*): a alma imortal pode rememorar gradualmente, na vida terrena, seu contato prévio com o absoluto, para o qual retornará após a morte. Todo o soneto de Maria Ângela se afirma no mundo circunstancial como um emblema dessa perspectiva de nos nutrirmos da anamnese. Mas o faz desde o ponto de vista da existência empírica e da dor humana que a condiciona. Seu tom elegíaco e lutuoso contrasta com a serena confiança demonstrada por Sócrates, no *Fédon*, ao discorrer sobre a imortalidade, no cárcere, em seus últimos momentos de vida, com hora marcada para a cicuta.

A componente de fé religiosa que viria a associar-se a esse assunto – a imortalidade da alma, para o catolicismo, é um dogma – não deixa de ter importância para essa poesia de cerrada busca pela transcendência. Porém, mais importante é a situação existencial que ambienta a enunciação e incita o leitor a examinar seu próprio estar-no-mundo. O soneto que (nunca) acabamos de ler, por exemplo, nada tem de doutrinário; é, antes, especulativo – e por isso mesmo simplesmente não pode desviar-se do questionamento sobre a própria poesia, que aborda como fruto dessa condição de existir ao desabrigo de um fundamento estável no espaço e no tempo. Desse modo, indissociável, a meditação metapoética se insinua no autoexame do sujeito e na indagação sobre o Ser.

A fome apostrofada no primeiro verso do soneto indica o apetite de Maria Ângela pelo absoluto – objeto conjectural, só indireta e parcialmente concebível desde a superfície da vida terrena. “Meus olhos são telas d’água” – diz a poeta, no

verso que assinala o início dessa obra, logo acrescentando que eles, embora possam refletir o céu, no alto, “não ferem a perfeição” [p. 19]. Sobre esta, basicamente nada é dito: toda a força dessa pequena joia de poesia está concentrada no desenho do olhar, de sua condição – e da direção que procuram. Mas, mesmo no terreno superficial em que transcorre a vida, a própria fome pode impor-se como um absoluto, por força da necessidade incoercível. A coesão fatal dos ritmos da natureza, com seu poder avassalador sobre as criaturas, manifesta no plano da transitório da existência uma imagem viva da eternidade, que desperta no observador o sentimento do sublime e excita a imaginação. Maria Ângela tocou nesse quadro, que dispôs num sonetinho:

Tu – pantera – escura noite!
Largando pelo na treva
a luz se mescla, amarela,
e lustra o dorso da serra.

Que sol, girassol de encosta,
moeu seu grão nessa esteira?
Que lua sangrou-te a fronte
ó noite escura – pantera?

Um astro brilha em melaço,
orvalho da fome negra
poreja tua língua inerte.

Rompendo, o verde te cega,
o olhar se aquieta em cisternas
e a aurora baixa em teu rastro.

(ALVIM, 2002, p. 61)

Agora é uma fome noturna, o irremissível desejo que ronda no escuro, movido por si mesmo, sem resolução prévia. Aquele amor “que move o sol e as outras estrelas” é aqui contemplado na sua face negra, esquiva à iluminação e a qualquer outra razão que não sua exigência. O poema tematiza uma alteração atmosférica: o amanhecer. Mas toma a perspectiva da noite que cede ao dia como se fugisse da luz solar. Não é a famosa pantera de Rilke, que tem o gênero masculino (*der Panther*) e esmorece atrás de grades (ver: Campos, 2013, pp. 120 -

121). O “grande impulso” feminino desta não se arrefece, apenas “se aquieta” à espera de um novo ciclo.

O poema se aprofunda desde o tema até o assunto (essa fome absoluta) por meio de uma abordagem alegórica, que animaliza a noite – uma pantera – e o espaço, em cujo dorso amanhece. A fera se evade à medida que o dia avança em sua esteira, numa translação. A luz “se mescla” aos pelos escuros que ficam para trás. O romper da aurora se estende sobre o “melaço” viscoso que mistura a pelagem noturna, os grãos do sol (que foi moído), o sangue da noite (pois uma lua sangrou-lhe a fronte) e o “orvalho da fome negra” que “poreja” da língua do animal em fuga. Contra a manhã, a noite não tem defesa: retira-se, inerte. O verde se impõe na paisagem, onde antes tudo era treva. A aurora “baixa” – é como um pôr do sol invertido – no rastro da pantera obrigada a refrear sua inquietação, que fica depositada, ou guardada “em cisternas”.

Quase sempre alguma sugestão metapoética se infiltra nos poemas de Maria Ângela. Neste sonetinho de força imagética tão deslumbrante, é plausível a existência de cisternas na encosta onde a pantera se vê assediada pelo sol. São poços, depósitos enfiados na terra; a palavra vem do latim *cisterna*, -ae, no sentido de “reservatório subterrâneo”, derivado de *cista*, no sentido de “cesta”, do grego antigo *kíste*, que significava “caixa”, “cofre”, “baú” (Houaiss, 2001; Wiktionary.org). Os dicionários continuam a poesia até o sem-tempo indo-europeu e além. A forma do soneto acolhe e guarda o que pode da experiência, aquietando-lhe por um momento.

Dessa pequena obra-prima houve uma primeira publicação no *Correio da Manhã* – tinha mesmo que ser num “matutino” – do Rio de Janeiro, de 18 de agosto de 1956. O texto aí tem variantes importantes e parece bem melhor do que o depois publicado em livro. No primeiro quarteto, um ponto ao final do segundo verso impede qualquer ambiguidade: quem está “largando pelo na treva” é sem dúvida a pantera. No seguinte, o sol “moeu-se em grão”, o que nos libera da consideração difícil sobre o que seria “seu grão”, ou um “grão do sol”. Não é desprezível a

possibilidade de erro de transcrição na edição de 1962, cuja organizadora não deixou de assinalar, em nota prévia, que os originais do livro até então inédito *Barca do tempo* “apresentam inúmeras variantes”, tornando “extremamente delicada” a fixação do texto de seus poemas (ver: ALVIM, 1962, p. 10).

“Tu – pantera – escura noite” exemplifica o paradoxo de depuração e violência observado por Clara Alvim na obra de Maria Ângela (ALVIM, 1980). A intensa revisão dos originais mostra que esse arranjo paradoxal se imprimia na própria tela da escrita, numa poesia que denota uma aguda consciência da forma e dos problemas da composição, como já foi assinalado (EULÁLIO, 1993, p. 307).

Restam as contraposições assentadas na arca do sonetinho: a pantera e a aurora, o noturno e o diurno, a lua e o sol, o escuro e a luz, a treva e o verde. A interpretação requer a coragem de se oferecer aos dentes da fera (para a qual a autoridade e os títulos acadêmicos não significam nada, absolutamente). Os leitores também têm suas cisternas; mas, onde o público se nutre intuitivamente, o crítico tem fome de *lógos*, sabendo que para isso não existe amparo definitivo. Uma aproximação arriscada, mas indispensável, seria dar um passo (curto) além da textualidade, para acrescentar à lista um par a mais: a morte e a vida. “Rompendo, o verde te cega” – e é o olhar da pantera que desce ao subterrâneo da linguagem poética, enquanto sua língua ainda transuda com a “fome negra” de sempre. Esse olhar só enxerga no escuro, mas a claridade e o verdor da vida não apagam de todo sua pulsão apenas aquietada, seu apetite pela morte. E sobre o branco fica um rastro de quatorze linhas pretas.

Sobre a situação terrena da alma humana, diz Simone Weil que “a realidade de sua fome não é uma crença: é uma certeza” (WEIL, 1963, p. 164). Em si mesmo, o fato já tem uma direção transcendental. A teóloga e mística francesa estava entre as leituras preferidas de Maria Ângela, pelo que consta das importantes entrevistas com os irmãos da poeta – Francisco e Maria Lúcia Alvim – feitas recentemente (SANTOS, 2008, pp. 88 e 102). A “Carta a Maria Cléa”, com seu endereçamento próprio do gênero epistolar, evoca uma conversa à distância sobre a difícil

conciliação entre preocupações sociais e considerações metafísicas, em termos que não soariam estranhos para a autora das epístolas metafísicas reunidas em *Espera de Deus*. Weil associava o estoicismo grego a um ideal de amor pela beleza do mundo, que para ela era uma das três formas indiretas – as únicas possíveis – de buscar um contato com o Criador (*cit.*, p. 119ss). As outras duas seriam a prática dos sacramentos e o amor ao próximo. A fome de transcendência absoluta para Weil não estava em contradição com o serviço à fome dos outros, no engajamento social: muito pelo contrário, a convergência seria um requisito ético e místico ao mesmo tempo.

Não sabemos quem é a destinatária do poema que mimetiza uma carta. Talvez seja uma filha do pensador católico Jackson de Figueiredo, que viria a escrever uma biografia do pai (ver: Fernandes, 1989, p. 174). Maria Cléa Figueiredo também tinha ligações com a PUC do Rio de Janeiro, como Maria Ângela, aluna do Instituto Social, que deu origem a essa universidade. Desde finais dos anos 1940, esse ambiente foi um dos focos de divulgação, no Brasil, de uma nova forma de contemplação que aspira a se desprender do mundo sem dar as costas para ele, e cujos maiores ícones foram provavelmente Simone Weil e o monge trapista americano Thomas Merton (ver: LIMA, 1973, pp. 187 - 200). A “Carta a Maria Cléa” está ligada a esse ar do tempo.

A abertura do poema já desenha a escala vertical de um olhar ascensional sobre a existência:

Embora faça sol, a dor oprime a altura.
Converso com você, mas sei que é conjetura.

E, sendo aqui montanha, verdade aprofundo:
Por quê? Por que nos nutrimos deste mundo?

(ALVIM, 2002, p. 121)

A enunciação, onde é “aqui”, situa-se na montanha – como tópico do espaço liminar entre o céu (a “altura”) e a terra. A “Carta” é remetida desde essa metáfora

sobre a ascese da alma, inscrita na difusão vastíssima do imaginário da subida ao monte. Na escala do aperfeiçoamento, porém, o sujeito indaga pelo mundo e evoca o tema da nutrição. A dor (humana?), que vem de baixo, oprime – isto é: perturba – o “sem-tempo”, no alto. E não nos esqueçamos de que a ronda noturna, no sonetinho da pantera, também transcorre subindo as encostas dessa serra tópica. Em ambos os poemas, sob os pés ainda é trilhada uma pátria do tempo, não a da alma:

Deste mundo, exílio – porta de nossas perdas,
onde o tempo nos soma pelas horas esquerdas.

Ao *tópos* da subida ao monte se junta o do exílio terreno – a *terra aliena* das prédicas de Santo Agostinho, que cita uma passagem das epístolas de Paulo: “ao estarmos em casa no corpo, residimos longe do Senhor” (2 *Cor.*, 5: 6; Lourenço, 2017, p. 60). Para o filósofo, a existência terrena é *peregrinatio*, um estado de residência temporária: o cristão é um estrangeiro em viagem, a caminho da Cidade de Deus (ver: BROWN, 1986, pp. 313 - 29). “Junto aos rios da Babilônia nos sentamos e choramos, lembrando-nos de Sião”, dizem os versos iniciais do emblemático Salmo 137, de camonianas ressonâncias na nossa língua. À imensa fortuna desse lugar-comum, Maria Ângela acrescenta a noção melancólica de “perda” (ver: LIMA, 2023, p. 45) e essa inquietante imagem de uma contabilidade regressiva, anti-horária, com a qual a temporalidade também se nutre, faminta de aniquilação. Sempre diante da existência, um sabor de “nunca mais”, que, já sabemos, para a poeta é o “futuro de perder”.

Mas o mundo não tem apenas fome:

Não sabemos talvez, ou em saber não bastamos
que o mundo é sedento e nós o desalteramos.

Secam rios de pranto onde a sede se apura
e deságua o labirinto de uma carne obscura.

Outra vez, como no soneto “Fome de paladar sempre absoluto”, essas duas forças da necessidade surgem lado a lado, a fome e a sede. Agora elas não afligem um indivíduo, mas o próprio mundo, “sedento”, que bebe o pranto humano (“nós o desalteramos”: do francês *désaltérer*, que significa “saciar a sede”). As lágrimas que denotam o sofrimento estão associadas à “carne obscura” determinante da condição do exílio terreno, que dura enquanto durar a encarnação. Mas também é a carne constitutiva do estado corporal, que demanda o alimento.

Nota-se, portanto, que as acepções própria e figurada da palavra fome já estão numa dança desde antes do dístico final da “Carta”. A verticalidade da subida não chega a desprender de todo o sujeito do plano das relatividades, embora aponte para o do absoluto: perdura no exilado místico o apetite pela plenitude inalcançável de uma pátria perdida. “Temos uma pátria celestial”, afirma Simone Weil, sem ceder, no entanto, a um mero lamento de desterrada contra a terra estrangeira. Ela observa, ao contrário, que essa origem celeste é ao mesmo tempo difícil demais e fácil demais de amar. Difícil, por não a conhecermos. Fácil, por podermos imaginá-la do jeito que melhor nos aprouver. Para a teóloga, a conclusão requer o reconhecimento da cidade dos homens: “Amemos então a pátria aqui de baixo” (WEIL, 1963, pp. 134 - 5). O mundo, diz ela, é real e resiste ao amor; é difícil amá-lo, porém possível – e não há outro modo de amar o plano contraposto, mas abscôndito, do absoluto. Como assinalam dois bons comentadores, a passagem arma o “desconcertante paradoxo do imperativo de amar o que houver aqui embaixo enquanto nos desprendemos de suas particularidades, a fim de nos elevarmos a uma comunalidade sobrenatural” (Rozelle-Stone & Stone, 2013, p. 128). A implicação incontornável desse imperativo é o serviço ao mundo, paradoxal, por ser aí um meio de transcendê-lo.

Considerações finais

Na aparente incongruência de “fomes” da “Carta”, acha-se o ponto de convergência – e seu fundamento místico – entre o mergulho na poesia contemplativa e a dedicação paralela da autora à carreira de assistente social. É possível que, ao escrevê-la, Maria Ângela tivesse um livro de Simone Weil “em cima da caminha dela”, como lembra seu irmão Francisco Alvim (cf. SANTOS, 2008, p. 88). Para ela, que chegou a trabalhar com Josué de Castro, toda uma cosmologia da fome envolvia e devorava a “geografia da fome” aqui embaixo, impelindo a uma ação no tempo. *Vita contemplativa, vita activa*: um balé difícil, mas inevitável, está em movimento na “meditação concentrada, pura” que Carlos Drummond de Andrade cedo observou nos versos de *Superfície* (ANDRADE, 1951), quando ele próprio se sentia atraído para o domínio da “poesia pura”, no mesmo ano da publicação de seu *Claro enigma*.

A “Carta a Maria Cléa” se concentra em meditar sobre o imperativo de uma depuração na situação paradoxal da existência a caminho, em que se contabiliza um somatório de perdas, na expectativa de retorno a uma pátria imaginária. A “índole reflexiva” da poeta (também notada por Drummond) não recua diante do desconcerto do mundo, nem alivia a aflição de constatá-lo: nenhuma sílaba lhe apazigua as dificuldades. O último dístico é enigma e é claro: a poesia se nutre do mundo ao mesmo tempo que o serve e é o fruto devolvido ao mesmo mundo – num ciclo fatal que para o indivíduo significa a extinção, posta a serviço de uma pantera insaciável. A poesia é nutriz de uma transcendência e do estar-no-mundo ao mesmo tempo, irrevogavelmente.

Mas, se o poema se organiza numa vertical, a forma em seis dísticos realiza alegremente uma horizontalidade própria do gênero epistolar: de igual para igual, embora à distância – “mas sei que é conjectura” – as duas amigas ressurgem rimando sempre, emparelhadas.

Referências

ALVIM, Clara. Orelha. In: M. A. Alvim. **Poemas**. Rio de Janeiro: Fontana, 1980.

ALVIM, Maria Ângela. **Poemas**. Edição preparada por Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1962.

_____. **“Soneto”**. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1956.

_____. **Superfície**. *Toda poesia*. Apresentação de Max de Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **“Notícias Literárias”**. *Minas Gerais*, 8 de abril de 1951, p. 12.

BROWN, Peter. **Augustine of Hippo. A Biography**. Nova York: Dorset, 1986.

CAMPOS, Augusto de. **Coisas e anjos de Rilke**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

EULÁLIO, Alexandre. **“No revés da escrita”**. In: A. Eulálio. *Livro involuntário. Literatura, história, matéria & memória*. Edição preparada por Carlos Alberto Calil e Maria Eugênia Boaventura. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, pp. 305-9.

FERNANDES, Cléa Alves Figueiredo. **Jackson de Figueiredo. Uma trajetória apaixonada**. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

HOUAISS, Antônio, & Mauro Villar (orgs.). **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss e Objetiva, 2001; disponível em <https://houaiss.uol.com.br> – acesso em setembro de 2025.

LIMA, Cláudio Medeiros. **Alceu Amoroso Lima. Memórias improvisadas. Diálogos com Medeiros Lima**. Petrópolis RJ: Vozes, 1973.

LIMA, Nathália Cioffi de. **Horizontes de ausência. A melancolia em Maria Ângela Alvim**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2023.

LOURENÇO, Frederico. **Novo Testamento. Apóstolos, epístolas, apocalipse**. Tradução e notas de F. Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OPPENHEIMER, Paul. **The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet**. Nova York, Oxford: Oxford UP, 1989.

PLATÃO. “Phaedo”. In: Platão. **Meno and Phaedo**. Edição preparada por David Sedley & Alex Long. Tradução de Alex Long. Cambridge UK: Cambridge UP, 2016, pp. 42-116.

ROZELLE-STONE, A. Rebecca, & Lucin Stone. **Simone Weil and Theology**. Londres, Nova York: Bloomsbury, 2013.

SANTOS, Antonio Luceni dos. **A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone**. Dissertação de Mestrado. Três Lagoas MS: Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2008.

WEIL, Simone. **Attente de Dieu**. Paris: La Colombe, 1963.

Wiktionary; disponível em <https://en.wiktionary.org> – acesso em setembro de 2025.

Sérgio Alcides Pereira do Amaral é doutor em História Social pela Universidade de São Paulo – USP e mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC Rio. É professor associado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Posfácio

Após tanto tempo esquecida e alijada da memória canônica e do arquivo oficial, eis que a poetisa Maria Ângela Alvim ressurgiu através desta importante iniciativa dos professores Antonio Luceni e Danglei Pereira.

A pretexto de comemorar o centenário de seu nascimento, esta publicação reúne leituras primorosas de pesquisadores de diferentes instituições que, com olhar arguto e sensível, lapidam sua produção poética e esmiúçam as imagens definidoras dos sentimentos e emoções que a escritora mineira imprimiu em seus versos.

Por isso – não tenho dúvida – os estudos aqui presentes vão contribuir decisivamente para o resgate e o reconhecimento da obra de Maria Ângela Alvim junto à história literária, ampliando sua fortuna crítica e incentivando novas abordagens. Da mesma forma, acredito que esta publicação será a mola propulsora para seu renascimento nas letras nacionais e para a literatura de autoria feminina de nosso país.

Constância Lima Duarte
Doutora em Literatura Brasileira – USP