

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Nathália Cioffi de Lima

HORIZONTES DE AUSÊNCIA:
A melancolia em Maria Ângela Alvim

Belo Horizonte

2023

Nathália Cioffi de Lima

**HORIZONTES DE AUSÊNCIA:
A melancolia em Maria Ângela Alvim**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Belo Horizonte

2023

A475.YI-m Lima, Nathália Cioffi de.
Horizontes de ausência [manuscrito] : a melancolia em Maria Ângela Alvim / Nathalia Cioffi de Lima. – 2023.
1 recurso online (154 f.) : pdf.

Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 148-154.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Alvim, Maria Ângela, 1926-1959. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Melancolia na literatura – Teses. 4. Morte na literatura – Teses. 5. Sonetos brasileiros – História e crítica – Teses. I. Alcides, Sérgio, 1967-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.141



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Horizontes de ausência. A melancolia em Maria Ângela Alvim*, de autoria da Mestranda NATHÁLIA CIOFFI DE LIMA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes - FALE/UFMG

Profa. Dra. Laíse Ribas Bastos - UFRJ

Belo Horizonte, 25 de outubro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Alcides Pereira do Amaral, Professor do Magistério Superior**, em 08/11/2023, às 13:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Professor do Magistério Superior**, em 13/11/2023, às 14:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2785691** e o código CRC **0A8B3534**.

Referência: Processo nº 23072.267550/2023-63

SEI nº 2785691

Assinado de forma digital por LAISE RIBAS BASTOS:00081733038

Dados: 2023.11.20 23:55:46 -03'00'

Aos meus pais, com todo amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Álvaro e Maria de Fátima, maior amor do mundo, pela vida, pelo incentivo e por serem porto. Para e por vocês, sempre.

Aos amigos Anne, Gabi, Maria, Max e Pedro P., que tanto me trazem leveza, por todas as lembranças.

Ao querido Víctor C., pelo carinho e apoio de sempre.

A Bruna e ao Vitor, presenças fundamentais mesmo quando me fiz ausente.

Ao Lucas, irmão desta e de todas as vidas, parceria que me preenche e me inspira.

A Izabella e Juliana, amores distantes e sempre saudosos.

Ao Pedro, sempre aberto aos meus sonhos, silêncios e choros, por todas as leituras que fez comigo (e que ainda há de fazer).

A Minas Gerais, minha terra amada que fez nascer tanta poesia.

À cidade de Volta Grande, que me recebeu carinhosamente em minha visita.

Ao Sérgio Alcides, orientador e parceiro de trabalho, querido mentor que me revelou Maria Ângela Alvim, por todas as trocas e ensinamentos, e por acreditar em minha pesquisa. Foi uma verdadeira honra ter sido sua orientanda.

Aos queridos professores Antonio Orlando, Patrícia Ricarte, Paulo Bio Toledo e Sandra Bianchet, preceptores que admiro profundamente, pelas inesquecíveis lições.

À professora Laíse Ribas Bastos, pela gentileza e generosidade, e pelas lições que tanto contribuíram para a conclusão deste trabalho.

Aos colegas do Pós-Lit, aparições efêmeras e interlocutoras desse mesmo susto.

Aos funcionários da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, pelo auxílio e paciência. Em especial a Meire Vieira, responsável pela coleção Mineirianas, pela gentileza e companhia naquela linda manhã.

A Antonio Luceni, pelo trabalho o qual me foi tão útil.

À FAPEMIG, pela bolsa concedida durante todo o curso, sem a qual este trabalho não aconteceria.

À Faculdade de Letras e ao Pós-Lit UFMG, por todo o suporte.

A Maria Ângela Alvim, por fim (e por início), pela obra e companhia no decorrer desses dois brevíssimos anos.

*a vida, a vida, a vida! e sendo apenas cinza.
E sendo apenas longe. E sendo apenas essa
memória indefinida e inconsolável.*

Cecília Meireles
(e não Maria Ângela Alvim).

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado propõe o estudo da poesia de Maria Ângela Alvim (1926-1959), em especial de seus sonetos, partindo da investigação sobre o tema da melancolia. Se, na vida pessoal e profissional, a poeta esteve engajada e envolvida com as circunstâncias de seu tempo, na poesia ela firmou seu exílio, dando forma a uma voz que tira do conflito com o mundo sua força. O soneto foi para ela o espaço mais importante de problematização e exploração desse conflito, no qual se adensam a consciência de si e o sentimento melancólico. É também por meio dessa forma fixa que ela atesta seu distanciamento da vida e dos contatos terrenos ordinários, lançando-se, por vezes, ao diálogo com interlocutores ausentes ou mortos. O esquema clássico, ainda que manejado com frequente experimentalismo, veicula alguns dos aspectos mais importantes da melancolia em sua poética, tais como a identificação com a perda, a dificuldade de responder ao tempo presente, aceitando-o como agente da mudança, e o anseio pela morte libertadora, além da sensação constante de estranhamento e solidão.

Palavras-chave: Maria Ângela Alvim; Melancolia; Soneto.

ABSTRACT

This Master's thesis proposes the study of the poetry of Maria Ângela Alvim (1926-1959), especially her sonnets, based on an investigation into the theme of melancholy. If, in her personal and professional life, the poet was engaged and involved with the circumstances of her time, in poetry she established her apartment, shaping a voice that draws its strength from the conflict with the world. For her, the sonnet was the most important space in which to problematize and explore this conflict, in which self-consciousness and melancholic sentiment flourish. Also through this fixed form, she attests to her detachment from life and ordinary earthly contacts, sometimes engaging in dialogue with absent or dead interlocutors. The classic scheme, although often experimental, conveys some of the most important aspects of melancholy in her poetics, such as the identification with loss, the difficulty of responding to the present time, accepting it as an agent of change, and the longing for a liberating death, as well as the constant feeling of strangeness and loneliness.

Keywords: Maria Ângela Alvim; Melancholy; Sonnet.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. OS SONETOS	
1.1 percurso biográfico e literário.....	17
1.2 O acontecimento soneto.....	27
1.3 Um soneto inédito.....	41
1.4 Soneto e Melancolia.....	48
1.5 O verso é destino.....	68
2. TEMPO, DOMÍNIO INCERTO	
2.1 Sentimento do tempo e a melancolia.....	78
2.2 “Estou, — mas eu ando/ meu passo acabado”.....	93
2.3 O estar é passagem.....	97
2.4 “Quis ser na flor, no adeus, no rio lento”.....	102
3. MORTE, VIDA RECENTE	
3.1 “Morrente, me volto à vida”.....	113
3.2 Rumo a outra margem.....	121
3.3 Morrer é viajar sobre as águas.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	150

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é, através de um empreendimento crítico, analítico e interpretativo, contribuir para o reconhecimento e estudo da poesia lírica de Maria Ângela Alvim (1926-1959), poeta mineira que, já passados mais de sessenta anos de sua morte, permanece como uma das tantas vozes poéticas esquecidas pela ação do tempo e do cânone. Não deixou uma obra vasta (são ao todo cento e sete poemas e uma única prosa poética) e nem seguiu à risca as novidades de seu período estético. Eis a dificuldade: fez seu caminho de maneira independente, sem buscar adequar seus versos a quaisquer modismos, tendências ou grupos — ainda que não tenha deixado de atentar para o que faziam os poetas de sua geração. Também não foi uma autora muito presente na vida literária brasileira, como revela o ainda escasso conhecimento de sua biografia; parece, ao contrário, ter participado mais ativamente do círculo religioso e ativista de seu tempo.

Divulgou alguns de seus escritos na imprensa e tinha contato com alguns poetas daquele período — entre eles, Carlos Drummond de Andrade —, mas não chegou, até onde se sabe, a fazer parte de alguma revista ou movimento artístico. Viveu à parte, fazendo da poesia, a coisa mais importante e a menos visível de sua vida, como lembraria mais tarde Maria Lúcia¹, sua irmã, uma atividade que transcorria de maneira reservada, quase que na intimidade, sempre intercalada por sua fatigante rotina de assistente social do estado de Minas Gerais e ativista de diversos movimentos sociais.

Outra importante dificuldade: compôs um universo lírico muito próprio, que se estende aos campos da filosofia e da religião, sendo também influenciado pelos temas da Antiguidade, pelas viagens e paisagens vistas, e que insiste em dificultar o trabalho interpretativo do leitor, exigindo deste empenho e dedicação para atravessar sua linguagem quase sempre metafórica e densa, sempre apta a desordenar e deformar os elementos do mundo inteligível, criando, tantas vezes, cenários insólitos e inimagináveis.

Acrescenta-se a tudo isso o fato de ter morrido muito jovem, aos trinta e três anos de idade, deixando um único livro publicado, *Superfície* (1950) e inédita toda a sua obra restante. À exceção de *Barca do Tempo*, que reúne pouco menos de trinta poemas, as demais produções — pertencentes aos conjuntos *Outros poemas* e *Poemas de Agosto* — sequer foram revisadas pela autora, permanecendo inéditas até 1962; ano em que foi publicada a primeira edição de

¹Cf. SANTOS, A. L. *A poesia de Maria Ângela Alvim: Nas fronteiras do cânone*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008, cit., p. 103.

Poemas, sendo este um livro que “lançaria qualquer poeta à primeira grandeza na poesia nacional”² e que engloba toda a sua poesia e o seu único texto em prosa que se tem notícia.

Poderia ter sido, de todo modo, “a maior promessa desse tempo, no campo da poesia”³, pela sua escrita que, conforme observado por Drummond “sabe selecionar os aspectos da realidade interior e nos oferecer, com sóbria dicção, o resultado último de sua experiência lírica”⁴. Deixou quatro conjuntos bem distintos entre si, que se diferem quanto aos temas e formas, mas que compartilham, cada um a seu modo, o mesmo estranhamento e aflição diante da experiência do viver, a partir de uma enunciação sempre introspectiva, guiada pelas impressões e pelos sentimentos mais profundos de uma voz que parece habitar nos ares, desprendida do mundo empírico e cada vez mais absorta em si.

No entanto, o período em que produziu seus poemas parece mesmo ter estimulado uma poética do recolhimento. Maria Ângela viu ainda jovem os desdobramentos da Segunda Guerra, a opressão e a ditadura getulista, as profundas mudanças ocasionadas pela modernização e as consequências do capitalismo e do fascismo, além de ter testemunhado de perto a dura realidade brasileira nas regiões marginalizadas e ignoradas pelo poder público. O espírito engajado com as questões de seu tempo e atuante das causas sociais foi então à poesia para tentar se esconder do mundo, embora jamais tenha conseguido rejeitá-lo por completo.

Mesmo porque, fez da desencantada experiência do existir seu principal assunto e da poesia o documento íntimo de seu conflito face a um mundo o qual parece acompanhar de longe, como um ente separado. Como já confessaria em uma das primeiras composições:

Azul de pálpebra.
Canto de galos.
Roxo de chaga.
Silêncio de gruta.
Horizontes de ausência.
Não reconheço meu mundo.⁵

A escrita de Maria Ângela jamais deixará de partir desse estado de estranhamento, de exílio e de perda de identificação com o mundo, aspectos que a todo tempo atraem seus poemas para a esfera da melancolia, tema nuclear desta pesquisa e que ocupa boa parte dessas composições. Mas é na estrutura fixa do soneto, forma que a autora elege para acolher suas

²Cf. GOÉS, Ricardo. *Op. cit.*, p. 3.

³Cf. GOÉS, Ricardo. “Sobre Maria Ângela Alvim”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 de julho de 1968, cit., p. 3.

⁴Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. Notícias literárias. In: ALVIM, Maria Ângela. *Poemas*. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993, cit., p. 141.

⁵“Azul de pálpebra” (*Superfície*).

inquietações e angústias, que se pode notar um sentimento melancólico mais expandido, que está profundamente atrelado à experiência do viver em suas diversas esferas e complexidades.

Trata-se de um ‘eu’ que faz dessa estrutura confinada em quatorze versos um espaço ideal para a expressão de sua intimidade colapsada — o que já representa uma das particularidades de tal forma lírica da autoconsciência, voltada para a experiência interior⁶, como observado por Paul Oppenheimer —, pondo-se livre para vasculhar suas dissonâncias mais íntimas. A leitura de um único caso já se mostra suficiente:

Esta idéia 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 subtraí.

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

dizem os versos de “Esta idéia que pretendo” (*Barca do Tempo*), que tão bem sinaliza a introspecção, o acento reflexivo e o tom elegíaco, marcas fundamentais desses sonetos que parecem ter sido escritos sob a orientação dada por Rilke nas suas *Cartas a um jovem poeta*, nas quais ele defende que é preciso voltar para dentro si mesmo, sondar as próprias profundezas e priorizar a “sinceridade íntima” para escrever bons versos⁷. Isso significa que, pela estrutura bem ordenada da forma, sobressaem os mais complexos estados de alma da voz que se anuncia. Em sua *Estrutura da lírica moderna* (1956), Hugo Friedrich já falava sobre a importância dessas “forças formais”:

Estas significam muito mais que ornamento ou cuidado devido. São meios de salvação, buscados ao máximo num estado espiritual extremamente inquieto. Os poetas sempre souberam que a aflição se dissolve no canto. É o conhecimento da catarse do sofrimento mediante sua transformação em linguagem formal mais

⁶Cf. *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. Oxford: Oxford University Press, 1989, cit., p. 10-2.

⁷Cf. RILKE, Rainer Maria. *Op. cit.*, Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2022, p. 25-8.

elevada. [...] A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece na insolubilidade.⁸

Mas é também por meio do soneto que se pode notar uma poeta mais versátil e inclinada à experimentação, aspecto que distanciará seus sonetos do beletismo e da formalidade que tanto marcaram o contexto de retomada dessas formas clássicas pelos poetas da chamada geração de 45 — a qual José Guilherme Merquior definiu como “dege(ne)ração”, uma vez que, segundo o crítico, foi ela responsável pela propagação de um antimodernismo do qual, da “necessidade da forma se deduziu, com moderada inteligência, a imposição da forma”⁹. O que se comprova no trato libertário que teve quanto ao uso desse esquema pré-fabricado cuja estrutura lhe parecerá propícia para o exercício do verso livre, do verso polimétrico, da métrica popular e dos mais variados esquemas rítmicos.

Preocupando-se antes com o sentido do que com a forma, Maria Ângela fez do soneto o principal meio de registro do conflito interior do ‘eu’ e de adensamento de um sentimento melancólico que se mostrará cada vez mais inseparável de sua poesia. Tendo isso em mente, este trabalho também parte do intuito de investigar como se manifesta a melancolia nesta obra lírica e qual seria a sua relação com os sonetos.

Estado da crítica

No intuito de traçar um primeiro estudo imersivo da lírica de Maria Ângela Alvim — em razão da escassa fortuna crítica de sua obra —, este trabalho nasce já ciente de seu desafio. Mas há dois textos que considero fundamentais e obrigatórios para o estudo desta poesia. O primeiro é de Carlos Drummond de Andrade, intitulado *Notícias Literárias*¹⁰, que faz comentários valiosos sobre os primeiros poemas da autora, reunidos em *Superfície* (1950). O outro é de Alexandre Eulalio, professor do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, que faz em *Um estudo*¹¹ uma análise breve mas precisa de toda esta poética e também da prosa epistolar “Carta a um cortador de linho”.

A busca por outras fontes em jornais e revistas foi positiva, muito em função dos textos *Sobre Maria Ângela Alvim*¹², de Ricardo Goés, *Uma edição póstuma*¹³, de Walmir

⁸Cf. *Op. cit.*, p. 40.

⁹Cf. *Razão do Poema: Ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É Realizações Editora, 3ª edição, 2016, cit., p. 49.

¹⁰Publicado originalmente no *Minas Gerais*, edição do dia 08 de abril de 1951.

¹¹In: ALVIM, Maria Ângela. *Poemas*. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

¹²Cf. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 de julho de 1968. 2º Caderno: Crítica. Ed. 23077, p. 3.

¹³Cf. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1962. Ed. 00232, p. 4.

Ayala, e *Maria Ângela Alvim e outros*¹⁴, de Fausto Cunha, todos escritos posteriormente à morte da autora. No âmbito acadêmico, há pouquíssimos estudos sobre a poeta. Os artigos são estes: *O narciso errante na poesia de Maria Ângela Alvim* (2018), de Juliana de Souza da Silva, *A perspectiva intimista na poesia moderna de Maria Ângela Alvim* (2017), de Lucilo Antonio Rodrigues e Isabelle Akemi Diniz Tanji, pesquisadora que também escreve *Modernismo em Maria Ângela Alvim* (2015), desta vez em conjunto com Danglei de Castro Pereira. É preciso reconhecer a contribuição do estudo *A poesia de Maria Ângela Alvim: Nas fronteiras do cânone* (2008), dissertação de Antonio Luceni dos Santos, no que se refere ao levantamento biográfico da autora. São interessantes os comentários de Ricardo González no prefácio de *Poemas* (1980), antologia por ele organizada e traduzida, e de Max de Carvalho no texto de apresentação de *Superfície: Toda poesia* (2002).

É necessário lembrar, no entanto, que, à exceção dos artigos acadêmicos, todos os textos mencionados já se encontram temporalmente distantes do presente trabalho. Acrescenta-se a isso o fato de que a última publicação desta poesia ocorreu em 2002, ano do lançamento da edição de *Superfície: Toda poesia*, publicada em Lisboa pela editora Assírio & Alvim, o que significa que há pouco mais de duas décadas que a poesia de Maria Ângela Alvim não é revisada, organizada e traduzida, e que não recebe uma análise crítica. De todos esses impasses, talvez o pior seja a dificuldade de acesso a sua obra: há poucos exemplares de seus livros disponíveis para compras online e, até o momento, nenhuma distribuição digital e gratuita de seus poemas.

Os capítulos

Este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, centralizado a investigação nos sonetos, formas que mais se repetem em toda esta poesia. Para isso, faço um breve percurso biográfico e literário da poeta, buscando entender sua trajetória e escolhas poéticas, apontando possíveis influências e leituras que levaram-na à escrita dos sonetos. Pode reconhecer, nesta etapa, a singularidade de Maria Ângela Alvim frente à geração de 45, também marcada pelo retorno a esses esquemas fixos. É possível dizer, por isso, que a escrita dos sonetos foi um verdadeiro acontecimento na produção literária da poeta, representando o momento de maior versatilidade e experimentação de toda esta obra.

O estudo desses esquemas pré-fabricados me levou à descoberta de um soneto inédito, — publicado em 1944, em um jornal da época, quando a autora tinha acabado de completar

¹⁴Cf. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1962. Ed. 21389, p. 8.

seus dezoito anos —, que atua dentro do conjunto de sonetos da poeta como um poema solto, no qual sobressai uma dicção parnaso-simbolista, típica do grupo de 45, que não será mais vista nas produções posteriores, mas que já antecipa temas e expressões que serão a todo tempo retomados nos sonetos de maturidade. Partindo da análise de “Tarde triste”, este poema recém-descoberto, dou continuidade ao estudo dos sonetos buscando entender o porquê da autora ter optado pela escrita dessas formas fixas logo após a escrita e publicação de *Superfície*, livro marcado pela concisão e pela irregularidade, e qual seria a relação entre os sonetos e a melancolia. Aí dialogo especialmente com Paul Oppenheimer e Ernest Wilkins, que auxiliam no entendimento dessa forma clássica e na sua relação com a expressão dos sentimentos e a promoção da reflexão interior.

No segundo capítulo, a partir do pensamento de Henri Bergson e de alguns valiosos comentários de Maria Rita Kehl, reflito sobre a relação entre o sentimento do tempo e a melancolia. Considerando que Maria Ângela viveu em um tempo devastado por conflitos históricos nacionais e internacionais, pela violência e por rápidas mudanças no contexto social e político, investigo como o testemunho de um período conturbado na história da humanidade deu forma a um sentimento melancólico vivido pelo desconforto sobre o presente, pelo desejo pela regressão e, sobretudo, pela angústia diante da passagem do tempo, este “domínio incerto” — como diz um desses versos —, causador da perda e do mal estar, que submete os seres e as coisas ao seu fluxo incansável. É desse entendimento que analiso “Cor”, de *Barca do Tempo*, que considero ser o mais interessante soneto da autora, escolhido para análise não apenas por sua delicadeza e profundidade, mas por ser símbolo (acredito eu) da trágica relação entre sujeito e tempo.

No terceiro e último capítulo, a partir da leitura de Jean Starobinski, Teresa d’Ávila e Octavio Paz, faço uma investigação sobre a morte, importante tema desta poesia, e a sua relação com a melancolia. Foi visto que o pensamento sobre a morte está aqui profundamente atrelado ao desencanto, à insuficiência e à perda de esperança para a vida. Morrer emerge então como possibilidade de libertação da vida terrena — e dos sofrimentos a ela atrelados — e acesso à vida eterna prometida pelas religiões. Partindo de tal conclusão, analiso o simbólico soneto “És morta e morta surges transmutada”, de *Outros poemas*, o qual acredito ser o melhor caso para se testemunhar a elaboração sobre a morte como uma passagem à eternidade. Foi importante o estudo de Gaston Bachelard sobre a simbologia das águas, uma vez que morrer na água representa, neste poema, uma partida sem regresso, uma espécie de abandono da vida dos vivos.

CAPÍTULO 1 OS SONETOS

1.1 Percurso biográfico e literário

A leitura dos sonetos e desta poesia como um todo poderá decerto se iluminar com uma investigação do percurso biográfico e literário dessa jovem poeta que já experimentava o soneto mesmo antes da publicação de seu primeiro livro. Apesar do pouquíssimo conhecimento que se tem acerca de sua biografia, sabe-se de sua importante atuação como assistente social do estado de Minas Gerais, assim como de seu engajamento social e religioso, muito provavelmente estimulado por seu pai, político atuante no cenário mineiro entre os anos 1930 e 1950. Maria Ângela Alvim tinha pouco mais de vinte anos quando deu início à vida profissional, que, conforme a lembrança de seus familiares, foi marcada por uma rotina ativa e intensa, preenchida por programações e conferências, além dos cursos que lecionava¹⁵.

É em meio a uma carreira bastante ativa e constantemente atravessada pelo engajamento social que transcorre sua atividade literária, fluindo silenciosamente, quase sem ser percebida, no decorrer da rotina profissional. O silêncio dessa produção é objeto de reflexão de sua irmã, Maria Lúcia:

[...] 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...¹⁶

É como se a voz ativa que empregou na sua rotina profissional tivesse se transformado, na poesia, em silêncio e introspecção, dando origem a uma escrita literária que parecia estar à parte, tão profundamente isolada da dinâmica intensa dos dias que era quase como um fenômeno interior. Ainda conforme a lembrança de sua irmã:

De vez em quando eu entrava em nosso quarto [...] 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

¹⁵Santos, p. 102-3.

¹⁶Cf. *Op. cit.*, p. 103.

estava fazendo algum poema [...] era uma coisa que deslizava, entende? A poesia desliza em torno dela...¹⁷

Amava, sem dúvida, a profissão de assistente social — trabalhou durante alguns anos no Serviço Social da Indústria (Sesi-MG) —, tendo sido reconhecida por amigos e familiares como uma profissional atenta, embora um tanto rígida: “Ela era muito bélica, muito polêmica sobre os trabalhos dela”¹⁸. Contudo, o processo de escrita era algo pouco ou nada partilhado, apesar do interesse da poeta em publicar e divulgar os seus trabalhos; tal como fez com a edição artesanal de *Barca do Tempo*, conjunto que viria a ser o seu segundo livro.

Alguns aspectos sobre a família da poeta também ajudam na compreensão de seu processo de escrita. Sendo a mais velha dos cinco filhos de Fausto Figueira Soares Alvim, “amante das artes e da política”¹⁹ e de Mercedes Costa Cruz Alvim, “musicista e poliglota”²⁰ que abandonou o violino para se casar²¹, Maria Ângela certamente exerceu influência sobre os irmãos, todos também poetas. Tratava-se de um meio familiar bastante tradicional ao contexto mineiro, e que, embora intelectualizado, era muito dispersivo, isto é, não era voltado para o convívio das relações literárias e artísticas da época, como relembra Maria Lúcia: “éramos muito isolados entre nós”²².

Mas é interessante notar a singularidade desta família. A começar pelo pai, cujo nome é constantemente mencionado em periódicos e revistas da época, seja por sua mentalidade esclarecida e progressista, além do seu ativismo social, ou por sua notabilidade enquanto homem político. Sua trajetória é tão intensa quanto a de sua primogênita: formou-se em direito, tendo sido redator da “Revista Acadêmica” junto com Milton Campos — este que, mais tarde, seria governador de Minas Gerais —, e logo transitou por diversos cargos: foi prefeito de Araxá, posto que ocupou entre os anos 1930 e 1942, presidente do Instituto dos Comerciários e gerente do Banco de Crédito Real.

Paralelamente a tudo isso, dedicou-se às artes plásticas, sobretudo às esculturas em madeira, cuja produção foi mais intensa após a morte de Maria Ângela. Chegou a expor algumas de suas obras no Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte, em 1967, por incentivo de Luiz Verano, então prefeito da capital mineira, tendo sido aclamado por Carlos Drummond

¹⁷*Ibid.*, p. 103.

¹⁸*Ibid.*, p. 103.

¹⁹SANTOS, p. 36.

²⁰*Ibid.*, p. 36.

²¹É o que conta Maria Lúcia Alvim em uma entrevista publicada pelo Jornal do Brasil (RJ), em junho de 1980, na ocasião do lançamento de sua exposição de colagens e retratos. Ver em: “De dentro da gaveta, colagens, retratos, textos agora em exposição”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00056, junho de 1980.

²²*Ibid.*, p. 107.

de Andrade, Henriqueta Lisboa e também pelo filho caçula, Fausto Alvim Jr., como consta em um folheto de divulgação de sua obra²³.

É mesmo curioso o fato de que todos os irmãos da poeta, sem exceção, dedicaram-se à poesia. Francisco, autor de obras importantes como *Sol dos cegos* (1968) e *Elefante* (2000), escreveu seus poemas enquanto exercia o cargo de diplomata e embaixador brasileiro na Costa Rica, Maria Lúcia, autodidata e poeta desde os 19 anos, foi técnica de colagens e escreveu alguns livros de poesia, dentre eles, *Romanceiro de Dona Beja* (1979), obra de peso narrativo e histórico, e Fausto Jr., figura ilustre na capital do país, tendo sido o primeiro estudante da Universidade de Brasília: foi bacharel, mestre e doutor em matemática, escreveu para diversas revistas acadêmicas e também foi professor na mesma universidade. Junto ao irmão Francisco, foi um dos treze autores da antologia *Águas Emendadas*, de 1977, que reunia poetas inéditos ou quase inéditos para a criação de um trabalho inaugural que buscasse protestar contra a precarização da escrita independente.

Até onde pude checar, pouco se sabe sobre Maurício, nascido nove meses exatos após Maria Ângela, acompanhando-a intimamente durante toda a vida²⁴. Casou-se em Belo Horizonte, em 1950, e, assim como o pai, seguiu a carreira política, tendo sido candidato a deputado pela União Democrática Nacional. Dedicou-se à poesia assim como os irmãos, embora seus escritos permaneçam inéditos. É importante, deste modo, o surgimento de um estudo que busque investigar este poeta cuja identidade e composições são ainda desconhecidas.

Mas esta também foi uma família que parece ter possuído, pelo menos durante algum tempo, muito em razão da notoriedade de Fausto, o pai, um status social importante na sociedade e na imprensa mineiras da época. Tratava-se de uma família tradicional, apesar da excepcionalidade de seus integrantes, que marcava presença em diversos eventos sociais de relevância — como mostram alguns periódicos —, e certamente abastada; as poucas fotos encontradas da fazenda do Pouso Alegre, local de nascimento da poeta, situada no município de Volta Grande, na zona da mata do Estado, chamam atenção pela extensão da propriedade, toda cercada por uma paisagem montanhosa, e pelo tamanho do antigo casarão.

A alta cultura dos pais de fato exerceu influência na formação intelectual da autora, que, desde cedo, mostrou-se interessada pela escrita e pela música, modalidades certamente estimuladas no âmbito doméstico. Fez aulas de canto, tocava violão e falava o francês, e tinha

²³“A imaginária de Fausto Alvim” pode ser conferido na coleção Mineiriana, da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (BH/MG).

²⁴Santos, *Op. cit.*, p. 92.

em casa acesso à rica biblioteca de literatura francesa de seu pai²⁵. Também se dedicou às artes — há esboços de paisagens e vilarejos nas cartas que enviou aos familiares no período em que esteve na Europa, como mostram as fac-símiles presentes na segunda edição de *Poemas* (1980) —, chegando até a desenvolver algumas vinhetas. Uma delas está no livro *Pose* (1968), de Maria Lúcia.

Fausto foi a primeira grande personalidade a influenciar a formação cultural da poeta: era um grande entusiasta dos clássicos da literatura e passou para os filhos sua admiração por Dom Quixote. Também tinha adoração por Beethoven e era um homem “de alta cultura, um prosador excepcional”, como relembra Maria Lúcia²⁶. Se arriscava, ainda, no campo da escrita, chegando a compor um texto bastante consistente para os bacharéis do Colégio Dom Bosco, do município em que fora prefeito²⁷.

A vivência isolada da família Alvim com relação ao círculo artístico da época parece ter sido rompida por Maria Ângela, que, como se sabe, mantinha relações com outros escritores, tais como os mineiros Celina Ferreira e Bueno de Rivera — integrantes da chamada geração de 45 —, o poeta Jorge de Lima, sem falar no forte vínculo com Carlos Drummond de Andrade, que chegou a dedicar dois poemas para a amiga; um deles está na dedicatória de uma das edições de *Viola de bolso*, além da belíssima crônica *Passagem*²⁸, escrita na ocasião do falecimento da poeta.

No que se refere aos estudos, é sabido que a educação primária de Maria Ângela se deu em Araxá, município de Minas Gerais onde viveu desde a segunda infância até o começo da juventude. O ensino secundário provavelmente aconteceu já na capital do estado, por motivo da mudança da família para Belo Horizonte. Nesta mesma cidade, compôs a primeira turma de graduação em Assistência Social do país, em uma parceria realizada entre a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), o Serviço Social da Indústria (Sesi-MG) e o Serviço Nacional da Indústria (Senai-MG)²⁹, embora pareça ter concluído o curso no Rio de Janeiro, como dá a entender algumas notícias publicadas nos periódicos da cidade. Não se sabe ao certo o ano em que ocorre sua mudança definitiva para o Rio, nem mesmo os motivos que a levaram à capital carioca, muito embora não fosse incomum naquela época a migração de jovens artistas e intelectuais vindos das províncias às cidades de São

²⁵Santos, p. 100.

²⁶Cf. *Ibid.*, p. 101.

²⁷Trata-se de uma oração pronunciada intitulada “Aos moços de Araxá”, escrita ao ensejo das festas dos bacharéis de 1956. O material está sob os cuidados da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (BH/MG), podendo ser conferido na coleção Mineiriana.

²⁸Publicada originalmente no jornal *Correio da Manhã*, em outubro de 1959.

²⁹Cf. Santos, p. 49.

Paulo e Rio, sobretudo a esta última, na qual a capital mineira, ainda abafada culturalmente, se espelhava.

O acervo de livros, anotações e antigos cadernos de Maria Ângela Alvim — todos até então preservados por Maria Lúcia, que faleceu no ano de 2021 — revelam-na como uma leitora assídua, que fazia das obras poéticas lidas seus materiais de estudo, empreendendo sobre elas um processo de revisão e esboço; tal como fez em alguns dos livros de Fernando Pessoa, nos quais se pode ver várias anotações feitas à mão, seja no intuito de complementar, modificar ou até mesmo dar continuidade aos versos. Em outros casos, a autora transcreveu poemas inteiros, tanto nos próprios livros como em papéis à parte³⁰.

Foi leitora de Pessoa, Camões, Augusto dos Anjos, Jorge de Lima, Raul de Leone e Juana Ibarbourou, poeta uruguaia, e tinha verdadeira adoração por Rilke — o que a levou a trocar correspondências com Lou Albert-Lasard, artista, discípula e ex parceira do poeta, durante sua estadia na França³¹ — e Mário de Sá-Carneiro.

A predileção por esses dois últimos denuncia um horizonte literário que gira muito em torno de temas como a dor da existência, a busca por si mesmo e o hermetismo, e que tinha um certo apreço pelo tom intimista e melancólico; aspectos notáveis em toda a sua poesia. Talvez pela dedicação e o interesse pela escrita literária, notados justamente na multiplicidade de sua expressão poética — cuja variação é notável em cada um de seus quatro conjuntos —, ou mesmo por ter sido a primeira dos cinco filhos a escrever, é, de todo modo, indiscutível a influência que sua poesia exerceu no trabalho de seus irmãos; como mais tarde confessaria Francisco:

[...] mas eu acho que ela teve um papel nisso, [no despertar para a poesia], inclusive na procura de uma poesia condensada...E na minha própria eu senti essa presença dela, sobretudo nos poemas menores, no “Sol dos cegos”. [...] [A] a 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.³²

No ensaio sobre a poesia de Francisco Alvim, Sérgio Alcides chama atenção para a existência de um parentesco profundo entre a obra poética dos dois irmãos, ainda que saltem à vista diferenças na forma e no repertório: “ele, agarrado quase sempre ao verso livre e tão aberto à variedade do mundo e da vida; ela, hábil e sonetista, sempre absorta no além e

³⁰Cf. Santos, 2008.

³¹*Ibid.*, p. 40-1.

³²SANTOS, cit., p. 84-93.

obcecada pela mortalidade”³³. Maria Ângela também exerceria influência nas últimas obras de Maria Lúcia; é o caso de *Batendo pasto* (2020)³⁴ — vencedor do Prêmio Jabuti em 2021, ano de sua morte — e *XX Sonetos* (2011), dedicado à irmã. E nas obras de Chico Alvim: há o caso de referências diretas, como no poema “Ventura” (*Elefante*, 2000), no qual se nota a transcrição de um verso de “Dor” (*Barca do Tempo*).

No campo da filosofia, Maria Ângela teve Simone Weil como principal mentora e até deixava um dos livros da filósofa em cima de sua cama, como relembra Francisco³⁵. A leitura que fez de Weil pode ter vindo no período mais intenso de seu ativismo, no qual a poeta parece ter ido em busca de um estudo mais aprofundado sobre a existência e as questões emergentes do período em que viveu.

O catolicismo muito provavelmente veio do núcleo familiar, mas é possível que ele tenha se firmado somente mais tarde, com o interesse da poeta pelas causas sociais; aspecto que a levaria a se aproximar de figuras como D. Timóteo³⁶, nome adotado por Luís Antônio Amoroso Anastácio — primo de um dos mais destacados intelectuais brasileiros do século XX, Alceu Amoroso Lima, mais conhecido pelo pseudônimo Tristão de Athayde —, abade do Mosteiro de São Bento da Bahia e expoente da chamada “Teologia da Libertação”, que se dedicou à vida espiritual e contemplativa, estando sempre atento às angústias e aos problemas sociais do país³⁷, Josué de Castro, sociólogo e célebre ativista do combate à fome, para o qual trabalhou como secretária, e Padre Leuret, dominicano francês e criador do centro de pesquisas e ações econômicas “Economia e Humanismo” (*Économie et Humanisme*) — movimento já muito difundido no Brasil ao final dos anos 1940, que acreditava em uma economia a serviço do homem, pautada pela sociologia religiosa, pela moral social, a espiritualidade e o engajamento³⁸, e que, liderado por P. Leuret, aliou “uma objetividade absoluta na análise dos fenômenos econômicos a uma absoluta fidelidade à autonomia da Fé Cristã”³⁹ —, do qual também fez parte.

³³Cf. “A dança do *Elefante* entre as palavras: Um livro de Francisco Alvim”. In: ALCIDES, Sérgio. *Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2016, cit., p. 32.

³⁴Neste, chama atenção o poema “Meus olhos são como dois bacorinhos”, no qual Maria Lúcia parece dialogar com o poema que abre *Superfície*, “Meus olhos são telas d’água”.

³⁵Cf. Santos, p. 88.

³⁶Cf. *Ibid.*, p. 88.

³⁷ATHAYDE, Tristão de. “O mineirinho do Pomba”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1965. Ed. 00248.

³⁸Ver em: “Segunda Semana de Intelectuais Católicos do Brasil”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, Ed. 00676, Nº. 44, 1952.

³⁹Cf. LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias improvisadas: diálogos com Medeiros Lima*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973, cit., p. 202.

Mas a formação católica deve-se, principalmente, à Santa Teresa d'Ávila, expoente de maior significância em sua formação cristã, cuja adoração levou-a a ser batizada uma segunda vez sob o auspício da Santa, ao longo de sua passagem pela França⁴⁰. Mesmo não sendo possível saber qual foi de fato a sua relação com esta santa espanhola, a poeta parece ter de fato incorporado alguns importantes elementos do misticismo cristão desta em sua vida pessoal e também no seu trabalho com a poesia, tal como o entendimento da fé como uma prática interior e individualizada, a propensão ao recolhimento e à meditação e, sobretudo, a vivência da fé como meio propiciador do autoconhecimento. Pois na mística de d'Ávila, sobre a qual falarei brevemente mais adiante, a busca pela revelação divina acontece não pela igreja, mas através do espírito, uma vez que a divindade atua na alma de cada um.

Contudo, não é possível saber ao certo a relação de Maria Ângela com a religião católica, nem se foi uma frequentadora assídua da igreja, ainda que tenha cogitado, pelo menos durante algum tempo, seguir a carreira religiosa⁴¹. Mas é certo que atrelou a espiritualidade e a devoção cristã com o seu trabalho de Assistente Social; o que permite dizer que não se tratava de um catolicismo alheio, afastado das coisas terrenas e centrado na esfera divina. Ao contrário, trata-se de uma fé vivida pela consciência das contradições e mazelas sociais do mundo, que não se deixa levar pela transcendência e que está, sobretudo, preocupada com as questões de seu tempo — aspectos pouco pronunciados mas que não estão ausentes em sua poesia.

Chegou a levar Carlos Drummond de Andrade para as favelas e bairros marginalizados da capital mineira (Santos, p. 40), conforme consta na crônica *Passagem*, em que o itabirano relembra o desejo da amiga “de distribuir a paz”⁴², bem como o seu contato com estudantes e trabalhadores no decorrer de suas viagens profissionais pelo interior do Brasil. Mas é interessante observar que essa postura engajada da autora não esteve, pelo menos até onde se sabe, abraçada a algum partido ou movimento político, ainda que seu interesse e preocupação pelas pautas sociais permita inferir que se tratava de um pensamento com orientações de esquerda.

Aos vinte e quatro anos de idade publica *Superfície* (1950), livro que marca sua estreia no mercado literário, por uma recém-criada editora de Belo Horizonte, a Edições João Calazans, que tinha Fausto Alvim como um de seus acionistas. Marcado pela brevidade e a concisão, pelo tom metafórico e simbólico e pelas elipses, esse primeiro conjunto se difere,

⁴⁰Santos, 2008.

⁴¹*Ibid.*, p. 51.

⁴²In: *Superfície: Toda poesia*. Lisboa, PT: Editora Assírio & Alvim, 2002, cit., p. 12.

tanto na forma como na linguagem, de tudo que a poeta viria a produzir posteriormente — ainda que antecipe alguns importantes aspectos de sua poesia, tal como o gosto pelo fúnebre e pela temática da morte, a contemplação sensível do espaço, o eixo meditativo e a obsessão em transfigurar ou deformar o real observado pelas metáforas.

Como bem define Drummond,

é bem o livro de quem se preocupa menos em situar-se no convívio literário e conquistar o interesse do público, do que em exprimir, por meio de notações límpidas, ao mesmo tempo fugitivas e exatas, a complexidade de certos estados de alma e de certas experiências vitais, decantadas do que podem conter do reflexo ou sugestão alheia.⁴³

A escrita de *Barca do Tempo*, que viria a ser o segundo livro, se dá logo após a publicação do primeiro, em meio às viagens internacionais da poeta, que esteve a trabalho na Argentina e em alguns países da Europa — é o que consta em alguns documentos e relatórios do Sesi-MG redigidos diretamente da França⁴⁴. A produção deste conjunto é noticiada e alguns poemas chegam a ser publicados em periódicos, ainda que o destaque da autora na imprensa tenha se dado postumamente, sobretudo após a publicação da primeira edição de *Poemas*, pelo Departamento de Imprensa Nacional, ocorrida três anos após a sua morte. Convém dizer ainda que tal publicação só aconteceu de fato graças ao estímulo e à iniciativa de Drummond, como revela um jornal da época⁴⁵.

Chegou a revisar todo o material deste segundo conjunto, deixando-o no prelo para o lançamento, mas o mesmo não ocorreu durante sua vida — muito embora tenha encaminhado o conjunto para uma edição artesanal, na qual ele fora escrito e encadernado por freiras beneditinas de Belo Horizonte, a pedido da própria poeta⁴⁶; dado que não apenas sinaliza o interesse da autora em seguir publicando seus trabalhos, como permite levantar a hipótese de que não havia, a princípio, uma preocupação com a alta circulação e visibilidade de seus poemas, ou mesmo em fazer parte do tão valorizado mercado editorial. Ao contrário, nota-se um trato bastante intimista com os escritos, como lembrado por Francisco Alvim, “[ela] tinha muito cuidado e zelo com este material, que passava de mão em mão entre familiares e amigos”⁴⁷.

⁴³Cf. *Op. cit.*, p. 139.

⁴⁴Cf. Santos, p. 49.

⁴⁵Cf. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro. Ed. 09688, 1960.

⁴⁶Santos, p. 30.

⁴⁷Cf. Santos, *Op. cit.*, 2008, p. 30.

Sobre *Barca do Tempo*, conjunto que apresenta uma autora mais diversa, atenta aos temas existenciais e dedicada aos sonetos, é interessante o que diz Walmir Ayala:

Tudo aquilo que, em *Superfície*, eram gemidos [...] momentâneos, neste segundo caderno vai se mover dentro de si mesmo para criar um mais amplo lamento, um protesto de afirmação que consiste exatamente em renunciar, em forjar cada vez mais o muro da solidão com que se defende.⁴⁸

As composições que figuram nos conjuntos *Outros poemas* e *Poemas de Agosto* não passaram pela segunda leitura da autora. Quanto a esse primeiro, que fora revisado e agrupado por Maria Lúcia Alvim por motivo da publicação da primeira edição de *Poemas* (1962), pouco se sabe a respeito do período exato de sua produção. A minha hipótese é de que ele foi escrito somente após a conclusão e revisão de *Barca do Tempo*, tendo em vista a ampliação de temas, rimas e esquemas métricos com relação aos sonetos anteriores, além da quantidade de composições que retomam versos de outras e que denunciam uma escrita ainda não concluída.

Durante ou mesmo depois do período em que escreveu as composições que seriam reunidas em *Outros poemas*, a poeta se defrontou severamente com a doença que há muito lhe abalava e que, pouco tempo depois, seria a causadora de sua morte. Pouquíssimo se sabe a respeito de suas internações em hospitais psiquiátricos, mas é durante este nebuloso e sensível momento de sua vida que pode-se flagrar uma última e significativa inflexão desta obra lírica, grafada nos *Poemas de Agosto*, nos quais a introspecção e a vida interior colapsada, marcas fundamentais desta poética, são como que elevadas a níveis extremos, adentrando na própria forma dos escritos; o que explica a estrutura irregular, os versos livres e o excesso de *enjambements*, que parecem simular o estado de desordem do ‘eu’ textual.

Assim como no caso de *Outros poemas* — conjunto também marcado pela dedicação aos sonetos —, nenhum dos sete poemas reunidos neste que pode ser entendido como o testamento poético da autora passou pela sua revisão. A condição inacabada ou mesmo a qualidade do material parecem ter sido, inclusive, motivos de preocupação de Maria Ângela, que deixou junto a essas composições a seguinte indicação manuscrita: “Estes poemas precisam de revisão. A meu ver contém algumas passagens que são acidentais”. E, como que profetizando que não conseguiria revisá-los por si mesma, orienta: “Se se colocassem ao nível dos três últimos, retirando-se o que há de “histórico” e “circunstancial”, o conjunto talvez

⁴⁸Cf. “Uma edição póstuma”. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1962, p. 4.

viesse a ser salvo desta forma”⁴⁹. É interessante o que diz Ricardo Goés sobre esses últimos poemas:

A verdade é que essa moça teve, realmente, sua expressão limitada pelo progresso de uma doença nervosa que às vezes pode ser pressentida nos seus últimos poemas. Os “Poemas de Agosto” são ainda um equilíbrio tenso entre uma consciência em luta consigo mesma e a realização poética. São poemas de primeira grandeza, atingindo uma área imponderável...⁵⁰

Quase nada pode ser dito a respeito de sua prosa. Só se tem notícia de “Carta a um cortador de linho” — cujo período de escrita ainda é desconhecido —, “raro poema em prosa da modernidade brasileira”⁵¹, como bem define Clara de Andrade Alvim, e que se anexou às edições póstumas de *Poemas* por marcar seu lugar “entre as mais válidas manifestações literárias da moderna geração”⁵², segundo Lélia Coelho Frota. De cunho epistolar, *Carta* apresenta, a seu modo, a mesma sensibilidade e profundidade poética vistas nos poemas da autora.

Concordo com Alexandre Eulalio quando ele diz que *Carta e Poemas de Agosto* se apresentam enquanto “unidades de características próprias”⁵³ nesta poética. De fato, são produções que compartilham o discurso em fluxo de consciência e a sensação de iminência da morte, sendo ainda dois exemplos de um impressionante domínio de escrita narrativa, que apresentam uma enunciação como que à flor da pele, na qual as impressões, os sentimentos e o circunstancial vão a todo tempo atropelando o andamento do texto.

Apesar da variabilidade vista nas composições, certamente não se pode classificar, com alguma segurança, a poesia da autora em fases, uma vez que não deixou uma obra extensa, e que, somado a isso, não há nenhum conhecimento acerca do momento exato em que se deu a produção de cada conjunto. De todo modo, a escrita literária esteve presente nos mais distintos períodos de sua vida, muito embora como uma atividade íntima, quase à margem do que acontecia nos ambientes familiar e profissional. Para se ter uma ideia, a revelação de Maria Ângela enquanto literata só aconteceu para o irmão Francisco na ocasião

⁴⁹Como lembrado por Lélia Coelho Frota no prefácio à primeira edição de *Poemas* (1962). Ver em: SANTOS, p. 143.

⁵⁰“Sobre Maria Ângela Alvim”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 de julho de 1968. 2º Caderno: Crítica. Ed. 23077, p. 3.

⁵¹Cf. “Ana Cristina. Em vôo rasante”. *Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, Ano V. 1, 2015.

⁵²Cf. FROTA, Lélia Coelho. Prefácio. In: ALVIM, Maria Ângela. *Poemas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1962. Apud. SANTOS, 2008, cit., p. 143.

⁵³*Op. cit.*, p. 145.

do lançamento de *Superfície*. Como ele mesmo lembraria: “eu nunca me lembro dela sentada numa mesa, fazendo poesia, nunca...não tenho essa ideia...quer dizer, a maneira, a composição...”⁵⁴.

Não é então surpreendente que a poeta tenha feito da escrita literária uma prática similar à meditação, como algo que acontecia na intimidade e que estava incorporado à vida interior, o que muito justifica a natureza espiritualizada de seus versos, bem como de toda a sua poesia, transformada em reflexão profunda sobre a existência.

1.2 O acontecimento soneto

E' pois o sonêto como um acontecimento — o acontecimento do sonêto como aventura experimental e técnica de um poeta.
Revista Orfeu⁵⁵

Os sonetos se dão enquanto formulações de maior destaque em toda a poesia de Maria Ângela Alvim: dos cento e sete poemas escritos, trinta e nove são sonetos — vinte estão presentes em *Barca do Tempo*, dezoito em *Outros poemas* e há ainda um soneto que não figurou em nenhum dos conjuntos: o poema “Tarde triste”. Acrescenta-se a isso o fato de que, dos pouquíssimos poemas que recebem títulos, vinte e nove no total, dezesseis são sonetos; são eles: “Cor”, “Dor”, “O retrato”, “Cassandra”, “Volta a Ouro Preto”, “Sombra”, “A peregrina”, “Soneto de Roma”, “Soneto ao amigo”, “A boneca”, de *Barca do Tempo*, e “O anjo”, “Fantasia”, “Mar e Maria Lúcia”, “Árvore de Natal”, “A volta” e “Narciso”, de *Outros Poemas*.

Marcados pela musicalidade, os sonetos apresentam um curioso e variado arranjo de rimas, muito embora prevaleça o esquema ababababcdcede, que se repete onze vezes ao todo. Nos quartetos, sobressai a rima disposta de maneira alternada (abab), mas também é recorrente a aparição de rimas enlaçadas (abba/baab) e emparelhadas (aabb). A variação rímica é maior nos tercetos — apesar da predileção pela ordem cdcede —, sendo possível encontrar as combinações ccdeed, defdef, cdecde, dedfef, ccddff, cddcee, efgef, cacad.

Há uma evidente preferência pelas rimas consoantes e externas, presentes em quase todos os sonetos. Mas é possível encontrar sonetos compostos somente por rimas toantes ou por assonâncias; é o caso de “Volta a Ouro Preto” e “Tu — pantera — escura noite!” (*Barca do Tempo*).

⁵⁴2008, p. 83.

⁵⁵Cf. “Orfeu e o soneto”. In: *Orfeu*. Rio de Janeiro, n° 7, 1949, cit., p. 2.

No geral, tratam-se de rimas simples e, em apenas alguns casos, um esquema de alguma complexidade rímica; tal como se vê em “O anjo” (abcdabcdefgfg), “Estou e não me respondo” (abcbcbcdbdefdef) e “Raio de som, luz de um verso pendida” (abbabccbdfef), todos de *Outros poemas*, e em “Esta idéia que pretendo” (ababababcadad), de *Barca do Tempo*. É bastante comum aparecer, em um mesmo soneto, rimas alternadas e enlaçadas, como em “Narciso”, “Constante, sim, te discriminas” (*Outros poemas*) e tantos outros, externas e internas ou até mesmo rimas pobres e raras.

Sem falar no caso das rimas que surgem combinadas entre os quartetos e os tercetos, como é visto em “O anjo” (*Outros poemas*):

Intangível assim
quem lhe presente
nessa beleza, além,
asas mais leves?

Presença, serafim
que transparente
aqui pousa e sustém
as horas breves.

No que se refere à ordenação das estrofes, a poeta se apropria dos sonetos, em quase todos os casos, sob o molde clássico italiano, isto é, com dois quartetos seguidos de dois tercetos. Essa sequência só é invertida em “Volta a Ouro Preto” (*Barca do Tempo*), “Estar sem auxílio. Pensa” e “Mar e Maria Lúcia” (*Outros poemas*), composições que parecem estar de cabeça para baixo, uma vez que os tercetos antecedem os quartetos.

A metrificação também é diversa. Apesar da preferência pela redondilha maior, nota-se também o uso do decassílabo, segunda fórmula métrica de maior uso nessas composições, e da redondilha menor. Mas há sonetos de versos polimétricos, como é o caso de “Raio de som, luz de um verso pendida” e “A volta” (*Outros poemas*), e sonetos de métrica alternada: é o que se vê em “O anjo” (*Outros poemas*) e “Inútil, inútil, inútil” (*Barca do Tempo*), construídos pela variação entre hexassílabos e tetrassílabos. O poema “Constante, sim, te discriminas” (*Outros poemas*) é o único tecido em octossílabos, verso pouco frequente nesta poesia.

A dicção é elevada, embora não haja nenhuma inclinação ao gosto parnasiano, e a pontuação é sempre consistente. Os *enjambements* também são comuns. No que se refere à estrutura, pode-se dizer que muitos desses sonetos se ordenam bem ao molde clássico de soneto, no qual os quartetos introduzem o assunto central do poema, deixando o seu

desenvolvimento e conclusão para as estrofes seguintes. Mas é bastante comum encontrar composições que não possuem o arremate conclusivo, tão típico desta forma clássica, ou que o último verso, sem trazer alguma resolução, atesta antes o impasse: “Espero/ Não. Ah! que estranho/ estar sonhando tão perto” (“Estar sem auxílio. Pensa”/ *Outros poemas*).

Com exceção de alguns poucos casos, não há nesses sonetos a alusão direta a nomes próprios, figuras familiares, paisagens concretas, acontecimentos e personalidades da história. Nota-se também a renúncia ao frescor da fala cotidiana e a ausência de termos como “pai”, “mãe” e “irmã”, de gírias ou caracteres regionalistas e de fatos circunstanciais e mundanos; aspectos que reiteram a obsessão desta poesia pela realidade interior e particular do ‘eu’.

A cartilha temática é variada e contempla desde assuntos universais, que sempre habitaram no campo da poesia, como o amor, a condição de poeta, a morte, a perplexidade humana diante da passagem do tempo e as angústias inerentes à experiência do viver, até o resgate de temas da Antiguidade clássica e de figuras mitológicas, como é o caso de “Narciso” (*Outros poemas*) e da trágica Cassandra, personagem fictícia que previu a queda de Tróia, aludida no soneto de *Barca do Tempo* que leva o seu nome e que está na antologia *Roteiro da Poesia Brasileira: Anos 50*⁵⁶. Mas a ressonância de clássicos ancestrais certamente não representa um fato incomum à poesia moderna, uma vez que, como lembrado por Hugo Friedrich, esta é “rica de versos que ressoam simultaneamente um patrimônio universal, mítico e arcaico”.⁵⁷

Há sonetos que se apresentam sob aquele mesmo segmento visto na poesia da primeira fase de Rilke, expressa em *Novos poemas*, que alguns críticos viriam a denominar como poesia-coisa, isto é, uma poesia objetivista, centrada na materialidade das coisas. É o caso de “Tu — pantera — escura noite!” e de “A boneca” (*Barca do Tempo*), nos quais acredito haver ressonâncias das composições *Der Panther* e *Spanische Tänzerin*. Mas também há aqui um aproveitamento da lírica rilkeana de abstrações metafísicas, na qual se vê um olhar lírico que se põe a investigar o encantatório, o indevassável e o intangível, em sede pelo divino e pela transcendência, como visto em “O anjo” (*Outros poemas*) e “És morta e morta surges transmutada”. A presença da *pantera* e do *anjo*, dois símbolos da poética de Rilke, como atesta João Cabral de Melo Neto em famoso poema⁵⁸, parece denunciar que os sonetos de Maria Ângela Alvim fazem uma espécie de síntese das duas vertentes estéticas da poesia rilkeana.

⁵⁶Organizada por André Seffrin e publicada pela editora Global, em 2007.

⁵⁷Cf. *Estrutura da Lírica Moderna: Da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. Livraria duas cidades: São Paulo, 1991, cit., p. 229.

⁵⁸“Rilke nos Novos poemas”/ *Museu de Tudo* (1975).

A fruição sensível da paisagem é outro motivo recorrente nos sonetos, sendo visto em “Soneto de Roma” (*Barca do Tempo*), “Volta a Ouro Preto” (*Barca do Tempo*) e “Acordes e refrão no ouvido casto” (*Outros poemas*). Prevalece, no entanto, um lirismo retraído, e que, sem se ocupar em cantar sobre um local específico, volta sua atenção para o plano interior, escavando os múltiplos conflitos do ‘eu’ diante do mundo. Por isso o eixo introspectivo e melancólico que atravessa diversas composições, como é o caso de “Raio de som, luz de um verso pendida”, “Estar sem auxílio. Pensa”, “De tudo me afastei, por não querença” (*Outros poemas*) e tantos outros.

É possível dizer então que mesmo sob o rigor formal que os sonetos exigem, nota-se uma elaboração um tanto quanto elástica por parte da poeta. Mas saltam aos olhos algumas interessantes particularidades sobre essas composições: em muitos casos, a inespacialidade entra em conflito com paisagens mundanas, a leitura das estrofes é quase sempre dificultada pela aparição inesperada de metáforas e símbolos que vão desalinhando o esforço interpretativo — muitas vezes, o leitor se verá obrigado a recorrer ao dicionário em razão do vocabulário robusto e da dicção elevada dos versos —, a sonoridade que emana da forma contrasta veementemente com o peso melancólico da enunciação; característica que aponta para uma interpretação que se confirmará mais tarde: é pelo equilíbrio formal e a organização harmônica dos sonetos que transpiram as dissonâncias mais íntimas do sujeito poético, cuja aspereza, amargura e desconfiança em relação ao mundo conferem uma espécie de travo aos versos.

Se, em *Barca do Tempo*, vê-se uma autora dedicada ao uso da redondilha e centrada na interioridade, em *Outros poemas*, que pode ser considerado um *devir* da escrita desse primeiro conjunto, é possível encontrar uma poeta ainda mais introspectiva e aprofundada na própria intimidade, e que está em busca por novas estruturas estróficas, ritmos e metros — nota-se a predileção pelo decassílabo — e por novos temas. É necessário notar, contudo, que a relação com os sonetos antecede à escrita desses dois conjuntos, surgindo precocemente, em um período no qual Maria Ângela sequer havia formalizado sua incursão no mercado literário, ocorrida somente com o lançamento de *Superfície*.

É mesmo impressionante que uma pesquisa feita em jornais e revistas da época revelaria que, em fevereiro de 1944, logo após completar dezoito anos de idade, a jovem poetisa teria publicado aquele que seria o seu primeiro soneto⁵⁹ em um — agora extinto —

⁵⁹No decorrer de minha análise, farei referência a este soneto como sendo o *primeiro* da autora somente no intuito de diferenciá-lo dos demais. Creio, no entanto, ser importante frisar que não há provas de que o mesmo tenha sido, verdadeiramente, o primeiro soneto ou poema a ser escrito por Maria Ângela, visto que o seu surgimento estreado não é suficiente para concluir tal hipótese.

periódico do Rio de Janeiro, o jornal Excelsior. “Tarde triste”, assim intitulado, demarca a estreia literária da autora, uma vez que não foi encontrado nenhum outro escrito de sua autoria que antecede à aparição deste poema, e revela, ainda que precocemente, sinais embrionários de uma expressão que viria a se fortalecer nos seus sonetos de maturidade.

De todo modo, é possível pensar na existência de outras composições ainda inéditas de Maria Ângela. Primeiro porque, à exceção de *Superfície* e de *Barca do Tempo*, todos os escritos restantes não foram por ela organizados e revisados, o que permite levantar a hipótese de que alguns manuscritos ou mesmo rascunhos de poemas podem ter sido desconsiderados no momento de seleção desses materiais. Também porque, na segunda edição de *Poemas* (1980), há a fac-símile de uma carta da autora enviada aos seus pais, na ocasião de sua passagem pela Europa, ocorrida entre os anos 1950 e 1955, na qual, não fosse o estado ilegível da grafia e do material, se poderia ver o que seria o esboço ou um poema já pronto. É urgente, então, o contato com esses manuscritos ainda inéditos e que foram esquecidos durante o processo de publicação e revisão desses poemas.

Mas a descoberta deste soneto aponta para um fato curioso: trata-se de uma composição inédita, que não está presente em nenhum dos quatro conjuntos dos poemas de Maria Ângela Alvim, em nenhuma das três edições de *Poemas*⁶⁰, e tampouco é vista nas duas publicações de sua poesia em território estrangeiro⁶¹. Para além disso, das poucas pesquisas acadêmicas existentes sobre a autora, não há uma menção sequer a este soneto. Talvez mais surpreendente do que o total desconhecimento que se tem acerca do poema é a trajetória poética empreendida por essa jovem poeta, que não muito tempo depois da publicação de “Tarde triste”, que chama atenção pelo exagero vocabular e pela dicção parnasiana, inaugura-se no mercado editorial com *Superfície*, conjunto que ressalta “o dramático mistério de uma sensitiva dolorosa”⁶² através de um tom conciso que não será mais visto em sua poesia.

O estilo deste primeiro livro também seria renunciado nos poemas escritos pouco tempo depois, no qual a poeta, em busca de novas formas, volta sua atenção aos sonetos, dedicando-se intensamente a eles até removê-los permanentemente de seu repertório — momento que corresponde à escrita de *Poemas de Agosto*, o mais singular dos conjuntos. É certo que a autora jamais chegou a abandonar as composições irregulares, que podem ser

⁶⁰*Poemas*: 1ª ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1962; 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1980; 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

⁶¹São elas: *Poèmes d'août*. Traduction de Magali et Max de Carvalho. Paris: Arfuyen, 2000 e *Superfície: Toda poesia*. Lisboa, PT: Editora Assírio & Alvim, 2002.

⁶²Cf. AYALA, Walmir. “Uma edição póstuma”. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1962. Coluna: A poesia de hoje no Brasil. Ed. 00232, p. 4.

vistas do primeiro ao último conjunto de seus poemas. No entanto, chama atenção o fato de que depois de mostrar o melhor uso do verso livre, como fez em *Superfície*, Maria Ângela tenha caído nas graças do soneto.

Isso quer dizer que neste enérgico e brevíssimo tempo de produção literária, o soneto pode ser compreendido como um acontecimento deliberado pela autora, sendo “Tarde triste”, possivelmente, o seu primeiro experimento como sonetista. Por acontecimento, entendo o soneto como uma aventura técnica, experimental e efêmera da poeta, que mesmo sob o rigor desses esquemas fixos, apresenta-se mais versátil e madura, atenta ao aprimoramento da própria expressão e livre para vasculhar a intimidade do ‘eu’, parecendo sempre burlar a tradição ao priorizar o sentido à forma.

Tendo isso em mente, creio ser importante perguntar: quais os motivos levaram Maria Ângela Alvim a escrever sonetos? É de fato admirável que sua investida inicial no campo da poesia tenha sido por através dessas formas clássicas, o que permite inferir que a autora — ainda muito jovem — teria já adquirido uma bagagem considerável de leitura poética ou ao menos se familiarizado com a escrita literária.

Não seria improvável pensar que tenha chegado a esses esquemas pela leitura dos sonetos metafísicos de Rilke, também marcados pelos temas do amor e da morte e pela retomada dos mitos gregos antigos, ou dos sonetos de Jorge de Lima — autor de *Invenção a Orfeu*, uma das mais expressivas obras poéticas brasileiras dos anos 1950, e considerado um dos maiores sonetistas do país —, ou de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, com os quais possui profunda afinidade lírica, em razão da proximidade de temas como a agonia diante da vida e a angústia existencial, além da própria melancolia.

Pode ter lido, assim como o fez os poetas da fase 1930-50, Lorca, Valéry, Eliot e Ungaretti, algumas das principais vozes da “poesia pura” europeia de entreguerras⁶³, como relembra Alfredo Bosi. Mas é interessante relativizar essa possível influência, pois ainda que seus poemas se mostrem “contrários a qualquer resíduo de ‘retórica’ (de eloquência superficialmente atrativa) e a qualquer signo de autocomplacência”⁶⁴, como bem notado por Ricardo González, há, em muitos momentos, uma poeta preocupada com a palavra, a forma e o ritmo das composições.

O Drummond de *Claro Enigma* (1951), livro marcado pelo resgate às formas e metros tradicionais e a qual a poeta dedicou o poema-ensaio “Relendo Claro Enigma” (*Outros*

⁶³Cf. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 54ª ed., 2022, cit., p. 412.

⁶⁴Cf. Prefácio. In. ALVIM, Maria Ângela; FAUSTINO, Mário. *Poemas*. Trad. Manuel Moreno Jimeno y Ricardo González Vigil. Centro de Estudios Brasileños. Lima, Peru, 1980, cit., p. 10. (Trad minha).

poemas), parece ter exercido enorme influência na escrita de *Barca do Tempo* e *Outros poemas*, pela afinidade de temas, como a visão desiludida do mundo e a sensibilidade diante da passagem do tempo.

Vale lembrar que o contexto no qual a autora escreve seus sonetos de maturidade foi também bastante favorável. Abandonadas pelos modernistas de 1922, essas formas fixas vinham sendo cada vez mais cultivadas pelos poetas da chamada geração de 45, ou geração pós-guerra, ainda que sob um certo “ranço classicista e frio”⁶⁵, como definido por Walmir Ayala no prefácio à *A novíssima poesia brasileira*. Para Alfredo Bosi, tratava-se de uma geração tomada por um “formalismo pálido, entendido como respeito ao metro exato e fuga à banalidade nos temas e nas palavras”⁶⁶, mas que, enquanto grupo,

esses nomes não tiveram influência duradoura; mas como tendiam à pesquisa formal, repropuseram no meio literário brasileiro um problema básico: *o da concepção de poesia como arte da palavra*, em contraste com outras abordagens que privilegiam o material extraestético do texto.⁶⁷

Isso porque sua contribuição foi um tanto ambivalente, como bem explicado por Alfredo Bosi:

negativa enquanto subestimava o que o modernismo trouxera de liberação e de enriquecimento à cultura nacional; positiva enquanto repropunha alguns problemas importantes de poesia que nos decênios seguintes iriam receber soluções díspares, mas, de qualquer modo, mais conscientes do que nos tempos agitados do irracionalismo de 22.⁶⁸

Mais conscientes talvez porque a nova realidade brasileira, distinta e ainda mais complexa do que a experienciada pelos artistas de 22, marcada, sobretudo, pelos desdobramentos do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, fez despertar novas angústias e a urgência de novos projetos, obrigando o artista a “definir-se na trama do mundo contemporâneo” (*Ibid.*, p. 411). A fase regionalista de 1930 foi fundamental para a ampliação de uma abordagem mais crítica e engajada de temas nacionais, sociais e históricos por autores para além dos eixos Rio e São Paulo, por exemplo. Entre 1930 e 1950, o panorama literário, como lembra Alfredo Bosi, apresentava, em primeiro plano, “a ficção regionalista, o ensaísmo

⁶⁵Série Cadernos Brasileiros 2. Associação Brasileira do Congresso pela Liberdade da Cultura: Rio de Janeiro, 1962, cit., p. 9.

⁶⁶*Op. cit.*, p. 414.

⁶⁷*Ibid.*, p. 468.

⁶⁸*Ibid.*, p. 497.

social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade”⁶⁹.

Foi no entanto a geração de 45, nascida de “poetas amadurecidos durante a II Guerra Mundial” que “entenderam isolar os cuidados métricos e a dicção nobre da sua própria poesia elevando-s a critério bastante para se contraporem à literatura de 22”⁷⁰, que fez renovar o traço parnaso-simbolista contra o qual reagira os adeptos da revolução modernista; muito embora, é importante lembrar, o tenha renovado “sob a égide da poesia existencial europeia de entreguerras, de filiação surrealista”, o que conferia ao grupo um “estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade”⁷¹. Tradicionalismo pela predileção à concepção tradicional da forma e modernidade pela defesa e busca de outros destinos poéticos diante das novas circunstâncias sociais e políticas que pautaram o seu contexto de escrita; tal sentido está bem orientado pelos integrantes da Orfeu⁷²: “Devemos escrever com os pés fincados na terra, com a consciência dos valores fundamentais que nos norteiam a vida, e tendo sempre em mente os compromissos com o povo e a terra que informam a atividade intelectual”⁷³.

A fidelidade ao intimismo e à experiência formal simbolista, elementos que marcaram o clima de 45, implicou na revisitação a metros e formas tradicionais, tais como o decassílabo e a redondilha maior — duas formulações métricas correntes nos sonetos da autora —, a elegia, a ode e, sobretudo, o soneto, modalidade que simbolizava uma poesia já um tanto passadista, muito embora alguns membros da revista tenham afirmado: “[...] temos que salientar que jamais batalhamos pela volta do soneto, pela simples razão de que este, agora cultivado com maior frequência, jamais esteve ausente”⁷⁴.

Mas é importante notar que o formalismo que caracterizava o grupo também parecia limitá-los, de certo modo, como notado por Alfredo Bosi: “Era fatal que a arte desses jovens corresse o risco de amenizar-se na medida em que confinava de maneira apriorística o poético a certos motivos, palavras-chave, sistemas etc”⁷⁵, o que justifica o fato da geração de 45 não ter exercido uma influência decisiva na literatura que veio posteriormente; mesmo porque, “a reelaboração de ritmos antigos e a maior disciplina formal nada continham, porém, de polêmico em relação ao verso livre modernista”⁷⁶, que, por sua vez, já estava há muito

⁶⁹*Ibid.*, p. 412.

⁷⁰*Ibid.*, p. 497.

⁷¹*Ibid.*, p. 498.

⁷²Revista em circulação no Rio de Janeiro entre os anos 1947 e 1953, sob direção de Fred Pinheiro e Fernando Ferreira, que reunia os poetas da nova geração para discutir sobre as correntes literárias do Brasil, e que defendia, acima de qualquer coisa, a liberdade do exercício poético experimental.

⁷³Cf. *Orfeu*, Rio de Janeiro, Ed. N° 2, 1948, cit., p. 2.

⁷⁴Cf. “Orfeu e o soneto”. In: *Orfeu*, n° 7, 1949, cit., p. 2.

⁷⁵*Op. cit.*, p. 498.

⁷⁶*Ibid.*, p. 497.

incorporado ao estilo literário de diversos poetas. Manuel Bandeira parece ter dado pouca importância ao grupo na sua *Apresentação da Poesia Brasileira* ao observar que se tratava, de modo geral, de uma poética de “expressão pouco acessível, sobretudo pelo insólito de suas imagens”⁷⁷.

Seja por ter visto no entusiasmo dessa nova geração um solo fértil para o exercício dos sonetos ou tão somente porque nutria um certo gosto por eles, o fato é que ainda nesse contexto, embora já um tempo depois das primeiras expressões do grupo de 45, que Maria Ângela Alvim dará início à produção madura de seus sonetos, que, sem se deixar prender ao mero formalismo estetizante e beletrista, absorvem algumas das principais tendências daquela geração, tais como o trato intimista, a dicção nobre do vocabulário e o hermetismo — certamente herdado de Rilke, poeta cultuado pelos autores do período —, além do veio existencialista tão corrente na poesia pós-guerra.

Como tentativa de resposta para a questão anteriormente levantada, reitero que, a meu ver, o contexto de retomada e exaltação dessa forma fixa por parte dos poetas de sua geração foi sim fundamental para a produção de seus sonetos, embora não tenha sido algo definidor, por assim dizer. É certo que, como será visto na próxima seção, “Tarde triste” pode ser entendido como um herdeiro da experiência formal simbolista que marcou o grupo de 45. No entanto, os sonetos de maturidade, cuja produção se dá entre 1950 e 1955, revelam que, mais do que um modismo daquele período, o soneto foi para a autora uma verdadeira revelação poética, pela qual ela encontrou um espaço de experimentação e de adensamento da vida interior do ‘eu’.

É possível dizer então que, preocupando-se menos com a realização formal e mais com a sua própria afirmação poética, Maria Ângela se destaca de muitos poetas de sua geração justamente pela instância experimentadora de sua poesia, já verificada desde de *Superfície* e que certamente não está eclipsada em seus sonetos; fato que se comprova pela aparição de sonetinhos e de sonetos invertidos, polimétricos e em verso livre, pelo uso insistente da redondilha menor — metro popular e pouco elevado —, pelo uso dos mais variados esquemas rítmicos e, sobretudo, pela livre expressão das emoções.

Não se trata, portanto, de uma escrita ingênua, vassala às excentricidades dessa forma clássica, mas do tratamento habilidoso e tecnicamente consciente de uma autora que, embora tenha escrito seus sonetos em um contexto de retomada do gosto parnaso-simbolista, se aproxima desses esquemas fixos sem qualquer reverência, exercendo um trabalho bastante

⁷⁷Cf. “Modernistas”. In: BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira: Seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, 504 pp., cit., p. 211.

autoral e libertário. Isto é, ela domina a técnica sem jamais se sujeitar a ela; usa-a e recusa-a quando julga necessário, fazendo-a antes de instrumento próprio de experimentação.

O que poderia ser, na verdade, uma marca da retomada dos sonetos pelos poetas pós-modernistas, uma vez que, como lembrado por Manuel Bandeira, muitos poetas modernos tomaram, em relação à construção do soneto, “toda sorte de liberdades”⁷⁸, chegando alguns, como também foi o caso da autora, a “guardar da forma do soneto italiano senão a distribuição em dois quartetos e dois tercetos”, escrevendo, portanto, “sonetos em versos livres”⁷⁹.

A liberdade criativa desses sonetos se verifica ainda no obsessivo trabalho de revisitação e reescrita que Maria Ângela empregou nas próprias composições. Há sonetos retocados, podados e modificados estruturalmente, ou que repetem e reúnem versos de sonetos anteriores. É o caso, por exemplo, de “Fantasia” (*Outros poemas*), que retoma alguns versos de “Soneto de Roma” (*Barca do Tempo*) e de “Mar e Maria Lúcia” (*Outros poemas*). Mas há também o caso de escritos que se espelham em outros. É o que acontece em “Só, — enquanto a vida” (*Outros poemas*), inspirado nos versos de “A volta” e de “Fome de paladar sempre absoluto” (*Barca do Tempo*).

Sem falar no curioso “Eu vinha de não sei onde” (*Outros poemas*), que praticamente transcreve todo o texto de “A volta”, do mesmo conjunto, embora dispondo-o em uma estrutura totalmente irregular; aspecto que permite ao leitor tomá-lo como um soneto informe, o esboço de um soneto que a autora não chegou a terminar. Trata-se também do único caso de soneto monostrófico e com versos livres e brancos. Vale transcrevê-lo:

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...

⁷⁸Cf. “A versificação em língua portuguesa”. In: Vários Autores. *Enciclopédia Delta Larousse*. Trad. Paul Augé. Tomo VI. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1960, cit., p. 3246.

⁷⁹*Ibid.*, p. 3246.

Soneto que lembra o aspecto gráfico que será visto nos *Poemas de Agosto*, em razão dos versos irregulares, do uso do parêntesis e da enunciação que apresenta um ‘eu’ em colapso, embora preserve o tom meditativo e intimista dessas formas fixas, todo o poema é costurado por afirmações que atestam senão a incerteza e o impasse do sujeito; algo que também se pode notar pelas quebras constantes do verso, que afetam o ritmo e simulam como que o estado enervado da voz que se anuncia, cuja agonia parece adentrar na própria estrutura do soneto. A aparição da reticência permite dizer ainda que o verso final não apresenta nenhuma resolução do conflito e deixa no leitor a sensação de que falta uma continuação da ideia.

Dado o caráter inacabado do conjunto *Outros poemas*, que, como se sabe, não passou pela revisão da autora, não é improvável pensar na hipótese de que se trata aqui não especificamente de um soneto, mas do começo de uma anotação, isto é, o esboço de um soneto que estava a caminho, mas que fora interrompido pelas circunstâncias da vida. Em razão dessa escrita bastante autoral, pode-se dizer que os sonetos representam o momento de maior experimentação em toda esta poesia, e que, com relação a *Barca do Tempo*, há por trás dos *Outros poemas* uma autora ainda mais consciente da forma e atenta aos próprios escritos.

Trata-se, portanto, de composições introspectivas, pelas quais a autora se mostrará muito à vontade para experimentar das várias possibilidades que a estrutura de quatorze versos pode sustentar, sem, contudo, alterar sua essência — o que, aliás, representa uma característica comum quanto à aplicação do soneto, como observado por Wilkins: “o soneto é distintamente uma forma fixa, usada repetidamente pelo mesmo poeta ou por diferentes poetas sem variação essencial”⁸⁰.

O fator histórico e social por trás dos sonetos também foi importante e se dá como uma chave de leitura desses escritos. Isso porque boa parte dessas produções capturam muito da melancolia que marcou o período pós-guerra, estando ainda imbuídas na corrente existencialista que se fortaleceu na França na segunda metade do século — a qual não acredito que Maria Ângela tenha sido alheia e que certamente influenciou muitos dos artistas de sua geração. O que explica a atenção aos temas existenciais, a procura pela própria identidade e o mal estar diante do mundo e do tempo, como será visto.

Mas este também foi, vale lembrar, um período marcado por uma renovação católica no cenário brasileiro. Antonio Candido relembra que em meados dos anos 1930 e 1940,

⁸⁰*The invention of the Sonnet*. Modern Philology, Dec., 1915, Vol. 12, N° 8, pp. 463-494. The University of Chicago Press, cit., p. 486. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/433149>> Último acesso em 08 de janeiro de 2022.

houve, para alguns poetas, o retorno à religiosidade; tema que se enquadrava como uma das grandes “opções ideológicas daquele momento” e que “animou intensamente a vida cultural, sob a liderança de pensadores como Alceu Amoroso Lima, [...] prolongando-se politicamente pela Ação Católica”⁸¹. Creio ser pouco provável que Maria Ângela Alvim tenha participado da Ação Católica Brasileira, ou que tenha feito parte de quaisquer de suas vertentes, sobretudo pela proximidade do movimento ao fascismo e de sua defesa à ideias conservadoras — ideologias as quais, reforço, não acredito que tenham sido seguidas pela poeta.

Parece, ao contrário, ter buscado respostas para a insuficiência de seu tempo histórico em um catolicismo existencial e com preocupações sociais. É possível pensar então que o contato que teve com os líderes e intelectuais da questão social da igreja tenha levado a jovem poeta ao campo da filosofia cristã. Vale notar que é neste período pós-guerra que as obras de Teilhard de Chardin, Jacques Maritain, Emmanuel Mounier — seus contemporâneos — e de tantos outros intelectuais cristãos vinham se difundindo no país.

É fato que não se pode saber como foi a recepção desses escritos — se é que eles chegaram a ser lidos pela autora, se haviam edições dessas obras publicadas por editoras brasileiras ou mesmo se elas sequer foram traduzidas; o que não teria sido algo dificultador, tendo em vista que Maria Ângela sabia ler o francês. De todo modo, não seria improvável pensar que o interesse da poeta pelas questões emergentes de seu tempo, bem como sua participação ativa em movimentos sociais, tenham sido portas de entrada para assuntos, leituras e temas que seriam, mais tarde, iluminadores em sua poesia.

Mas então o que pode ter lido esta jovem ativista? O que teria fortalecido sua leitura crítica do mundo e moldado sua maneira de entender a existência e o seu tempo? E, mais importante, quais dessas leituras podem ter exercido influência no seu trabalho com a poesia? As leituras que fez de Simone Weil — as quais levaram-na a “caminhar com pés obstinados”, como diria Maria Lúcia em um poema em homenagem a irmã⁸² —, possivelmente vieram no período de intensa atividade política. Desta filósofa e sindicalista pode ter lido alguns poucos ensaios políticos e filosóficos, seus escritos sobre a guerra e a ancestralidade grega e parte de seus textos sobre espiritualidade cristã; obras muito provavelmente lidas no original em francês, uma vez que, até o momento de sua morte, ocorrida em 1943, Weil tinha deixado publicado apenas alguns artigos avulsos em revistas sindicais, o que significa que boa parte de

⁸¹Cf. “O sistema literário consolidado”. In: CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 5ª ed., 2007, cit., p. 105.

⁸²Trata-se do terceiro poema de “Três poemas para Maria Ângela”, do livro *Pose* (1968).

sua obra permaneceu inédita até o surgimento das primeiras edições póstumas, a partir de 1947⁸³.

A lacuna da recepção editorial da filósofa no Brasil permite inferir que o contato com esses escritos só deve ter sido possível em razão da passagem de Maria Ângela Alvim pela França, ocorrida entre os anos 1950 e 1955, período em que os manuscritos de Simone Weil vinham sendo organizados e publicados com mais intensidade⁸⁴. Para além dos escritos religiosos — nos quais Simone Weil demonstra ter um parentesco com o misticismo cristão de Teresa d'Ávila, em razão de sua vivência espiritualizada da fé e da crença de que a religião não pode ser excludente de uma experiência individual, interior e libertária da alma⁸⁵ —, é possível que Maria Ângela Alvim tenha se interessado pela corrente filosófica desta autora francesa sempre engajada com os problemas e acontecimentos de seu tempo, e que, através de seus textos, pôde manifestar sua crítica em relação à violência e refletir sobre a sociedade, como fez em muitos ensaios⁸⁶.

Além dos estudos de Weil sobre a existência humana, a morte e a relação com o tempo, temas registrados em *Leçons de philosophie*⁸⁷, também são assuntos importantes na poética de Ângela Alvim. Mas se é possível afirmar que foi leitora desta filósofa, o mesmo não pode ser dito sobre os intelectuais cristãos nomeados acima, muito em razão do atraso com que suas obras devem ter chegado no Brasil ou também pelo fato de terem deixado seus escritos ainda inéditos, tornando lento o processo de organização e publicação. Deve ser lembrado, no entanto, que toda a sua atividade poética surge no contexto de efervescência da Ação Católica no Brasil e de procura existencial diante da angústia sobre um tempo assolado pela guerra, e que o mesmo interesse que a levou a Teresa d'Ávila pode, por exemplo, tê-la feito se aproximar dos escritos de Teilhard de Chardin, padre jesuíta influente na época, do qual pode ter se interessado pelo seu conciliamento entre a ciência do mundo material com a força sagrada do divino, pela síntese entre a fé e a razão, pelo evolucionismo teocêntrico, pela visão mística da vida e a exploração científica da existência.

Se chegou a ler este último, suponho que tenha se interessado particularmente por suas reflexões sobre o tempo, tema que está na base do evolucionismo, a passagem e o devir. Como explicado por Alceu Amoroso Lima, o evolucionismo de Chardin “mostra como a

⁸³Cf. MATTOS, Thiago. Os *cahiers* de Simone Weil no Brasil: uma presença por vir. FlorAção, *Revista de Crítica Textual do Labec-UFF*, Vol. 1, Nº 1, 2021, cit., p. 3.

⁸⁴Cf. *Ibid.*, p. 3-5.

⁸⁵Sobre a fé cristã em Simone Weil, ver em: WEIL, Simone. *Carta a um religioso*. Trad. Monica Stahel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016 e WEIL, Simone. *Waiting for God*. Capricorn Books Edition, 1959.

⁸⁶Ver em: WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Trad. Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1996.

⁸⁷Ver em: “Miscellaneous topics and essay plans”. In. WEIL, Simone. *Op. cit.*, 1978, p. 197-199.

natureza humana não é um fim, mas um elemento de passagem entre a natureza física, animal e vegetal, e a natureza angélica posterior ao homem”⁸⁸, pensamento que poderá ser encontrado na poética de Ângela Alvim, sobretudo no que se refere ao seu entendimento sobre a vida como um fluxo, uma passagem em direção à morte de todas as coisas.

Pode ter sido influenciada ainda por Jacques Maritain — defensor do Humanismo integral e considerado um dos maiores influenciadores do meio católico brasileiro, que atuou na defesa da democracia cristã, e que, como muitos, foi marcado pela filosofia de Henri Bergson (ainda que tenha se desvincilhado por absoluto do “espiritualismo indefinido”⁸⁹ deste, como define Alceu Amoroso Lima, em um certo momento de sua vida) —, da qual é possível que tenha se interessado pelos temas do humanismo, da espiritualidade e da responsabilidade social da igreja (pensamento mais marcante após o rompimento de Maritain com a direita francesa); não sendo improvável supor que a poeta teve algum contato com os livros *Primaute du Spirituel* (1926) e *Humanismo Integral* (1936).

O contato que teve com D. Timóteo, seguidor do pensamento de Charles de Foucauld⁹⁰, em razão de sua aptidão à vida monástica e meditativa, e de Thomas Merton, monge trapista também adepto à vida espiritual e contemplativa, autor de *The Seven Story Mountain*, que tinha fortes relações com o Brasil, pelas correspondências que fez com diversos intelectuais e religiosos da época, pode também ter levado Maria Ângela à filosofia dessas duas importantes personalidades. Mas interessa considerar aqui que o resgate de leituras poéticas e filosóficas da autora, bem como o possível acesso a esses autores que estiveram no horizonte da intelectualidade católica brasileira podem ter, de alguma forma, estimulado a formação de uma poesia bastante espiritualizada e meditativa, sempre em busca por um sentido da existência e bastante consciente da tragédia de seu tempo; atributos que parecem representar não somente um dos pilares da experiência moderna e da própria noção de modernidade como um tópos da geração entreguerras. “O problema do tempo e da eternidade era um problema consubstancial a nossa geração”⁹¹, como lembrado por Alceu Amoroso Lima.

Tendo exposto todas essas questões e no entendimento de que “a cronologia é a chave para a compreensão”⁹² de um poeta, como muito bem colocado por Marina Tsvetáeva, darei início à análise dos sonetos de Maria Ângela Alvim partindo da leitura do primeiro: “Tarde

⁸⁸*Ibid.*, p. 175.

⁸⁹*Ibid.*, p. 146.

⁹⁰É o que conta Tristão de Athayde em “O mineirinho do Pomba”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1965.

⁹¹Cf. *Op. cit.*, p. 184.

⁹²Cf. *O poeta e o tempo*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017, cit., p. 20.

triste”, marco inicial dessa trajetória. Será visto na seção adiante como este inédito poema antecipa o procedimento lírico e outros importantes elementos que viriam a ser adotados nas composições futuras, preparando o terreno, por assim dizer, para os sonetos de *Barca do Tempo* e *Outros poemas*, ainda que a partir de uma escrita poética ainda imatura.

1.3 Um soneto inédito

[...] não se pode compreender, ou propriamente apreciar, a obra ulterior [de um poeta] sem antes estudar e estimar aquela que a antecedeu; e a obra dos últimos anos sempre deita alguma luz sobre a dos primeiros, revelando-nos uma beleza e uma significação que não havíamos percebido até então.

T. S. Eliot⁹³

Contrastando quase que completamente com os poemas do livro que marca sua estreia no mercado editorial, o primeiro soneto de Maria Ângela Alvim parece ter sido escrito sob o signo daquela estética neosimbolista que vinha se formando no panorama literário do período pós-guerra. A composição é costurada por um acúmulo de adjetivos e substantivos utilizados para descrever a atmosfera, e por um tom descritivo que perdura até o último verso, apresentando uma movência arrastada, reiterada seja pelos versos alongados e polimétricos ou pelo excesso das reticências, cuja aparição é pouco comum nesta poesia. Nota-se, logo na primeira leitura, uma tentativa parnasiana no que toca à escolha dos vocábulos, que vão acrescentando uma carga dramática à cena contemplada:

Tarde sem sol, plumbea, triste
que me trazes tamanha melancolia...
E' como se a mágoa com que te cobriste
me entrasse nalma embaçando o dia...

Sinto um tédio enorme que me invade
neste crepúsculo descolorido...
Uma inexplicável e amarga saudade
de algo nunca percebido...

Tristeza de uma tarde que se arroja
para o cáos com volúpia incontida
ciente porem do nada que ele aloja...

Tarde triste, cinzenta, fria,
és a imagem da minha própria vida,
estranha, efêmera, vazia...⁹⁴

⁹³Cf. *De poesia e poetas*, 1991, cit., p. 347.

⁹⁴Cf. ALVIM, Maria Ângela. “Tarde triste”. *Excelsior*, Rio de Janeiro, Ed. 0194, p. 41, 15 de fevereiro de 1944.

Apesar da sonoridade — já notada como uma das marcas fundamentais dos sonetos da poeta —, o ritmo do poema é copiosamente prolongado e arrastado pela reticência, que estende a leitura dos versos e parece simular uma espécie de pausa contemplativa ou mesmo a prostração do sujeito diante da cena. A composição abre em redondilha maior, formulação mais vista nos sonetos da autora, muda para o hendecassílabo e cai para o eneassílabo. Ao longo dos versos seguintes, há uma vertiginosa variação entre o decassílabo, o hendecassílabo, a redondilha, o eneassílabo e o octossílabo — metro raro nesta poética. Neste primeiro momento, em razão da polimetria, é possível chamar atenção para o trato pouco sistemático da métrica.

Registra-se, ainda, a ocorrência de assonâncias e da rima consoante, modalidade de rima mais usada por Ângela Alvim nos sonetos, disposta de modo alternado e ao final do verso, compondo um esquema rímico bastante variado e que não será mais visto nas composições futuras: ababcdcdefebfb. É interessante que a última estrofe retoma a rima *ia*, vista na primeira estrofe, parecendo organizar um arremate na estrutura rímica do poema.

Todo o soneto oscila entre a contensão da cena e a comoção da voz poética, ora centrada na descrição da tarde (*sem sol, plúmbea, cinzenta, fria, triste*), ora nas próprias impressões e sentimentos (*melancolia, mágoa, tédio, saudade, tristeza*). Apresentado sob o molde italiano de soneto — também notado como estilo preferencial da autora —, “Tarde triste” se inicia com um discurso em primeira pessoa, visto na repetição do pronome pessoal *me* e do possessivo *minha*, endereçado à tarde, aludida pelos pronomes *te* (“E’ como se a mágoa com que te cobriste...”). Na terceira estrofe, a enunciação é rapidamente deslocada para a terceira pessoa, com a aparição do pronome *se*; é como se, deixando de falar *para* a tarde, o sujeito passasse a falar *sobre* e *por* ela, tal como mostram os versos: “Tristeza de uma tarde que se arroja/ para o caos com volúpia incontida/ ciente porém do nada que ele aloja...”. Boa parte da narração se dá no presente do indicativo; algo sinalizado pelos verbos de ação (*trazes, invade, arroja, aloja*), que, com o gerúndio (*embaçando*), denunciam uma apreensão imediata do ‘eu’ sobre a paisagem.

Mas a continuidade da fala no presente do indicativo apresenta algumas brechas temporais, como a abertura para o passado, instaurado pelo adjetivo *percebido* no particípio, e a projeção do futuro, sinalizado pelo vocábulo *efêmera*, cujo emprego adiciona um sentido quase profético ao discurso, que antecipa o fracasso de uma existência fadada ao vazio e à efemeridade — essa acentuação fatalista, que aparece estetizada na consciência de um sujeito

que já se sabe nascido para não durar, é recorrente nestas composições e ganhará ainda mais força nos sonetos posteriores.

A expressiva quantidade de reticências sinaliza não apenas a perplexidade do ser diante da amargura trazida pela tarde, conferindo um tom dramático à composição, como acentua o andamento vagaroso das estrofes, cuja leitura se dá de maneira arrastada. É como se os versos do soneto fossem incorporando aos poucos a lentidão e o torpor da voz poética pasmada e imobilizada pelo peso melancólico que se firma sobre ela (“Sinto um tédio enorme que me invade...”).

Enquanto há, nas três primeiras estrofes, um estranhamento ou mesmo um desconforto do ser diante da cena observada, na estrofe final, a estranheza se converte em afinidade; vê-se, então, a revelação trágica e carregada de autoironia que acaba por trazer o desfecho do soneto: a tarde triste, cinzenta e fria é não menos do que o reflexo autêntico da existência errante do sujeito. Isto é, ao fazer-se espectador da paisagem, o ser poético acaba por examinar-se, percebendo-se tragicamente. Mas vale dizer como o poema pincela um efeito dramático ao descrever o efeito dessa atmosfera crepuscular, cuja ação dominadora sobre o ‘eu’ textual desnorteia-o por completo — basta notar a escolha pelos termos *tamanha*, *enorme*, *invade*, *inexplicável* e *incontida*, atribuídos à intensidade das sensações provocadas pela tarde.

É possível notar como as características da paisagem estão muito bem articuladas aos sentimentos e impressões do ‘eu’ textual, que captura o que vê por meio de um olhar sensível. Vale então pensar como a cena soturna do poema pode ser entendida como um “complemento externo” do estado melancólico da voz poética; o que representa uma expressão comum da “experiência afetiva da melancolia”, conforme notado por Starobinski:

A experiência afetiva da melancolia, tantas vezes dominada pelo sentimento de peso, é inseparável da representação de um espaço hostil, que bloqueia ou engole toda tentativa de movimento e que se torna, assim, o complemento externo do peso interno.⁹⁵

Deve ser considerado o fato de que o termo *melancolia* assume no poema o significado de um estado de espírito marcado por uma tristeza repentina e profunda que está articulada à paisagem. Essa mesma significação recebeu o vocábulo na literatura pós-medieval tardia, na qual ele passou a ser empregado como um estado “puramente mental

⁹⁵*Op. cit.*, 2014, p. 39.

e temporário”⁹⁶ e que tendia para o campo subjetivo, estando ligado à representação da “sensibilidade do homem”, como observa Klibansky, Panofsky e Saxl:

O predicado ‘melancolia’ poderia ser transferido da pessoa para o objeto que deu origem ao seu estado de espírito, para que se pudesse falar de espaços melancólicos, luz melancólica, notas melancólicas ou paisagens melancólicas. Naturalmente, esta transformação foi realizada não em escritos médicos ou científicos, mas no tipo de literatura que tendia essencialmente a observar e a representar a sensibilidade do homem como tendo valor em si mesmo - isto está na lírica, na poesia narrativa, e também nos romances em prosa. O termo ‘melancolia’, cada vez mais utilizado nos escritos populares tardios medievais, foi, especialmente na França, avidamente adotado por escritores de *belles-lettres* a fim de dar cor às tendências e condições mentais.⁹⁷

Isso porque este estado de espírito moderno estava essencialmente atrelado à autoconscientização do ego⁹⁸; o que não está distante do que é visto neste poema, em que as metáforas e imagens, além da linguagem marcadamente simbólica, sugerem a comoção interior e o estado melancólico do ser, evidenciado pela menção às sensações de tristeza, tédio e prostração, alguns dos mais básicos sinais do temperamento, e pela percepção trágica e fatal do sujeito sobre a própria existência — certamente um dos pilares de toda esta lírica. Mas a melancolia está também presente na composição do cenário, todo revestido pela escuridão cinzenta de um crepúsculo frio; não me parece forçoso associá-lo às características da bile negra segundo a teoria humoral dos Antigos⁹⁹: um humor frio e seco cujo líquido é de coloração escura.

Trata-se de um poema de atmosfera, fruto do que Antonio Candido entende como “capacidade aguda de representar a realidade por meio de palavras que sugerem sensações, visões, tactos, ideias, denotando uma excepcional força de captação das coisas e dos sentimentos”¹⁰⁰, e construído a partir de uma descrição visual exageradamente detalhada, como já disse. O que se vê neste inédito soneto está também de acordo com a articulação que, no entendimento de Friedrich, é inerente à poesia moderna, que tem a liberdade de reduzir o

⁹⁶Cf. “Poetic melancholy in post-medieval poetry”. In: KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. McGill-Queen's University Press, 2019, cit., p. 219. (Tradução minha)

⁹⁷*Ibid.*, p. 217.

⁹⁸*Ibid.*, p. 232.

⁹⁹Sobre a medicina da Antiguidade e a teoria dos humores, ver em: “O humor dos Antigos”. In: PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e Melancolia: ensaios médico-filosóficos*. Trad. Ivan Frias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2009, cit., p. 53-80.

¹⁰⁰2006, p. 69.

real a “alusões, expandindo-o demoniacamente, fazendo-o meio de uma interioridade, símbolo de uma ampla condição de vida”¹⁰¹.

Como já foi notado, o temperamento melancólico se manifesta no estado contemplativo desse sujeito, que toma a paisagem como via de acesso à retratação de sua interioridade, elaboração que será retomada em sonetos como “Volta a Ouro Preto” (*Barca do Tempo*) e “Navios, som de balada” (*Outros poemas*), e que faz lembrar as palavras de Starobinski: “o olhar do melancólico fixa o insubstancial e o perecível: sua própria imagem refletida”¹⁰².

Há, contudo, uma melancolia que também se anuncia no sentimento de perda do ser, cujos versos “Uma inexplicável e amarga saudade/ de algo nunca percebido...” apontam para a dor de uma perda desconhecida. Isto é, sem saber o que de fato perdeu, o sujeito lida com a falta deixada por esse “algo nunca percebido”. Essa perda de ordem interior, ou seja, de algo retirado da inconsciência, é uma das mais notáveis características do melancólico freudiano¹⁰³, cuja perda do objeto implicará também em uma perda do ego; o que resultará em um indivíduo melancólico que se condena e se autorrecrimina, muito distinto daquele gênio moderno tomado por inspirações: “O complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si, de toda parte, energias de investimento e esvaziando o ego até o empobrecimento total”¹⁰⁴.

No soneto, a perda do objeto também atuará tragicamente sobre o sujeito, que passa a se ver de maneira enfraquecida; por isso a conclusão: “és a imagem da minha própria vida,/ estranha, efêmera, vazia...”. Mesmo distinto dos sonetos que viriam a ser produzidos no futuro, “Tarde triste” já anuncia alguns dos sentimentos e aflições que serão recorrentes nesses escritos, tais como a estranheza e o desconforto do ser diante da experiência do existir. Mas o poema também antecipa o gosto da autora pelas metáforas, pelos símbolos e por paisagens crepusculares e soturnas, elementos que compõem todo o universo do livro *Superfície*.

O tema da morte, tão caro a esta poesia, embora velado neste primeiro soneto, assombra o verso final por meio do vocábulo *efêmera*, que parece sinalizar a consciência de uma morte iminente e de uma vida passageira, empregando certa fatalidade à existência do sujeito. Isso mostra que, desde esse inédito poema, há um ser que já se sabe condicionado à vida efêmera. É interessante como esta primeira elaboração não se distancia do que os poemas

¹⁰¹1991, p. 75.

¹⁰²*Op. cit.*, 2014, p. 47.

¹⁰³*Op. cit.*, 2011, p. 31.

¹⁰⁴*Ibid.*, p. 38.

de maturidade apresentam; ou seja, a morte como um estado iminente e constitucional de um ‘eu’ que parece se ajustar muito mais com o morrer do que com a vida, que lhe é “estranha, efêmera, vazia...”.

Trata-se, portanto, de uma jovem poeta já bastante consciente da forma, mas que, seja pela falta de domínio ou de interesse, não faz um uso rigoroso da métrica e das rimas, aspectos altamente valorizados pelos parnasianos e por alguns autores que fizeram parte da geração de 45. De todo modo, a autora preserva deste grupo a acentuação simbolista, a dicção nobre do vocabulário e o tom intimista. É interessante observar as escolhas lexicais, cujos vocábulos *plumbea*, *arroja*, *volúpia* parecem denunciar um intuito de acrescentar certa nobreza à composição. Contudo, o tom elevado e robusto das palavras soa estranho, contrastando veementemente com a simplicidade dos termos restantes, ou mesmo com a trivialidade do que é narrado.

O rol de adjetivos e substantivos, o uso pouco objetivo da linguagem, a evidente carga sentimental, a descrição repetitiva da atmosfera e o abuso das reticências também desvelam a intenção parnaso-simbolista e o trato ainda imaturo com o soneto. Também deve ser levado em conta que a autora mantém uma das mais notáveis particularidades dessas formas fixas, cuja estrutura parece seguir uma espécie de linha narrativa, por assim dizer: enquanto o primeiro quarteto introduz o tema central da composição, as estrofes seguintes desenvolvem-no até o último terceto, responsável pelo seu desfecho conclusivo. Todo o poema vai seguindo um fluxo de pensamento que se arremata no verso final: “estranha, efêmera, vazia...”

Parece haver uma preocupação em deixar claro ao leitor a existência de uma atmosfera e de um sentimento melancólico cuja estrofe inicial do poema já fora capaz de garantir, tornando obsoleta a primeira e única aparição do termo *melancolia* em toda esta obra poética. Esse exagero semântico e sintático, de todo modo, não será visto nos sonetos de *Barca do Tempo e Outros poemas*, que correspondem a um momento mais maduro da poeta, e que, embora apresentem o mesmo peso melancólico, manifestam-o sem que haja a necessidade de recorrer ao termo, evitando, assim, de cair no pecado da repetição, tão caro à poesia moderna.

Será visto, no entanto, que a renúncia ao termo não impedirá que esta poesia detenha uma expressão melancólica diversa, e que será cultivada, sobretudo com maior maturidade e repertório temático, sob a forma dos sonetos. É sob esse aspecto que “Tarde triste” anuncia, ainda que precocemente, a tendência da autora a fazer dos sonetos um espaço de expansão e registro da vida interior do sujeito, dando forma a um lirismo bastante centrado nos seus sentimentos e aflições. Contudo, como tentarei mostrar na próxima seção, é nos sonetos de

maturidade que as questões existenciais do ser serão elaboradas com maior profundidade, sem que se faça necessário a descrição minuciosa dos sentimentos e o apelo aos símbolos e alegorias.

Escrito ainda sob o fragor da Segunda Guerra, este soneto se inscreve no rolo pós-modernista que retoma os metros e formas tradicionais, a dicção robusta dos parnasianos e a preferência pelos símbolos e pela linguagem subjetiva, características marcantes na poesia do grupo de 45, como já foi notado. O poema também parece capturar a angústia e a melancolia daquele tempo assolado pela barbárie, à luz da corrente existencialista que vinha se consolidando na Europa; o que permitiria dizer que, em razão da via introspectiva e da ênfase nas emoções e conflitos internos do sujeito, “Tarde triste” está bem alinhado com as tendências poéticas difundidas pela geração pós-guerra, muito embora, reitero, a poeta não tenha se adequado formalmente ao grupo — podendo pensar se não teria sido este o motivo pelo qual esta inédita composição fora excluída de suas antologias.

Trata-se de um poema sem lugar, independente e de vida própria, situado na fase ainda incipiente dessa expressão poética, que precede o impacto literário que representou o livro *Superfície* e a profundidade vista em *Barca do Tempo*, e que também não poderia encontrar espaço nas produções posteriores.

1.4 Soneto e Melancolia

Pouco depois da escrita de “Tarde triste” e da publicação do primeiro livro, Maria Ângela Alvim cedeu espaço a um estilo poético bastante retraído nas questões íntimas e existenciais do sujeito e que, em boa parte dos casos, centraliza a enunciação na primeira pessoa. É este o momento que marca o seu retorno aos sonetos, sendo também o momento de maior expansão da melancolia em toda esta poética. São composições mergulhadas na realidade do ‘eu’ profundo e que revelam suas angústias e aflições diante da experiência vivida, a partir de um tom bastante reflexivo e intimista; o que parecem ser particularidades dessa forma fixa desde sua origem, uma vez que, conforme lembrado por Paul Oppenheimer, o soneto foi pensado para servir como “instrumento de autorreflexão”¹⁰⁵.

É como se a estrutura do soneto, com sua disposição ordenada das estrofes — que vão costurando os quatorze versos tal como se houvesse uma linha imaginária que os unisse —, a alternância e a sonoridade de suas rimas, estimulasse ou mesmo acolhesse uma espécie de

¹⁰⁵Cf. *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. Oxford: Oxford University Press, 1989, cit., p. 12. (Tradução minha).

atividade meditativa, ligada à autoconsciência. Diferentemente da lírica dos trovadores e dos demais poemas medievais, feitos para serem performados, o soneto representa uma modalidade de escrita voltada para a “leitura em silêncio”¹⁰⁶ e que implica em uma experiência individualizada. Não é em vão que o seu surgimento no Ocidente se deu como porta de entrada para uma “intensa efusão de um novo e vibrante tipo de autoconsciência”¹⁰⁷.

Como visto por Sérgio Alcides:

O soneto se põe sobre a página assim como o Reino sobre o território. Sua presença ali “apaga” o papel, cobrindo sua materialidade física com a significação mental, espiritual e afetiva. Mas essa significação é estritamente regulada por um código positivo, que tudo ordena ou pretende ordenar dentro do âmbito desse espaço conquistado. A tinta preta impressa no papel branco é, sem dúvida, concreta, e atinge os olhos do leitor; mas toda a sua concretude se destina a veicular uma abstração, na leitura silenciosa e individual.¹⁰⁸

Estima-se que a invenção do soneto ocorreu por volta de 1230, por Giacomo da Lentino — consensualmente reconhecido, desde 1950, como inventor da forma¹⁰⁹ —, *notaro* (escrivão) pertencente à corte siciliana de Frederico II, que “tomou uma oitava popular e acrescentou, como arremate e requinte, um sexteto”¹¹⁰. O fato é que, já passado o tempo de sua formação, o soneto foi se reafirmando enquanto “estrutura admiravelmente adequada à expressão da emoção no humor lírico, adaptável a uma ampla gama de assuntos relacionados ao sujeito”, sendo este o motivo pelo qual a levou a ser “empregada com habilidade por muitos escritores no decorrer dos séculos que seguiram”¹¹¹.

A singularidade da forma é explicada por Paul Oppenheimer:

[O soneto] é a primeira forma lírica desde a queda do Império Romano destinada não à música ou à performance, mas à leitura silenciosa. Enquanto tal, é a primeira lírica da autoconsciência ou do ‘eu’ em conflito. A estrutura peculiar de quatorze linhas do soneto tem intrigado incontáveis poetas desde então — o soneto permanece até os dias de hoje como a forma poética mais antiga ainda em amplo uso popular.¹¹²

¹⁰⁶Cf. OPPENHEIMER, 1989, Apud ALCIDES, 2007, p. 98.

¹⁰⁷Cf. OPPENHEIMER, P. “How the west learned to read and write: silent reading and the invention of the sonnet”. In: _____, *Poetry and freedom: discoveries in aesthetics (1985-2018)*. Anthem press, 2020, cit., p. 247. (Trad. minha).

¹⁰⁸2007, p. 98-9.

¹⁰⁹*Ibid.*, p. 96.

¹¹⁰*Ibid.*, p. 96.

¹¹¹Cf. “Sonnet”. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T.V.F; WARNKE, Frank Jr.; HARDSON, O.B., Jr; MINER, Earl. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press: Oxford, 1993, cit., p. 1168. (Trad. minha).

¹¹²*Op. cit.*, p. 3. (Trad. minha).

E também por Ernest Wilkins:

As características óbvias do soneto o marcam claramente como um dispositivo artístico. Em seu comprimento, em seu caráter composto e na peculiar e delicada assimetria da oitava e do sexteto, [essa forma fixa] é distintamente diferente de qualquer coisa na massa de versos populares italianos.¹¹³

Reconhecido por sua estrutura fixa, na qual as estrofes devem obedecer um esquema formal e uma continuidade, estando muito bem intercaladas entre si, o soneto garante, ao mesmo tempo, uma liberdade espiritual profunda e que transcende sua própria materialidade, tendo em vista que o seu conteúdo está destinado a vibrar no plano interior — o que explica a articulação entre o cuidado estético quanto ao manuseio da forma e a variabilidade pessoal que ela permite, como explicado por Alcides:

A variabilidade pessoal estava ligada às múltiplas opções oferecidas, por exemplo, pelo hendecassílabo, em termos de acentuação interior, ritmo e distribuição estrófica. Mas também ao caráter fixo dos esquemas: cada mínima decisão poética influía fundamentalmente no todo. A composição, desse modo, não podia ser feita por simples acréscimo, como nas trovas medievais; ela requeria o golpe de uma apreensão prévia do conjunto e da articulação de suas partes.¹¹⁴

Isso significa que a liberdade criativa e individual garantida pelo soneto está também articulada a um dificultoso processo: encerrar todo o conteúdo da enunciação no limite desses quatorze versos, de maneira que, ao terminar a leitura da última estrofe — o terceto, no caso do modelo italiano de soneto —, não fique ao leitor o desejo de passar adiante. Ou seja, é preciso saciar o discurso dentro da margem imposta pela forma, certificando-se de que as estrofes estejam todas muito bem ordenadas: enquanto as duas primeiras, os quartetos, em boa parte dos casos, apresentam o tema central que será abordado, as duas últimas, os tercetos, desenvolvem-no e, no caso da última estrofe, o conclui.

Ainda que voltada para a leitura silenciosa, a forma muito incorpora a expressão musical, em razão da disposição das rimas, do ritmo das estrofes e da alternância de sons vocálicos. Ou seja, ela carrega tudo o que há na música, à exceção do som e da melodia, funcionando, na verdade, como um “instrumento espiritualizante”¹¹⁵. Ainda de acordo com

¹¹³*The Invention of the Sonnet*. *Modern Philology*, Dec., 1915, Vol. 13, No. 8 (Dec., 1915), pp. 463-494, cit., p. 90. The University of Chicago Press. (Trad. minha).

¹¹⁴*Op.cit.*, p. 90.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 98.

Sérgio Alcides, “o soneto soa num outro plano (mas soa: daí o seu nome), o qual passa necessariamente por uma consideração subjetiva do leitor”¹¹⁶.

Do entendimento de que o soneto parece integrar a poesia à vida espiritual, uma vez que sua significação transcende os próprios limites empíricos de sua estrutura ao “captar e ecoar as melodias ‘inauditas’ da mente humana”¹¹⁷, se tratando, portanto, de uma formulação altamente espiritualizada, questiono: qual seria, afinal, a relação entre melancolia e soneto? Isto é, por que é nessa forma já considerada um tanto passadista que Maria Ângela Alvim se aprofunda nas questões internas do ‘eu’, revelando um sentimento melancólico muito mais vasto e atento às questões existenciais?

Foi visto que a estrutura do soneto muito bem se adequa à expressão do humor lírico e dos sentimentos, tendo em vista sua tendência ao silêncio e à meditação individual. No entanto, mais do que o mero aprofundamento das questões internas do sujeito, sua formulação parece garantir, de certa forma, a possibilidade de resolvê-las; como observado por Oppenheimer, por meio desse esquema clássico,

problemas emocionais, especialmente os problemas no amor, já não precisavam ser meramente expressados ou performados: podiam agora ser realmente resolvidos, ou provisoriamente resolvidos, através da lógica de uma forma que tornava a expressão interior em uma resolução na paz permanente da própria alma.¹¹⁸

A funcionalidade do soneto torna-o, então, propício à investigação pessoal, permitindo ao sujeito a resolução parcial de seus conflitos emocionais. Aspecto certamente atrelado à lógica de sua forma, na qual a disposição ordenada das estrofes possibilita o desenvolvimento de uma espécie de linha narrativa imaginária que se estende sobre toda a sua estrutura e se encerra em um “final silogístico”¹¹⁹ que viabiliza uma conclusão — definitiva ou não — para os problemas e inquietações da voz poética. Vale trazer novamente a fala de Sérgio Alcides:

O reino mais nítido dessa monarquia subjetiva é o soneto, com sua distribuição plástica, quase geométrica de estrofes, em dois quartetos e dois tercetos (ou, no molde inglês, de três quartetos e um dístico final). A forma parece imitar a estrutura de um silogismo, guardando para o fim um arremate que esclarece o todo, ao mesmo tempo em que é dele o corolário, que dá cumprimento às virtualidades antes enunciadas.¹²⁰

¹¹⁶*Op. cit.*, p. 90.

¹¹⁷*Op. cit.*, p. 3.

¹¹⁸Cf. Oppenheimer, P. *Op. cit.*, p. 3-4. (Trad. minha).

¹¹⁹*Ibid.*, p. 247.

¹²⁰Cf. *Op. cit.*, p. 90.

Não é então surpreendente que o sentimento melancólico flagrado em toda esta poesia tenha se expandido sobre os sonetos, forma lírica da autoconsciência, aqui marcada pela expressão livre dos sentimentos e pela atenção aos temas existenciais. É por meio desses esquemas fixos que se pode notar um ‘eu’ poético mais retraído, voltado para si e disposto a investigar suas angústias mais profundas. São composições que colocam o sujeito como causa e que funcionam como um meio de sondagem e registro da vida interior; o que justifica a prevalência da enunciação na primeira pessoa — apesar da importância da segunda voz, o ‘tu’, como mostrarei — e o uso recorrente dos pronomes pessoais *me*, *meu*, *minha*.

É possível notar aqui uma impressionante variabilidade de temas ligados à voz lírica, bem como de expressões básicas do temperamento melancólico, como a solidão, a tristeza, o tédio e o estado de exílio. O tema do amor, em todos os casos vistos, aponta para a mágoa diante dos amores contrariados pela ação do destino e para a ausência da figura amada. Por isso o pensamento sobre o amor como algo sempre distante e inalcançável:

Sempre distante amor e perto anseio,
e triste descambar do adeus e a ida
em promessa que apenas prometida
tanto levou do ser que o fez alheio.¹²¹

O desencanto das experiências amorosas, sempre atrelado à sensação de perda diante da efemeridade dos afetos, ajuda a entender a frequente alusão ao gesto do *adeus*, bem como ao sentimento de solidão. Em alguns casos, a desilusão suscitará o resgate melancólico das lembranças e dos amores passados, tal como em “Acordes e refrão no ouvido casto” (*Outros poemas*), em que, lembrando de um amor que se mandou e foi “estender na onda de ar uma asa branda”, o sujeito direciona o discurso ao interlocutor ausente e que é a parte faltante da relação, concluindo com amargura:

seu vôo quem seguirá, se abraço é pouso?

Vale notar como o *abraço*, vocábulo símbolo da união, do envolvimento e do afeto, emerge aqui como símbolo de um amor que buscou se enlaçar e permanecer, mas que, tragicamente, se dissipou. Pois, como o amor, o abraço urge a permanência, isto é, o “pouso”, para acontecer, e por isso a afirmação: “abraço é pouso”. A metáfora do abraço também aparecerá em outras composições para além dos sonetos, sempre para falar do amor que se

¹²¹“Sempre distante amor e perto anseio” (*Outros poemas*).

rompeu. É o caso de “Claro tempo em claro dia”, em que o amor “buscando espaço,/ espaçou seu puro abraço”, e de “Para receber tua ausência” (*Barca do Tempo*), no qual a falta do outro amado motivará o único momento de autocuidado visto nesta poesia:

eu, que não seria, já me abraço.

É importante notar que a dificuldade nas relações com o outro, figura sempre faltante e cuja ausência é motivo de todos os poemas de Ângela Alvim tocados pelo tema do amor, aproxima este sujeito do indivíduo melancólico freudiano, exposto, muitas vezes, a “limites frágeis” e “vínculos mal definidos”, uma vez que o melancólico de Freud sofre de uma “grande necessidade de amor” e, ao mesmo tempo, uma “incapacidade para amar”¹²². Mas é necessário relativizar essa aproximação, pois não parece se tratar aqui de uma voz poética incapaz de amar. Basta notar que a culpa pelo dismantelo da relação é quase sempre transferida ao outro que partiu, deixando o ‘eu’ com a amarga lembrança e a sensação desoladora da perda. Como diz em “Volta a Ouro Preto” (*Barca do Tempo*):

Canto, canto ao desamor:
terra de adeus, solo imenso

A interlocução com a pessoa amada ausente também será vista em “Minha força de amar e de querer-te” (*Outros poemas*), soneto traçado em decassílabos e no qual a morte parece ter sido o motivo da separação dos amantes. Vale a transcrição completa:

Minha força de amar e de querer-te
além de mim, da vida e sua gana.
E este depois-da-carne, a transcender-te
provando solidão meridiana.

Não assim, meu amor, não devolver-te
ao duro chão de angústia — esta cigana.
O sopro de minha boca é só reter-te
se outros rumos o mar transoceana.

A sonhar-te e conter-te sempre e antes
havendo praias e portos e ocidente
onde possa na terra haver amantes.

Que nosso corpo só, a menos triste
parte de ti, de mim, remanescente,

¹²²Cf. PERES, Urania. T. “Uma ferida a sangrar-lhe a alma”. In. FREUD, Sigmund; KEHL, Maria Rita; PERES, Urania T. *Luto e Melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: CosacNaify, 2011, cit., p. 61.

nesse alento de céu nos ressuscite.

Nota-se que não há um anseio pelo retorno do morto à vida terrena, este “duro chão de angústia” que atira os vivos ao acaso, e, por isso, é “cigana”. Ao contrário, o desejo é pela revivência desse amor no plano dos mortos, podendo-se inferir que o desejo desse ser que agora prova “solidão meridiana” é também pela morte, estado que propiciará o reencontro dos amantes, como mostra o último segmento. Pois, como atesta o ‘eu’ poético já no primeiro verso, seu amor vai além de si mesmo, da própria vida e de “sua gana”. Estão aí reunidos alguns importantes aspectos da poética de Ângela Alvim, como a visão pessimista sobre a existência humana, sempre entregue à mão do destino, e o entendimento da morte não como um fim absoluto, mas como uma passagem à eternidade, elaboração que será melhor discutida no terceiro capítulo. Mas convém mencionar ainda que é o mar, importante elemento desta poesia, que ronda a atmosfera do soneto e viabiliza o diálogo com esse amado que se encontra distante, nos “outros rumos” transoceânicos.

Mas apesar da frequente angústia sobre o dismantelo e a insuficiência das relações amorosas, além da dificuldade de apreender o amor, há uma compreensão do amor como alento para o mal da existência, como se vê nos dois primeiros segmentos de “Soneto ao amigo” (*Barca do Tempo*), melhor caso para se flagrar a natureza espiritualizada desta poesia e no qual parece haver ecos do misticismo de Teresa d’Ávila, que entendia o amor genuíno a Deus e ao próximo como meio de alcance à salvação e alívio para as dores da vida, conforme deixou registrado em um de seus tratados¹²³.

Procure ao largo de alma o lenitivo
para este mal da vida, sem promessa [...]

Temos todos, enfim, um amor cativo
que tudo pode e inflama e tudo cessa
quando, liberto em si vê seu motivo
a este amor dê tudo e nada peça.

Parece ser sobre o amor divino, “que tudo pode e inflama e tudo cessa”, que a voz poética reflete, orientando ao amigo que, independente dos infortúnios e das exigências, “a este amor dê tudo e nada peça”. Orientação que faz lembrar o que diz a Santa: “Procurai não temer e entregai-vos de todo a Deus, venha o que vier”¹²⁴. Ainda que não haja uma menção explícita a Deus, trata-se, a meu ver, de um poema todo construído pela mentalidade cristã de

¹²³Ver em: JESUS, Santa Teresa de. *Camino de Perfección*. Ed.Monte Carmelo, 2006, cit., p. 147.

¹²⁴*Ibid.*, p. 42.

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, como concluirá em um dos últimos versos do soneto:

Só amor, enquanto é, nos anistia

Mas o amor divino, o lenitivo “para este mal da vida, sem promessa”, parece estar senão na intimidade e na profundidade da alma, como se pode supor pela orientação da voz poética preceptora já no primeiro verso: “Procure ao largo de alma o lenitivo”. Nota-se aí um sujeito que vive a fé não pela exterioridade, mas pela experiência interior e particular; importante aspecto da fé cristã na poesia de Maria Ângela Alvim que também está de acordo com a filosofia de Teresa d’Ávila, que acredita na prática da meditação não como uma atividade para se alcançar a divindade, como faziam os fiéis na Idade Média, por exemplo, mas como forma de alcance ao autoconhecimento, tal como disserta em *O castelo interior*¹²⁶.

É pela alma que Deus opera e por isso a valorização da experiência íntima e o estímulo a uma vivência espiritualizada da fé; alguns dos mais notáveis elementos do pensamento desta Santa, cujos tratados representaram uma verdadeira revolução, como lembrado por Frei Betto:

Esta revolução copernicana operada pela monja nascida em Ávila: arrancou Deus dos píncaros celestiais e O situou no cerne da alma. Deus deixou de ser um conceito (teológico), forjado à luz de categorias (pagãs) gregas, para se tornar uma experiência (teologal) vivida com intensa paixão amorosa.¹²⁷

Mas vale dizer que a filosofia desta santa espanhola — na qual se desponta o sujeito moderno “na conquista de um si mesmo pessoal, aberto ao infinito e à transcendência”¹²⁸ — surge já no contexto do advento da modernidade antropocêntrica e da renovação apostólica que representou a *Devotio Moderna* no final do século XIV, que, por sua vez, priorizava a

¹²⁵ALVIM, Maria Ângela. “Carta a um cortador de linho”. In: _____. *Poemas*. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993, cit., p. 133.

¹²⁶Cf. JESUS, Santa Teresa de. *Op. cit.*, p. 23-33.

¹²⁷*Op. cit.*, p. 9-10.

¹²⁸BETTO, Frei. “A sedução de Teresa”. In: D’ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da vida*. Trad. Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Penguin-Companhia, 2010, cit., p. 9.

vida interior pessoal à liturgia¹²⁹. O que significa que a perseguição das autoridades eclesiásticas de seu tempo não impediu com que seus manuscritos, os quais representavam um certo desvio da hierarquia da igreja, encontrassem numerosos leitores.

A devoção pela Santa certamente foi um aspecto iluminador na poesia de Ângela Alvim, sempre inclinada à realidade interior e que, tal qual Teresa, não vive a fé de maneira tradicional, isto é, pelo coletivo e pela liturgia — ainda que seja possível considerar que a divindade nesses versos é cristã, como mostram os poucos símbolos e festividades do cristianismo que aparecem em alguns versos, tais como *anjo, frade, páscoa, natal*, vale notar que não há aqui nenhuma menção a igrejas, religiões, santos e quaisquer objetos de culto, e que a própria menção a Deus é escassa. Vive-a, ao contrário, na profundidade, isto é, na experiência íntima do ser, seja através do estado meditativo frequente ou da busca pela transcendência.

Valerá mencionar, mais uma vez, o soneto “O anjo” (*Outros poemas*), excelente caso para se flagrar um ‘eu’ lírico distante do plano terreno e, por outro lado, dotado de visões divinas e muito desperto ao além-mundo e às aparências sublimes:

Mas sempre sem sinal
— o anjo se elide
em tudo — e nesse raio

que no ar seu cristal
ora reincide
a luz é só desmaio.

Mas a feitura poética representa, a meu ver, o momento de maior expressão e exercício da fé. Isso porque, como mostrarei mais adiante, apesar das dificuldades que envolvem a sua realização, a poesia é aqui assumida como uma prática altamente espiritualizada, pela qual se pode notar um ‘eu’ muito aprofundado em si e, em alguns casos, em mediação íntima com Deus. É o caso de “Fantasia” (*Outros poemas*) e de “Não ouse esse mal” (*Barca do Tempo*), sonetinhos em que o verso emerge como fruto da intervenção divina. Chama atenção, no caso deste último, a compreensão da poesia como um elemento sublime, que transcende a “letra mortal” e que está ligado ao divino, como mostram os versos:

— Poesia, transcende
da letra mortal!

¹²⁹Ver em: “Nos limites da ortodoxia, em direção à *devotio moderna*”. In: CHAUNU, Pierre. *O tempo das reformas (1250-1550): A crise da cristandade*. Trad. Cristina Diamantino. Lisboa: Edições 70. pp. 216-220.

Contempla o sinal
que só Deus atende.

No entanto, a vivência espiritual e interior da fé, bem como a visão consolatória sobre o amor não impedem que a devoção seja vivida, em alguns momentos, pela mais profunda melancolia. É o que se vê em “Dor”, sonetinho de *Barca do Tempo* no qual se vê o mesmo pessimismo diante da condição humana, destinada a uma dor que lhe parece ser inerente. E, da impossibilidade de lutar contra o seu fado, resta a essa “simples criatura/ sem conjetura” somente contemplar a criação divina, a qual ela observa sem qualquer sinal de admiração e fascínio, voltando-se antes para revelar seu tédio em face a “vida insonte” nos prados “puros de Deus”:

A dor, se arranca,
no olhar estanca.
— Fim de aventura
humana e dura.

Talvez te encante
a vida insonte
nos prados seus.

Verde sonante
de barro e fonte,
puros de Deus.

Essa devoção impregnada de angústia também será vista no primeiro segmento de “Constante, sim, te discriminas” (*Outros poemas*), soneto cuja epígrafe colhida em uma das obras de Rilke parece questionar a Deus o peso das exigências da fé: *Mon Dieu, de quoi fallait-il alors se dépouiller et combien de choses oublier?*¹³⁰:

Constante, sim, te discriminas,
naquela fé, nesta amargura.
Uma resiste e perdura,
outra se sonha nas ruínas.

Nota-se uma voz poética fragmentada: de um lado, pela fé, “resiste e perdura”, enquanto do outro, pela “amargura”, “se sonha nas ruínas”, isto é, em estado total de decadência. A atitude cristã de suportar os males do viver surge então abalada pelo anseio pela “ruína”. Mas não se trata aqui, a meu ver, de uma angústia que contradiz a fé ou mesmo

¹³⁰“Meu Deus, quantas coisas a depor e esquecer”, “RILKE, Rainer M. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Trad. Lya Luft. Novo século: São Paulo, 2008, cit., p. 216.

de uma devoção esmorecida pelo sentimento melancólico, assim como se entendia a acídia na Idade Média — período cuja condenação moral e doutrinária a julgava como algo pecaminoso e que negligenciava a prática das virtudes cristãs¹³¹.

Parece ser uma religiosidade que convive com a amargura pelo mundo, que não se deixa enganar pela visão maniqueísta, sublime ou encantatória da vida e que não espera da fé a resolução de seus conflitos terrenos, mantendo-se ciente da agonia imposta à existência humana e de que o desencanto e a tristeza também fazem parte da experiência do religioso. Mesmo porque, como se pôde ver em “Soneto ao amigo”, há um ‘eu’ que, mesmo em face ao “mal da vida, sem promessa”, resiste pela fé e pelo amor. O que não impede que esse mesmo ser, em outros casos, se entregue ao pessimismo, desejoso pelo abandono da vida e de suas aflições. É o que diz em “Provara crença inglória” (*Barca do Tempo*):

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.

A melancolia também se manifesta pela atividade contemplativa, uma das mais básicas expressões do temperamento e que pode ser notada em diversos sonetos, a começar pelo primeiro, “Tarde triste”, que, como visto, já antecipa o estado de cisma que acompanhará o sujeito em quase todos os momentos contemplativos. Em boa parte dos casos, há um ‘eu’ textual exilado, que não tira nenhum fascínio ou consolo do espetáculo da natureza; ao contrário, faz dela um meio de conjurar seu desencanto:

Nessa extensão derradeira,
campinas de perda e tédio
o lar de outono, dourado
em roxa e amarga vindima.

revela em “Volta a Ouro Preto” (*Barca do Tempo*), em que o mal estar íntimo do ‘eu’ é indicado pela maneira como ele reconstrói a paisagem vista, da qual ele ressalta somente o seu aspecto soturno e o incômodo que ela evoca, como indicam os vocábulos *derradeira*, *perda*, *tédio* e *amarga*. É quase sempre na incomodidade e na imensidão vazia das ruínas, prados e das “esplanadas do raso tédio” que o sujeito alcança a sensibilidade necessária para

¹³¹Ver em: LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: Literatura*. São Paulo: Editora Unesp Digital. 2017, cit., p. 20.

acessar a interioridade pura, dando vazão às lembranças e aos sentimentos mais profundos; quando não clama pelos elementos da paisagem a fim de resolver suas aflições: “Sino de Ouro Preto — amor se alcança?”¹³².

Sem trazer nenhuma sensação de preenchimento, a atitude contemplativa confirma antes o divórcio entre o ‘eu’ textual e a cena observada, esta a qual ele apreende com um certo distanciamento, tal como um ente separado. O estado constante de isolamento ajuda a entender a recorrência da imagem do deserto e a obsessão desta poesia pelos espaços desabitados, os quais tão bem traduzem o seu vazio interior. Trata-se aqui daquele sujeito melancólico misantropo que “se dedica às pesquisas” e que, conforme a tradição costuma o retratar, precisa “retirar-se do mundo exterior, para que se aprofunde a sua reflexão”¹³³, como lembrado por Luiz Costa Lima, mas que, no entanto, não tira do próprio abatimento e situação de exílio nenhuma disposição artística ou criativa; aspecto marcante da condição melancólica no Renascimento.

Não há, contudo, nenhum exagero sentimental na atitude contemplativa vista nesses sonetos de maturidade. Nota-se aqui um sujeito melancólico carregado de emoções e sentimentos, mas que, ao contrário do que ocorre em “Tarde triste”, lança mão de uma linguagem mais robusta, lavrada de símbolos e pouquíssimo descritiva para anunciar sua melancolia, sem ser necessária a nomeação dos próprios sentimentos e sem que isso represente uma emoção mais contida ou mesmo uma poética fria. O que se vê é sempre a confirmação da dor, da solidão, do apartamento e da perda:

Acordes e refrão no ouvido casto
o sino da Ouro-Preto inconfidente
vai repetindo ao céu de um tempo vasto
o mesmo soluço ermo — bronze ausente.

Lembrar que me feria amor nefasto
no instante de sentir-te ainda tremente...

diz em “Acordes e refrão no ouvido casto”, soneto em que o olhar sobre a cena motiva o recuo no tempo, transportando o ‘eu’ sensível para a melancólica lembrança de um amor já distante e ainda não superado. Não me recordo de nenhum caso em que a paisagem tenha sido detalhada ou descrita minuciosamente. Há, na verdade, um rico aproveitamento da linguagem alusiva e metafórica no trato com a exterioridade, da qual a poeta vai filtrando somente o que lhe convém. É o caso do “Soneto de Roma” (*Barca do Tempo*), em que a atmosfera romana

¹³²“Acordes e refrão no ouvido casto” (*Outros poemas*).

¹³³*Op. cit.*, p. 27.

aparece intercalada pelos pensamentos do ‘eu’ poético observador e no qual se pode flagrar o mesmo mecanismo de recuo ao passado por meio da cena contemplada.

Não descarta o real entrevisto, mas também não o reconstitui fielmente: canta-o a partir da sensibilidade e de suas próprias impressões, estando pouquíssimo preocupada em manter-se fiel à realidade e ao tempo presente. Sentido também visto em “Navios, som de balada” e “Mar e Maria Lúcia” — este último dedicado a irmã —, em que a cena marinha aparece como um mero elemento do canto, tão profundamente modificada pelas metáforas e símbolos que tira do leitor a certeza sobre a espacialidade do poema. Há casos em que a deformação da exterioridade observada transporta o leitor para um plano só possível através da linguagem:

ondas, lençóis de pranto,
mares de noites pressagas.

E asas de inverno e mágoa
se insulam no desencanto
onde, além, o mar deságua.

diz em “Palor de opala em teu leito”, de *Barca do Tempo*.

Nesse bojo profundo
há noites germinadas,
rosas do mundo.

e também em “Inútil, inútil, inútil” (*Barca do Tempo*), soneto costurado por versos polimétricos. Essa transformação onírica e sensível do espaço e dos elementos representa uma importante característica desses sonetos, nos quais a autora demonstra um modo muito peculiar de reconstruir o real observado. Mas creio ser interessante observar como este mesmo mecanismo deformador da realidade, que, a meu ver, atingiu seu cume já em *Superfície*, aproxima esta poesia da poética de Cecília Meireles, na qual Leila Gouvêa¹³⁴ observa que há um reduzido aproveitamento de temas e motivos prosaicos. Como na poeta carioca, flagra-se em Maria Ângela Alvim a mesma isenção do lugar comum, tratando-se, portanto, de duas autoras que fazem da transfiguração, recurso pelo qual os elementos da atmosfera empírica são desprendidos de seu significado original, assumindo, assim, uma outra forma e significado, um artifício valioso de sua escrita lírica.

¹³⁴Ver em: “Transfiguração do real”. In. GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles*, 2008, p. 65-82.

Vale agora trazer esses versos cecilianos:

Os gatos brancos, descoloridos,
passeiam pela tinturaria,
miram policromos vestidos.

Com soberana melancolia,
brota nos seus olhos erguidos
o arco-íris, resumo do dia...¹³⁵

diz em “Os gatos da tinturaria”, poema que tão bem elucida a fala de Leila Gouvêa a respeito da poética de Cecília, na qual “o prosaico e o banal atuam [...] como estímulo que desencadeia um processo de transfiguração”¹³⁶ e que também ajuda a visualizar o modo natural com que a transfiguração acontece: como bem analisado por Sérgio Alcides, “antes que o prosaísmo felino se esparrame na versificação, o desenho se solta da referência”¹³⁷, e logo o leitor é afastado de qualquer correspondência com o real: os gatos brancos que passeiam pela cena comum do labor cotidiano logo assumem a feição improvável do “arco-íris” nos olhos, se afastando, portanto, do plano terreno.

O melhor exemplo para se flagrar esse procedimento em Ângela Alvim me parece estar nos versos de “Tu — pantera — escura noite!” (*Barca do Tempo*), soneto em redondilha e banhado de assonâncias, que toma a pantera enjaulada de Rilke e lhe confere a liberdade. O animal surge então furtivo e tão célere que sua pelagem negra se confunde com a “noite escura”:

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?

Nota-se que a poeta apresenta a transfiguração já no primeiro verso, demonstrando uma impressionante facilidade de transcender ao mundo inteligível e acessar universos outros, fazendo da “noite escura” um reino de possibilidades e local propício à imaginação. O

¹³⁵Cf. MEIRELES, Cecília. *Melhores Poemas*, Global Editora, 1984 - S.Paulo, Brasil.

¹³⁶*Ibid.*, p. 69.

¹³⁷“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., 1ª ed., Belo Horizonte: Fino Traço, 2022, cit., p. 333.

segmento inicial do soneto já tira a pantera da condição de um mero felino transeunte na mata e a apresenta como sendo não somente a noite trevosa, mas toda a atmosfera circundante. O que explica, no verso que encerra a segunda estrofe, a dificuldade da voz textual em distinguir noite escura e pantera, tal como sinaliza a pergunta:

ó noite escura — pantera?

Convém dizer que, para Schiller, a escuridão é mesmo apropriada à atividade sublime, pois ela entrega o sujeito “ao pleno poder da imaginação”¹³⁸. Valerá, um dia, investigar mais detidamente o processo transfigurador nos versos dessas duas grandes vozes da poesia brasileira. Mas basta observar, por enquanto, que a obra dessas duas poetisas tão comprometidas com as questões de seu tempo — cada uma a seu modo, certamente — está amplamente marcada pelo afastamento, pela transcendência e pela isenção da zona empírica.

Dos elementos frequentes em Maria Ângela Alvim, o mar é certamente um dos mais importantes, simbolizando, desde *Superfície*, o mais profundo mistério, o sonho, o segredo, a posição sempre distante do ‘eu’ frente à vida concreta e a isenção da realidade terrena, sendo também o elemento pelo qual ele se colocará sempre atento, buscando captar seus mais enigmáticos anúncios; “e sempre, enquanto me alerta/ nas vozes de vento e mar”¹³⁹, como dirá em um dos versos. A cena campesina representa uma outra espacialidade corrente nesses sonetos, sendo o palco da solidão, do vazio e do desalento e de melancólicas lembranças, e cuja aparição me parece remeter à longa vivência da poeta pelas cidades interioranas do estado de Minas Gerais.

Mas enquanto o mar incita o afastamento e a negação da zona empírica e, portanto, o livramento de qualquer correspondência com o real, a atmosfera campestre representará sempre o mais profundo mergulho no mal estar e nas aflições inerentes ao mundo terreno, tal como se vê em “Dor”, “Acordes e refrão no ouvido casto” e também nos versos finais de “Volta a Ouro Preto”. Há ainda uma predileção pelos tons escuros, crepusculares, bem como a obsessão pela água — elemento que povoa toda a atmosfera desta poesia, seja na forma do mar, do rio ou do pranto —, pelas sombras e as cores branca, roxa e azul, e também pela noite, como já falado.

A escassa alusão à cidades e elementos da atmosfera urbana permite inferir que se trata, desde os primeiros poemas, de uma autora essencialmente da natureza, das águas e dos

¹³⁸“Do sublime”. In. SCHILLER, Friedrich. *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Trad. Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, cit., p. 157.

¹³⁹“Inteira me deixo aqui” (*Outros poemas*).

campos — universos reinantes em sua poesia. Além disso, a falta da cena prosaica e banal, tão comum no modernismo, por exemplo, e tão presente na vida desta poeta que viveu no ambiente urbano de cidades como Belo Horizonte e Rio de Janeiro, então capital do país, e que viu tão bem suas mazelas e contradições permite dizer que se trata de um ato deliberado nesta poesia cuja exterioridade perde a importância diante da importância conferida à expressão interior.

Vale mencionar também a ausência de nomes próprios nesses sonetos — estes, quando aparecem, são nomeados somente no título ou na dedicatória das composições — e de figuras familiares (pai, mãe, irmão etc) e a falta de pessoas identificáveis, e, por outro lado, uma variedade de pronomes indefinidos (*nenhum, ninguém, alguém, nada*) e interrogativos (*quem*), além dos substantivos coletivos (*meninos, amantes*); o que permite dizer que essa poesia nutre verdadeira adoração pelo vago e o impreciso, demonstrando, muitas vezes, um certo desinteresse por tudo aquilo que não corresponda ao mundo interior do ‘eu’.

Ao lado da paisagem real transfigurada pelo olhar lírico, pode-se dizer que há um outro cenário frequente nesses versos: trata-se de um ambiente impreciso e ultramundano, isto é, que não é público, privado e nem litorâneo, nem mesmo urbano ou rural. Se refere antes ao universo interior e inacessível das ideias, dos sonhos e devaneios de uma voz poética tão absorta em si mesma que parece habitar nos ares, desprendida do espaço e do tempo da vida comum, como mostram os versos de “Fantasia” (*Outros poemas*):

entre o verde e o absinto.
— Se a hora azul me descesse
fora o céu menos tinto?

Este ar de balada
no encontro do ouvido
já me sabe encontrada!

Outro importante aspecto da melancolia nesses sonetos é a identificação com a perda. Perda do outro, como já visto, mas sobretudo a perda da experiência da vida. A situação de exílio é uma das vertentes dessas composições e boa parte das vezes anuncia uma voz poética que se desencontrou do mundo, perdendo nele o seu espaço, e, por isso, parece vagar na ausência, transitando solitária e entregue aos próprios devaneios, como confirmará nos versos de “Estou e não me respondo” (*Outros poemas*), que aponta para a inércia de um ser que passa alheio pela vida, desencontrado do mundo e de si mesmo:

Vou morando em desvario
quase em sonho inaugurado...

O que explicará a sensação de uma vida não vivida, passada em branco:

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

diz em “De tudo me afastei, por não querença” (*Outros poemas*). Mas a perda da experiência da vida cederá espaço para uma outra perda: a perda do ‘eu’, que, do fracasso diante do viver, constata sua própria nulidade, recorrendo ao “verso mudo” para registrar seu desalento:

este sentido de não ser, agudo,
vivo mistério e tão mortal ciência
que me aprendeu a ouvir o verso mudo.

Por isso a crise existencial que se instaura em diversos sonetos e que, em muitos casos, leva à desesperada busca do sujeito por um sentido para si próprio. As interrogações são recorrentes. “Que resta da vida, ao fim,/ de extinguir-se me perdendo/ na ilusão que há em mim?” (“Esta ideia que pretendo”/*Barca do Tempo*), pergunta que parece não esconder sua funcionalidade retórica; ainda que o poema se encerre com esta indagação em aberto, o leitor não encontra dificuldades para concluir por si mesmo que nada resta da vida, ao fim.

Mas a busca por si mesmo confirma sempre o desconhecimento do ser sobre si próprio: “— neste corpo que nasci/ fez-me a vida ou minha mente?”, interroga em “Inteira me deixo aqui” (*Outros poemas*); versos que anunciam um ‘eu’ em dúvida sobre as questões mais substanciais. Vale notar como estes são casos que reafirmam o acento investigativo dessa escrita poética obcecada pelas questões da natureza humana, que, muitas vezes, se arma de perguntas — frequentes em *Barca do Tempo* e *Outros poemas* e infindáveis nos *Poemas de Agosto* —, mas que acaba por cair em um vazio de respostas, guiando-se, portanto, pela dúvida angustiante e infinita:

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.¹⁴⁰

diz em “Eu vinha de não sei onde” (*Outros poemas*), soneto em verso livre cujo tom afirmativo encena senão o impasse. É uma característica desses sonetos o fascínio pelo “não”; basta notar que suas asserções mais firmes são as negativas: “Estou e não me respondo” (“Estou e não me respondo”/ *Outros poemas*). Asserções que apontam, em quase todos os casos, para a angústia de um ser em dúvida sobre a própria identidade: “Meu nome/ há muito não coincide/ comigo”, como revela o mesmo poema. O desconhecimento e a incerteza do ser sobre si próprio talvez expliquem a incidência das afirmações paradoxais: “Inteira me deixo aqui,/ inteira, posto que ausente”, “ser tudo e ser deserto”, “não és quem eras, sendo tu no entanto”, “vivo mistério e tão mortal ciência”; versos que denunciam a consciência dividida de um ‘eu’ que se perdeu de si mesmo e que, por isso, se perceberá repartido, como que em dois.

Em “Canção” (*Cancioneiro*, 1945), Emílio Moura parece esclarecer a dinâmica dessa “consciência dividida”:

Que consciência dividida
me faz ser dois e, em seguida,
me tornar um só, mas sem vida?¹⁴¹

A crise identitária e a despersonalização do ser ajudam a entender também a enigmática alteridade que se manifesta em diversos sonetos e que apresenta um ‘tu’, a quem se dirige o ‘eu’ lírico. É possível questionar se essa segunda voz poderia ser uma pessoa real ou uma figura inanimada, divina, cabendo perguntar ainda se não poderia ser o próprio ‘eu’ sensível.

Se tratando dos sonetos, em que o tom intimista e introspectivo cria no leitor a ideia de que o sujeito está, direta ou indiretamente, falando de si próprio (salvo algumas raras exceções), para além dos casos em que o ‘tu’ ocupa o lugar da figura faltante na relação amorosa, como já visto, e dos casos em que essa segunda voz se apresenta na forma de um animal, figura mitológica ou coisa observada, acredito que ele seja senão o próprio ‘eu’ que desloca o enunciado da primeira pessoa e recorre a um outro, projetando nele suas próprias dores e ressentimentos, para falar de si. Sobre a alteridade na lírica, convirá trazer as palavras de Octavio Paz:

¹⁴⁰

¹⁴¹Cf. *Poesias de Emílio Moura*. Introdução e seleção Fábio Lucas. São Paulo: Art Editora, 1991.

Todos os homens são este homem que é outro e eu mesmo. Eu sou tu. E também ele é nós e vós e isto e aquilo. Os pronomes de nossas linguagens são modulações, inflexões de outro pronome secreto, indizível, que a todos sustém, origem da linguagem, fim e limite do poema. Os idiomas são metáforas desse pronome original que sou eu e os outros, minha voz e a outra voz, todos os homens e cada um.¹⁴²

Sobre tal hipótese, convém lembrar ainda que quase, se não toda, a poesia de Maria Ângela Alvim é marcada pela introspecção, pela busca do sujeito por si mesmo e pela atenção aos sentimentos e aflições internas do ‘eu’ que se anuncia. “Buscas...o quê?/ Apenas isto: um teu lugar”¹⁴³, diz em um dos escritos. É então possível pensar que o ‘tu’ é o ‘eu’ que se projetou nesse outro para investigar-se mais livremente, expondo as verdades que nem sempre ele conseguirá dizer por e sobre si mesmo, como se fosse necessário se afastar de si, estabelecer um outro ponto de vista para poder observar-se em completude. O soneto “O retrato” (*Barca do Tempo*) poderia ser o melhor exemplo:

Pisas na antiga esperança
qual se tudo regredisse.
(Teu futuro não se avança
noutras faces de velhice?)...

Nota-se o tom analítico que acompanha o uso desta segunda voz, aqui recorrida para que o ‘eu’ consiga se julgar, se confrontar e dialogar consigo mesmo, através do ‘tu’; como parece ser o efeito do questionamento visto no parêntesis. Jackie Pigeaud relembra a importante relação entre o processo de ‘sair de si’ e o autoconhecimento; relação estabelecida desde a Antiguidade: “Os gregos nos ensinaram que não se pode conhecer-se a si mesmo senão mediatamente, que é preciso colocar um outro fora de si, ainda que através do espelho, para se perceber, reconhecer-se e se julgar”¹⁴⁴. Isso porque, conforme visto por Paz, “o homem se realiza ou se completa quando se torna outro. Ao se tornar outro, se recupera, reconquista seu ser original, anterior à queda ou ao despencar no mundo, anterior à cisão em eu e *outro*”¹⁴⁵.

Aqui, é possível que o ‘eu’ traga esse outro não apenas para representar o seu interior, mas também para pensá-lo em estado de desordem, fazendo-o de espelho e de acesso à própria interioridade. “nasceste para doer e dar teu fruto”, dirá para si mesmo em “Fome de

¹⁴²Cf. *Op. cit.*, p. 220-1.

¹⁴³“Buscas...o quê?” (*Outros poemas*).

¹⁴⁴Cf. *Metáfora e Melancolia: ensaios médico-filosóficos*, 2009, cit., p. 151.

¹⁴⁵*Op. cit.*, p. 219.

paladar sempre absoluto” (*Barca do Tempo*). É válido, de todo modo, um estudo mais detido sobre a alteridade na poética de Ângela Alvim, mas a natureza intimista de sua obra leva a crer que o ‘tu’ se dá como um recurso deliberado pelo sujeito, que o transforma em um mecanismo de sondagem e autoinvestigação.

O leitor de Maria Ângela Alvim certamente não está distante do melancólico freudiano, cuja perda do objeto retirado do inconsciente levará ao enfraquecimento do ego, fazendo com que ele se manifeste por meio das autorrecriminações e autoinsultos. É preciso mencionar que a melancolia freudiana se caracteriza por um

desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição.¹⁴⁶

Os momentos de autodepreciação não são incomuns e, muitas vezes, suscitam no desejo pela autodestruição e na negação da própria existência. Vem daí o uso sistemático do verbo *ser*, verbo determinante nesses sonetos e pouco presente nas demais modalidades de escrita poética, que aponta quase sempre para um ‘eu’ consciente de si e cujo fracasso diante da experiência de *ser* no mundo leva-o à constatação de sua nulidade, de seu *não ser*.

O instinto de não ser não me desmente [...]

Tão menos sou, — e tenho sido

conclui em “Raio de som, luz de um verso pendida” (*Outros poemas*).

este sentido de não ser, agudo

e em “De tudo me afastei, por não querença”, do mesmo conjunto.

Nota-se aí uma melancolia que tem como alvo o próprio ‘eu’ e que é vivida, sobretudo, pela dúvida existencial e pela negação do próprio sentido de *ser*. Mas vale dizer que é da desencantada experiência do existir que se irrompe a negação de si mesmo, o que permite pensar se não há aqui ecos do existencialismo francês, corrente que esteve no ar do tempo para os poetas da geração de Maria Ângela Alvim — sobretudo para aqueles cuja produção poética se deu no período pós-guerra, como também foi o seu caso. Muito embora

¹⁴⁶FREUD, *Op. cit.*, p. 29.

não seja possível saber se a poeta fora de fato intelectualmente marcada pela leitura da filosofia existencialista ou se chegou a ter contato com as obras de Jean Paul Sartre, filósofo já bastante lido e difundido no período em que se deu sua produção poética, não me parece provável pensar que esta autora tão interessada pelas questões de seu tempo e leitora assídua de poetas intimistas e metafísicos tenha sido alheia a tal corrente.

Como também para Sartre, para o ser desses poemas, o *não ser* não representa a negação absoluta do *ser*, mas algo que compõe e faz parte da experiência totalizada de *ser*; é do *ser* que se irrompe o *não ser*. Pois, afinal, “se nego ao ser toda determinação e conteúdo, só posso fazê-lo afirmando que o ser, pelo menos, é”¹⁴⁷; eis porque “toda negação é determinação”¹⁴⁸. O verbo *ser* nesta poesia aponta então para o vazio de um sujeito que, ao interrogar o sentido de *ser*, se depara com a revelação de sua nulidade, de seu nada. E se, ainda conforme Sartre, “o homem é o ser pelo qual o nada vem ao mundo”¹⁴⁹, pode-se entender o paradoxo de alguns versos, como no caso de “Estar sem auxílio. Pensa” (*Outros poemas*), em que a voz poética revela “ser tudo” e “ser deserto”. Isto é, *ser* e *não ser* convivem e se enlaçam.

A leitura dos sonetos mostra um ‘eu’ que, muitas vezes, rompe com a lógica desses esquemas clássicos, nos quais, de acordo com Oppenheimer, a apresentação de um problema “encontra a sua própria solução” ou mesmo “alguma afirmação convincente”, resultando na satisfação das “necessidades do inconsciente profundo”¹⁵⁰, fazendo-os não de um espaço de resolução de seus conflitos, mas de um documento de sua falência diante do mundo, como concluirá no verso que encerra “Raio de som, luz de um verso pendida” (*Outros poemas*):

tão bem nascida fui para morrer.

Por isso a inércia, o conformismo e a entrega absoluta de um ser que, sem buscar qualquer conclusão, deixa o soneto abismar no conflito. Diversamente das demais modalidades de escrita lírica vistas nesses quatro conjuntos, os sonetos, como tentei mostrar, reclamam um nexos profundo com a experiência vivida, aqui insinuada por trás da grossa camada de sensibilidade que eles possuem. São composições que têm a existência no mundo como principal assunto — embora nada tenham de confessional —, mas que estão pouco preocupadas em atingir a zona do cotidiano e dos acontecimentos circunstanciais, podendo-se dizer, por essa mesma razão, que se trata de uma poética da espiritualidade, absorta no

¹⁴⁷*Ibid.*, p. 56.

¹⁴⁸*Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁰Cf. *Op. cit.*, 2020, p. 241.

além-mundo e que se elabora no interior, a partir das vivências, sentimentos e impressões vitais.

Não é em vão que ocorre, por meio dessas formas clássicas, o adensamento do humor melancólico, aqui vivido pela solidão, pelo fracasso das relações amorosas, sempre entregues ao acaso, pela perda do ‘eu’ e pela angústia existencial, aflições vindas senão da experiência bruta do existir. Isso significa que, pela estrutura polida e harmônica dos sonetos, vibram as dissonâncias de um sujeito corroído por dentro e que anuncia seus maiores infortúnios.

É como se o equilíbrio da forma contrastasse com o desequilíbrio interior do ‘eu’ textual que se anuncia, sendo possível dizer ainda que a rigidez formal dessa estrutura de maneira alguma limita ou se sobrepõe à expressão íntima do sujeito. Concluo, portanto, que mesmo diante de uma forma pré-fabricada, da qual tinha profunda consciência, Maria Ângela Alvim se pôs a utilizá-la como melhor julga o espírito, colocando-se livre para refletir sobre os mais diversos temas da existência, e buscando, sobretudo, ser fiel aos próprios sentimentos, estando, então, distante da pomposidade e da frieza parnasiana tão cultuadas por alguns poetas do grupo de 45. Mais que isso: o soneto parece ter sido um instrumento de urgência diante de uma melancolia que se mostrava ser inseparável da experiência de seu tempo.

1.5 O verso é destino

Não é sempre que posso sentir diante de mim a poesia. Ah! não é sempre...

Maria Ângela Alvim¹⁵¹

Se no interior dos sonetos há um ser incerto sobre si e que atesta toda a sua insegurança diante da experiência do existir, por trás dos mesmos há um outro ser decidido e muito consciente no que diz respeito à construção da forma poética, aqui manuseada com a habilidade de um verdadeiro artesão. O poema se afirma enquanto coisa a partir deste segundo, que, através do trabalho árduo e empírico com a palavra, constrói e modela o primeiro. Esta é a distinção entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação — figuras costumeiramente confundidas — apontada por Paul Zumthor¹⁵², e que parece estar pouco visível em muitas dessas composições. Isso porque, muitas vezes, a poeta parece se modelar na figura de um ‘eu’ lírico que pensa e interroga o ofício poético, revelando suas dores sobre a feitura da poesia.

¹⁵¹“Carta a um cortador de linho”, *Poemas*, 1980, p. 72.

¹⁵²Cf. “Rhétorique et poétique”. In: *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975, pp. 93-124.

Essa complexa e intensa relação entre o ‘eu’ e a linguagem emerge então, implícita ou explicitamente, em múltiplos poemas, denunciando uma vocação poética cuja ânsia para se exprimir se converte em uma verdadeira luta pelo verso. Em alguns momentos, é o poema que se impõe, buscando se realizar a qualquer custo por meio de um “verbo obsedante” que atormenta o sujeito em pensamento. Outras vezes, o contrário acontece: o “verbo esconso” é quem foge, esquivando-se de sua realização, e a sua procura passa a ser, assim, a motivação central da voz poética. Mas pode-se dizer que boa parte da reflexão sobre o fazer poético em Maria Ângela Alvim aponta para a crença da poesia como uma atividade altamente espiritualizada, e que, muitas vezes, independe da vontade do ser; isto é, ela só acontece quando ela, a poesia, deseja.

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

diz o sujeito em “Louca certeza oca”, de “Três poemas” (*Barca do Tempo*), no qual se pode observar como a construção do verso parece não depender somente da lucidez do pensamento, mas também de uma iluminação súbita do espírito; ou seja, não se trata apenas de um trabalho empírico com a palavra, mas de algo além, da ordem do sublime. Deve ser considerado como essa elaboração atribui à poesia um significado espiritual e, de certa forma, até religioso, fazendo remontar a tradição da Antiguidade clássica — a qual Maria Ângela parece ter conhecido extensamente —, em que as ações e acontecimentos da vida humana eram compreendidos como desdobramentos da ação divina. Para o pensamento grego antigo, a poesia era algo dado, ou seja, algo pelo qual o poeta não possuía nenhum domínio, e que deriva tão somente da inspiração. Tal sentido é explicado por Dodds:

E até certo ponto o significado é bastante claro: como todas as realizações que não são totalmente dependentes da vontade humana, a criação poética contém um elemento que não é “escolhido”, mas “dado”, e, para a antiga piedade grega “dado” significa “dado divinamente”¹⁵³.

É o caso dos textos antigos, nos quais o poeta clamava pela ajuda das musas para iniciar o seu canto, embora não pedindo para ser possuído, por assim dizer, mas apenas para “atuar como um intérprete”¹⁵⁴ da musa evocada. Ainda de acordo com Dodds: “A tradição

¹⁵³DODDS, E. R. *The Greeks and the Irrational*, 1951, cit., p. 80. (Tradução minha).

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 82.

épica representava o poeta como quem derivava do conhecimento sobrenatural das musas, mas não como alguém caindo em êxtase ou sendo possuído por elas”¹⁵⁵. Isso porque, na ancestralidade grega, é a revelação divina que possibilita ao aedo relembrar e contar os grandes fatos, trazendo para o seu canto as memórias. Como relembra Friedrich,

a memória não é portanto apenas o suporte material da palavra cantada, a função psicológica que sustenta a técnica formular, é também e sobretudo a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto mágico-religioso. Com efeito, a palavra cantada, pronunciada por um poeta dotado de um dom de vidência, é uma palavra eficaz; por sua virtude própria, ela institui um mundo simbólico-religioso que é o próprio real.¹⁵⁶

Em Ângela Alvim, no entanto, a práxis literária está muito mais aproximada de uma vivência espiritual da fé cristã, sendo a poesia então um fenômeno interior e que está profundamente articulado à divindade. Esse sentido pode ser encontrado nos versos finais de “Fantasia” (*Outros poemas*), em que o verso movido “pela graça” retoma a ideia da poesia como algo dado divinamente.

E este verso suspenso
pela graça movido
calma o adeus em meu lenço.

Trata-se de um dos melhores casos para se testemunhar a espiritualidade pulsante do sujeito desses poemas, que vive a fé como uma prática interior e que está integrada ao trabalho poético, fazendo deste um meio de acesso e diálogo com Deus e até de meditação íntima, atribuições tradicionalmente restringidas às religiões. Vale notar como esse aspecto está em consonância com a mentalidade mística-cristã registrada nos tratados de Teresa d’Ávila, que, como já notado, acreditava que o ser humano poderia se comunicar com Deus ou receber dele sinais e mensagens a partir da meditação interior. Assim como na filosofia da Santa, a entidade divina nesta poesia é onipresente; trata-se de um Deus criador de todas as coisas, mas que habita e atua no espírito do ser¹⁵⁷.

Em Maria Ângela, a prática da fé e da poesia estão igualmente marcadas pela espiritualidade e a introspecção, envolvendo uma experiência individualizada, sendo também práticas pelas quais a divindade se anuncia. A relação entre o sublime e o poético é explicada

¹⁵⁵*Ibid.*, p. 82.

¹⁵⁶Cf. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁷Ver em: JESUS, Santa Teresa de. *O castelo interior: A jornada espiritual da alma para se unir a Deus*. Trad. Antônio Carlos de Souza. Curitiba: VSFortes, 2019, cit., p. 22-3.

por Paz: “a palavra religiosa [...] pretende nos revelar um mistério que, por definição, nos é alheio”, e “a experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original”, isto é, “a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo”¹⁵⁸. Ainda:

[...] no sublime há sempre um tremor, um mal-estar, um pasmo e uma aflição, que denunciam a presença do desconhecido e do incomensurável, traços do horror divino. [...] Ocorre algo parecido na criação poética: ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estados poéticos tanto quanto religiosos.¹⁵⁹

Chama atenção, no verso final do poema, a importância vital assumida pela poesia: é a promessa desse “verso suspenso”, que está por vir através da graça, que retarda o adeus do sujeito, fazendo com que ele adie a sua despedida. Mais do que um meio de expressão, a escrita poética parece então estar atrelada à vida cósmica, sendo a razão pela qual ele vive e encontra um sentido para a existência.

O entendimento da poesia como prática espiritualizante e fenômeno interior articulado à experiência religiosa não influencia no fato de que, quando desprovido de inspiração, o ser poético não ouse buscar e lutar pelo verso, e, em alguns momentos, até ordenar para que ele aconteça; tal como faz em “Escreve. No teu regaço” (*Barca do Tempo*), cuja pulsão pela escrita é abalada pela “imensa fadiga” — tão típica da condição melancólica — que retarda a sua realização. E por isso ele diz:

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

Não há no poema nenhuma inspiração ou iluminação divina no dificultoso e demorado processo de escrita, motivado tão somente pela insistência do ‘eu’ textual. É certo que os estudos sobre a melancolia revelam-na como condição oscilante e ambivalente, que recebeu diversas interpretações no decorrer dos séculos. Mas o fato é que, durante muito tempo acreditou-se que tal temperamento possuía um valor espiritual, e que implicava na expansão da autoconsciência e da sensibilidade.

Sob o contexto da doutrina dos humores da medicina Antiga, Aristóteles entendia que não apenas os heróis trágicos como todos os homens engenhosos, seja para o campo das artes, da política ou da filosofia, eram, sem exceção, melancólicos. A leitura do *Problema XXX, I*

¹⁵⁸*Op. cit.*, p. 166.

¹⁵⁹*Cf. Op. cit.*, p. 171-2.

aristotélico aponta então para a compreensão do humor melancólico como o mais frágil dos humores, cuja instabilidade confere ao melancólico a possibilidade de expressar-se através de comportamentos múltiplos — ou até de assumir personalidades distintas, tal como se estivesse sob efeito do vinho no corpo¹⁶⁰ —, dentre eles, o do sujeito bem dotado, capaz de elevar o pensamento e a contemplação ao alcance da sabedoria e das grandezas intelectual e moral.

A difusão do pensamento da Antiguidade clássica no Renascimento foi certamente fundamental para o fortalecimento de um estatuto enobrecedor da bile negra, que, já afastada do peso normativo e doutrinário da Idade Média, passa a ser vista novamente como um humor capaz de impulsionar a criação e o esplendor artístico, sendo próprio de heróis, poetas e dos grandes homens, tal como o havia atribuído Aristóteles. No entanto, o advento da consciência humanista do final do século XVII contribuiu significativamente para o desenvolvimento de um cenário de contradição intelectual.

É neste período que Marsílio Ficino, ao associar o temperamento melancólico aos influxos de Saturno, à luz do ideário humanista, que valorizava o engrandecimento intelectual e o livre arbítrio do homem, acabaria por definir aquela que seria a noção moderna de gênio melancólico, isto é,

aquele indivíduo que é capaz de elevar o seu entendimento a esferas inacessíveis aos demais mortais, ao preço do maior isolamento e dos piores infortúnios, sob o fardo de seu próprio temperamento instável, desordenado e sempre insatisfeito, de quem não só abandonou a segurança das doutrinas religiosas mas ainda busca em si mesmo uma perfeição super-humana, inatingível.¹⁶¹

Se, por um lado, como se acreditava, a melancolia proporciona um acréscimo de sensibilidade, viabilizando a contemplação, a profundidade intelectual e o êxtase, por outro, ela condena o sujeito “à prostração do corpo e à aflição da mente”¹⁶². Essa dualidade entre torpor e inspiração artística — que, vale lembrar, compôs durante muito tempo o imaginário ocidental acerca da condição —, em consonância com o pensamento humanista, acompanhava o gênio moderno em sua busca por autonomia e autoafirmação. Enquanto o homem medieval meditava não para si mesmo, mas para se aproximar de Deus, de maneira que, caso não o

¹⁶⁰*Ibid.*, p. 81-9.

¹⁶¹Cf. ALCIDES, Sérgio. *Sob o signo da iconologia: Uma exploração do livro Saturno e a melancolia*, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. Topoi, Rio de Janeiro, set. 2001, cit., p. 133-4.

¹⁶²*Ibid.*, p. 138.

fizesse, era tido como pecaminoso, “vítima do vício da acídia”¹⁶³, o “homo literatus” moderno era aquele que “na vida pública e privada era responsável tão somente por si e por sua própria mente”¹⁶⁴.

Mas essa liberdade do ego não o impediria de sofrer os males do temperamento melancólico:

O afã desse herói moderno foi buscar “lugar na ordem do universo”, mas não um lugar sobredeterminado pelas correspondências da cosmologia tradicional, entre macro e microcosmos; o *homo literatus* aspirava à autonomia, ou seja, a regular-se a si próprio. Era um descomedimento; a melancolia foi a recompensa trágica [...] De um lado a auto-afirmação, de outro a autodepreciação, a exaltação e o desespero, a mania e a depressão: ao “gênio criador” era vetado o meio termo, a justa medida.¹⁶⁵

A indolência e o torpor do homem superiormente dotado para o pensamento e o exercício das artes pareciam ser então uma espécie de preços a serem pagos por sua grandeza espiritual e intelectual. No entanto, é importante observar como a glorificação da melancolia, bem como a concepção de gênio moderno no período renascentista foram fundamentais para o fortalecimento da relação entre a postura melancólica e as atividades contemplativa e criativa. Isso porque Ficino acreditava que a bile negra induzia a alma a buscar “o centro das coisas singulares”, elevando o pensamento humano às camadas mais altas; estando, portanto, muito bem alinhada com Saturno, “o mais alto dos planetas”¹⁶⁶, e a qual “o filósofo, o poeta, o intelectual devem os seus dons contemplativos”¹⁶⁷, como lembrado por Starobinski.

É este o contexto da famosa gravura *Melancholia I*, de Albrecht Dürer, na qual a expressão da melancolia está, dentre outras coisas, no torpor e na tristeza da personagem que contempla o mundo com a cabeça vergada sobre o punho esquerdo cerrado, enquanto escreve no seu próprio colo, como que abatida pelo humor melancólico, em uma postura estática que contrasta com a passagem do tempo marcada pela ampulheta. Trata-se, a meu ver, de uma cena bastante semelhante com a que é anunciada nos primeiros versos de “Escreve. No teu regaço”:

Escreve. No teu regaço
o momento se passou.

¹⁶³Cf. “Poetic melancholy in post-medieval poetry”. In: KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. McGill-Queen's University Press, 2019, cit., p. 244. (Tradução minha).

¹⁶⁴ALCIDES. *Op. cit.*, p. 245.

¹⁶⁵*Ibid.*, p. 137.

¹⁶⁶Cf. Klibansky et al.: cit., 412. Apud. ALCIDES, Sérgio., *Op. cit.*, p. 140.

¹⁶⁷Cf. STAROBINSKI, J. *Op. cit.*, 2016, p. 97.

Voa num tempo de abraço,
abraço não repousou

e o tempo mora em cansaço.
— Vê: quem nunca se abdicou
vai num ritmo sempre lasso
onde pressa não vingou.

Pela leitura, é possível notar que, enquanto o tempo voa num breve “tempo de abraço” que não repousa, isto é, que não dura, a atividade poética se estende pelo “regaço”, no cansaço e na insistência de um ser que não se abdica da escrita. Parece haver então a distinção entre dois tempos: o tempo do mundo, que passa no seu curso fugaz, e o tempo do labor poético, que se arrasta num “ritmo sempre lasso”, marcado pela fraqueza e a lentidão da melancolia. No entanto, diferentemente do que é retratado na imagem de Dürer, não se trata de um sujeito melancólico que tira do próprio abatimento a disposição à criação artística. O que se vê é a mais pura insistência e dedicação ao verso, cuja realização parece prolongar e dar sentido à vida, tal como se vê nos versos finais: “Escreve teu verso raso/ e assim, que a morte se mande/ acontecer noutra acaso”.

Isso significa que a realização da poesia, embora desejada pelo sujeito, implica no sacrifício e em um certo grau de sofrimento — pensamento que parece ter sido compartilhado por Maria Ângela, que mesmo tendo feito da poesia uma atividade que a acompanhou durante a maior parte de sua vida, teria dito ao irmão Francisco, um pouco antes de morrer: “Deixa a poesia...isso só traz sofrimento”¹⁶⁸, como ele mesmo relembra. Para Alexandre Eulalio, o desencanto e os desafios da escrita documentam, na poética de Ângela Alvim,

a consciência do poeta diante dos problemas da composição, [e] propõe, polemicamente, tal ânsia de se exprimir. Ao estabelecer sozinha a própria rota, a “eterna itinerante” constrói um abrigo expressivo com os elementos díspares que topou ao longo do seu trajeto.¹⁶⁹

Convém então observar que a relação entre sujeito e poesia, lugar de transcendência pelo qual o ‘eu’ atesta sua falência diante do mundo, está aqui equilibrada pela dualidade entre a noção de que o verso é um propósito, espaço de aprofundamento interior e vivência da espiritualidade, e de que sua realização é, no entanto, trabalhosa e exaustiva, e não dependente somente da vontade do sujeito. O sentimento de impotência diante da poesia e os impasses da

¹⁶⁸Santos, p. 86.

¹⁶⁹Cf. “Um estudo”. In: ALVIM, Maria Ângela. *Poemas*, 1993, cit., p. 145.

escrita estão muito bem elaborados nas estrofes iniciais de “Não ouse esse mal” (*Barca do Tempo*):

Não ouse esse mal.
Minha alma se rende.
De pensar suspende
o jogo infernal.

— Poesia, transcende
da letra mortal!
Contempla o sinal
que só Deus atende.

Outro caso para flagrar o reconhecimento da escrita poética como um acontecimento sublime, o soneto anuncia o impasse entre o desejo de afastamento da poesia e, por outro lado, a rendição do sujeito a ela, algo notado no segundo verso, em que parece haver a elipse da conjunção *mas*. Contudo, a poesia é esse “jogo infernal” diante do qual o ser se vê derrotado, e que parece estar somente ao alcance de Deus. Como já visto em outras composições, a escrita lírica está para além da palavra, pois sua realização depende do plano espiritual e da mediação com o divino, não se restringindo à voz poética.

Mas mesmo diante dos dissabores e de sua impotência para a escrita, o sujeito vê a realização da poesia como um propósito, um fim inescapável a qual ele é subordinado. E por isso ele diz a si mesmo: “Desfere teu hino/ mais longe que a prece,/ o verso é destino”. Nota-se que, para o ser poético, a poesia se parece se dar como um ato de fé, isto é, como um meio pelo qual ele vive a espiritualidade e se aproxima de Deus, que pode ser mais potente do que a própria oração, tendo em vista que ela vai “mais longe que a prece”. É o que explica a significação sublime, extraordinária e até mesmo ambivalente conferida à poesia nesses escritos, uma vez que ela é algo que o sujeito, paradoxalmente, busca e evita, pois ela é o preenchimento e o vazio, o embate e a rendição.

A poesia aqui atesta o momento de dúvida e inquietação artística, sendo também um divisor de águas, ao passo que, para o sujeito, ela vem tanto de fora, como algo dado divinamente, como de dentro, a partir de um empenho exaustivo, pelo qual é preciso, como mostrei em alguns exemplos acima, lutar contra as palavras, dominá-las e ordená-las incansavelmente. A luta do poeta com a realização poética é bem explicada por Antonio Candido no seu importante ensaio sobre Drummond:

As palavras parecem entidades rebeldes e múltiplas, que o poeta procura atrair, mas que fogem sempre, quer ele as acaricie, quer as maltrate. É uma luta desigual e

inglória, contra objetos imponderáveis que se desfazem ao contacto, mas que fascinam, e aos quais o poeta não consegue renunciar.¹⁷⁰

Por isso que, mesmo diante do sacrifício e da insônia, o sujeito insiste e estende a noite, pois “escura tinta escolhe”, como em “Noite branca, esta folha” (“Dois poemas”/ *Outros poemas*). Mas convém notar que, assim como a experiência da fé, a poesia parece ter mesmo algo de encantatório em sua essência, como visto por Paz:

A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia.¹⁷¹

Mas a poesia é também para este sujeito um ato de amor, fonte de vida e de revelação absoluta do ‘eu’ e meio pelo qual ele se aprofunda na própria realidade interior e desvela suas impressões e angústias mais íntimas — o que representa, na verdade, uma das funcionalidades mais básicas do poema, que, segundo Eliot, “tem a ver fundamentalmente com a expressão do sentimento e da emoção”¹⁷². Só isso justifica a constante luta pelo verso, fruto de um trabalho arduo, mas sem o qual o sujeito não vê sentido para o existir.

Enquanto a experiência do viver é circundada pela dúvida e a hesitação do ‘eu’, a realização poética é a certeza:

suor de aurora, poesia, eu fui teu poro

conclui o sujeito com um teor de abandono — em razão do verbo *ser* no particípio — no verso final de “De tudo me afastei, por não querença” (*Outros poemas*), outro soneto da autora que figurou naquela antologia de André Seffrin¹⁷³ e que aponta para a ideia de uma dependência mútua e íntima entre sujeito e poema: enquanto a poesia é o “suor de aurora”, isto é, o trabalho e o esforço inicial do dia, a voz poética é o “poro” pelo qual ela passa e se liberta. Trata-se de uma existência condicionada à escrita e que, mesmo ciente das dificuldades que envolvem a sua realização, se faz de “poro” para que ela aconteça, podendo pensar também na poesia como uma libertação. Sob esse aspecto, o que diz Maria Lúcia

¹⁷⁰Cf. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In. CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 5ª ed., 2011, cit., p. 90.

¹⁷¹Cf. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁷²Cf. *Op. cit.*, p. 26.

¹⁷³Cf. *Roteiro da Poesia Brasileira: Anos 50*. São Paulo: Global, 2007.

Alvim sobre o processo de escrita da irmã recebe um significado ainda mais profundo: “a poesia [de Maria Ângela] era silenciosa...ela fazia poesia como ela respirava”¹⁷⁴.

Do trato íntimo com a escrita poética, é possível traçar um parentesco entre Maria Ângela Alvim e Cecília Meireles, dois exemplos de uma poesia essencialmente melancólica, que trabalha com os símbolos e a linguagem transfigurada, e que entende o “ser poeta” como um destino. É o que anuncia a “pastora de nuvens”:

Pastores da terra, de certos olhos,
como é tão serena a vossa ocupação!
Tendes sempre o indício da sombra que foge...
Eu, não.)

Pastora de nuvens, não paro nem durmo
neste móvel prado, sem noite e sem dia.
Estrelas e luas que jorram, deslumbram
o gado inconstante que se me extravia.¹⁷⁵

Enquanto os “pastores da terra” lidam com a segurança e a certeza das coisas reais e mundanas, a “pastora de nuvens” está entregue à inconstância e à incerteza das coisas imaginadas e irreais. O trabalho pastoral com as nuvens é então a metáfora do trabalho com a poesia, cujo “rebanho” são os elementos frágeis, fictícios e subjetivos que se encontram nas alturas, para além do plano terreno. No entanto, mesmo sendo destino, ser “pastora de nuvens” exige um árduo empenho: “Pastora de nuvens, não paro nem durmo/ neste móvel prado, sem noite e sem dia”.

A compreensão da poesia como uma atividade ingrata e que tem como matéria as “nuvens”, isto é, a fragilidade dos elementos extra mundanos, referentes aos campos da imaginação e da emoção, e que ocorre pela mediação entre o mundo interior e os fragmentos e circunstâncias do plano concreto, está também em Maria Ângela Alvim, como é anunciado em uma das composições: “simples verdade intermédia/ de alma e de ar:/ meu verso!” (“Canto. E apenas sei”/ *Outros poemas*). Então para o ser desses poemas, o verso é composto de “alma” (vida sensível) e de “ar” (atmosfera), isto é, é o encontro do que está na intimidade e do que se encontra fora dela.

Não é possível saber se Maria Ângela Alvim foi de fato uma leitora de Cecília Meireles, apesar desta já ter se consolidado como autora no momento em que Maria Ângela escreve seus poemas. Mas sem estar à sombra da poética cecilianiana, a poetisa mineira parece

¹⁷⁴Santos, *Op. cit.*, p. 103.

¹⁷⁵Cf. MEIRELES, Cecília. “Destino”. In. *Antologia poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001, cit., p. 26-7.

trazê-la em forma de eco em diferentes momentos de sua poesia, mas sobretudo nas composições “Via Appia Antica” — escrita mais ou menos no mesmo período de “Via Appia” (*Canções*, 1956) — e “O retrato”, ambas de *Barca do Tempo*, sendo esta última possivelmente uma referência à “Retrato” (*Viagem*, 1939).

Ao fazer do poema um espaço de reflexão sobre as angústias e dificuldades diante da escrita, o sujeito dessas composições acaba por revelar a importância atribuída à poesia; não se trata aqui de uma busca estética ou meramente formal, apesar do caráter experimentador desta poética, mas de uma relação íntima e quase substancial com o verso. Essa relação íntima com o verso denuncia então uma voz poética que luta pela poesia, pois a realização desta parece ser a sua própria. E por isso a tranquilidade do testemunho: “O verso é destino”.

CAPÍTULO 2 TEMPO, DOMÍNIO INCERTO

*Permanecer — e me oponho
no tempo, domínio incerto.*
Maria Ângela Alvim

2.1 Sentimento do tempo e a melancolia

*Todas as tragédias que se podem imaginar reduzem-se a uma mesma e única
tragédia: a passagem do tempo.*
Simone Weil¹⁷⁶

Mesmo tendo encontrado a morte ainda moça, Maria Ângela Alvim testemunhou alguns dos mais significativos acontecimentos de seu tempo. Tempo de transformações históricas acarretadas pela Segunda Guerra Mundial e a ditadura do Estado Novo getulista, no contexto nacional, pelo avanço do capitalismo e de sua face mais cruenta, o fascismo, e pela explosão da Guerra do Vietnã. Sem falar nas muitas contradições sociais flagradas no decorrer de sua atuação como assistente social no estado de Minas, cargo que a pôs diante da dura realidade das comunidades rurais e dos aglomerados urbanos, ambos marcados pela fome e a miséria. Tratava-se então de um período impregnado de angústia — sintoma comum às épocas de mudanças profundas.

É nesta conturbada ambiência que pulsa sua escrita poética, que, embora seja profundamente recolhida em si e marcada pela introspecção, não deixa de sofrer assaltos

¹⁷⁶Cf. *Lectures on Philosophy*. Cambridge University Press, 1978, cit., p. 197. (Trad. minha).

agudos, mas pontuais, do tempo histórico. Se em *Superfície* parece haver a anulação total do tempo e da vida comum, nos sonetos e nas demais composições de *Barca do Tempo* e *Outros poemas*, o testemunho do presente e de suas barbáries vai penetrando aos poucos, como um ruído distante, às vezes acobertado pelo manto de sensibilidade que cobre boa parte desses versos. Isso porque a poeta não reproduz a vida presente, mas sente-a, convertendo as vivências em matéria sensível.

Não se trata aqui, portanto, de composições preocupadas em registrar os acontecimentos circunstanciais do tempo — basta notar a intemporalidade dos poemas —, tampouco em reconstruí-lo pelo viés histórico ou social, isto é, que diz respeito aos efeitos e mudanças concretas de sua ação sobre as coisas e os seres, trazendo à tona as marcas temporais pela memória coletiva. Trata-se antes do testemunho íntimo do desconforto ou da falência humana à frente de um presente e de um mundo colapsados, o que explica a inclinação desse sujeito poético para o exílio. Mas o confinamento será sempre abalado pelos impactos e inquietações do mundo, como alerta em “Que hora estranha. Pensas: sozinha” (*Outros poemas*): “O mundo é um medo/ que se avizinha”.

Mesmo porque, o sujeito desses escritos não vira as costas para o mundo, em um procedimento de negar ou apagar o real, tal como Friedrich compreende a poesia moderna ao dizer que o seu traço fundamental é o “afastamento cada vez mais decidido da vida natural”¹⁷⁷. Muitas vezes, a aversão ao mundo, visto como o grande lugar da perda e do sofrimento, entra em conflito uma inesperada preocupação com as suas mazelas; é o caso de “Poema aos mortos de todas as guerras”, registro crítico no qual a poeta abre frestas à barbárie e às dissonâncias do presente, das quais certamente tinha uma lúcida percepção, dando forma a uma longa lírica dos vencidos que recupera a brutal realidade dos soldados mortos em combate como que na tentativa de impedir o esquecimento das vítimas da história.

E conclui em uma espécie de lamento em aberto pelas mortes que ainda virão:

Até onde é concedido morrer
ainda vemos
as armas sem penhor
abandonadas.

Vale dizer que a rememoração do passado, conforme Simone Weil, é fundamental, pois não há emancipação às custas do esquecimento das atrocidades cometidas pelo tempo¹⁷⁸.

¹⁷⁷Cf. *Op. cit.*, p. 110.

¹⁷⁸Ver em: *Lectures on Philosophy*. Cambridge University Press, 1978.

A preocupação com o mundo, em alguns poucos casos, cede espaço a uma tônica participativa. “É preciso nos nutrirmos deste mundo, — quantos/ somos, sirvamos à sua fome, — fome de tantos”, orienta a voz poética preceptora em “Carta a Maria Cléa” (*Outros poemas*), um dos melhores poemas para se testemunhar o espírito engajado da poeta e o apetite crítico que tinha pelo mundo, dois aspectos marcantes de seu ativismo e atuação profissional, como já visto, mas que são pouquíssimos pronunciados em sua poesia.

O que se vê é bem a postura de um espírito engajado que correu à poesia para tentar se esconder do mundo e que também parece não ter encontrado na fé a resposta para as angústias da vida — embora não tenha deixado de vivê-la —, mas que não consegue virar as costas completamente para a vida. Não deixando de ser, portanto, uma expressão da vida e do seu tempo histórico. “Deste mundo, exílio, — porta de nossas perdas/ onde o tempo nos soma pelas horas esquerdas”, insiste ainda em “Carta a Maria Cléa”. O que faz pensar no que diz Erich Heller:

Seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia de caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista.¹⁷⁹

É então diante da aguda crise radicalizada no pós-guerra — crise que é também estética, tendo em vista o surgimento de múltiplas vertentes e movimentos pós-modernistas — e da precariedade de um tempo vazio de sentidos, que o sujeito desta poesia passa a interrogar a experiência do existir, sempre à procura de um sentido para si próprio; que justificará o retorno às lembranças do passado e a insistente indagação sobre a existência e o destino da vida humana.

Elaborações que estão amplamente presentes em *Barca do Tempo*, conjunto que demarca o momento de maior intimidade e atenção da poeta com a temática temporal, cujo título e organização dos poemas certamente não foram em vão: há mesmo uma voz flutuante que vagueia como uma barca, atravessando tempos, lugares e lembranças, pondo-se, por vezes, a vasculhar a memória mais íntima do ‘eu’, fazendo acumular uma bagagem de sensações. Em outros casos, mergulha em um passado distante, dos grandes mitos da Antiguidade, ou em um passado coletivo, dos fatos da humanidade e das paisagens seculares.

¹⁷⁹HELLER, Erich. “L’avventura della poesia moderna”. In: _____. *Lo spirito diseredato*. Milão: Adelphi, 1965. Apud. BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”. In: _____. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. CosacNaify: São Paulo, 2007, cit., p. 30-1.

Destaca-se uma sensibilidade um tanto acesa para a compreensão da finitude da matéria humana e da efemeridade de todas as coisas e para a passagem ininterrupta do tempo; o que talvez explique o surgimento de elementos como sino e retrato, a atenção às aparições efêmeras e furtivas, tais como a negra pantera (“Tu — pantera — escura noite!”), o “gato sainte” (“A noite dentro da touca”) e a sombra errante (“Sombra”), além da constante tensão entre o eterno e o efêmero, da recuperação de paisagens e personagens da história, do insistente interrogar sobre o sentido de *ser* e do desejo de apreender o presente acompanhado da amarga constatação de sua impossibilidade.

Mas em quase todos os casos prevalece o sofrimento diante da perda, experiência básica da condição humana, e da passagem veloz do tempo; o que representa um sintoma comum à experiência no mundo moderno, no qual, segundo Eliane Robert Moraes, “as formas de sentir e de pensar submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do efêmero”¹⁸⁰. Certamente é o caso de “Corre tempo, que te alcança”, poema que encerra o conjunto e cuja forma se assemelha a de um poema-piada ao molde drummondiano:

Corre tempo
corre tempo
corre tempo até o fim

que eu mesma passei por mim

Um caso de uso intencional do verso livre, aqui empregado para se criar o efeito de velocidade, o poema aponta para a ação inexorável da passagem do tempo, que “corre” sem que o sujeito consiga acompanhá-lo. Nota-se, pela leitura, que se trata de um tempo que passa, mas que, em razão de sua celeridade, não garante ao ser nenhum sentimento de duração ou mesmo de pertencimento. O último verso parece concluir então que, ao invés de estabelecer uma continuidade, o andamento veloz desse tempo provoca antes o desnorteio.

Não se trata aqui de uma temporalidade sentida como sucessão, isto é, uma “ordem cujo princípio ordenador é a relação antes-depois”¹⁸¹, tal como define Sartre, mas como uma sequência contínua e vazia de significados. Percebe-se então o desvario de um ser cuja experiência com o tempo presente é marcada tão somente pela experiência de sua velocidade, elaboração que pode ser também flagrada em outras composições e que aponta para a sensação sempre vertiginosa da passagem do tempo sobre o sujeito, que se vê tragado pelo

¹⁸⁰Cf. *Op. cit.*, p. 56.

¹⁸¹Cf. *O ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. 20ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, cit., p. 184.

curso da ordem temporal sem jamais alcançar a estabilidade ou capturar o sentimento de sua duração. O sentido da duração é bem explicado por Bergson:

[a duração] é memória, mas não memória pessoal, exterior àquilo que ela retém, distinta de um passado cuja conservação ela garantiria; é uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente.¹⁸²

Ela “implica portanto consciência; e pomos consciência no fundo das coisas pelo próprio fato de lhes atribuirmos um tempo que dura”¹⁸³. Isto é, se o tempo é algo homogêneo e indefinido, a duração é a sensação interior e subjetiva do mesmo, a continuidade e a percepção da relação antes e depois, sem a qual não se pode ter de fato uma participação sentida e vivida da temporalidade. O resultado é bem a “temporalidade vazia” descrita por Maria Rita Kehl, da qual “não se conserva nenhuma lembrança significativa capaz de conferir valor ao vivido”¹⁸⁴.

Mas a ausência da duração implica também, como visto no poema, em uma sensação de perda do ‘eu’, que, ao capturar da temporalidade somente a noção de sua passagem efêmera, acaba por perder a relação subjetiva com o tempo, relação esta necessária para manter o sentimento de continuidade de sua existência interior. É o que justifica, no último verso, o desvario de um ser que perde a noção de pertencimento ao seu presente, “partícula fugidia e irrepresentável” e “única temporalidade em que o corpo efetivamente existe e age”¹⁸⁵.

Nota-se então um sujeito poético que parece conceber o seu estar no mundo a partir da velocidade e da passagem vazia do tempo, sentindo sua própria existência transcórrer de modo inexorável, sem jamais se ater à experiência da duração — o que não está distante da manifestação melancólica, conforme lembrado por Maria Rita Kehl: “o melancólico seria aquele que não vê sentido em sua vida, limitada a uma sucessão de vivências mecânicas e vazias que não resultam em experiência”¹⁸⁶.

É certo que o conflito com o tempo, “atmosfera que envolve a melancolia”¹⁸⁷, se dá como um dos mais básicos sintomas do temperamento, representado na tradição ocidental por

¹⁸²Cf. “A natureza do tempo”. In: *Duração e simultaneidade*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006, cit., p. 51.

¹⁸³*Ibid.*, p. 57.

¹⁸⁴*O tempo e o cão: A atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009, cit., p. 116.

¹⁸⁵*Ibid.*, p. 127.

¹⁸⁶*Ibid.*, p. 175.

¹⁸⁷LIMA, Luiz Costa. *Op. cit.*, p. 12.

um indivíduo recluso e contemplativo, que tarda em responder à temporalidade do mundo e sente o peso imóvel da própria condição, como notado por Starobinski, “o melancólico perde o sentimento de correlação entre seu tempo interior e o movimento das coisas exteriores”¹⁸⁸.

O próprio termo *melancolia*, como lembrado por Maria Rita Kehl, foi durante muito tempo utilizado para caracterizar “o sujeito que se vê em posição excêntrica frente à norma de sua época”¹⁸⁹. Nesses poemas, há mesmo um ser dissociado, que não consegue se ater à vida e ao acontecimento presente, mas que está, no entanto, atento à velocidade com que corre o instante, como diz em um dos poemas: “e o cata-vento/ que o instante faz girar em doido tempo” (“Desprendia-se o instante”/*Outros poemas*).

Destaca-se ainda a angústia sobre a ação corrosiva do tempo, “tempo que nos devora”, como lamenta o ser em um dos poemas¹⁹⁰, que aniquila e confirma a natureza mortal de todas as coisas, que varre os afetos e as lembranças, e que dilacera o sujeito, afastando-o do conhecimento do mundo e de si próprio, quando não lhe rouba o viço da juventude, e por isso ele diz “sofrer a beleza esquecida”, que já se encontra distante, como em “Meu destino me deplora” (*Outros poemas*). Mas há também a tristeza e o desencanto por um presente fracassado e que não anuncia em nenhum horizonte qualquer perspectiva de mudança; o que explica o retorno ao passado, o resgate das memórias e a certeza de um futuro que se promete tragicamente.

Trata-se bem de um melancólico entediado diante do presente e que parece viver fora do tempo linear do mundo, como ele mesmo atesta:

— Só penso o passado,
só vivo de quando.¹⁹¹

Mas seja para salvá-lo do esquecimento ou para suprir a falta do presente, é no regresso ao passado que o ser tentará sanar suas dúvidas e inquietações em lembranças ainda não superadas. Vem daí o apego do melancólico ao passado e sua completa incapacidade de pertencer ao presente. É este o sentido visto em “Acordes e refrão no ouvido casto” (*Outros poemas*), em que a paisagem ouropretana e o badalar de um sino vão preenchendo o sujeito de melancolia e recordações de um amor já acabado:

¹⁸⁸Starobinski, J. *Op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁹“A melancolia em Walter Benjamin e em Freud”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO, Rubens Jr.; VEDDA, Miguel. *Walter Benjamin: Experiência Histórica e Imagens Dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, cit., p. 2.

¹⁹⁰“Esta chuva nos consola”/*Outros poemas*.

¹⁹¹“O sino, lembrando”/*Barca do Tempo*.

Acordes e refrão no ouvido casto
o sino da Ouro-Preto inconfidente
vai repetindo ao céu de um tempo vasto
o mesmo soluço ermo — bronze ausente.

Lembrar que me feria amor nefasto
no instante de sentir-te ainda tremente...

Trata-se de um procedimento lírico comum nesta poesia, no qual a atmosfera contemplada se dá como via de acesso aos sentimentos e sensações mais profundas de um ‘eu’ poético que, mesmo diante da cena do presente, captura-a pela lembrança do passado, período em que viveu um “amor nefasto” já extinto. Há um contraste entre o que dura — isto é, a paisagem histórica da lendária Vila Rica, palco de um dos mais importantes acontecimentos nacionais, como foi a inconfidência mineira, que se preserva tal como um museu a céu aberto, impregnada de lembranças e história, o sino, cujo som vai se repetindo de maneira incansável sobre o espaço e um “tempo vasto”, duradouro — e o que passa, como é o caso dessa relação amorosa já varrida pela ação do tempo e que se mantém acesa somente na memória do sujeito.

O que se vê é então a dor diante da natureza imutável da paisagem e dos monumentos históricos que cercam o sujeito e que se opõem à efemeridade da relação amorosa. Pensamento que faz lembrar dois versos drummondianos em *Claro Enigma*, também cantados face à monumental paisagem ouropretana: “As casas inda restam,/ os amores, mais não”¹⁹². Voltando ao poema de Ângela Alvim, vale notar que, enquanto os vocábulos *repetindo* e *mesmo* apontam para a continuidade e a natureza cíclica do badalar do sino, que se mantém mesmo com o passar do tempo, os versos “soluço ermo” e “bronze ausente” atestam a sensação da ausência da figura amada. É como se o sujeito transferisse ao sino a falta desse outro, e por isso suas badaladas são sentidas pelo “ouvido casto” — de quem se abdicou dos prazeres carnavais e do amor depois do desencanto da experiência amorosa — como um “soluço ermo” e solitário.

O sino, elemento que exerceu no período medieval a função de sinalizar “o momento das orações matinais e vespertinas” das missas e cerimônias fúnebres, indicando, portanto, “o caráter sagrado dos ciclos da natureza”¹⁹³, como lembrado por Maria Rita Kehl, representa no poema a lembrança do que foi e a constatação da perda, uma vez que o seu toque abre uma espécie de portal que leva o ser ao resgate melancólico do passado, período em que sentia “ainda tremente” um amor já acabado.

¹⁹²“Museu da Inconfidência”/ *Claro Enigma*, 1951.

¹⁹³Cf. *Op cit.*, p. 124.

É fato que o cenário secular de Vila Rica, cuja arquitetura, os monumentos e as fachadas dos antigos casarões criam a ideia de uma cidade congelada no tempo e preenchida de história, parecendo estar eternamente presa ao seu passado, já foi cantado por muitos poetas desde o tempo da Inconfidência: foi tema da lírica contemplativa de Cláudio Manuel da Costa, palco do amor lendário entre Dirceu e Marília, como revelam os escritos de Tomás Antônio Gonzaga, sendo depois revisitada por gigantes como Murilo Mendes, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Também chamou atenção de muitos autores modernistas em razão da destruição de suas casas pela ação das chuvas e do tempo; fazendo com que a preservação de Ouro Preto se tornasse “um grande tópos da poesia brasileira”¹⁹⁴. É o que se pode capturar em dois notáveis poemas da época: “Minha gente, salvemos Ouro Preto”, de Bandeira, e “Morte das casas de Ouro Preto”, de Drummond, ambos publicados no Correio da Manhã (RJ). No entanto, em Maria Ângela Alvim, a antiga Vila Rica surge intacta e revestida de lembranças e fantasmas de amores passados que parecem atestar a fadiga das relações humanas diante da passagem do tempo. Trata-se de uma angústia não pela Ouro Preto que se foi, levando sua história e personagens ilustres que por ali passaram, mas pela Ouro Preto que ainda é e permanece no presente, ao contrário da figura amorosa. O vocábulo *nefasto*, nesse sentido, parece indicar a consciência do ‘eu’ poético sobre a fatalidade desse amor destinado a jamais vingar, somente a doer.

O que se percebe é um sujeito emocionalmente preso ao passado e que, estando pouco atraído por seu presente, faz dele uma forma de acesso às lembranças, a fim de sanar suas angústias e questões ainda não superadas. E por isso, na estrofe final, já desacreditado do amor, ele questiona ao sino: “Sino de Ouro-Preto — amor se alcança?”. Ouro Preto também é palco de desilusões amorosas no soneto “Volta a Ouro Preto” (*Barca do Tempo*), no qual a memória do ser sobre a paisagem faz desencadear a mesma sensação de perda. Por isso ele canta diante do que vê a angústia de um amor que ficou na lembrança: “Canto, canto ao desamor:/ terra de adeus, solo imenso”.

Nota-se, nos dois casos, que a Vila Rica palco de lendários acontecimentos e amores, com sua paisagem preenchida de riquezas, é para o sujeito nada além do que um cenário vazio, sobre o qual ele recorda de suas dores, atestando sua solidão sob o esplendor dos monumentos. Não se trata aqui da Ouro Preto da história e dos grandes poetas e

¹⁹⁴Cf. OHATA, Milton. “Notas de edição”. In. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. Edição preparada por Augusto Massi e Milton Ohata. Posfácio de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Apud. Alcides, S. (2021). Relendo “Morte das casas de Ouro Preto”. *Literatura E Sociedade*, 26(34), 185-196. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p185-196>. Último acesso em maio de 2023.

inconfidentes; é antes o mundo perdido e inacessível dos amores passados; o que permite apontar para a existência de uma perda dupla, isto é, da perda já sentida do amor e a perda reiterada no presente pela lembrança.

Mas tanto em “Volta a Ouro Preto” como em “Acordes e refrão no ouvido casto” há um ser que sente e vive o presente pela sensação da perda do que ficou no passado, podendo pensar se o regresso à memória não seria aqui uma tentativa de abstração do presente inosso ou mesmo uma forma de conservar do tempo que passa veloz alguma lembrança ou experiência vivida. Como explicado por Maria Rita Kehl,

A função da memória [...] é essencial para manter nosso sentimento imaginário de identidade ao longo da vida; ela funciona como garantia de que algo possa se conservar diante da passagem inexorável do tempo que conduz tudo o que existe em direção ao fim e à morte.¹⁹⁵

É preciso observar que o regresso ao passado representa, de certa forma, uma paralisação do tempo e da vida presente, ainda que o passado represente aqui uma memória inconsolável que o sujeito não consegue salvar da destruição e do esquecimento, como ele mesmo constata, tragicamente: “Já nem pode manhã reacender/ a mais remota infância na retina”¹⁹⁶. O que se vê então é o lamento pela certeza de que tudo é cinza e resíduo de um tempo consumado, restando ao ser somente cavar espaço para as perdas:

Para receber tua ausência
me criei em nada.
Recolho teus despojos de insolvência
no tempo.

diz em “Para receber tua ausência” (*Outros poemas*), em que permanece no tempo somente os restos dessa relação já arruinada; outro caso para se notar a perda da pessoa amada e a amargura diante da relação amorosa, sempre relembrada pela tristeza desse outro que faltou. A angústia diante do efeito silencioso da temporalidade, provocadora da perda e da mudança, também se verifica no (também) ceciliano “O retrato” (*Barca do Tempo*), sonetinho em que se pode flagrar o mesmo ser melancólico abstraído do presente e mergulhado no passado, desta vez despertado por uma fotografia:

Estás numa lembrança

¹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 127.

¹⁹⁶ “Raio de som, luz de um verso pendida” (*Outros poemas*).

e o tempo se contradisse.
 Porque foges, ficas criança
 desta idosa meninice.

Pisas na antiga esperança
 qual se tudo regredisse.
 (Teu futuro não se avança
 noutras faces de velhice?)

Ah! represou-se a ternura,
 num mais abstrato banho
 te inunda toda a figura.

Já teu passo adolescente
 reconhece um só tamanho
 que a ti mesmo te acrescenta.

A primeira estrofe já revela a tensão central do poema, que será mantida até a última estrofe: o desejo pela regressão do tempo acompanhado da impossibilidade de sua realização. Nota-se que, ao olhar para a imagem registrada na fotografia, o sujeito se dá conta de que o seu ‘eu’ do passado não está mais de acordo com o seu ‘eu’ do presente (“e o tempo se contradisse...”), ainda que este último tente fugir do avanço do tempo, conservando-se em uma falsa infância. No entanto, esta fictícia infância não passa de uma “idosa meninice”. Já se vê aí o efeito dilacerador do tempo sobre o ser.

Trata-se, mais uma vez, de um soneto em que o passado surge em um rompante para atestar a falta e a miséria do presente. No entanto, a perda aqui sentida pelo sujeito não é a de um amor remoto, abalado pelo destino. Ao contrário, o que se vê é a perda de si mesmo. Na segunda estrofe, uma esperança ainda não superada é o que motiva o desejo pelo regresso do tempo e de uma infância que já está distante. Tragicamente, a pergunta parece conter em si mesma a sua resolução, confirmando portanto a verdade que o ‘eu’ tenta esconder: seu futuro já se anuncia “noutras faces de velhice”, isto é, a velhice que o espera se aproxima, manifestando-se por outros meios.

Afirmção que se comprova nos versos seguintes, em que o sujeito se volta para o ‘eu’ do presente e se dá pela falta da “ternura” e do frescor que tinha na infância, sendo portanto surpreendido pela ação aniquiladora do tempo — algo que se pode inferir pela interjeição “Ah!”. Como em Cecília Meireles, ao invés de suscitar a identificação, um elo entre o passado e o presente, o retrato instaura a discordância e o estranhamento, reforçando o contraste entre o ser do passado e o ser do presente e fazendo com que este veja a si próprio como uma figura que está inundada pelo abstrato, isto é, que lhe parece irreconhecível e obscura.

Convém mencionar então que, como já visto outras vezes, a experiência com o tempo está aqui marcada pelo sofrimento da perda, o que reitera a proximidade desta poesia com a poética cecilianiana, na qual, como bem colocado por João Adolfo Hansen, o passado é tido como aquilo “que se perdeu para sempre”¹⁹⁷; por isso a melancolia diante da natureza irretornável das lembranças e da ação destruidora do tempo, tão bem representada em *Solombra*, que reúne os últimos escritos da poeta carioca, e nos versos de “Em acaso acontecido” (*Outros poemas*), em que se vê a certeza sobre a intangibilidade do passado, que volta como um sonho irreparável, sem trazer nenhum alívio para o presente:

o que somos foi perdido
e volve sem remissão.

A dificuldade de retornar ao passado de maneira efetiva, o entendimento da memória como algo inconsolável e a vivência em um presente sempre marcado pela sensação de perda do que foi e jamais voltará a ser são certamente motivos fundamentais da lírica de Ângela Alvim e que se anunciam amplamente nas composições de *Solombra*. Ainda de acordo com Hansen, este último livro “afirma que o tempo destrói o próprio tempo e que também a esperança desconsolada de reviver integralmente o perdido é sempre um futuro adiado pela própria experiência repetitiva da perda realizada pelo presente”¹⁹⁸.

Mas chama atenção, em “O retrato”, o vaidoso temor pela velhice, a trágica desintegração do ser diante de uma temporalidade que se impõe, o esvaimento da “ternura”, a ânsia pela regressão do tempo e, por conseguinte, a consciência da condição incontornável deste. O tempo é o que afasta o ‘eu’ de suas memórias e de si mesmo, condenando-o a seguir o seu curso infundável. Sentido melhor explicado por Sartre: “O tempo me separa de mim mesmo, daquilo que fui, do que quero ser, do que quero fazer, das coisas e do outro”¹⁹⁹.

O desejo pela meninice também será abalado em “Manhã de ouro” (*Outros poemas*), no qual a afirmação atesta a dúvida e, ao mesmo tempo, a resposta: “Que menina posso ser!/
Se tristeza se aventura/
tem o dia a envelhecer”. Outro caso em que o envelhecimento está atrelado à ideia de algo que é inescapável e que impossibilita a duração da juventude.

Na estrofe final, percebe-se a insistência de um sujeito movido tão somente pela “antiga esperança” do regresso, deixando-se enganar em um “passo adolescente” que não condiz com o seu tamanho. É sabido que a natureza intimista desta poesia tende a fazer da

¹⁹⁷Cf. *Op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁸Cf. *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁹*Op. cit.*, p. 186.

segunda voz (o ‘tu’) um recurso recorrente, no qual o ‘eu’, assumindo a postura de um outro, analisa-se mais abertamente, registrando seus sentimentos e aflições. Este me parece ser o caso visto em “O retrato”, em que o ‘eu’ profundo modela sua própria figura em um ‘tu’ para revelar a si mesmo a sua verdade.

Já se pode notar, a este ponto, que o regresso às lembranças é um recurso presente em alguns poemas e representa o movimento de quem volta num passado interior e pessoal para talvez reestabelecer algum vínculo com o seu tempo, embora ocorra a reafirmação de seu exílio e distanciamento em relação à temporalidade. Mas vale dizer que a memória evocada quase nunca corresponde a um passado concreto e coletivo do universo familiar, das casas e cidades do interior, dos irmãos e familiares, ou mesmo da vivência na capital do estado e das viagens que fez em torno do país e do mundo; enfim, não corresponde a nada que permita ao leitor traçar um paralelo com aspectos da vida real da poeta — o que permite dizer que boa parte dessa poesia muito bem aproveita da sinceridade íntima que Rainer Maria Rilke julga ser fundamental na construção de um poema²⁰⁰.

A ausência desses elementos, bem como a escassa representação visual dos espaços e das cidades, tão identificável, por exemplo, na obra drummondiana, que recorda de Itaboraí, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, reitera o já notado e dominante acento introspectivo desta poesia, que parece anular o tempo e o espaço da vida comum, fazendo sobressair os sentimentos, impressões e lembranças mais íntimas do universo particular e inacessível de um ‘eu’ que parece mesmo ter consciência do seu distanciamento do mundo:

muda solidão pairando em grito ermo,
largo deserto visto em falso medo...

reflete nos versos de “A volta” (*Outros poemas*). Como já aludi, se a melancolia reclama alguma relação com a percepção da ordem temporal, essa relação está aqui manifestada sobretudo no desconforto do sujeito diante da passagem do tempo, no apego ao passado e, por conseguinte, na sua incapacidade de pertencer ao presente; sendo este último uma expressão comum ao temperamento, tal como explica Starobinski:

a melancolia deve ser compreendida [...] como uma modificação que intervém na estrutura da objetividade temporal. Incapaz de efetuar o ato “protensivo” que o liga a um futuro, o melancólico vê se despedaçar o próprio fundamento de seu presente.²⁰¹

²⁰⁰Cf. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2022, cit., p. 26.

²⁰¹Starobinski, 2012, p. 29. Apud. LIMA, 2017, p. 49.

Só isso justifica a indescritível dificuldade do sujeito de se adequar ao presente, tantas vezes manifestada na sua falta de ânimo e no seu passo lento — expressão que será estudada na seção seguinte —, no seu desinteresse pelo mundo e no tédio absoluto, sintomas comuns da personagem melancólica e que tanto explicam a sensação recorrente de exílio:

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

diz o poema “De tudo me afastei, por não querença” (*Outros poemas*), expondo o afastamento e a errância de um ser que passa pela vida, essa “hora distante” que “nunca se deteve” em seu caminho, sem ter com ela qualquer sentimento de participação ou experiência vivida, contentando-se tão somente com a “imagem vista em ver”. Isto é, sem a relação subjetiva com o tempo e ao ver quebrar a sensação de continuidade deste, o sujeito sente sua própria existência se confundir com o fluxo vazio e contínuo da temporalidade; por isso ele segue passando pela vida sem de fato vivê-la. Convém notar o paradoxo de uma voz poética que está presente no mundo, mas que se põe distante em pensamento e que não se atém às vivências.

Talvez isso seja o bastante para explicar também a consciência sempre acesa de que a temporalidade corre em direção a morte de todas as coisas e de que tudo flui, tudo é passagem e perece; aspecto muito bem anunciado nos versos de *Superfície*. No entanto, nem mesmo a consciência sobre a natureza cíclica da existência é suficiente para que o sujeito deixe de sofrer com a ação escatológica da temporalidade. Em “Esta idéia que pretendo” (*Outros poemas*), flagra-se o mesmo mal-estar já antes visto diante da mecânica do tempo, que, sem fazer durar as vivências, transforma-as rapidamente em passado:

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

Está aí representada a sensação recorrente de perda do ‘eu’ frente ao passado que se foi e é irre recuperável, ao presente que não é e à incapacidade de salvar da destruição as vivências, isto é, “as horas” que ele vai colhendo mas que se perdem pela passagem do tempo. Mas nota-se como o ser parece perceber a temporalidade não como uma sucessão contínua, algo que avança em direção a algo, mas como um vicioso ciclo de destruição do presente,

uma esteira reversa que está sempre deslizando para trás, embora ele permaneça seguindo em frente.

Eis a dinâmica cruel do tempo, que corre na sua necessidade de transformar o instante em lembrança. Vale novamente trazer o pensamento de Simone Weil: “não há nada em nós que não proteste contra a passagem do tempo e, ainda assim, tudo em nós está sujeito ao tempo”²⁰². Pois, ainda de acordo com a filósofa, “o presente é algo que não existe, que se foi imediatamente e que só está presente para a consciência como algo passado”.²⁰³ A fragilidade do presente é também notada por Sartre: “o presente não é, faz-se presente em forma de fuga” e não se trata de uma “presença demorada e em repouso junto ao ser, mas sim de uma evasão fora do ser rumo a ...”²⁰⁴.

No poema transcrito acima, volta-se novamente o problema da duração, cuja falta é percebida pela sensação de um tempo que passa, mas que não é vivido ou experimentado pelo ser, e sem a qual a temporalidade é sentida como um escoamento contínuo que não se conserva na lembrança. O que atuará tragicamente na vida interior do ‘eu’, como explica Maria Rita Kehl a partir da leitura de Bergson:

Para Bergson, a duração implica a sensação subjetiva de indivisibilidade do movimento de nosso corpo, tanto no espaço quanto no tempo. A duração é uma espécie de ilusão necessária para manter o sentimento de (alguma) continuidade em nossa existência.²⁰⁵

Isso porque

O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa à frente de nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, e não são os anos mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos.²⁰⁶

Também porque a percepção do mundo material parece, como explica Bergson, “como ou sem razão, estar concomitantemente em nós e fora de nós”, pois “cada momento de nossa vida interior corresponde [...] a um momento de nosso corpo e de toda a matéria circundante” e “essa matéria parece então participar de nossa duração consciente”²⁰⁷. O que

²⁰²Cf. *Op. cit.*, 1978, p. 198.

²⁰³Cf. *Ibid.*, p. 198.

²⁰⁴Cf. *Op. cit.*, p. 177-9.

²⁰⁵Cf. *Op. cit.*, p. 138.

²⁰⁶PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 69.

²⁰⁷Cf. *Op. cit.*, p. 52.

permite dizer que a falta da experiência subjetiva com o tempo implica também na perda da sensação de continuidade da vida interior do ser.

É daí que o desvario se instaura, revelando um ser que, consciente de que a temporalidade se opõe à duração de todas as coisas, não concebe outra forma de estar no mundo que não seja pela passagem, isto é, pelo escoamento contínuo que o impede de se ater à experiência de *ser* no mundo; sentido que tratarei com mais profundidade em uma das seções deste capítulo.

Trata-se, a meu ver, de um ser melancólico exilado do tempo do mundo, que não consegue se ater ao presente e por isso vê enfraquecer o próprio sentido de *ser*. Mas nota-se que, em todos os casos, a angústia está na passagem do tempo, que afasta o sujeito das lembranças e da instabilidade, levando-o à constatação de sua efemeridade. Sentido que pode ser decifrado por Simone Weil, que entende o tempo como “a origem de todas as formas de escravidão”, pois ele é “a fonte da sensação de que a existência não é nada” e é justamente “a forma como o tempo passa que faz com que os homens tenham tanto medo de pensar”²⁰⁸. Eis porque “nós não podemos ter qualquer influência sobre o presente, porque ele existe”, assim como “não podemos influenciar o passado, porque ele já não existe mais, e não temos influência sobre o futuro, porque ele ainda não é”²⁰⁹.

Mesmo sem pretensão de reconstruir os fatos e circunstâncias do tempo presente, reitero que boa parte desta poesia conjura muito bem a crise identitária que assolou a segunda metade do século XX, período farto de brutalidade e de mudanças velozes, que deixou como saldo consequências nefastas para a humanidade. A procura existencial parece ter sido então a saída de um ser que se viu diante da urgência de novas formas de interpretar a realidade e a própria existência. O lado trágico é que esse empreendimento acabaria por revelar a sua própria nulidade diante do efeito destruidor do tempo.

O que se vê então é a atitude de alguém vencido e rendido, de alguém que cedeu ao peso imposto pelo tempo e foi registrar o seu fracasso no campo da poesia. Teria sido a melancolia uma resposta face às novas mudanças? Haveria uma saída que não a evasão à escrita lírica?

2.2 “*Estou, — mas eu ando/ meu passo acabado*”

²⁰⁸Cf. *Op. cit.*, p. 197.

²⁰⁹*Ibid.*, p. 198.

Uma leitura atenta desta poesia poderá capturar todo um universo em torno do *passo*, substantivo presente em uma expressiva quantidade de versos, quase sempre ligado a um vagar sem rumo, um ir e vir sem propósito aparente e desatento ao meio externo circundante. O passo é símbolo da divagação e do desvario, fragmento de uma andança solitária e ao sabor dos elementos, como revela o sujeito em “Só, — enquanto a vida” (*Outros poemas*):

e o passo gratuito pronto ignora
o outro passo)
só, eu prosseguia.

Pela leitura, é possível inferir que se trata de uma andança que acontece quase que de modo mecânico, sem partir da vontade do ser que a perfaz; algo que se pode notar por esse “passo gratuito”, isto é, que não tem nenhum propósito ou motivo, que segue tão desatento que acaba por desconsiderar a execução do “outro passo”, como se este último se concluísse independentemente da ação do passo anterior. Ou seja, parece ser um gesto pelo qual não há nenhum acordo entre as pernas; ao contrário, elas se arrastam livremente e sem nenhum comando, denunciando a falta de ânimo do corpo o qual elas pertencem.

Vale dizer que esse mesmo andar prostrado, solitário e desatento aparece em outras composições, denunciando sempre a condição itinerante do ser poético, que segue seu caminho mesmo se sabendo destinado a jamais encontrar um rumo. Por isso ele vagueia no nada, perdido de si mesmo e do universo ao redor, desatento ao próprio movimento que empreende.

[...] ó lunares
lembranças, doridos passos
(muitos fui acompanhando
de longe e mais me pisaram
aqui, ali, onde sei).

relembra a voz poética em “Quero crer-me este sentido” (*Poemas de Agosto*), em que se pode notar sua impotência e total falta de domínio sobre os próprios passos, os quais ela acompanha de longe, como um corpo isolado, e que, sem se firmar sobre eles, são eles que pisam sobre ela. Mas esses “doridos passos” também revelam um sujeito que se lembra perdido e exilado de um mundo que passa à sua volta e do qual ele está alheio.

Algumas vezes, tamanha é a errância e desorientação deste caminho que a única alternativa é o regresso. É o que se vê em “A peregrina” e “Via Appia Antica” (*Barca do Tempo*), composições em que se pode flagrar um sujeito itinerante e solitário, entregue às

circunstâncias do caminho e que, sem mais saber para onde ir, vira o passo em direção ao retorno.

Regressa em teu próprio passo
antiga, pura e sozinha.

afirma em “Via Appia Antica”; caso em que o regresso atesta a fraqueza e a apatia de um sujeito que segue como um autômato, indiferente às coisas exteriores e que regressa no “próprio passo” pois seu movimento mecânico não o permite seguir nenhum outro caminho distinto. Os vocábulos “antiga” e “pura” parecem mesmo sinalizar o desacordo da voz poética com o acontecimento presente que lhe cerca. É como se, sem se deixar infiltrar no presente que transcorre à sua volta, ela se prendesse ao passado, tal como uma peça antiga e intacta que se conserva no presente, mas que não sofre deste nenhuma influência, mantendo então a sua pureza.

Em todos os casos vistos, trata-se de um ser que não se vê preenchido pelo caminho percorrido ou que faz deste um meio de organizar seus pensamentos. O que se pode notar é antes um trajeto feito sem qualquer sombra de ânimo ou fascínio; a perdição de um sujeito sozinho e absorto no além, cujo movimento que emprega parece traduzir a desordem de seu interior. Deve ser lembrado que, durante muito tempo, o melancólico esteve representado como um ser recluso, que vagava sozinho e errante, perdido nos próprios pensamentos e apartado do mundo. É o caso de Belerofonte, notável herói da mitologia grega e expoente da concepção aristotélica da melancolia dos homens engenhosos, que, tomado pelo peso da própria condição, “vagou em busca de lugares solitários”²¹⁰, tal como consta na passagem da *Iliada*²¹¹. Como visto por Starobinski: “Belerofonte parece-nos vagar no vazio, longe dos deuses, longe dos homens, num deserto ilimitado”²¹².

Mas pode ser também o caso de Baudelaire, já sobre uma forma mais moderna da melancolia: o chamado *spleen*, “símbolo da insatisfação”²¹³, segundo Sartre, isto é, um sentimento profundo de desânimo, tédio e isolamento, acompanhado da absoluta falta de desejo. Para Maria Rita Kehl, “a condição melancólica do sujeito moderno é representada pelo poeta *flâneur*, que vagueia em busca de fragmentos do passado [...] na contramão da

²¹⁰Cf. ARISTÓTELES. *El Hombre de Genio y la Melancolía: Problema XXX, I*, 1996, cit., p. 79. (Tradução minha).

²¹¹Cf. *Iliada*, VI, vv. 200-202. In: HOMERO. _____. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 1ª ed., 2013, cit., p. 240.

²¹²Cf. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*, 2016, cit., p. 16.

²¹³Cf. Baudelaire. Translated by Martin Turnell. New York: A New Directions Paperbook, 1967, cit., p. 177.

multidão urbana”, e que “se vê isolado entre seus semelhantes, seus rivais”²¹⁴. Ainda de acordo com a psicanalista, o isolamento do poeta tem o sentido de ser “resistência às formas de agenciamento que a modernidade promove para arrastar as multidões em sua rede”²¹⁵.

Em Maria Ângela Alvim, no entanto, trata-se de um ‘eu’ melancólico que vagueia não sobre o mundo moderno e industrializado, ocupado pelas massas operárias e pelas novas configurações urbanas do capitalismo industrial, como em Baudelaire, mas sobre um universo dificilmente identificável, que fora transfigurado pelo olhar sensível do sujeito ou que sequer é mencionado, e que sofre não dos efeitos controversos da bile negra, “o mais sensível dos humores”²¹⁶, próprio dos homens excepcionais, de vocação heróica, como Belerofonte ou Ájax, mas da perda de si mesmo diante da experiência do existir. E por isso ele anda em desvario, tomado pela tristeza e o torpor da própria condição, sem jamais conseguir acompanhar a passagem veloz do tempo.

Também por isso a aparição da assincronia e do passo lento, “expressões mais poderosas do estado melancólico”²¹⁷, como lembrado por Starobinski, que parecem denunciar o desacordo do sujeito com o tempo, bem como a sua vontade de paralisar a imediatez do presente. É como se a voz poética respondesse ao andamento corrido deste na moleza de um passo que segue arrastado e sem ânimo. Já foi falada da lentidão típica dos melancólicos, costumeiramente representados por indivíduos prostrados, tomados pelo torpor e “associados em excesso à contemplação solitária em cenários de desfiladeiros e ruínas”²¹⁸. Em Ângela Alvim, o passo lento atesta não somente a abstração e a incapacidade do corpo de corresponder à temporalidade vigente como ainda confirma o seu apartamento:

Estou, — mas eu ando
meu passo acabado.

conclui o sujeito em “O sino, lembrando” (*Barca do Tempo*). Trata-se aqui da confirmação de uma presença dúplici no universo: de um lado, a certeza de que o ser *está*, ou seja, de que ele se faz presente, e, do outro, a contraposição, a afirmação de que essa presença se dá no ato presente de *ir* e por meio de um “passo acabado” que firma o seu abatimento e a sua paralisia diante do movimento das coisas exteriores, tal como se ele vivesse num tempo

²¹⁴Cf. “A melancolia em Walter Benjamin e em Freud”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO, Rubens Jr.; VEDDA, Miguel. *Walter Benjamin: Experiência Histórica e Imagens Dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, cit., p. 3.

²¹⁵*Ibid.*, p. 3.

²¹⁶Cf. Starobinski, *Op. cit.*, p. 19.

²¹⁷*Op. cit.*, p. 59.

²¹⁸Cf. Starobinski. *Op. cit.*, 2014, p. 15.

próprio, descolado da passagem do tempo presente. É preciso lembrar que a melancolia implica um nexos forte com a percepção do tempo, tendo em vista que o melancólico parece sentir “uma espécie de obstáculo que o imobiliza diante do espetáculo exterior que se acelera vertiginosamente”²¹⁹.

Mas vale dizer que esse passo lento e despreocupado não combina com a pressa dos acontecimentos do tempo presente, nem mesmo com a atitude engajada que o mundo cada vez mais assolado pela barbárie parecia demandar. Isso porque ele é o símbolo do escapismo e possui um sentido paradoxal: se, de um lado, ele é a confirmação de um estar no mundo, quer dizer, da presença efetiva do ser sobre a matéria do universo, do outro, ele é também é uma forma de alheamento da própria existência, manifestação de um corpo que se faz presente em ação mas que está distante em pensamento.

Ele é a confirmação de uma presença no mundo, mas de uma presença que não firma os pés sobre o solo circunstancial da vida presente. Ao contrário, deixa-os suspensos no ar, perto o bastante para captar as dores e os sentimentos da existência e suficientemente longe para não se comprometer com suas questões emergentes. Essa mecânica do passo, que articula presença e refúgio é vista em “Estar sem auxílio. Pensa” (*Outros poemas*): “alheamento/ de mim, entre ideia e passo”.

Starobinski relembra que o “homem errante, o peregrino, o viajante, segundo as crenças e imagens da cultura medieval”, é justamente o que sofre o “aspecto nefasto do temperamento melancólico e sobre quem pesa a influência sinistra de Saturno”²²⁰. E reitera: “viajar, vagar, é o mal de Belerofonte; é um sintoma da acedia: não é de jeito nenhum o seu remédio”²²¹, tal como se acreditava na época. Há em alguns desses poemas a enunciação de um ser itinerante, que viaja por territórios milenares, tal como a antiga Via Appia e as cidades de Nice, Roma e Ouro Preto. No entanto, ele percorre esses cenários não com a curiosidade de um turista, mas pelo abatimento, estando tão profundamente absorto em si que o cenário externo perde a importância; representação típica do atrabiliário:

Durante a grande moda elisabetana da melancolia, uma das figuras mais típicas do atrabiliário apareceu na forma do *malcontent traveller*: ele percorreu a Europa, dissipou-se na Itália, e de lá trouxe um humor sombrio, um execrável ateísmo, uma misantropia a toda prova.²²²

²¹⁹Starobinski, J. *Op. cit.*, p. 59.

²²⁰Cf. *Op. cit.*, 2016, p. 89.

²²¹*Ibid.*, p. 89.

²²²*Ibid.*, p. 89.

Como tentei mostrar, o passo, em boa parte dos casos, simula a divagação e a lentidão do ser na sua incapacidade de acompanhar o andamento do tempo, sintetizando ainda a prostração, o tédio e o desligamento do presente. Trata-se da ação de quem segue alheio como que buscando refugiar-se do mundo que se anuncia a sua volta. Mas é sobretudo através do passo que ele confirmará sua presença neste mundo, ainda que esta se dê pela passagem.

2.3 O estar é passagem

*“Só eu passei
e existo em ir.”
Maria Ângela Alvim*

Em outubro de 1959, Carlos Drummond de Andrade escreve uma crônica à amiga precocemente morta naquele mesmo mês, na qual ele diz: “Agora nunca mais estarás fora do mundo, ou nele oculta. Agora sei que teu nome era Busca e Passagem”. E, com uma sensibilidade ímpar, conclui: “há criaturas nascidas para buscar e passar, encerrando uma promessa contínua, rosa aberta no nada”²²³. Embora se refira à morte da poeta, o itabirano acaba por sinalizar dois importantes aspectos desta poesia: de um lado, a busca, sintetizada na constante procura do sujeito da própria identidade e na interrogação sobre o sentido da existência, e, do outro, a passagem, materializada na consciência desperta sobre a condição efêmera da vida diante da ação corrosiva e inescapável do tempo.

Consciência esta que fará emergir um profundo entendimento do sujeito sobre a sua própria transitoriedade. Pois se tudo está sob o domínio impiedoso da ordem temporal, este movimento incessante que consome as coisas e os seres, roubando-lhes a permanência e o repouso, resta então ao ‘eu’ reconhecer a si mesmo como um ser destinado a passar e a fluir em direção à morte, tal como tudo no universo.

Só eu passei

e existo em ir.

conclui em “Tempos passados” (*Outros poemas*).

Nota-se neste poema o anúncio de um ser que passa pela vida sem se fixar sobre a mesma, fluindo solitário e desgarrado do mundo. O “existo em ir” sinaliza então a ideia de

²²³Cf. “Passagem”. In: ALVIM, Maria Ângela. *Op. cit.*, p. 11.

uma existência condicionada ao “ir”, impossibilitada de permanecer. Esta é, na verdade, a mecânica da vida humana, destituída de permanência e igualmente destinada à transitoriedade. Como explica Bergson:

[...] nossos próprios atos não nos aparecerão mais como uma oferta de novidades imprevisível. Fazem parte da trama universal das coisas, dada de um só golpe. Não os introduzimos no mundo; é o mundo que os introduz já prontos em nós, na nossa consciência, à proporção que os alcançamos. Sim, somos nós que passamos quando dizemos que o tempo passa; é o movimento para a frente de nossa visão que atualiza, momento após momento, uma história virtualmente dada por inteiro.²²⁴

Pois o tempo, horizonte possível de todo o entendimento do ser e “condição ontológica do psiquismo”²²⁵, como define Maria Rita Kehl, é para o sujeito, como mostrei na primeira seção deste capítulo, uma sucessão vazia, um eterno jorrar que não resulta em experiência e que submete todas as coisas ao seu fluxo contínuo, e que acaba por roubar a experiência da continuidade, entregando os seres ao nada. Este parece ser o sentido anunciado em “Que importa, se me vou”, no qual a certeza de uma existência passageira, sujeita ao “ir constante”, leva à constatação da própria nulidade da voz poética:

Se me vou,
este ir constante não permite
que me detenha em ser
e ser amor.

Dois motivos frequentes na lírica de Ângela Alvim estão incluídos nesse poema: a noção da efemeridade e da finitude da vida humana e a negação da própria existência. Pela leitura, é possível afirmar que “ir” é um verbo contraposto a “ser”: “este ir constante não permite/ que me detenha em ser”. E que, para se deter em *ser*, é preciso dar fim ao “ir constante”. Mas o que seria esse ir constante? Dado o entendimento de que tudo flui e está em passagem, visto em diversas outras composições da poeta, não me parece improvável pensar que seja tão somente o fluxo desnordeante e ininterrupto imposto pelo tempo, que obriga o sujeito a seguir no seu ritmo, impossibilitando-o de *ser*, de se fazer presente e de “ser amor”. Nota-se ainda uma distinção entre “ser” e “ser amor”, duas coisas impedidas pelo “ir constante”.

Talvez isso justifique a dificuldade nas relações amorosas, sempre desfeitas e lembradas com tristeza. Pois tanto para “ser” como para “ser amor” é preciso *estar*. Mas o

²²⁴Cf. *Op. cit.*, p. 73.

²²⁵Cf. *Op. cit.*, 2009, p. 111.

tempo se impõe, impedindo a permanência e empurrando o sujeito para um “ir constante” que o aparta das experiências, da vida e até de si mesmo. Esse pensamento do amor como sentimento que urge a presença atravessa diversas composições, como já foi notado anteriormente.

Mas chama atenção o fato de que o sujeito aceita a sucessão vazia do tempo como uma verdade tão absoluta que acaba por incorporá-la para si; o que faz pensar no que diz Starobinski a partir da leitura de Montaigne:

Quanto ao comum de nossa vida, ei-nos, portanto, condenados a sofrer uma ausência irrevogável, a sentir nossa duração escoar-se no seio de um vazio ontológico, a não conhecer senão a passagem e o parecer. [...] Somos arrastados [...] em um fluxo perpétuo.²²⁶

É então diante da consciência de um existir que está entregue à continuidade vazia que o ser assume a sua condição de passagem; vendo-se como alguém que está no mundo somente para passar e cuja existência é efêmera e vazia. Por isso os autoinsultos e a tão recorrente dúvida sobre si mesmo:

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

dizem os versos de “Esta idéia que pretendo” (*Outros poemas*). Nota-se aí as marcas da melancolia freudiana, manifestada nas recriminações do ser sobre si mesmo e na sensação da perda de sentidos para a existência. Mas chama atenção que esse sujeito “móbil”, isto é, itinerante, que transita e possui mobilidade frágil, sutil — como leva a crer o poema —, e “despiciendo” (desprezível), perdido de si mesmo, não se encontra em “mal ou bem”, mas no que ele foi e continua sendo, isto é, na existência contínua e vazia, pela qual ele segue “sendo alguém” que ele próprio não reconhece. O uso do vocábulo *alguém* atesta o desconhecimento da voz poética sobre si: mais do que ser ela própria, ela é um outro cuja identidade não lhe é decifrável: “sempre sendo,/ mais do que sou,/ sendo alguém”.

O estranhamento de si e a perda da própria identidade são, como já visto, algumas das manifestações melancólicas mais recorrentes nesta poesia e indicam aqui uma existência que se continua e é mantida no vazio, sinalizando ainda a situação desvairada e submissa do “ser móbil”. Convém dizer que, em todos os casos mencionados até então, a falta da duração, de

²²⁶Cf. *Op. cit.*, p. 84.

uma participação sentida no tempo, resulta no enfraquecimento existencial do ser, que perde a continuidade, ou seja, a sensação do antes e depois, passando a entender o próprio existir como uma passagem vazia, um “ir constante”, isto é, como algo que não permanece e que sempre escapa (vem daí a adoração desta poesia pela água?). Vale reiterar, conforme visto por Simone Weil, que é da experiência da duração, isto é, da “existência continuando-se”, que se encontra o “valor metafísico irredutível do ato de ser”²²⁷.

É o que explica o desvario, a impotência e a incerteza, sentidos tão bem representados em “Estou e não me respondo” (*Outros poemas*), soneto cujos versos já foram aludidos em outros momentos:

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

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

Como no outro caso visto acima, há neste soneto a revelação de uma existência marcada pelo desacerto. O gerúndio — forma nominal recorrente e que tanto se adequa ao estado contínuo de passagem e desacerto do sujeito textual — *morando* e os advérbios *ainda* e *muito* apontam para a continuidade e a extensão desse existir. Flagra-se o mesmo ser desconhecido de si, que segue errante e resignado. Vê-se, de novo, a perda da identidade, dessa vez sentida na perda de identificação com o nome: “Meu nome/ há muito não coincide/ comigo”. Tão profunda é essa perda que o nome, que demarca a fundação do mundo e da existência humana, aquilo que designa alguém, já não mais corresponde com o sujeito, fazendo deste um ser anônimo e sem identidade.

Mas chama atenção, nos versos seguintes, que tal perda se deve ao fato de que o “estar se consome”. É possível pensar então que o *estar*, a presença, “se consome” pois a dinâmica do tempo se opõe à duração e à permanência. O verso “e tantas vezes me elide” permite inferir ainda que o *estar* é também dificultado pelo sujeito, que não consegue se firmar e se fazer presente pois tal experiência o aniquila. Se, como já visto em um exemplo mencionado acima, o sujeito desses poemas entende que, para *ser* é preciso *estar*, a dificuldade que envolve o *estar* logo impossibilita a experiência de *ser*.

²²⁷Cf. *Op. cit.*, 1978, p. 58.

Por isso a voz poética resignadamente segue vivendo como que oculta do mundo, quase “em sonho inaugurado”, fazendo do desvario a sua morada. E também por isso a conclusão fatalista, pela qual parece ser retomado o pensamento cristão da morte como libertação dos males da existência e meio de alcance à vida eterna: isto é, o “começo” de algo implica o “fim”, o esgotamento do sujeito. Trata-se aqui do mesmo ser melancólico apartado, ciente de sua efemeridade, destinado a uma existência vã e vazia e em profunda dificuldade de se fixar sobre a vida, que passa sempre ao longe, já tão visto em outras composições.

Mas é também uma voz poética em agonia, que, incapaz de se firmar sobre a experiência de *ser* e de *estar*, anuncia-se na incompletude; sentido visto no verso que abre o soneto: “Estou e não me respondo”. E convém notar que a dificuldade de *estar* não se deve somente à ação do tempo, mas também à dificuldade do sujeito de romper com o afastamento e se colocar presente, podendo pensar se essa impossibilidade de *estar* não está ligada às dificuldades de se ater sobre a vida, fonte de dores e angústias.

Esse mesmo motivo é visto nos versos finais do soneto “Estar sem auxílio. Pensa” (*Outros poemas*), no qual se nota a impossibilidade do sujeito de se fazer permanecer diante do tempo, este “domínio incerto”:

Permanecer — e me oponho
no tempo, domínio incerto.

Sem se opor *ao* tempo, o sujeito se opõe *no* tempo, o que permite inferir que a permanência é impossibilitada pois ele se contradiz no tempo, isto é, não consegue estar e se fazer presente diante de sua ação. Pois o tempo é um “domínio incerto”, uma supremacia imprevisível, cujas ações e efeitos são incertos, imprecisos, e que impõe os seres ao seu fluxo interminável, sem que eles saibam o destino que os aguarda. A ideia de “domínio” reitera então a natureza impositiva da temporalidade e, por conseguinte, a fragilidade humana diante de sua ação.

Em quase todos os casos vistos, trata-se de um ser poético que não consegue se fazer permanecer diante da ação furtiva do tempo e que, da impossibilidade de restituir deste a sensação perdida de sua continuidade e duração, sente-se entregue ao nada, a uma continuidade vazia que o impossibilita de *ser* e de durar sobre as coisas. Por isso a certeza de que o *estar* no mundo se dá pela passagem. Nesse sentido, pode-se talvez decifrar a simbólica fala de Drummond à poeta: “há plantas destinadas a não florescer, encerrando uma promessa contínua, que se transmite no nada”²²⁸.

²²⁸Cf. “Passagem”. In: ALVIM, Maria Ângela. *Op. cit.*, p. 13.

2.4 “*Quis ser na flor, no adeus, no rio lento*”

Tinha razão Vilma Sant’Anna Arêas, professora titular da Unicamp e uma das coordenadoras da publicação de *Poemas* (1993), quando fez o seguinte convite: “ler durante um ano, todos os dias, [...] o poema *Cor*”²²⁹. A indicação pode soar exagerada, mas o primeiro contato com o texto mostrará ao leitor que o tempo proposto parecerá não ser suficiente. Pois trata-se de um poema de camadas, pelo qual cada leitura faz renovar um sentido antes oculto. Mas as primeiras impressões deste que é, a meu ver, o mais belo e complexo soneto de toda esta poesia, são estas: trata-se de uma composição lúdica e dotada de uma leveza clássica, cujas estrofes apresentam uma musicalidade marcante que se estende ao longo dos versos decassílabos. A simplicidade do esquema rímico (abbaabbacdede) se adequa muito bem ao acento leve de sua estrutura. A dicção é nobre e o título é discreto e conciso, não despertando nenhuma atenção particular por qualquer traço de originalidade ou de inovação visível — tendo em vista que este soneto se apresenta sob o mesmo molde, rítmico e estrutural, que os demais.

Para um tempo de olhar a cor é breve
e já no repensar foge ao momento.
Quis ser na flor, no adeus, no rio lento,
mas se não há memória, não se atreve.

E mesmo no destino quase leve
das coisas que não sofrem entendimento
no indiferir do mundo desatento,
flor, adeus ou rio, — a cor é breve.

Lançando uma tenuíssima aparência
ao engano de ser, entretecida,
a cor, refluindo, é vã sobrevivência.

Mal se anuncia em tons, e apenas crível
na remontante fuga da subida
demora azul, refeita de invisível.

Neste primeiro soneto do conjunto *Barca do Tempo*, a enunciação em terceira pessoa denuncia a presença de um narrador cujo olhar atento tenta acompanhar a movência ágil da cor, que escapa de modo incessante, como já mostra o primeiro segmento: “Para um tempo de olhar a cor é breve/ e já no repensar foge ao momento”. Mas o vocábulo *repensar* parece

²²⁹Cf. Santos, *Op. cit.*, p. 117.

instaurar uma participação mais ativa do sujeito textual, que vai além da mera narração ao simular uma espécie de advertência ao lembrar o leitor sobre a fugacidade da cor. Já neste primeiro momento é importante distinguir: enquanto os verbos *olhar* e *repensar* têm como sujeito o narrador, o sujeito dos verbos *querer* e *atreve* é a cor.

Trata-se de uma lírica toda guiada pela descrição sobre a cor, elemento efêmero que, mesmo ciente de sua condição passageira, deseja a permanência: “Quis ser na flor, no adeus, no rio lento”. Mas a cor é simples, não deixa no espaço nenhuma lembrança de sua passagem (“mas se não há memória, não se atreve”) e, por isso, não se atreve a ser “na flor, no adeus, no rio lento”. Na segunda estrofe, a conjunção *mesmo* denota que, independente do “destino quase leve” e sem complexidade das coisas abstratas, que, tais como a cor, não têm consciência, pois “não sofrem entendimento”, a cor é breve; aspecto reiterado pelo último verso, que, ao suspender o vocábulo *lento*, bem como a oração “quis ser”, não apenas reitera a efemeridade da cor como parece dizer que, *seja* na “flor, adeus ou rio”, a cor é breve, ou seja, ela não se fixa sobre eles.

Nota-se como a estrofe aponta para o sentido de que independente da indiferença deste “mundo desatento” às formas sensíveis, que se fluidificam, a cor permanece sendo breve. É então possível dizer que sua brevidade independe da desatenção deste mundo que não lhe percebe e nem lhe vê. Ou seja, a cor, indiferente à exterioridade, flui sem durar nos elementos e nos seres, se contentando tão somente com a ligeira passagem.

O texto conflui recheado de vocábulos antitéticos, tais como *breve/lento*; *olhar/repensar*; *aparência/invisível*; *entendimento/desatento*; *engano/crível*; *refluindo/subida*; *foge/demora*, cuja oposição parece muito bem simular o embate entre o desejo de permanência da cor e a sua condição passageira, podendo pensar se não poderia representar também o contraste entre a duração, isto é, àquilo que se conserva, e o tempo, que tudo corrói. Mas é interessante como a linguagem marcadamente simbólica retira a cor de sua condição inanimada e abstrata, conferindo-lhe vida — algo percebido pelo emprego dos verbos *quis*, *atreve*, *lançando*, *refluindo*, *anuncia* e *demora*, que denotam uma ideia de ação ativa empreendida pelo elemento. Há também um processo de humanização da cor, que, preenchida de vida, demonstra ter desejos (“Quis ser na flor...”) e receios (“mas se não há memória, não se atreve.”). Augusto de Campos captura o mesmo sentido na poesia de Rilke, sobre a qual ele diz: “sob o olho sensível e a pena justa do poeta, o inanimado se anima e o animado se humaniza, por uma sutil translação de categorias.”²³⁰

Na terceira estrofe, a menção à fragilidade absoluta da cor:

²³⁰Cf. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2015, cit., p. 22.

Lançando uma tenuíssima aparência
 ao engano de ser, entretecida,
 a cor, refluindo, é vã sobrevivência.

De aparência sutil e delicada, que não surte efeito, a cor é mera ilusão e existe como que fugindo ao momento, só tendo a passagem. O “engano de ser” aponta para o desacerto da cor, que, na sua “tenuíssima aparência” e na sua condição breve, não consegue *ser*, durar. É curioso que um elemento tão naturalmente absorvido pelo olhar humano e que consiste na impressão produzida no olhar pela luz seja aqui colocado como algo inapreensível, que flui de modo independente, sem se deixar capturar pela lente humana. Mas convém observar como esta estrofe antecipa o que será visto na estrofe seguinte. Isso porque a ideia expressa pelo verso “Lançando uma tenuíssima aparência” é confirmada pelo verso final: “a cor, refluindo, é vã sobrevivência”. Ou seja, a aparição da cor é tão sutil que, no momento que se anuncia, logo refluí, isto é, retrocede.

Pode-se pensar, de todo modo, que a fragilidade e a condição furtiva da cor se devem ao seu mecanismo formal de existência, pois ela depende da consciência e da percepção de um *outro* para *ser*.

Mal se anuncia em tons, e apenas crível
 na remontante fuga da subida
 demora azul, refeita de invisível.

Como acontece em quase todos os sonetos da autora, é na última estrofe que se localiza a conclusão ou o fecho de ouro do tema central. Neste, apesar da organização estar muito bem alinhada com a estrutura desses esquemas clássicos, cujas estrofes são como que norteadas por uma linha narrativa imaginária, os versos finais parecem não trazer um fechamento conclusivo, mas apenas a comprovação do que foi dito anteriormente. Isto é, enquanto os quartetos expõem a brevidade do elemento, revelando o seu desejo de querer ser e a impossibilidade diante de sua natureza furtiva, os tercetos anunciam a fugacidade de sua aparição.

Já foi mencionado, no segundo capítulo, como essa organização é comum aos sonetos e enfatiza a harmonia de sua forma, cujos versos e estrofes parecem existir e pulsar juntos, construindo um todo que é indivisível e muito bem interligado²³¹. Neste último terceto, que carrega os versos mais complexos de toda a composição, é preciso um verdadeiro trabalho

²³¹ALCIDES, 2007, p. 90.

imersivo com as palavras e com a sintaxe. Eis a primeira dificuldade: aqui, o vocábulo *mal* não exerce a função de substantivo ou de advérbio, mas a de conjunção temporal, expressando a mesma ideia trazida pelos termos *logo que* ou *assim que*. Outra dificuldade: dada à precisão com que a autora pontua seus versos, a falta da vírgula após *subida* torna difícil saber onde seria a pausa, a quebra do verso, permitindo inferir que esta falta foi intencional. Parece também haver a elipse do verbo *ser* no gerúndio antes deste mesmo vocábulo.

A minha hipótese, embora arriscada, é de que os versos “e apenas crível/ na remontante fuga da subida/ demora azul” representam, na verdade, uma sentença única que acabou por ser quebrada pela prosódia da versificação. Isso porque a pontuação sempre precisa de boa parte desses sonetos permite inferir que a falta da vírgula é quase sempre proposital, o que torna os versos citados acima uma unidade de sentença que fora repartida pelo *enjambement*. Um bom exemplo que fortalece tal hipótese está no fato de que, nos três primeiros versos da segunda estrofe e nos dois versos iniciais da terceira, a falta da vírgula é intencional, uma vez que a quebra do verso (nos dois casos, sem *enjambement*), cumpre perfeitamente o papel da vírgula, dando um respiro, uma pausa na leitura dos versos.

É preciso chamar atenção para o efeito poderoso do *enjambement*, recurso corrente nos sonetos de Ângela Alvim — e bastante utilizado nos poemas de verso livre —, em que a sequência semântica extrapola a sequência métrica. Isso porque, em muitos casos, seu uso é justificado não pela necessidade de se ajustar o verso à métrica e à rima, mas tão somente por uma intenção pessoal da poeta, que utiliza-o com profunda liberdade, até quando ele não se faz necessário. O que não significa dizer que seu uso é sempre injustificado. Basta citar os sonetos “Estou e não me respondo”, “Estar sem auxílio. Pensa” e “Navios, som de balada” (*Outros poemas*), casos em que o *enjambement* é recorrido para o sustento da redondilha.

Há momentos em que ele será usado para se criar um efeito de quebra na fluidez do poema e um lapso na experiência rítmica das estrofes. Outras vezes, ele servirá tão somente para causar estranheza na leitura da composição, transportando o leitor para um campo instável, no qual se abre um vazio de sentidos, sendo então preciso um verdadeiro empenho para se fazer restaurar o processo interpretativo dos versos. Por isso as sensações de perplexidade, desnorteio e dispersão atreladas ao seu uso e que tão bem se ajustam a esta poética; o que corrobora para a hipótese de que, nesta escrita poética tão habilidosa e consciente da própria forma, nada, nem mesmo o próprio *enjambement*, deve ser visto como um descuido, mas como uma intenção, um propósito poético da autora.

Deve ser mencionado ainda os casos em que o *enjambement* exerce a função de “derrubar” a harmonia do poema, cujos versos são quebrados como que para ressaltar ou

simular a natureza dispersa da enunciação. Aliás, esta é uma característica vista em muitos desses poemas: às vezes, tal recurso parece estar associado ao desejo da autora de transpor o estado emocional fragmentado e colapsado do ‘eu’ à forma, sendo esta uma estratégia mais comum aos poemas de verso livre. É como se, de certa forma, a pausa, a quebra do verso, simulasse a incerteza, o anseio e o estado meditativo do sujeito. Afinal, “o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica?”²³², pergunta Giorgio Agamben.

Pode-se pensar também na possibilidade do *enjambement* ser, na verdade, uma das estratégias buscadas pela autora para romper com o detalhismo do soneto, sem, contudo, alterar sua estrutura. No caso de “Cor”, acredito que ele seja utilizado tanto para se criar o efeito desnorteante, dificultando o entendimento do verso, como para romper com a fluidez do soneto (muito embora ele sustente também a metrificação). Quando se lê o último verso, a sensação que fica é a de que o poema se mantém em uma continuidade vazia, deixando o leitor com a estranheza e a ausência de sentidos.

Mas então o que seria “e apenas crível/ na remontante fuga da subida/ demora azul”? O advérbio *apenas* realmente parece expressar aqui a ideia de exclusividade — não acredito que ele ressalte aqui o sentido de “logo que” ou “mal”. Ou seja, a cor é *somente* crível na remontante fuga da subida. O verbo *remontar* possui uma significação diversa, mas é plausível que ele represente o sentido de algo que se repete, que se modela novamente, ou de algo que se ergue de maneira elevada. O adjetivo *remontante*, referente ao termo *fuga*, pode então carregar o sentido de uma fuga em ascensão. Isto é, a cor *só* é crível no seu desprendimento diante da “subida demora”.

O leitor se depara ainda com um terceiro impasse: *subida* não me parece ser aqui um substantivo feminino, mas um adjetivo que qualifica a palavra *demora*, sinalizando como que o seu aspecto elevado. Ou seja, a demora é alta, é subida. A “demora azul”, a meu ver, corresponde ao momento em que a cor é flagrada pelo olhar atento do sujeito, ou seja, o momento em que ela reflete aos olhos o azul. É curiosa a escolha pelo azul, tom frio que pincela muitos versos desta poesia e comumente associado à melancolia, à solidão e ao frio. O paralelo entre a cor e a melancolia remonta talvez a teoria humoral da medicina Antiga, pela qual se acreditava que a bile negra era fria (tal como o azul) e seca, como postula Galeno²³³, e que, de todos os humores, é aquela “cujas variações são mais rápidas e mais perigosas”²³⁴. O

²³²Cf. “O fim do poema”. Trad. Sérgio Alcides. *Revista Cacto*, nº 1, agosto 2002, cit., p. 142.

²³³Cf. PIGEAUD, J. “O humor dos Antigos”. In. _____. *Op. cit.*, p. 72.

²³⁴STAROBINSKI, Jean. *Op. cit.*, 2016, p. 19.

azul como sugestão da melancolia e da solidão, notado nas obras de diversos artistas, é flagrado, por exemplo, no período azul de Picasso.

Mas volto ao verso “e apenas crível/ na remontante fuga da subida/ demora azul”, pois, já depois de decifrar (ou tentar decifrar) o sentido de cada um de seus termos, ele parece retomar o que foi dito no verso que abre a composição: “para um tempo de olhar a cor é breve”. Ou seja, a cor dura um brevíssimo “tempo de olhar” e ela só é crível quando foge da demora no azul para poder se anunciar “em tons” outros. Isto é, ela é furtiva, só se pode vê-la nesse seu mecanismo de fuga do “azul”. No entanto, embora se anuncie em tons, o poema adverte que ela *só* é crível na fuga, pois ela é breve e não se fixa sobre nada. A última dificuldade é que, embora não esteja muito bem sinalizado, em razão do *enjambement*, o verso final “refeita de invisível” parece ser o complemento da oração que abre a estrofe: “Mal se anuncia em tons”. Tal hipótese pode ser fortalecida quando se leva em conta o uso da vírgula entre esses dois versos, que parece criar o efeito de que as sentenças “e apenas crível/ na remontante fuga da subida/ demora azul” estão sublinhadas, ocupando um lugar entre “Mal se anuncia em tons” e “refeita de invisível”.

Trata-se também de um outro caso de elipse; desta vez, do verbo *ser* no presente. É como se a poeta dissesse: mal se anuncia em tons (lembrando que, aqui, *mal* deve ser assumido como uma conjunção, ocupando o lugar de *logo que*), *está* refeita de invisível. Isso significa que, logo que se anuncia em tons, a cor já se restaura “de invisível”, pois ela foge da “demora” no azul, se tornando rapidamente invisível ao olho do narrador. O que confirma, novamente, a afirmação inicial do soneto: “a cor é breve”.

Toda a composição é tecida por uma rica variação gramatical, que envolve desde substantivos concretos (*cor, flor, rio, azul, tons, mundo, tempo, destino, momento*) e abstratos (*adeus, memória, entendimento, indiferir, desatento, aparência, engano, entretecida, sobrevivência, fuga, subida, demora, refeita*), adjetivos (*breve, leve, lento, tenuíssima, vã, crível, remontante, invisível*) e verbos com flexões diversas (*olhar, repensar, quis, foge, atreve, sofrem, lançando, ser, refluindo, anuncia*) até um único advérbio (*apenas*). Mas as escolhas lexicais não parecem ter sido em vão, visto que elas apontam, direta ou indiretamente, para a afirmação que abre o poema, e que é a todo tempo reiterada: “a cor é breve”. Basta notar a quantidade de vocábulos que fazem referência à furtividade da cor, tais como *fuga, breve, foge, refluindo, lançando*, e os que sinalizam a sua natureza sensível, quase ilusória, como *breve, leve, vã, tenuíssima, crível, invisível*.

Chama atenção ainda a recorrência do prefixo “re”, vista em *repensar, refluindo, remontante* e *refeita*, vocábulos que sinalizam a ideia de um retorno ou de restauro, isto é, de

um movimento que retrocede em direção ao ponto de origem ou que se refaz. Vale pensar se esses termos não sintetizam aqui a condição cíclica e passageira da cor, que se anuncia brevemente e logo se dissipa, retornando ao seu estado de invisibilidade. Trata-se de um elemento transitório, que se transforma, se anuncia em diferentes tons e sutilmente se refaz “de invisível”.

A variedade de significados atrelados ao termo “remontar” obriga o leitor a recorrer às flexões do verbo para tentar traçar um sentido válido ao poema: “remonte”, por exemplo, pode indicar, dentre outras coisas, um ato de refluir em um curso d’água. Dado o contexto fluvial do poema (“no rio lento...”), é possível pensar se *remontante* não poderia sinalizar esse movimento em direção à nascente de um rio, isto é, um movimento contra-corrente. Pois se a cor é crível na “remontante fuga”, pode-se pensar se ela não se faz crível justamente no desprendimento, ou seja, no seu movimento de fuga, de ir contra a “demora azul” do rio para ir em busca da fonte essencial de si, sendo movida tão somente pela vontade de ser, de se fluidificar. O que permite dizer que a “demora azul” vai contra o seu desejo pelo devir.

Este é um soneto marcado pela oposição entre o tom lúdico e delicado e a evidente complexidade semântica, que traz a evanescência da cor, expressão maior da abstração e do intangível, como teor central do discurso. A simplicidade das rimas também se opõe à profundidade temática do poema. Quando lido em voz alta, a composição chama atenção pelo seu ritmo leve; a sensação é de que o texto flui de maneira corrida, deixando como rastro uma melodia que ecoa muito bem em todas as estrofes. O esquema interpolado de rimas dos quartetos e a rima intercalada dos tercetos estão tão bem divididos que é como se o soneto se organizasse em dois ritmos distintos: enquanto há, nos quartetos, uma harmonia completa entre os versos, nos tercetos, a rima *ível* se contrapõe à musicalidade da rima *ência*, sem interferir, contudo, na musicalidade da composição.

A impressão que fica é a de que o poema, assim como a cor, é breve e passa furtivo sem que o leitor se dê conta de sua duração. Como em muitos sonetos, há uma melodia interna no poema que faz com que o leitor consiga entrar no ritmo da composição. Talvez seja por isso que a leitura flui brevemente, tão rápido que, no “repensar foge ao momento”. Mas é preciso dizer que, para além das rimas, do prefixo “re” e das assonâncias e aliterações, o ritmo também se deve pela recorrência, recurso muito usado na poesia moderna, como lembrado por Antonio Candido²³⁵, e que é visto pela repetição do verso “a cor é breve”. No caso deste poema, trata-se da “homofonia absoluta”, que ocorre quando “a repetição é de verso próximo

²³⁵Cf. *Op. cit.*, p. 42.

ao outro, ou de frases ou palavras em fim de verso”, e que, “de certo modo é o ideal da rima, a rima das rimas”²³⁶.

O uso pontual do travessão, na segunda estrofe, representa, de certo modo, uma quebra no ritmo da estrofe, embora isso não prejudique o ritmo total do soneto. Convém dizer que o travessão é uma pontuação recorrente nesta poesia, quase sempre utilizado para sugerir ou concluir uma ideia — é o caso de “Cor” e de quase todos os poemas de *Superfície* —, podendo também ser visto na intervenção de um diálogo ou pensamento. Basta um só exemplo:

E tu gritas: — Vida!
Mais fiel que a sombra é a morte.²³⁷

Voltando à análise interpretativa, que, segundo Antonio Candido, compreende o “levantamento analítico de elementos internos do poema, sobretudo os ligados à sua construção fônica e semântica, e que tem com resultado uma decomposição do poema em elementos, chegando ao pormenor das últimas minúcias”, ao contrário do “comentário puro e simples”, que consiste no “levantamento de dados exteriores à emoção poética”²³⁸, passo, agora, a investigar de que maneira a autora constrói e elabora a questão do tempo nesta composição. Busco mostrar como este é um soneto em que o problema com a temporalidade, tão escancarado em outros poemas, se esconde por trás da linguagem simbólica e carregada de metáforas.

A começar pela aparição de elementos do efêmero (*flor, adeus*) e do que perdura (*rio lento*) — que, aqui, mesmo que antagônicos, simbolizam a mesma ideia de algo que passa; a flor, que nasce, floresce e morre, o adeus, que já se promete enquanto despedida, e o rio lento, que flui lentamente, mas flui —, a tensão com o tempo atravessa todo o soneto, e, apesar do vocábulo *tempo* só aparecer grafado uma única vez, ainda no primeiro segmento (“Para um tempo de olhar a cor é breve”), ele é indiretamente aludido através dos vocábulos correlatos (*momento, memória*) ou dos que apontam para o sentido da duração (*breve, lento, foge, fuga, demora*).

O tempo, esse elemento velado no soneto, se faz presente no decorrer de toda a composição, tendo em vista que a grande questão sobre a cor gira em torno de sua dificuldade ou mesmo de sua impossibilidade de permanecer e de se fazer durar no tempo. O poema abre com a enunciação no presente (“Para um tempo de olhar a cor é breve/ e já no repensar foge

²³⁶Cf. *Ibid.*, p. 42.

²³⁷“Mais fiel que a sombra é a morte”/ *Superfície*.

²³⁸Cf. *Op. cit.*, p. 17.

ao momento.”), se transporta rapidamente para o passado (“Quis ser na flor, no adeus, no rio lento”), e se mantém no presente até o final da segunda estrofe, com a afirmação: “a cor é breve”. Na terceira estrofe, os verbos no gerúndio (*lançando, refluindo*) revelam a imediatez do acontecimento, apreendido pela voz poética observadora em tempo real. O tempo presente é mantido até os versos finais, com a conclusão: “e apenas crível/ na remontante fuga da subida/ demora azul, refeita de invisível.” A prevalência da temporalidade no presente parece reafirmar a condição célere da cor, que só tem o presente para se anunciar, ainda que furtivamente. É também como se a própria voz poética narradora não ousasse sair da enunciação no presente, pois é somente nele que ela poderá apreender e testemunhar a cor.

Mas proponho defender aqui como este é um poema que trata sobre a ação impositiva do tempo a partir da metáfora da cor. É necessária a releitura: “para um tempo de olhar a cor é breve”. Essa primeira advertência já afirma: a cor é breve e dura somente um tempo de olhar. Convém notar que a preposição “de” é aqui utilizada para caracterizar o tempo. Essa mesma fórmula aparecerá outras vezes: é o caso do “tempo de abraço”, em “Escreve. No teu regaço”, e do “tempo de pausa”, em “Vitória de Samotrácia”, ambos de *Barca do Tempo*. No caso de “Cor”, o verbo “olhar” indica a celeridade com que aparece o elemento. É como se a voz narradora dissesse que *até* para um tempo de olhar, isto é, um tempo ligeiro, a cor é breve e escapa aos olhos.

A cor “quis ser na flor, no adeus, no rio lento”, mas não se atreve pois não “há memória”. Nota-se como está aí representado o impasse: o desejo de ser impossibilitado pela ausência da memória, isto é, do saldo do tempo e da relação subjetiva com o mesmo. Já foi dito que flor, adeus e rio simbolizam a passagem, mas cada um indica uma aspiração distinta: no adeus, a cor parece buscar registrar sua despedida, ou seja, deixar marcada alguma impressão de sua passagem, no rio lento, o desejo de romper com a celeridade e a imediatez das coisas, deixando-se fluir vagarosamente, e, na flor, elemento-chave desta poesia, aspira a beleza e o que há de mais puro. Isto é, flor, adeus e rio transmitem, cada um a seu modo, a vontade de ser, de deixar no tempo alguma marca de sua passagem, de romper com a continuidade vazia da vida e de se registrar, deixando alguma lembrança sua, seja no gesto do adeus, na lentidão do rio ou na beleza furtiva da flor.

A leitura da primeira estrofe já revela que, para *ser*, é preciso ter memória, o sentido de duração do tempo. As estrofes seguintes reforçam a condição breve deste elemento que independe e está isolado do “mundo desatento”. Mas é justamente na impossibilidade de *ser*, de imprimir um pouco de si em um mundo que não a percebe, que a cor flui errante e oculta na “tenuíssima aparência” de quem não deixa no espaço nenhuma lembrança de sua aparição;

por isso “no repensar foge ao momento”. Trata-se de um elemento destinado a passar, sem conseguir durar e se ater a experiência de ser: pois “mal se anuncia em tons” e já se refaz de invisível.

É possível pensar que é pela ausência da memória e pela incapacidade de *ser* que a cor sobrevive de maneira vã, tendo sua existência condicionada ao transitório. Mas é justamente pela dificuldade deste elemento em se fixar sobre as coisas que o poema parece instaurar uma reflexão, ainda que não imediata, acerca da fragilidade dos seres e das coisas diante da ação devastadora do tempo, tomando como exemplo central uma forma sensível e abstrata, condicionada à circunstâncias e que salteia furtivamente sobre os elementos.

Como tudo nesta poesia soa intimista, parecendo sempre dizer sobre o ‘eu’, proponho a interpretação de que a cor é aqui tomada como símbolo extremo da insuficiência do sujeito diante de um tempo que o consome e o empurra para o escoamento contínuo, podendo ser ainda uma alegoria da fragilidade da existência humana e das formas sensíveis sobre a temporalidade. Pois, tal como a cor, o ser desta poesia está também entregue ao transitório, destinado a passar pela vida sem conseguir durar sobre as coisas e contentando-se com a mera passagem.

Cor e sujeito representam então duas existências vãs, que, sem memória e qualquer relação subjetiva com o tempo, estão condicionadas a passar e a fluir, motivadas pela busca e pelo desejo de *ser*. Insisto ainda na hipótese de que, aqui, o adjetivo *breve* não aponta para a velocidade da cor, mas para a sua duração. A cor é breve, isto é, ela não dura no tempo. Por isso ela só é crível quando está em passagem, uma vez que o seu existir, assim como o do ser desta poesia, está condicionado ao ir, a não durar e a não permanecer, ainda que ela busque ser “na flor, no adeus, no rio lento”. Não creio ser preciso relembrar que a falta da experiência de duração está, nesses poemas, diretamente ligada à condição de passagem da voz poética.

Sob esse aspecto, é possível dizer que se trata também de um soneto que fala da desesperada vontade de *ser*, de transmigrar — chamo atenção para a dupla aparição do verbo *ser* no poema, que aponta para a cor como um elemento que ainda não é: “Quis ser na flor...” e “ao engano de ser, entretecida”. Aspecto já notado por Waldir Ayala em sua interpretação sobre o poema, na qual ele afirma se tratar de uma composição que “revela a aspiração de se fluidificar, ou seja, simbolicamente, ser transitória em beleza”²³⁹. Interpretação que ajuda a entender a escolha pela cor, elemento que representa o que há de mais tênue e múltiplo na natureza, que só existe na mediação com o outro e que detém a capacidade da fluidez, podendo se assumir em diferentes tons.

²³⁹Cf. *Op. cit.*, p. 4.

Trata-se, assim, de um soneto graciosamente lírico e que não se desliga da melancolia que o tange, e que traz um certo equilíbrio entre a sensibilidade da cor e a impossibilidade de sua duração. Mas trata-se, sobretudo, de uma composição melancólica, que sinaliza, por debaixo de toda a sua camada alegórica, lúdica e metafórica, a vontade de querer ser “na flor, no adeus, no rio lento” escoada no vazio da insignificância, em razão do efeito aniquilador do tempo, que rouba permanência e a estabilidade, condicionando a cor e todos os demais elementos à situação de passagem.

Isso porque, mesmo que vivam em conflito com o mundo e o tempo, cor e sujeito desejam, sobretudo, fazer parte do mundo e do tempo, pois, afinal, sem esse pertencimento, não há existência. Valendo trazer, mais uma vez, o pensamento de Starobinski:

Se o indivíduo tenta afastar-se do mundo, deixará ele de ser um fragmento do mundo, sujeito à lei do mundo? Quanto mais tenta recompor-se, mais variegada e contraditória lhe parece a sua própria natureza, entregue a uma mutação que o arrebatava continuamente e o impede para sempre de encontrar o repouso.²⁴⁰

Correndo o risco do exagero, penso, ainda, que o próprio título dado à composição já parece conter, mesmo que não propositalmente, toda a sua essência. Isso porque é “Cor” e nada mais. Ao aparecer sozinho, sem vir acompanhado de nenhum adjetivo, o substantivo “cor” reitera a simplicidade do elemento, que, querendo ser “na flor, no adeus, no rio lento”, na sua “tenuíssima aparência/ ao engano de ser, entretecida”, “mal se anuncia em tons”, mas mesmo quando adquire ao olho humano uma rápida visualização de azul, foge desta “subida/ demora azul” e logo se refaz “de invisível”. Por isso é tão somente “cor”, e não poderia deixar de ser, visto que o poema narra justamente um desejo não concretizado.

Vale mencionar então o trabalho autoral e criativo empreendido pela autora, que, mesmo na forma fixa dos sonetos, constrói uma linguagem própria, lança mão das metáforas e dos símbolos e dá vida a uma forma abstrata, compondo um universo complexo e alegórico para falar das coisas mais simples da existência humana, e que modela um outro para o fazer de espelho, símbolo das fraquezas do ‘eu’. Convém pensar na singularidade da criação poética, como observa Nietzsche:

[...] o poeta só é poeta porque se vê cercado de figuras que vivem e atuam diante dele e em cujo ser mais íntimo seu olhar penetra. Por uma fraqueza peculiar de nossa capacidade moderna, tendemos a complicar o profenômeno estético e a representá-lo de maneira muito complicada e abstrata. A metáfora é para o autêntico

²⁴⁰Cf. *Op. cit.*, 1992, p. 97.

poeta não uma figura de retórica, porém uma imagem substitutiva, que paira à sua frente em lugar realmente de um conceito.²⁴¹

Se o tempo, com o seu andamento impositivo, impossibilita a permanência da cor, esta segue furtiva, no desejo de ser “na flor, no adeus, no rio lento”. O mesmo vale para a voz poética, que vagueia na errância e cuja essência reside na transitoriedade e na passagem. Por isso a composição parece ir muito além do destino errante da cor, transcendendo ao nível do universal, elevando-a à condição de alegoria do fracasso humano perante o tempo, assim como da busca pela própria identidade, marca fundamental desta poesia.

CAPÍTULO 3 MORTE, VIDA RECENTE

3.1 “*Morrente, me volto à vida*”

A morte é doravante tão constantemente atual, acompanha-me de modo tão fiel, que já não posso extrai-la de minha vida para erguê-la solitariamente, tal qual um monumento glorioso, na margem do ser.
Jean Starobinski²⁴²

Maria Ângela Alvim fez da morte um tema definidor de sua rica obra literária. Ela é o que reveste toda a atmosfera do primeiro livro e boa parte dos versos nos conjuntos posteriores, sendo ainda o motivo central de *Carta a um cortador de linho*, seu único texto em prosa. Desde *Superfície*, há um ser poético muito atento à efemeridade e à finitude da vida humana, que entende a morte como um fato, um destino infalível de todas as coisas, tal como sintetiza o estribilho: “Mais fiel que a sombra é a morte”²⁴³. O que explica as tantas imagens fúnebres que assombram boa parte dessas composições e que apontam seja para mortes já acontecidas ou ainda por vir. “em Bikini, crescendo,/ o cogumelo da morte”, dizem os versos de “Este é o sábado da destruição”, um bom caso para se flagrar o “sentimento de iminência de desastre”²⁴⁴ que Ricardo Goés captura de toda a atmosfera deste primeiro livro.

²⁴¹“A origem da tragédia” In. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, cit., p. 59.

²⁴²Cf. *Montaigne em Movimento*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, cit., p. 79.

²⁴³“Mais fiel que a sombra é a morte”.

²⁴⁴Cf. “Sobre Maria Ângela Alvim”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 de julho de 1968, cit., p. 3.

Nota-se também uma profunda consciência da vida como um fluxo e a certeza sobre a inconsistência das coisas na natureza, destinadas a passar, seguindo em direção ao mesmo fim. Aspecto que se comprova pela aparição de símbolos do efêmero (*rio, lago, papoulas, borboleta, sombra, flores, vento, folhas, pássaros*) e do que permanece na duração humana (*estrelas, pedras, granito*), além da alusão aos mais frágeis dos elementos, como “olho de vidro”, “riso de louça”, taças e cristais partidos e da atenção ao devir das formas sensíveis. Aparições que levam a pensar numa possível ressonância da filosofia pré-socrática, sobretudo no que se refere ao pensamento sobre o aspecto mutável da realidade, tão marcante, por exemplo, em Heráclito de Éfeso²⁴⁵, na sua concepção de harmonia universal feita de tensões, “como a do arco e da lira”.

Quer dizer que neste primeiro livro a autora já captura de tudo que habita na superfície — que, aqui, assume o sentido inverso, correspondendo à camada mais densa —, o seu aspecto instável e mortal, sem demonstrar nenhum horror ou comoção diante de tal fato. Ao contrário, a dureza do tema é aqui convertida em uma tranquila certeza de que toda forma viva se encerra. Convém lembrar, a propósito, a justa observação de Waldir Ayala, que afirma que o ser desses poemas processa em relação à morte uma “solução de desarmamento”, pois, para ele, “não constitui surpresa esta fatalidade”, nem mesmo “se espanta de que exista”. Afinal, “[ele] não está tão embriagado da vida que não se retenha a transmitir o código do mistério”²⁴⁶.

Essa consciência acesa sobre a finitude de tudo certamente exercerá influência sobre os escritos posteriores, em que se pode notar um ser muito convencido de que o morrer está já inserido no existir de cada dia. Como ele mesmo dirá em um dos versos, “morte, vida recente”²⁴⁷, isto é, a morte não está ao longe, como um acontecimento distante da vida, mas na experiência gradual do existir, pois morre-se à medida em que se vive. É o que Jean Starobinski aponta sobre os *Ensaio*s de Montaigne em sua penetrante análise: “A passagem pelo pensamento da morte, em vez de desembocar no além, reconduziu-nos para o detalhe mais íntimo e aparentemente mais fútil de um andamento de vida pessoal, inscrito na trama dos dias mortais”²⁴⁸.

²⁴⁵Ver em: Heráclito, Fragmento 51, *Os Pré-Socráticos: Vida e Obra*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996, p. 89-131.

²⁴⁶Cf. “Uma edição póstuma”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro. Coluna: A poesia de hoje no Brasil, edição 00232, julho de 1962.

²⁴⁷“Moro em mim? No meu destino, largado” (*Poemas de Agosto*).

²⁴⁸Cf. *Op. cit.*, p. 43.

Eis porque ela “está já presente em nós desde o nosso nascimento”²⁴⁹. Afinal, como explicado por Paz, “viver consiste em termos sido jogados para o morrer, mas esse morrer só se cumpre no viver e pelo viver”²⁵⁰. Isso significa então que a morte

não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. E precisamente porque não é algo exterior, ao contrário, está incluída na vida, de modo que todo viver é também morrer, a morte não é algo negativo. A morte não é uma falta da vida humana; ao contrário, ela a completa. Viver é ir para diante, avançar para o desconhecido e esse avançar é um ir ao encontro de nós mesmos.²⁵¹

Mas interessa observar neste momento que o pensamento sobre a morte surge aqui atrelado a um sentimento melancólico marcado sobretudo pelas sensações de inutilidade e insuficiência da vida — por isso o afastamento e o desinteresse do sujeito, como ele mesmo dirá: “a vida não vivi, hora distante/ que nunca se deteve em meu caminho./ A imagem vista em ver era bastante”²⁵². Pois, se morrer é a única certeza, “que importa a vida?”, questiona em “Que importa, se me vou” (*Outros poemas*); pergunta retórica que contém em si mesma a resolução, como mostram os versos seguintes: “Não é vida tampouco./ Se me vou”.

Ao lado da perda da experiência do viver, vê-se também uma angústia profunda pela vida, fonte de dor e sofrimento, e a qual a voz poética se sabe destinada a “nunca sarar”, como diz em “Pelo sinal” (*Outros poemas*):

Pelo sinal
toda a vida
nunca da vida sarar

Da vida que
dolorida
vistes meu corpo sangrar

Eis porque a vida é o que vai lhe ferindo e doendo continuamente. Pensamento que também é visto em “Esta chuva nos consola”, do mesmo conjunto, em que o ‘eu’ assume uma voz coletiva para prantear o desencanto com a vida na terra:

terra em que somos sofridos,
desesperamos e amamos,
perseveramos vivendo

²⁴⁹*Ibid.*, p. 78.

²⁵⁰Cf. *Op cit.*, p. 182.

²⁵¹*Ibid.*, p. 182.

²⁵²“De tudo me afastei, por não querença” (*Outros poemas*).

(antes mortos que vividos)
e, bem mais, sobrevivendo.

Me parece haver aqui um uso específico da primeira pessoa do plural (o ‘nós’), cuja aparição, em muitos casos vistos nesses poemas, está atrelada a um propósito preceptor da voz poética, que se assume enquanto porta voz de um coletivo para orientar e discorrer sobre as dores e inquietações comuns à experiência humana. Por isso o coletivo indefinido assumido em “Em acaso acontecido”, “Carta a Maria Cléa” (*Outros poemas*) e “Soneto ao amigo” (*Barca do Tempo*), ainda que haja momentos em que o ‘nós’ apareça sem qualquer intenção preceptora subjacente — é o que se vê em “Novelo de sol e lua”, “Pousa, repousa na estrela” e “Navios, som de balada” (*Outros poemas*). No caso deste, o uso dessa outra voz parece enfatizar que a condição natural da vida é mesmo ser doída, visto que ela empurra os seres para uma aflição contínua.

Mas nessa mesma terra onde são “sofridos”, os seres também amam, e, por isso, persistem “vivendo” e “bem, mais, sobrevivendo”. No verso envolvido pelo parêntesis, *antes* parece assumir o sentido de *mais*, como se seguissem vivendo *mais mortos do que vividos*. Convém observar então que, mais do que viver, os seres *resistem* à vida, embora “antes mortos que vividos”. Diante disso, não parece forçoso concluir que a morte é aqui um reflexo ou mesmo um sintoma da trágica experiência do viver, que condena os seres a um sofrimento contínuo, roubando-lhes, por assim dizer, a própria vida. E, assim, “mortos”, perseveram vivendo. Vale dizer ainda como essa sobrevivência à vida está ligada ao amor, força indispensável à existência, como já mencionado, e motivo pelo qual se resiste à experiência aniquiladora da vida.

A morte como sintoma e fruto da experiência do viver também é vista em “Sempre distante amor e perto anseio” (*Outros poemas*), soneto em que o dismantelo da relação amorosa e, por conseguinte, a perda do amor, provocam no sujeito a sensação da perda de vida. Por isso a conclusão:

Mortos são os que morrem vida em meio

[...] Feridos numa dor que está vivendo
no arrastar em gemido e em passo tardo

Isto é, mortos são aqueles que morrem em meio à vida e são entregues à experiência da morte no decorrer e *através* da experiência do viver, e que, pela falta de amor, vão “morrendo”. Verifica-se que o desencanto com a vida é sentido pelo ser como uma ferida

aberta que não fecha, provocando uma dor que se vive continuamente, como marca o gerúndio *vivendo*. O “arrastar em gemido” e o “passo tardo” simulam então a falta de ânimo e a dor de quem, pela vida, segue vivendo a morte aos poucos.

Essa sensação de ‘ir morrendo’, algumas vezes, aparecerá em forma de uma dissolução ou fragmentação do corpo. É o que ajuda a entender a misteriosa ausência das mãos em alguns versos, como acontece em “Eu vi o morto” (*Superfície*) e em “Moro em mim? No meu destino, largado” (*Poemas de Agosto*):

[...] minhas mãos, já vazias
de sua forma, na palma.

Outras vezes, é o ser inteiro que está ausente:

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

diz em “Entressono” (*Outros poemas*). Trata-se, a meu ver, de casos em que a autonegação aponta para uma espécie de morte antecipada, isto é, para um sujeito que se percebe como que em degradação. A destruição da anatomia humana é, para Eliane Robert Moraes, uma estética diante da dinâmica acelerada da experiência moderna, pela qual a totalidade da vida parecia se dissolver frente aos destroços e à dispersão que o mundo moderno apresentava. “À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano”²⁵³, afirma. Pois,

se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado.²⁵⁴

Ricardo González observa muito assertivamente que na poética de Ângela Alvim a morte é “o contínuo morrer de cada instante”, reflexo da “fatídica sequela do sofrimento e da amargura”²⁵⁵. Quer dizer, ela é o que o sujeito experimenta de maneira contínua, na “vida em

²⁵³Cf. *O corpo impossível: A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002, cit., p. 59.

²⁵⁴Cf. *Ibid.*, p. 60.

²⁵⁵Cf. ALVIM, Maria Ângela; FAUSTINO, Mário. *Poemas*. Trad. Manuel Moreno Jimeno y Ricardo González Vigil. Centro de Estudios Brasileños. Lima, Peru, 1980, cit., p. 11. (Trad. minha).

meio”, pois ir morrendo é a condição do viver. Mas vale notar que essa morte sentida em vida nada mais é do que uma morte simbólica, uma representação da angústia diante do existir. E diante desta vida que se impõe, não resta aos seres nenhuma saída que não seja aceitá-la tragicamente.

Morrente, me volto à vida
outros choram meu fim.

conclui em “Meu destino me deplora” (*Outros poemas*), cujo segmento final parece reiterar a postura de desistência da voz poética, que, resignada, deixa os *outros* chorarem seu próprio destino. Como em outros casos vistos, há aqui um sentimento melancólico vivido no enfraquecimento da experiência da vida: é como se, para o sujeito, a existência se resumisse a essa sensação contínua de ‘ir morrendo’, pela qual ele vai se vendo arrastado até alcançar enfim a morte verdadeira.

O retorno “morrente” me parece traduzir a inércia absoluta do ‘eu’ em face a uma existência que se impõe e que o aniquila, mas contra a qual ele não consegue lutar, nem mesmo se manter afastado. Mas essa aceitação trágica da vida não representa de maneira alguma uma atitude de apego a ela. Isso porque, em muitos momentos, é possível ver um sujeito que se mostra solidário com uma certa pulsão de morte. No clássico *Além do princípio de prazer*, Freud define que, dentre as forças ativas na matéria viva, há dois tipos de impulsos: “aqueles que querem levar a vida à morte [os impulsos de morte], e os outros, os impulsos sexuais, que repetidamente aspiram à renovação da vida e impõem essa renovação”²⁵⁶.

É neste primeiro que acredito que o sujeito desta poesia se apoia, revelando-se desprendido de qualquer esforço que o mantenha à vida; o que representa uma das marcas da melancolia freudiana, na qual o quadro de empobrecimento do ego se completa com uma superação “da pulsão que compele todo ser vivo a se apegar à vida”²⁵⁷. Pode-se entender então a aura de entrega e conformismo vista no verso que encerra “Raio de som, luz de um verso pendida” (*Outros poemas*): “tão bem nascida fui para morrer”.

Em alguns momentos, o desapego absoluto à vida levará o ser a acreditar na morte como algo constituinte e que faz parte de sua essência. Por isso, vivencia o morrer no íntimo, fazendo-o mais que um destino de sua trajetória humana, uma maneira de apreender o mundo: aceita, ainda que melancolicamente, viver pela finitude, em uma consciência sempre atenta da

²⁵⁶Cf. *Op. cit.*, 2018, p. 72.

²⁵⁷Cf. FREUD, S. *Luto e Melancolia*, p. 31-2.

passagem do tempo e de todas as coisas — como já revelaria desde os versos de *Superfície*. Tão profundamente interna, a morte é o que o ser contém em si, como um fruto.

nasceste para doer e dar teu fruto.

[...] Sentir que estás morrendo, ver teu luto

revela em “Fome de paladar sempre absoluto” (*Barca do Tempo*), poema em que a poeta me parece dialogar com Rilke em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* — cujo um dos trechos será utilizado pela poeta como epígrafe de um de seus sonetos, como já notado —, no qual o protagonista entende a morte como um elemento como que cravado nas profundezas do ser, tal mesmo como um *fruto*, como revela em uma passagem: “Antigamente sabíamos (ou talvez pressentíssemos) que contínhamos a morte *em nós*, como a fruta contém sua semente”²⁵⁸.

No poema em questão, vê-se a consciência de um existir condicionado a “doer” pela vida e a dar o “fruto” — que pode ser aqui compreendido como sendo a morte —, ou seja, a doer e fazer brotar a morte que habita no âmago do ser. Nesse sentido, Maria Ângela compartilha com Rilke a mesma visão da morte como algo não a ser alcançado, mas que está já no íntimo, destinado a germinar. Um único exemplo retirado de *Os cadernos* sintetiza tal pensamento: “E que melancólica beleza assumiam as mulheres grávidas: [...] tendo no seu grande ventre, [...] *dois* frutos: uma criança e uma morte”²⁵⁹.

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”²⁶⁰, diz o narrador ao cortador de linho.

Voltando ao poema, vale notar que a morte é já sentida pelo ‘eu’ como algo que transcorre aos poucos e está em expansão, como atesta o gerúndio *morrendo*. Também se verifica o pessimismo e a mesma postura de resignação ante a uma existência que está fadada a doer pela vida; vida cuja experiência é para o sujeito indissociável da experiência da morte. A visão do mundo por esse viés elegíaco não quer dizer, por outro lado, que o sujeito não vá

²⁵⁸Cf. *Op. cit.*, p. 11.

²⁵⁹*Ibid.*, p. 16.

²⁶⁰Cf. *Op. cit.*, In. ALVIM, M. A. *Op. cit.*, 1993, p. 129.

buscar, em alguns momentos, mecanismos de reação contra a vida morrente, como por exemplo o amor, força vital, e a poesia, essa “arte da carência”²⁶¹ que, tanto na fruição como na criação, representa uma instância de sobrevivência à vida, tendo em vista que ela nasce de um verdadeiro esforço.

Quer dizer, diante do fracasso da existência, o sujeito buscará amparo no amor e na poesia, obra de arte bastante exigente que funciona como um registro vivo e pulsante da expressão da pulsão de vida. Pois o verso é, como mostrei ao final do primeiro capítulo, testemunho da precariedade do mundo, o propósito e a razão de ser de um sujeito que se sabe destinado a ele e que insiste pela sua realização pois é o que lhe mantém preso à vida. Vale lembrar esta fala:

Escreve teu verso raso
e assim, que a morte se mande
acontecer noutra acaso.²⁶²

Não é incomum, outras vezes, que esse ato de resistência seja convertido em um desejo ativo de pôr fim à vida morrente pela morte verdadeira, que nada tem a ver com a morte em vida. É antes uma morte a qual o sujeito acredita ser um meio de libertação da existência, como mostrarei a seguir, e que pode ser vista nos versos finais de “Inteira me deixo aqui” (*Barca do Tempo*):

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

Nota-se um ‘eu’ cujo pessimismo diante da existência empurra-o para uma dúvida sem resolução: manter-se apartado da vida, preservando-se em um “deserto” — espaço por muito tempo associado à acédia, comum entre padres e monges que vagavam pelos desertos em busca de uma vida contemplativa e solitária, e cujo temperamento era atribuído ao demônio meridiano, que os afastava das práticas cristãs e da vida comum²⁶³ —, ou morrer em definitivo. É possível observar que a morte não é aqui encarada melancolicamente, como um trágico destino; ao contrário, ela é a mais plena satisfação de um sujeito que busca se livrar absolutamente da vida.

²⁶¹“Íris”/ *Outros poemas*.

²⁶²“Escreve. No teu regado”/ *Barca do Tempo*.

²⁶³Cf. PERES, Urania. “Uma ferida a sangrar-lhe a alma”. In. FREUD, S. *Op. cit.*, p. 54.

Vê-se aí um desejo austero de abandono do mundo, materializado nas duas alternativas cuja resultante é senão a evasão, definitiva ou não, da vida. Diante disso, é possível perguntar: é a vida que mata os seres em vida ou são os seres que trazem a morte para o viver? Trata-se, de todo modo, de uma poeta que observa a vida como um processo de ‘ir morrendo’ e que não procura aprender a viver ou mesmo restituir o laço perdido com a vida; ao contrário, atesta sua derrota diante dela, pois está convicta de que não há outro modo de viver que não seja “morrente”.

3.2 Rumo a outra margem

Se, como foi visto, ‘ir morrendo’ é a experiência da vida, a morte acaba por emergir em alguns poemas como forma de consumação da existência morrente. Não como um fim absoluto, mas como possibilidade de libertação dos sofrimentos e angústias do mundo. Pois, para o ser, desde *Superfície*, a morte é o que se promete positivamente como revelação de algo — é o caso, por exemplo, de “Mãos, raízes de desejo”, poema que apresenta uma morta “grávida do Mistério” —, um começo (ou recomeço) de alguma coisa, como ele mesmo sugere nos versos: “A planta viva vingará na morte”²⁶⁴. Outras vezes, ela aparecerá como um estado permanente de estabilidade. Parece ser o motivo de “Há uma rosa caída”, uma das composições mais conhecidas da autora e que figurou na antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século*²⁶⁵, e de “Eu vi o morto” (*Superfície*), no qual o estado do morto insufla equilíbrio:

Na boca do morto, o gosto recuperado.
Nos braços do morto, o gesto permanente.

Mas interessa observar que o pensamento sobre a morte nesta poesia não está desvinculado de uma expectativa cristã pela vida após a morte — muito provavelmente estimulada pelo misticismo de Teresa d’Ávila: “Que importa que morramos?”²⁶⁶, pergunta em um de seus tratados. E orienta: “à hora da morte, ver que vamos ser julgados por Aquele a quem temos amado sobre todas as coisas. Podemos ir seguras do pleito de nossas dívidas; não vamos para terra estranha, mas para a nossa própria”²⁶⁷. Por isso a tranquilidade do

²⁶⁴“Pedras se contraíram sob meus pés”/ *Superfície*.

²⁶⁵Organizada por Ítalo Moriconi e publicada pela editora Objetiva, em 2001.

²⁶⁶Cf. JESUS, Santa Teresa de. *Camino de Perfección*. Ed. Monte Carmelo, 2006, cit., p. 11. (Trad. minha).

²⁶⁷Cf. *Op. cit.*, 2006, p. 40.

testemunho: “para um começo, meu fim”²⁶⁸; verso pelo qual ecoa o “impulso suicida de morrer para viver” que González captura da voz desses poemas, a qual, segundo ele, oscila entre “aceitar a promessa da vida após a morte e lamentar que a revelação do Mistério seja impedida nesta vida”²⁶⁹.

Georges Bataille 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”²⁷⁰. Pois “para participar da vida divina é preciso morrer”²⁷¹ e “a morte que o religioso desejou, vem a ser para ele a vida divina”²⁷². O que ajuda a entender o famoso estribilho da santa espanhola: *Muero porque no muero*²⁷³; que, conforme interpretado por Bataille, reitera o

desejo de viver deixando de viver ou de morrer sem deixar de viver [...] Mas a morte de não morrer não é precisamente a morte, é o estado extremo da vida; se eu morro de não morrer, é com a condição de viver: é a morte que, vivendo, eu experimento, continuando a viver.²⁷⁴

Mas essa idealização da morte em Maria Ângela Alvim me parece estar ligada também à melancólica expectativa de libertação e de alcance a uma plenitude impossível na vida terrena. Pois enquanto a condição dos vivos é ser morrente, a condição dos mortos é gozar a vida e a mais pura liberdade, como mostram os versos de “Poema aos mortos de todas as guerras”, a mais longa composição de *Barca do Tempo*, cujo aspecto gráfico já indica se tratar de uma estrutura irregular:

Vossas fronteiras, enfim
pacificadas,
— ódio iguala amor,
finda-se a guerra.

Surdos ao fragor — ao malencontro
inconsistentes.

Armados de paz,
corpos sinceros,

²⁶⁸“Estou e não me respondo”/ *Outros poemas*.

²⁶⁹Cf. *Op. cit.*, p. 11.

²⁷⁰Cf. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, cit., p. 152.

²⁷¹Cf. Padre Tesson, *Sexualité, Morale et Mystique*, p. 37. Apud. BATAILLE, Georges. *Op. cit.*, p. 148.

²⁷²*Ibid.*, p. 150.

²⁷³“Aspirações à vida eterna”. In: ÁVILA, Santa Teresa de. *Obras completas*. Trad. Jaime A. Clasen. São Paulo: Paulinas, 2018.

²⁷⁴Cf. *Op. cit.*, p. 155.

podeis — almas — conter um próprio espaço.
 Que a pedra só é dura
 ao duro passo. E vós moveis
 a mansa liberdade...

Um dos poucos casos em que a poeta se volta diretamente para os problemas e as circunstâncias do tempo presente — tempo que, como mostrei, fora marcado pela violência e a barbárie —, trata-se de um poema em que a realidade brutal dos soldados em combate é cessada pela morte, que põe fim à guerra e liberta o espírito da vida, anulando suas dores e fazendo estabilizar as sensações: “Surdos ao fragor — ao malencontro/ inconsistentes”.

Morrer representa então não somente o livramento absoluto da guerra e dos sofrimentos a ela atrelados, como uma jornada da alma, que, separada do corpo e livre dos malefícios da vida, flui na “mansa liberdade”. A crença na morte como separação entre corpo e espírito possui um fundamento cristão, mas remonta também a reflexão sobre a imortalidade da alma vista no *Fédon*²⁷⁵, diálogo basilar da longa tradição da meditação sobre a morte.

Apesar de ser um poema marcadamente elegíaco, a crença na eternidade da alma perante ao acabamento da matéria humana confere uma certa leveza ao fato narrado, uma vez que prevalece a expectativa de plenitude aos mortos, que agora podem enfim alcançar a paz; o que faz pensar no que diz Simone Weil: “a alma submetida à guerra brada pela libertação; mas a própria libertação lhe parece sob uma forma trágica, extrema, sob a forma da destruição”²⁷⁶.

Parece haver um uso intencional do verso livre, aqui utilizado como que para simular a liberdade da alma pela morte:

Livres
 livres
 livres mesmo da tristeza

Vale notar que o uso do verso livre, praticado por Ângela Alvim desde o livro de estreia, parece ser deliberado em quase todos os casos, ainda que represente uma modalidade de verso recorrente nesta poesia. Verifica-se, no entanto, que tal irregularidade é costumeiramente posta de lado nos momentos de transbordamento das emoções e sentimentos, e de acesso à interioridade mais íntima do ‘eu’ — momento que urge pela estrutura regular dos sonetos, como visto —, sendo retomada nas sessões de meditação e

²⁷⁵Cf. PLATÃO. *Fédon*. In: _____. *Diálogos: O banquete, Fédon, Sofista, Político*. Traduções de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural. Os pensadores III, 1ª ed., 1972, cit., p. 71-4.

²⁷⁶Cf. “A Ilíada ou o poema da força”. In: _____. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Trad. Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1996, cit., p. 395.

contemplação profunda, como é o que acontece em todos os poemas do primeiro livro e em “A noite dentro da touca”, “Canto. E apenas sei” (*Barca do Tempo*), “Infância”, “Entressono”, “Pântano — o verde onde”, “Pousa, repousa na estrela”, “Espera”, “Relendo Claro Enigma” e “Desprendia-se o instante” (*Outros poemas*).

A poeta parece liberar o ritmo, ainda, quando deseja criar um efeito de velocidade nos versos; é o caso de “Corre tempo que te alcança” e “Vitória de Samotrácia” (*Barca do Tempo*). Recorrentemente, busca pelo verso livre quando a enunciação atesta o impasse e a desordem do pensamento, sendo, muitas vezes, guiada por um tom questionativo, visto em “Louca certeza oca” (“Três poemas”/*Barca do Tempo*), “Que importa, se me vou”, “Que hora estranha. Pensas: sozinha”, “Buscas...o quê?” e “Só, — enquanto a vida” (*Outros poemas*), sendo este também o caso de todas as composições de *Poemas de Agosto*.

A crença na morte como meio de acesso a uma outra vida é sinalizada pelos versos:

A vida, sobrate à vida,
se não fluiu, vos alcança...

A vida “sobrate à vida”, isto é, a vida que sobra, que resta da vida vivida, experimentada pelos vivos, é senão a outra vida que agora vai de encontro aos soldados mortos. O que poderia ser esta vida “sobrate” que não a vida eterna prometida pelas religiões? Chamo atenção ainda para a função restauradora do morrer, que parece restituir uma pureza que fora perdida pela brutalidade da vida morrente; algo que se pode inferir pelo vocábulo *sinceros*, na terceira estrofe, que aponta para a inocência desses corpos mortos que, agora isentos das atrocidades da vida e da guerra, desfrutam de uma tranquila liberdade que só a experiência do morrer é capaz de garantir.

Mas o próprio arranjo sintático do poema parece contribuir para esta interpretação: enquanto os termos “ódio”, “fragor”, “fogos” e “chamas” estão atrelados à vida, ao estado anterior desses seres, os vocábulos “amor”, “paz” e “liberdade” estão ligados à morte; sendo possível dizer que a morte representa essa passagem de um estado para outro. Vê-se aqui a contradição: enquanto morrer neutraliza as sensações, restaura a pureza e se dá como meio de acesso à vida, a vida está coberta de violência, tristeza e de morte; morte que, vale lembrar, é aqui uma sequela diante da experiência do viver.

Vai sendo revelado pela leitura que, ao cantar sobre a função libertadora da morte, que resgata os soldados da realidade violenta (“mortos ou resgatados/ dentre vivos...”), a composição vai, ao mesmo tempo, tecendo sua crítica a esse “nosso mundo pequeno” e derrotado pela guerra. Mundo do qual a brutalidade e a violência passam a ser esquecidas por

essa alma que flui rumo à plenitude. Pois, como o próprio sujeito alerta, a “pedra só é dura/ ao duro passo”; versos que parecem dizer que a vida só é dura para os vivos, aqueles que nela estão de passo firme, enquanto para os mortos, que se movem na “mansa liberdade”, a vida é serena.

Por isso mesmo, o poema parece homenagear essas vidas perdidas e inocentes, garantindo-lhes, pela morte, o destino de uma vida eterna e plena, salvando-lhes ainda do esquecimento. “Salvar o passado da alienação, do esquecimento, rememorar, chamar à vida o que silenciou, não consiste, afinal, em uma das mais remotas atribuições do poeta?”²⁷⁷, já perguntava Leila Gouvêa. Esta belíssima interlocução com os mortos também será vista no poema 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.

Poema que, a meu ver, muito bem materializa a passagem para a vida eterna, “Já viajas na morte” orienta logo no seu primeiro verso o fundamento dessa viagem que será narrada. Armada de uma linguagem toda simbólica e que vai tecendo uma estética fúnebre, a composição constrói a imagem de um corpo que flutua sobre a água — aqui indicada pelos vocábulos *nadam*, *margem* e *enseada*, que vão compondo uma ambientação fluvial — e cujas flores que antes repousavam sobre a sua cabeceira se misturam ao rio, deixando somente o seu perfume.

A repetição do esquema métrico nas duas quadras, compostas por três octossílabos e um tetrassílabo, os *enjambements* e a maneira deslocada, como que em ênfase, com que os versos “a cabeceira” e “hoje redouram” aparecem criam um efeito estético na estrutura, que parece simular o movimento dispersivo das águas, que vão conduzindo esse corpo morto até a outra margem. Mas chamo atenção para o vocábulo *cabeceira*, destacado ao final da primeira estrofe, que, aqui, para além do local da sepultura onde repousa a cabeça da morta, pode significar também, conforme uma das tantas definições encontradas no dicionário, o

²⁷⁷Cf. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 180.

movimento que se perfaz no entorno da nascente de um rio; aspecto que permite dizer que a escolha pelos vocábulos fora bem deliberada e enfatiza a precisão com que Ângela Alvim escreve seus poemas, nos quais os termos nunca devem ser interpretados a partir de uma única significação, pois é comum que a poeta, em uma intenção velada, os utilize pelo sentido não usual, dificultando o processo interpretativo de seus versos.

Partindo desta segunda definição encontrada para *cabeceira*, o leitor não terá dificuldade em reconstruir a imagem de um corpo cuja trajetória no entorno da nascente do rio vai sendo adornada pelo perfume das flores que estão já dispersas em meio às águas. Mas para onde vai esta morta “passageira”? A segunda estrofe indica que o destino se encontra nesta outra margem na qual as cores (das flores?) se instalam na enseada e os sonhos de uma “vida acalentada”, isto é, de uma vida serena, “redouram”.

Chamo atenção para o sentido simbólico conferido a esse movimento em torno da nascente do rio, que, aqui, representa não a fonte de água, mas de vida. Isso significa que é nesta outra margem, mais próxima da nascente, que a morta encontrará a vida real. Não a vida morrente, anterior à morte, mas uma vida acalentada, só possível pelo morrer. A água — princípio de tudo, segundo o pré-socrático Tales de Mileto — conjuga aqui então a eternidade e a passagem de um estado para outro, de uma vida para outra, sendo símbolo da renovação.

Trata-se também de um poema em que a autora parece retomar os mitos mais primitivos ao conceber a morte como uma partida sobre as águas, uma viagem sem retorno a uma outra vida. Gaston Bachelard ao discorrer sobre os valores inconscientes em torno da travessia fúnebre sobre as águas afirma que a imaginação profunda tem “necessidade da água para conservar o sentido de viagem da morte”²⁷⁸. Afinal, “morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio”²⁷⁹. Este me parece ser o sentido por trás da composição, que confere à água o poder de conduzir a passageira morta a outra margem — aqui tomada como meio de acesso à vida eterna.

Matéria fundamental para o inconsciente de Maria Ângela Alvim, a água assume nesses poemas diversas significações. Além de símbolo da passagem, ela é uma substância propiciadora da renovação, como em “Esta chuva nos consola” (*Outros poemas*), pura, limpa e que tudo reflete, por isso ela é o “espelho da noite”²⁸⁰ e é também o elemento triste, algumas vezes atrelado às lágrimas, como mostram os versos: “ondas, lençóis de pranto” e “pranto

²⁷⁸Cf. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997, cit., p. 78.

²⁷⁹Cf. *Ibid.*, p. 77.

²⁸⁰“Não mais a estrela será tão alta” (*Superfície*).

oceânico”; casos em que a imagem das águas é tomada para explicar a tristeza, o que faz lembrar a observação de Bachelard a partir da poesia de Lamartine: “Quando o coração está triste, toda a água do mundo se transforma em lágrimas”²⁸¹.

Mas a água é, por excelência, o elemento que circunda a morte. Ela é o que está no entorno da morta afogada de “Não mais a estrela será tão alta” (*Superfície*), sendo também a substância que povoa o universo de “Palor de opala em teu leito” (*Outros poemas*), em que a morte sonhada é a morte nas águas do mar, e por onde ocorre a renovação da vida, tal como é narrado em “A sementeira de mortos. O rio” (*Superfície*), poema em que se opera a mesma ideia da morte como estado propiciador da mudança e no qual parece haver uma referência aos clássicos ancestrais, como o longo *Metamorfoses*, de Ovídio — que registra as mais variadas transformações de deuses, heróis e outras personagens trágicas em plantas e animais —, e uma revisitação dos mitos antigos, em especial o mito de Narciso, (que será melhor aludido no soneto de *Outros poemas* que leva o seu nome), personagem que, ao contemplar sua beleza pelo reflexo na água, tenta apreender em vão o simulacro visto, acabando por morrer em meio às águas.

Como contado no livro III das *Metamorfoses*, no lugar do corpo, nasce uma flor amarela rodeada de pétalas brancas²⁸². Em Maria Ângela Alvim, o ser é transformado em salgueiro, planta detentora de propriedades curativas e que está presente no misticismo cristão e até nos mitos gregos e romanos, sendo tomada, por algumas culturas, como símbolo da imortalidade. Além disso, é interessante pensar no sentido bucólico conferido a tal árvore dentro da tradição literária. Essa planta popularmente conhecida como salgueiro chorão parece simular, pelo seu feitio e proximidade das águas, a postura de quem pranteia debruçado sobre o rio, uma vez que seus ramos se assemelham à lágrimas; nota-se aí a relação entre salgueiro e Narciso, personagem cuja tradição iconográfica representa como um jovem curvado em direção às águas, atraído pelo rio.

— Transformei-me em salgueiro
no rio da morte.

Trata-se do melhor caso para se flagrar a função renovadora da água, que transforma o ser, fazendo-o renascer em salgueiro, em uma forma outra. O que faz lembrar o comentário de Bachelard: “Mergulha-se na água para renascer renovado”²⁸³. Pois a água se apresenta como

²⁸¹Cf. *Op. cit.*, p. 94.

²⁸²Cf. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017, 1ª ed., cit., III, vv. 407-510.

²⁸³Cf. *Op. cit.*, p. 151.

“uma espécie de substância das substâncias para a qual todas as demais substâncias são atributos”²⁸⁴. Em “Já viajas na morte”, no entanto, interessa observar que a água simboliza a morte como uma viagem. Ela é o elemento que leva a morta para longe, purificando-a — vale lembrar aí que a água é a matéria pura por excelência²⁸⁵ — e fazendo-a renovar os sonhos.

Conforme visto por Jung, a morte nas águas representa a mais maternal das mortes, pois ela atesta o desejo de que “as sombrias águas da morte se transformem nas águas da vida, que a morte e seu frio abraço sejam o regaço materno”²⁸⁶. É então como se o rio, de certa forma, transportasse a morta maternalmente, protegendo-a no seu embalo contínuo e levando-a para uma vida serena e calma.

Convém mencionar ainda que se trata de uma composição que parece recuperar o aspecto “ofelizante” conferido a morte na água, elemento que “se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente”, como explicado por Bachelard. Pois “parece que os afogados, flutuando, continuam a sonhar”²⁸⁷. Aspecto que se verifica na composição de Ângela Alvim, uma vez que a morta passageira tanto se assemelha à Ofélia, “símbolo do suicídio feminino”²⁸⁸, estando delicadamente entregue às águas do rio, como que adormecida pela morte — o que se pode pensar pela aparição do substantivo *sonhos*.

Viu-se, pela leitura desses poemas, que a morte liberta, estabiliza e restaura o espírito, sendo então a passagem de um estado para outro, uma continuidade. É neste último, no entanto, que se pode ver melhor que o pensamento sobre a morte está profundamente atrelado a uma idealização cristã da morte como acesso a uma outra vida. Mais que isso, o poema mostra que morrer é nada além do que uma viagem rumo a uma “vida acalentada” e serena, sendo a água o elemento que simboliza a fluidez e a passagem do corpo morto à vida.

Mas este não deixa de ser também um poema profundamente melancólico — ainda que privilegie o lado positivo da morte —, escrito como que sob o ponto de vista da perda de alguém que partiu, como se pode inferir pela dedicatória “Para Celma”, sinalizada ao final do texto, no qual há um sujeito bastante convicto de que a vida “acalentada” só é possível na outra margem.

²⁸⁴*Ibid.*, p. 155.

²⁸⁵Ver em: “Pureza e Purificação: A moral da água”. In. Bachelard, *Op. cit.*, p. 139-157.

²⁸⁶Cf. C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, p. 225. In. BACHELARD, G. *Op. cit.*, p. 75.

²⁸⁷Cf. *Ibid.*, p. 85-6.

²⁸⁸Cf. Bachelard, *Op. cit.*, p. 85.

3.3 *Morrer é viajar sobre as águas*

Assim, o adeus à beira-mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses. Sua poesia explora um velho fundo de sonho e de heroísmo. Desperta em nós, sem dúvida, os ecos mais dolorosos. Todo um lado de nossa alma noturna se explica pelo mito da morte concebida como uma partida sobre a água.

Gaston Bachelard²⁸⁹

No entanto, é em outro poema, não do mesmo *Barca do Tempo*, mas de um conjunto que a autora não chegou a revisar e que só viria a ser publicado postumamente, que se pode flagrar de modo privilegiado a morte como viagem rumo a uma outra margem. Marcadamente visual, “És morta e morta surges transmutada” (*Outros poemas*) se orienta através de um olhar lírico que parece estar diante da mesma personagem afogada de “Não mais a estrela será tão alta” (*Superfície*) e da cena de “Já viajas na morte”, poema há pouco analisado. Mas ao contrário do que foi visto antes, este soneto se destaca pela elaboração simbólica e descritiva, pela qual o leitor vai acompanhando o evento narrado à medida em que ele transcorre.

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.

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.

Marca de boa parte dos sonetos da autora, como visto, não há neste poema uma descrição direta e crua, por assim dizer, da espacialidade; trata-se antes de um cenário recheado de metáforas e símbolos, transfigurado por um sujeito que, aqui, se apropria de elementos de uma atmosfera litorânea, indicada pela aparição dos termos *mar*, *ondas* e *areia*. Já chamo atenção para o trato minucioso da poeta com a linguagem, percebido no jogo entre

²⁸⁹Cf. *Op. cit.*, p. 77-8.

as palavras *amargo*, que esconde em si a palavra *mar*, e *Gioconda*, que omite o vocábulo *onda*; o que permite inferir que tudo aqui é marinho.

A composição parece ainda trazer consigo ecos dos primeiros escritos da autora, quase todos compostos por imagens fúnebres e enigmáticas, distantes da realidade inteligível. Trata-se de um soneto da exterioridade, no qual o que é descrito, embora seja visualizável, não configura nenhuma representação possível para além do campo da linguagem; aspecto que Hugo Friedrich entende como sendo típico da lírica moderna, que cria “imagens que se podem contemplar, mas são de tal forma que o olho humano nunca poderia encontrá-las”²⁹⁰.

Construído na segunda pessoa do singular — vê-se aí um outro caso de utilização da outra voz — e com notória simplicidade rímica, apesar da complexidade semântica, o poema, cujo andamento é evidentemente narrativo e descritivo, tem seu eixo temático visto logo no primeiro verso, e reiterado com insistência ao longo das estrofes, todas tecidas em decassílabos — que, com a redondilha maior, compõem as duas formas métricas reinantes nesta poesia, como já visto. O ritmo, que, segundo Antonio Candido, é “a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado”²⁹¹, é intensificado no poema pela disposição alternada das rimas consoantes no estilo ababababcdecde.

Há, como visto, um tom narrativo que percorre toda a composição, pelo qual a voz poética vai descrevendo a personagem observada. Mas esse sujeito narrador parece se insinuar sorrateiramente pela interjeição “que suave, que serena e repousada!”, perfazendo uma aparição dúplice na narrativa: a de voz narradora e participativa. A curiosa ausência do *enjambement*, tão presente na poética de Ângela Alvim, indica que a enunciação muito bem se adequa aos versos longos, sem se fazer necessária a quebra do verso. Vale dizer que este é um soneto que apresenta uma característica comum aos demais sonetos da poeta: se lido em voz alta, a composição possui uma melodia muito marcante e, a medida em que se lê, vai-se formando no leitor a sensação de que todo o texto flui em um ritmo único, direto e sem pausas, tal como se estivesse se movendo junto com a morta.

Mas sobre o que fala o soneto? A primeira estrofe sugere a cena de um afogamento e abre com a afirmação de uma morte já concluída (“És morta”). No mesmo segmento, aponta para uma transmutação. Trata-se de uma morta que se transformou ao morrer, assumindo uma feição definitiva de afogada; o que explica a intangibilidade da “máscara”. Ou seja, a máscara não é aqui um mero disfarce, algo cambiável, visto que ela é “intangível”, isto é, não se pode

²⁹⁰Cf. *Op. cit.*, p. 80.

²⁹¹*O estudo analítico do poema*. 5ª ed., São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, cit., p. 45.

tocá-la. Assim, ela acaba por saquear em definitivo a identidade da morta, que não possui nenhuma característica para além de sua situação de morta.

No sentido simbólico, a máscara, ao se incorporar ao rosto, como que fazendo-o desaparecer, obriga-o a se tornar qualquer coisa. Eliane Robert Moraes 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”²⁹². Enquanto a máscara detém o poder de ocultar a personagem, ela lhe atribui, ao mesmo tempo, uma carga obscura; é como se ela reiterasse a condição inumana da morta.

Como bem observado por Bataille, “quando o rosto se fecha e se cobre com uma máscara, não há mais estabilidade, nem sol. A máscara comunica a incerteza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte”²⁹³. Eis porque, simbolicamente, a partir do momento em que ela 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. Trata-se de uma troca mútua que implica na destreza de quem a manuseia.

Mas o termo *intangível* tira da máscara a sua permutabilidade, ou seja, a sua capacidade inesgotável de propiciar a troca e a mudança, tendo em vista que ela não pode ser tocada; permitindo inferir que a personagem está, na verdade, presa a ela. Hipótese que se fortalece nos versos seguintes, nos quais se percebe que, para além do rosto da morta, a máscara também encobre o seu choro, que vai escorrendo pelo “amargo leito”, escondido por detrás de um falso e vago “Sorriso de Gioconda, aberto em nada” que está plasmado na máscara.

No verso “as lágrimas perdendo o amargo leito”, é possível que *leito* corresponda aqui ao rosto da morta. O adjetivo *amargo* parece sinalizar que se trata tanto de um rosto triste, penoso, como de um rosto rígido. É possível ainda que “amargo” se refira ao gosto amargo das águas marinhas, que beijam a morta afogada.

As lágrimas vão então deslizando pelo rosto e logo se misturam às águas. Enquanto chora, ela exhibe um “Sorriso de Gioconda” que está “aberto em nada”, ou seja, que se abre gratuitamente, sem razão. Se o leitor recorrer à obra de da Vinci, verá que não é bem um riso de felicidade, mas um sorriso que, de certa forma, tem um quê de tristeza, como que aberto a

²⁹²Cf. *Op. cit.*, p. 171.

²⁹³BATAILLE, 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.

contragosto. É nesse riso que ela vem em um “andar de langor” tão frouxo quanto o seu riso, sem ânimo e mansa, “ao vago afeito”, isto é, ao mesmo modo habitante da morta.

À medida em que caminham os versos, é possível perceber a tranquilidade dessa personagem que vai seguindo leve, como que apaziguada pela morte. Nota-se, neste primeiro momento, como a morte está atrelada à estabilização da morta, que agora flui “suave”, “serena e repousa”, como atesta a tríplice adjetivação, em uma tranquilidade que tanto lembra a “mansa liberdade” que a morte confere aos mortos de todas as guerras.

O verso que encerra o segundo quarteto apresenta um interessante paradoxo, uma vez que “jorra vida” da fonte do peito da morta. O verbo *jorra* sinaliza algo que brota, algo que sai impetuosamente de alguma coisa, enquanto o substantivo *fonte* aponta para a origem, a nascente desta vida que “jorra”, que, pela leitura, conclui-se que é o peito da morta. *Jorra* e *fonte* são, portanto, vocábulos como que essencialmente ligados entre si; não sendo provável que tenham sido colocados casualmente no mesmo verso. Vê-se aí sintetizada a representação da morte como fonte de vida. Mas essa vida que brota do peito da morta não é, a meu ver, a vida morrente, vivida antes da morte libertadora, mas a vida pura e eterna que gozam aqueles que se libertaram do mundo terreno.

Ou seja, a morte representa aqui não o fim absoluto, mas a consumação da vida terrena, representando, portanto, uma fonte real de vida. O que corrobora para a hipótese de que, nesta poesia, a morte é uma condição dos vivos enquanto a vida é uma condição dos mortos. “Jorra” parece ainda apontar para a abundância de vida que se concentra no peito da morta. A função restauradora da morte é reiterada na estrofe seguinte, em que se anuncia que a morta recupera e vem trazendo no olhar a “pura infância” e as “doçuras de setembros” perdidas em vida.

Como nos outros casos, a morte restitui ao morto uma inocência e pureza impossíveis na experiência do viver. A menção a “pura infância” vem acompanhada do acento nostálgico e melancólico presente nos poemas que aludem ao tema, sempre lembrada como um período saudoso e distante, que se preserva na lembrança do sujeito como aquilo que há de mais puro: “Infância é idade/ em espaço — tempo/ que a alma intempória/ retorna e sente”, já dizem os primeiros versos de “Infância” (*Outros poemas*), poema em que a autora parece confirmar a pureza associada a tal período, que possui uma inocência ainda não corrompida pela vida: “...E somos cegos por lucidez”.

A infância guardada no olhar (“Vens trazendo no olhar a pura infância...”) também aparece em “Raio de som, luz de um verso pendida”. Nos dois casos, ter a infância “na retina” parece indicar o ato de conservar um pouco da infância em si, preservando portanto a

inocência, a pureza e a vitalidade da mocidade. Mas a morta ainda traz no olhar “primaveras” e “doçuras de setembros”, mês que marca o início da estação primaveril, em que tudo floresce e renasce. Esse olhar carrega então as lembranças da juventude e a doçura de um tempo marcado pela vida e pela inocência.

Convém notar que a primavera é para o ser desses poemas um período preenchido de beleza e esperança, como ele mesmo diz em “Quando chega a primavera” (*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 o espiritual, o segundo representa o que é finito. O verso me parece indicar a natureza anacrônica da morta, que, pela morte, está fora do tempo do mundo. A temática temporal se estende até a última estrofe, em que é definida pela primeira vez a espacialidade no entorno da morta, como mostra a metáfora:

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

Acredito ser interessante interrogar a neutralidade dessa areia a qual a personagem se direciona, pois, ao apontar para o seu caráter *neutral*, a poeta permite ao leitor supor que a morta parte de um lugar cuja areia *não é neutral*. Então o que significa essa neutralidade? Vale notar que, à medida em que a morta vai se aproximando da “areia neutral”, os segundos vão deslizando por seus membros, tal como se houvesse uma anulação do tempo conforme ela se incorpora à eternidade. Isso significa que, quanto mais se aproxima da areia, mais a morta se distancia da realidade dos vivos. O adjetivo *neutral*, referente à areia, me parece então simbolizar a isenção da morta, isto é, o seu afastamento do universo terreno e, por outro lado, sua estabilização na eternidade. Ser *neutral* é, de algum modo, *ser isento*: é ausentar-se em absoluto do inteligível.

A areia neutral se dá então como local onde tudo que é varrido pelas ondas do mar, ou seja, morta, lágrimas e segundos, se estabiliza e se isenta permanentemente do mundo; sendo ainda o lugar de passagem, zona limítrofe situada entre o “mar do tempo” e a “eternidade”;

algo também indicado pela forma como os vocábulos estão organizados no soneto: “areia neutral” é o que antecede a “eternidade”, destino final da morta e palavra que sela o fim do poema. Vale pensar que a própria personagem morta ocupa um espaço linear, estando entre a vida passada, a vida morrente dos vivos, e a vida eterna, que será alcançada pela areia neutral.

Este é outro caso em que a poeta se aproxima, conscientemente ou não, do repertório simbólico de Cecília Meireles, autora que também adota o mar como símbolo da isenção e que tem a transfiguração como um importante artifício de sua obra. Em ambas as poetisas, o mar, lugar comum na tradição literária, é recorrentemente deslocado da zona do inteligível, sendo tomado como espaço de apartamento da atmosfera mundana. Sobre esta questão, Araújo observa que o “mar absoluto” ceciliano não encontra correspondência no mar visível da realidade, sendo, portanto, a “negação do mar do mundo empírico”²⁹⁴. Alfredo Bosi já alertava sobre as constantes metáforas “centradas na presença do mar e das suas navegações” na poética de Cecília: “O importante é reparar no uso que a artista faz dessas imagens marítimas para figurar os estados mutáveis da sua subjetividade”²⁹⁵.

Em Maria Ângela Alvim, o “mar do tempo” indica também o refúgio e a isenção da exterioridade. É justamente pela movência dispersiva das águas desse mar impossível no mundo terreno que a morta vai se desprendendo da vida dos vivos. Em boa parte dos casos vistos nesta poesia, o mar surge vinculado a uma aura sobrenatural, tal como um elemento da ordem do sublime que possibilita ao sujeito transcender a realidade inteligível e acessar outros tempos. Por isso há um ‘eu’ sempre atento às “vozes de vento e mar”, que tira deste as mais abstratas mensagens, como revela em “Inteira me deixo aqui” (*Outros poemas*) e que o tem como matéria essencial de sua poesia:

o verso declina
das coisas do mar.

confessa em “Mar e Maria Lúcia” (*Outros poemas*). Como também na lírica de Cecília, este imponente elemento representa aqui um espaço de contato com os mortos, como revelam os versos de “Mar” (*Superfície*): “Ouço o canto dos naufragos, dos reencontrados”. É possível pensar, quanto a este verso, se os *reencontrados* não poderiam ser os mortos naufragados que se reencontraram na outra vida, isto é, na vida eterna. De todo modo, este é outro caso em que se pode notar o mar como símbolo da isenção do mundo terreno. Trata-se,

²⁹⁴Cf. Araújo, P. R. B. G., *Praias da indiferença: Cecília Meireles e o embate temporal em verso e prosa*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais, 2021, cit., p. 70.

²⁹⁵Cf. “Em torno da poesia de Cecília Meireles” in *Ensaio sobre Cecília Meireles*, p. 17. Apud. ARAÚJO, P. R. B. G., *Op. cit.*, p. 74.

na verdade, de uma característica importante: o mar, em Maria Ângela Alvim, nunca é o mar do mundo empírico, ou seja, o mar dos banhistas, dos descobrimentos, dos navegadores e dos monstros, como se acreditava em uma época.

É sempre um outro mar, dos sonhos ou que fora filtrado pela sensibilidade, e que se opõe ao mar da vida real. No caso deste soneto, trata-se de um mar que anula a contingência temporal e que atesta o abandono da vida. Talvez seja sobre este mar que já falava a poeta em “O poema não escrito” (*Superfície*): “Na alma de pranto oceânico/ os búzios ouviram um outro mar”. Esse refúgio pelo mar representa, como disse, outro importante ponto de intersecção entre Maria Ângela Alvim e Cecília Meireles. No entanto, se o “mar absoluto” é, para esta última, o desprendimento da estabilidade terrena, e, em alguns casos, como aponta Araújo, “metáfora para a subjetividade”²⁹⁶, para a autora mineira, o “mar do tempo” é, sobretudo, a possibilidade de abandono da vida morrente e acesso à eternidade, fim buscado por essa poesia sempre atraída pela morte, vendo-a como um estado que cessa as aflições da vida.

Essa distinção representa, na verdade, um importante contraponto entre essas duas poetisas. Enquanto Cecília Meireles está, como revelaria mais tarde Carlos Drummond de Andrade, livre da “influência mística”, “requinta em acuidade sensorial” e, sobretudo, “banhada de ceticismo”²⁹⁷, Maria Ângela estaria, para usar o mesmo termo, banhada de espiritualidade. Como explica Sérgio Alcides,

A poesia de Cecília Meireles 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.²⁹⁸

Maria Ângela, por outro lado, não só aceita o mistério como interpreta-o como uma revelação divina e absoluta. Seu distanciamento da zona empírica se justifica não pelo desejo de reinventar a experiência vivida, mas, me parece, pela sensação de insuficiência da vida terrena e, sobretudo, pela preocupação com uma outra vida. Trata-se de uma poeta muito absorta no além mundo, isto é, que não se compromete com o mundo inteligível e terreno,

²⁹⁶Cf. *Op. cit.*, p. 296.

²⁹⁷GALVÃO, 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.

²⁹⁸*Ibid.*, p. 331.

embora também não o deixa de lado. Apreende-o antes pela espiritualidade, convencida de que há sim uma continuidade e um além.

É com esta outra vida que o sujeito do poema aqui em análise está preocupado e, por isso, a morta se direciona não para a areia neutral, mas para a praia da eternidade, que não esbarra em nenhuma praia existente no mundo inteligível e que é triunfo de uma poeta apaixonada pela morte e que espera dela senão o acesso à vida eterna. Vale ainda investigar como opera a transfiguração, esse recurso tão ceciliano, em “És morta e morta surges transmutada”. Toda a composição é construída por aquela mesma via deformadora já flagrada outras vezes, pela qual a poeta desprende os elementos da realidade de sua existência particular e subjuga-os a uma outra configuração semântica, fazendo com que o leitor seja conduzido para um novo domínio. É o que se verifica pelos versos “mar do tempo”, “máscara intangível” e “areia neutral”, em que os elementos perdem a correspondência com o seu significado empírico.

Mas a transfiguração, neste soneto, parece ir além da mera transformação ou deformação da realidade, assumindo também o sentido de diferenciação absoluta desta. Partindo da interpretação de que *transfigurar* implica em uma mudança de forma, é possível dizer que a morta é tanto a transfiguração da pessoa viva como uma oposição a esta. Isso quer dizer que surgir *transmutada* significa, ou parece significar, surgir isenta de tudo aquilo que é particular aos seres vivos e ao mundo terreno. É estar descolado do tempo e das aflições que os vivos precisam carregar durante a vida. Por isso a serenidade e a postura repousada de quem se encontra em uma zona completamente avessa à zona do empírico.

O vocábulo “transmutada”, nesse verso que abre e dá nome ao soneto, sinaliza, portanto, o motivo temático da composição: a transfiguração provocada pela morte. O leitor está então diante do mesmo motivo visto em “Já viajas na morte” — poema o qual acredito que Maria Ângela Alvim tenha feito de suporte para a construção deste poema; o que, aliás, não é improvável de se pensar, tendo em vista a atitude recorrente desta poeta de revisitar suas próprias composições, como já mencionei —, acompanhando a jornada da morta em direção à vida eterna. Aspecto que a própria linha narrativa do texto já parece indicar, uma vez que ele se inicia com a afirmação “És morta” e tem seu desfecho selado pelo vocábulo “eternidade”.

Chamo atenção para a divisão temática entre as estrofes e que fortalece a linha narrativa que costura todo o texto: enquanto as três primeiras se ocupam com efigie da morta, assinalando sua face intocável, o sorriso de Gioconda e o seu olhar puro, características que, por sua vez, compõem um retrato subjacente, a última estrofe se direciona para o espaço no seu entorno. Mas essa divisão temática — que, aliás, se apresenta como sendo uma das

particularidades dos soneto, em que as estrofes estão todas muito bem articuladas entre si, como se houvesse uma divisão silogística entre elas, como já foi visto — vai compondo um todo que está muito bem ajustado: do primeiro ao último verso, o leitor acompanha o movimento dessa figura morta em direção à “areia neutral da eternidade”. A linha temporal se inicia no tempo presente, com a afirmação “és morta”.

Na primeira estrofe, a flexão no gerúndio (*perdendo*) aponta para o fato de que a narração coincide com a duração da cena, tal como se houvesse uma apreensão em tempo real. O presente do indicativo é retomado pela flexão do verbo *jorrar* na terceira pessoa do singular e é retomado na última estrofe (“os segundos deslizam por teus membros...”). O gerúndio aparecerá novamente no primeiro terceto, que sinaliza o movimento empreendido pela morta: “Vens trazendo no olhar...”.

Isso significa que as três primeiras estrofes vão indicando o movimento da personagem: primeiro, sua aparição (“surges transmutada”), em seguida, seu “andar de langor, ao vago afeito” e, por fim, a continuidade de sua andança: “vens trazendo...”. No último segmento do poema, são os segundos que “deslizam” pelos membros da morta, apontando para o seu destino final. O gerúndio visto neste quarteto final sinaliza ainda a continuidade dessa ação, que não se conclui até o final do poema. E por isso o soneto termina em aberto, com a promessa de que a morta, que ainda está ao longe, em “ondas de distância”, alcançará, ao fim, a areia neutral.

Pelo tom descritivo e metafórico, a composição vai acrescentado à personagem morta um semblante fictício, que beira ao mitológico, e, ao mesmo tempo, erótico; muito embora este último não seja um aspecto presente na poética da autora. A começar pelas “vestes úmidas”, como que coladas e demarcando o contorno do corpo, o “gesto assim perfeito”, que aponta para uma postura impecável, e a “máscara intangível”, que nega ao leitor acesso à verdadeira aparência da morta, as estrofes que abrem o soneto introduzem uma figura feminina carregada de mistério, que surge das águas como uma morta-viva, no seu passo decadente em direção à areia. Bachelard assinalou a carga fantástica atrelada à aparição nas águas: “O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma imagem antes de ser um ser, é um desejo antes de ser uma imagem”²⁹⁹.

A descrição fracionada e subjacente de sua fisionomia (*peito, sorriso, olhar, membros*), aliada às metáforas e aos símbolos, me parece construir a imagem de um corpo que, em um primeiro momento, se opõe ao corpo humano feminino, uma vez que se trata de uma figura morta que caminha em meios às águas, atravessando o mar enquanto jorra vida da

²⁹⁹Cf. *Op. cit.*, p. 36.

fonte do peito. Georges Bataille lembra que o valor erótico das formas femininas está, muitas vezes, associado ao afastamento dos contornos e dos aspectos naturais: “quanto mais as formas são irreais, menos claramente elas se subordinam à verdade animal, à verdade fisiológica do corpo humano” e, por conseguinte, “mais elas respondem à imagem geralmente bastante divulgada da mulher desejável”³⁰⁰. Por isso mesmo o poema parece alçar a personagem ao plano fictício e mitológico.

A sensualidade do poema, no entanto, não está bem no tema, mas no arranjo de símbolos e metáforas recorridos para compor a morta, tal como observado por Antonio Candido, o elemento simbólico da composição poética, em muitos casos, “não está na peculiaridade das palavras, ou na sequência de imagens, mas no efeito final do poema tomado em bloco”³⁰¹. Há mesmo na descrição da morta uma sugestão nada velada de sua condição inumana, que beira ao mitológico, apesar de não acreditar que a eroticidade tenha sido verdadeiramente uma intenção da poeta. De todo modo, é por essa elaboração altamente simbólica e descritiva que o soneto vai pincelando o sobrenatural da cena. A resultante, em um primeiro momento, é bem o desconforto que reúne fascínio e incompreensibilidade, e que Friedrich definiu como uma “tensão dissonante”, sendo esta um “objetivo das artes modernas em geral”³⁰².

Vale relembrar o antigo fascínio da poeta por corpos e personagens fúnebres. Vistas desde *Superfície*, como é o caso de “Eu vi o morto” (*Superfície*), poema em que há um sujeito que compartilha com a morta o mesmo “gesto assim perfeito”. No mesmo conjunto, flagra-se um olhar lírico igualmente atento às mãos, sombras e gestos no entorno do corpo morto de “O túmulo. O vôo do corvo”. E em “Não mais a estrela será tão alta”, a alusão à mão, aos dedos e à “face da afogada” conferem uma descrição fragmentada da figura suicida, também afogada. Vê-se uma nova referência às mãos em “Mãos, raízes de desejo”, que aparecem cruzadas sobre “o ventre da morta”.

Como tentei mostrar, trata-se de um soneto em que a morte surge atrelada a uma espécie de renovação — visto que ela é o que restaura a pureza, restitui no olhar a infância e uma doçura impossível de ser mantida na vida terrena — e de uma estabilidade contínua, o que se explica pela postura “suave”, “serena e repousada” da morta. Morrer pode então ser entendido como um movimento de regresso à pureza da infância e esquecimento dos males da vida. Mas chama atenção o fato de que morrer também implica aqui um estado permanente de

³⁰⁰Cf. *Op. cit.*, p. 94.

³⁰¹Cf. *Op. cit.*, p. 68.

³⁰²Cf. *Op. cit.*, p. 15.

consumação: o uso do verbo *ser* no verso inicial permite inferir que a morte é um estado no qual se consome o *ser*, isto é, que toma a identidade da morta, por isso *és* morta (e não *estás* morta); aspecto que também explica a “máscara intangível, de afogada”.

Essa elaboração da morte como um estado que possibilita *ser* — tendo em vista que a personagem morta continua sendo, ainda que na morte — permite ao leitor aproximar, até certo ponto, esta poesia da concepção do *ser para a morte*, trazida por Heidegger no clássico *Ser e Tempo* (1926), em que a morte é entendida como um modo de ser que o sujeito, aquele que é o ser-aí (o *Dasein*), assume desde o momento em que existe. Pois ela não é o “puro aniquilamento”³⁰³, como explicado por Benedito Nunes, mas faz parte da experiência totalizada de ser, como uma possibilidade do que virá a ser. Ou seja, ela é uma “negação como possibilidade de existência em seu fundamento”³⁰⁴.

Como já falado anteriormente, o existencialismo, a fenomenologia e a abordagem ontológica, por serem questões marcantes na época em que Maria Ângela escreve seus poemas, iluminam muitos de seus escritos, amplamente marcados pela procura existencial. No entanto, no caso de “*És morta e morta surges transmutada*”, me parece prevalecer o aspecto da espiritualidade, chave de leitura desta poética que idealiza a morte como possibilidade de uma existência real, sem a perspectiva final do morrer. Isto é, o pensamento sobre o morrer está profundamente associado à certeza da infinitude da alma e à expectativa por uma outra vida.

Também é um poema em que a morte está representada como uma viagem sobre as águas, muito embora, ao contrário do que acontece em “*Já viajas na morte*”, a morta caminhe em direção à vida eterna em um “andar de langor” que parece indicar a sua serenidade. Vale dizer que a água exerce aqui a mesma função de levá-la para longe da vida morrente, conduzindo-a à vida “acalentada”; o que reitera a significação simbólica da água como elemento da passagem e, no caso deste soneto, imensidão plena de promessas. “A água leva para bem longe, a água passa como os dias”³⁰⁵, como observado por Bachelard.

É possível dizer, pela leitura, que há uma dispersão absoluta da personagem, que vai diluindo ao mar suas lágrimas, a vida que jorra do peito e os segundos, integrando-se a ele de tal maneira que ela parece se tornar uma figura marinha, com sua máscara intangível de *afogada*, o sorriso de *Gioconda* e o *amargo* leite; o que faz lembrar a perspectiva heraclitiana da morte como um devir hídrico. Como lembra Bachelard, para Heráclito, “a morte é a

³⁰³Cf. NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. Coleção Ensaios 122. São Paulo: Editora Ática, 1986, cit., p. 119.

³⁰⁴*Ibid.*, p. 120.

³⁰⁵Cf. *Op. cit.*, p. 94.

própria água”: “É morte, para as almas, o tornar-se água”³⁰⁶. É como se essa morte ao mar representasse uma morte mais completa, por assim dizer, uma dissolução total da identidade da morta (anterior à morte) e, por conseguinte, uma absorção de sua identidade de morta, o que o próprio poema já anuncia em seu verso inicial: *És morta*.

Tal como em “Já viajas na morte”, aqui, a morte na água vem atrelada a uma perspectiva feminina. A água, para Bachelard, é “o elemento da morte jovem e bela, da morte florida”³⁰⁷, pois ela é a “verdadeira matéria da morte bem feminina”³⁰⁸ e só ela “pode dormir conservando sua beleza; só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos”³⁰⁹; o que reitera a já mencionada carga erótica do poema. Eis porque morrer na água reflete a delicadeza e a fragilidade da morta, que flui como a figura de um sonho, entregue, “serena e repousada”, deixando-se levar pelas ondas tal como um objeto esquecido, muito embora ela mesma se conduza num gesto manso e autômato. Mas a água também acrescenta à personagem morta uma aura enigmática e irreal, causando no leitor um certo estranhamento.

Talvez seja importante pensar no sentido atrelado à morte no mar, esse enorme volume de água e de vida, extensão obscura e densa cujo movimento é incansável, que me parece figurar aqui o sonho pela morte libertadora, que transporta o corpo para longe. É o desejo de flutuar e ser embalada pelas águas, livrando-se em absoluto da vida. Morrer no mar parece representar a morte verdadeira, já sonhada desde os versos de “Palor de opala em teu leito” (*Barca do Tempo*), em que o mar é o elemento que rodeia o “sono perfeito” da morte.

É contra as ondas do mar que a morta choca todo o seu corpo repousado pela morte, sendo preciso vencê-las para se alcançar esta praia que nada tem a ver com o local dos banhistas, isto é, a praia comum. Trata-se da praia da eternidade, destino daqueles que estão agora libertos da vida e lugar onde tudo se estabiliza. Morrer no mar simboliza ainda, de certa forma, uma queda no abismo e no esquecimento absoluto, ou seja, ser levado para longe da vida dos vivos. Bachelard lembra que cada elemento tem sua própria dissolução: “a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça”. A água, no entanto, “dissolve mais completamente” e, por isso, “ajuda-nos a morrer totalmente”³¹⁰.

Isso porque a partida nas águas do mar carrega o simbolismo de uma morte verdadeira e absoluta; é a imagem de um corpo que vai se perdendo na imensidão do oceano em uma viagem sem regresso: é renascer, transformar-se em outra coisa e fluir, dissipando-se em por

³⁰⁶Cf. Heráclito, *Fragmento 68*. In. BACHELARD, G. *Op. cit.*, p. 59.

³⁰⁷*Ibid.*, p. 85.

³⁰⁸*Ibid.*, p. 84.

³⁰⁹*Ibid.*, p. 69.

³¹⁰*Ibid.*, p. 94.

completo. A morte é nada além do que uma despedida em meio às águas, que tem como destino a praia da eternidade. Essa travessia ao “mar do tempo” simboliza portanto o movimento de abandono da vida e do tempo do mundo e, por conseguinte, a jornada à vida eterna.

De notável valor estético, o poema, que inicialmente parecia consistir em uma descrição de cume fantasmático, cujas metáforas vão provocando um progressivo distanciamento do real, encerra em uma densidade semântica que exige do leitor empenho. A metáfora, segundo Antonio Candido, “quebra a barreira entre as palavras comparadas, criando uma espécie de realidade nova”³¹¹. É graças a ela, com sua transposição de significado, que se abre o “caminho para uma expressividade mais agressiva, que penetra com força na sensibilidade, impondo-se pela analogia criada arbitrariamente”³¹². Comum nesta poética, a metáfora parece vir de um desejo de reordenar a realidade concreta, visto que

a metáfora comum nasce da necessidade de suprir a deficiência da linguagem direta, baseia-se na associação de ideias motivada pela semelhança, e desfecha numa comparação dos elementos característicos, por meio da abstração dos demais elementos.³¹³

Trata-se assim de uma composição em que a poeta revela toda a sua inventividade ao sair do eixo lírico fundamental visto nos sonetos, majoritariamente marcados pela introspecção e pela exposição dos sentimentos e dissonâncias mais íntimas do ‘eu’, para dar forma a figura de um outro, o ‘tu’, sem perder, contudo, a melancolia tão particular a essas formas fixas. Este soneto parece ainda se construir sob a mesma intenção já notada em “Cor”, na qual a voz poética lança mão de um elemento secundário — no caso, a personagem morta — e toma-o como símbolo de algo ou como uma representação de si mesma. Aqui, é possível que a morta seja a alegoria, uma representação da morte como uma passagem para a vida eterna sobre as águas.

Mas é também um poema que revela a postura melancólica de um sujeito que crê na continuidade da vida pois está convicto de que a vida dos vivos não é suficiente e que vai em busca de uma vida real pelo morrer; o que reitera a perspectiva cristã no pensamento sobre a morte nesta poesia. Como visto por Bataille, “a busca de uma continuidade do ser perseguida

³¹¹Cf. *Op. cit.*, p. 94.

³¹²*Ibid.*, p. 94.

³¹³*Ibid.*, p. 96.

sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa³¹⁴. 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.³¹⁵

A procura pela continuidade parece então ser uma resposta à insuficiência do viver. Ao crer na morte como uma forma de libertação, esquecimento e restauro, a poeta acaba por reafirmar a nulidade da vida. Por isso este é um soneto que, por trás da idealização da morte como uma viagem sobre as águas, anuncia um sentido profundamente melancólico. Pois 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 diante do abandono do mundo dos vivos e o “sorriso de Gioconda” estampado na máscara da morta, que tão bem representa o paradoxo de um riso de prazer acompanhado de uma certa tristeza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como então se manifesta a melancolia, essa palavra banida do repertório poético de Maria Ângela Alvim, e qual seria a sua relação com os sonetos? Dou início às considerações finais voltando para as questões que me foram ponto de partida deste estudo. Diante de uma autora pouco conhecida e explorada pela crítica, busquei apresentar, em um primeiro momento, um panorama geral de sua biografia, observando seus percursos, leituras de interesse e possíveis influências — foi possível identificar, nesta etapa, alguns elementos de sua vida pessoal que se mostraram importantes para o estudo de sua obra, como a devoção por Santa Teresa d’Ávila e a aproximação que teve de um certo certo catolicismo espiritual, sua adoração por Rilke e Mário de Sá-Carneiro, além de sua relação íntima com a escrita lírica — para se chegar enfim aos sonetos, formas que mais se destacam.

Viu-se que a escrita do soneto representou um verdadeiro acontecimento na trajetória poética desta autora que, por rebeldia ou desinteresse, não seguiu à risca as novidades de seu tempo estético. O que se comprovou pela liberdade com a qual fez uso dessa forma rejeitada pelos modernistas de 22 e reaproveitada pelos poetas de 45, geração que defendia “o direito

³¹⁴Cf. *Op. cit.*, p. 15.

³¹⁵*Ibid.*, p. 15.

ao verso construído, trabalhado, polido”³¹⁶ e que foi responsável pela revivência do soneto no contexto do pós-guerra.

Não deu nome a boa parte de seus sonetos, recusando-se, talvez, a condensar a profundidade semântica que eles apresentam em uma única sentença, e nem os pôs a serviço da métrica rígida, da retórica e da mera eloquência, tendências que estiveram no horizonte daqueles poetas de 45. Eis a precisão de sua técnica: fez tudo isso sem jamais alterar a essência dessas formas clássicas, adotando, ao contrário, mecanismos para burlar sua rigidez formal, como parece ter sido o caso da redondilha — verso popular e pouco elevado a qual recorre em uma boa quantidade de sonetos —, do uso corrente do *enjambement*, do verso livre e da aparição de sonetos invertidos, de sonetinhos e de sonetos polimétricos e construídos nos mais variados esquemas rítmicos.

Hábil sonetista, perfez um caminho livre, compondo uma voz cuja poesia parecia adaptar-se à sua necessidade íntima, como tão bem definiria Alexandre Eulalio naquele seu penetrante ensaio:

A tatear, de olhos vendados, com inteiro desprendimento de caminhos alheios, essa poesia vai-se criando um espaço ao perseguir obsessivamente o sentido íntimo de si mesma — capela imperfeita de seu interrogar. [...] roteiro percorrido ao mesmo tempo que voz incompleta, feita em pedaços, a ensaiar uma linguagem provisória, e no entanto marginal a tudo que não fosse a própria singularidade. Isto apesar do muito que sua expressão também deve aos modismos de época, instrumento de trabalho que o poeta levou ao longo da jornada, mas aos poucos trataria de almogar à maneira dele.³¹⁷

Todo esse caminho foi trilhado para se chegar ao estudo sobre a relação entre soneto e melancolia. Estudo que partiu da leitura de “Tarde triste” (1944), soneto inédito e descoberto pela presente pesquisa, que, como visto, já anuncia um ser poético tomado por um profundo sentimento melancólico e antecipa importantes elementos da poética de Ângela Alvim, como o desencanto diante da vida, o fatalismo e a estética penumbriada, revelando uma poeta bastante influenciada pela dicção neosimbolista e parnasiana do grupo de 45, e que muito bem retrata a angústia e o mal estar que prevaleciam naquele tempo tão profundamente marcado pela guerra que então se desenrolava.

Após analisar este primeiro soneto, no qual se viu uma melancolia manifestada sobretudo pela atividade contemplativa — importante expressão do temperamento nesta poesia e meio pelo qual o ser conjuga sua tristeza e o seu vazio interior, revelando sua posição

³¹⁶Cf. LIMA, Alceu Amoroso. *Op. cit.*, p. 73.

³¹⁷*Op. cit.*, p. 143-4.

apartada do mundo —, parto para o estudo dos sonetos de maturidade da poeta, que abandona o tom visto em “Tarde triste” e amplia seu eixo temático. São poemas igualmente marcados pelo sentimento melancólico, mas que se destacam pela atenção dada às questões existenciais do ‘eu’, anunciando com maior profundidade as angústias e aflições comuns à experiência moderna.

O fracasso das relações amorosas, a experiência ininterrupta da perda, a solidão, o pessimismo e o tédio, ao lado da crise existencial são, como tentei mostrar, alguns dos motivos que atravessam esses sonetos escritos como que sobre o ponto de vista da falta. É sempre a falta do outro que já partiu, falta da experiência da vida e do tempo, de sentidos para o viver e, finalmente, a trágica falta de esperança para o mundo.

A aflição desse sujeito diante do mundo ajudou a entender o estado constante de exílio flagrado nesses sonetos, bem como a recorrência de desertos, ruínas, prados, campos e das mais diversas atmosferas ermas que aparecem nessas composições e que funcionam como espelho do vazio interior do ‘eu’, além da obsessão pela ausência, pelo vazio e o nada. Foi possível concluir que a paisagem representa um elemento importante desses sonetos, sendo o meio pelo qual a voz poética anuncia a sua melancolia. Mas, como mostrei, a falta também é de si mesmo, isto é, da própria voz poética que não mais se reconhece e que vive em uma constante busca por um sentido para si; o que permitiu dizer que os sonetos de Ângela Alvim são marcados por aquela mesma procura existencial que esteve presente no clima do pós-guerra, muito provavelmente estimulada pela corrente existencialista que vinha se consolidando cada vez mais naquele período e que tinha como expoente Jean Paul Sartre, cuja filosofia acredito que, direta ou indiretamente, fora iluminadora para esta poética. Valeria até, um dia, estudar a obra desta poetisa mineira à luz da filosofia existencialista da segunda metade do século XX.

Ao final deste longo capítulo, foi possível concluir que, se o soneto é a forma da experiência interior, ligada a autoconsciência, como mostraram os estudos de Paul Oppenheimer, Ernest Wilkins e Sérgio Alcides, é justamente nessa forma exigente que a melancolia — cuja longa tradição revela se tratar de uma condição que impele o apartamento e a autoexaminação — encontra espaço, sendo vivida com maior intensidade e expandindo-se nos mais variados assuntos ligados ao sujeito. O soneto foi então escolhido como lugar por onde esse ‘eu’ melancólico firma o seu apartamento e registra suas dissonâncias mais profundas, desprendido, muitas vezes, de qualquer intenção de resolvê-las.

Tendo estudado a relação entre os sonetos e a melancolia, observando como este tema central se anuncia nesses escritos, dei início ao estudo sobre o tempo, importante tema pelo

qual a melancolia se manifesta, contemplando outras composições para além dos sonetos. Pude observar que a vivência da poeta no cruento século XX, do qual acompanhou de perto a barbárie e as transformações, foi fundamental para se compreender o conflito do ser desses poemas com o seu presente. Viu-se que a preocupação e proximidade da jovem ativista com as questões circunstanciais de sua realidade são deixadas de lado em seus poemas, quase todos marcados pelo afastamento do mundo e de suas questões.

Mas seus escritos não deixam de ser um documento crítico de seu tempo — nem nos momentos de maior introspecção, revelando um ‘eu’ tomado por uma melancolia que parecia ser inerente à experiência moderna. A fala de Octavio Paz traduz melhor tal sentido: “Qualquer que seja seu conteúdo expresso, sua significação concreta, a palavra poética afirma a vida desta vida”, isto é, “é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, mas uma revelação da nossa condição”³¹⁸.

O mal estar diante da ação destruidora do tempo, esse agente da mudança que impõe todas as coisas ao seu fluxo incansável, roubando dos seres a experiência de sua duração e entregando-lhes somente a experiência de sua velocidade, a negação do futuro, o trágico desejo de voltar ao passado e a inenarrável incapacidade de se adaptar à ordem temporal vigente são algumas das manifestações desse ser que, como tentei mostrar, responde ao andamento veloz do tempo pelo tédio e desvario e pela lentidão típica dos melancólicos e que está tão bem anunciada no seu passo lento.

Também foi visto que, diante da perda da duração, a sensação subjetiva do tempo, como observado por Henri Bergson e Maria Rita Kehl, o sujeito vê sua própria existência se confundir com a sucessão vazia deste. Por isso a certeza sobre a efemeridade e a transitoriedade da vida humana e de sua nulidade em relação ao tempo; sentido alegorizado em “Cor”, soneto que analisei e que parece retratar a dificuldade de *ser* em face a um tempo que se impõe e corrói todas as coisas, tomando a cor como símbolo do conflito com a ordem temporal.

No terceiro e último capítulo, já tendo estudado a relação desse sujeito poético com o mundo e o tempo, me aproximo de outro tema relevante e que também está atravessado pela melancolia: a morte. Tema perseguido por Maria Ângela Alvim desde o primeiro livro e pelo qual se mostra obsessiva. Como visto, há desde *Superfície* um ‘eu’ muito consciente sobre a efemeridade e a natureza mortal da existência humana, que não vê a morte como um elemento distante, separado da vida, mas como algo já presente na experiência do viver.

³¹⁸Cf. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (Coleção Logos), 1982, cit., p. 179-180.

A leitura de diversas composições mostrou que, mais do que um fato da existência, a morte é reflexo e sequela da experiência aniquiladora do viver, que atira os seres em sofrimento e vai matando-os aos poucos, na continuidade do existir; por isso se pôde concluir que a experiência da vida é morrente, isto é, é ir morrendo. Diante de tal pensamento, também foi possível entender a trágica postura de desistência e o pessimismo desse ser melancólico em relação à vida, bem como o seu desejo pela morte verdadeira, esta a qual ele aceita como algo que lhe é destinado e vê como um estado que liberta o espírito das aflições existenciais.

Mas a leitura dessas composições mostrou ainda que o pensamento sobre a morte na poética de Ângela Alvim está profundamente atrelado à expectativa cristã por uma outra vida. Morrer seria então, conforme revela o sujeito desses poemas, uma viagem rumo à eternidade, um mergulho na plenitude e acesso a uma existência real. Pensamento alegorizado no soneto “Ês morta e morta surges transmutada”, em que a morte está retratada como uma passagem sobre as águas, uma viagem de isenção e afastamento absoluto do mundo real.

A leitura desses poemas revelou a melancolia como uma condição presente em toda a obra poética de Maria Ângela Alvim e que está profundamente associada à experiência do viver. Como foi visto, o leitor não está aqui diante do temperamento melancólico dos grandes homens e de exaltações artísticas e sublimes — ainda que seja uma atividade espiritualizada, que, por vezes, depende da iluminação do espírito e da mediação com a divindade, a criação poética é fruto do esforço e da insistência de um sujeito que a vê como destino. Também não é a melancolia de fé enfraquecida. Ao contrário, nota-se um ser cuja amargura diante do mundo não contradiz a sua devoção, a qual ele vive como uma experiência interior, sem buscar nela qualquer amparo ou salvação.

Da longa tradição da melancolia, condição que ocupou durante muito tempo o imaginário ocidental, Maria Ângela conserva somente o aspecto trágico do temperamento. Trata-se de um ‘eu’ que perdeu seu lugar na ordem do mundo e que, por isso, vive como que à margem, capturando o universo sob aquele estranhamento e estado de cisma tão típico dos melancólicos. Aspecto que pode ser flagrado desde *Superfície*. Convido o leitor para o último (e breve) estudo de um poema.

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

Único caso de *Superfície* em que a poeta se distancia daquele processo transfigurador da realidade, prevalente neste primeiro livro, “Azul de pálpebra” se destaca pelo aproveitamento do real observado. Não elimina os elementos da zona inteligível, nem os reproduz integralmente. Trabalha, ao contrário, em uma espécie de movimento oscilante entre concretude e abstração, isto é, entre o que faz parte da paisagem vista e o que corresponde ao reino das impressões da voz poética. A sensação que fica é a de que o sujeito está como que apresentando a cena à medida em que ela vai sendo capturada.

A apresentação é impessoal e leva a crer que se trata de uma atmosfera nunca antes vista pela voz poética, que a apreende com a frieza de um mero observador, isto é, de alguém *en passant* que não tem sobre o que vê qualquer identificação, e por isso recorre à comparação — recurso fortalecido pela repetição da preposição *de* —, buscando talvez traçar alguma correspondência entre a cena contemplada e o que se encontra na ordem do conhecido. Também por isso, pode-se dizer que a composição está dividida entre os elementos próprios da paisagem (*azul, canto, roxo, silêncio, horizontes*) e os que são trazidos pelo ser textual para efeito comparativo e descritivo (*pálpebra, galos, chaga, gruta, ausência*).

Como em toda esta poesia, a paisagem vista não é aqui nomeada ou detalhada minuciosamente; ao contrário, aparece sugerida pelas palavras, que, por sua vez, permitem supor que se trata de uma atmosfera crepuscular, como indicado pelas cores *azul* e *roxo*, vasta, desabitada e campesina, pela alusão aos termos *silêncio, ausência, horizontes, galos* e *gruta*. Mas vale chamar atenção para o fato de que ainda que não transfigure ou deforme o real entrevisto, o sujeito vai descrevendo-o a partir de suas impressões, revelando também o seu mal estar íntimo: o substantivo *chaga* acrescenta uma carga fúnebre e soturna ao comparar, pela metáfora, o roxo da paisagem vista com um roxo que é sequela da ferida e da dor. Sentido semelhante é encontrado no verso que abre a composição, em que o vocábulo *pálpebra* dá a entender que o ‘eu’ se refere ao tom azulado da pálpebra da pessoa morta, tom no qual ele encontra correspondência com a cor azul da horizonte contemplado.

Os termos *gruta* e *ausência* também reforçam a soturnez, o vazio e a natureza melancólica dessa atmosfera a qual o ser captura apartado e com profundo estranhamento. O verso final, no entanto, surpreende por romper com o ritmo e o tom comparativo do texto, apresentando um elo até então velado entre sujeito e paisagem. Esse lugar descrito com profunda impessoalidade corresponde, no fim, ao mundo do ser textual. Mundo o qual ele identifica como sendo o seu, como indica o pronome possessivo *meu*, mas não mais o reconhece. E por isso conclui com a concisão e aquela natureza aforismática tão comum aos poemas de *Superfície*: “Não reconheço meu mundo”.

Já se pode notar aí alguns importantes aspectos da melancolia na lírica de Maria Ângela Alvim, como a identificação com a perda, a situação de exílio do ‘eu’ e o seu estranhamento diante do mundo, sendo possível flagrar também a preferência desse sujeito poético pela atmosfera campesina, pelos ambientes ermos, desabitados e penumbrosos, que, por sua vez, tão bem traduzem o seu vazio interior — como é o caso desses “horizontes de ausência”. Mas sem encontrar na atividade contemplativa qualquer consolo ou fascínio, a voz poética faz dela um meio de autorreflexão e expressão da própria interioridade em desordem. Aspecto que pode ser percebido no verso final, em que o olhar sobre a cena leva à trágica constatação da perda.

Jean Starobinski fala sobre esse procedimento na obra de Montaigne, na qual ele observa que o sujeito, ao “fazer-se espectador do mundo”, acaba por “examinar-se a si mesmo”: “O fim buscado é a unidade, a vida regrada. É a repropriação. Ora, eis que, paradoxalmente, ocorre o contrário. A unidade se esquiva. A cena interior se desregra”³¹⁹. Este poema pavimenta então todo um terreno que fora percorrido até os últimos escritos, já anunciando um sentimento melancólico que tem como motivo central a relação com o mundo. Por isso pôde-se ver uma melancolia vivida nas mais básicas questões da existência humana, como no conflito diante da ação do tempo, no dismantelo das relações amorosas, na sensação da falta de sentidos para a vida, na solidão, na angústia e no vazio existencial, e que também se manifesta no ego enfraquecido e nas autorrecriminações, características fundamentais da melancolia freudiana, como já visto.

A leitura desta obra revela, portanto, um sujeito lírico que fez da poesia um testemunho crítico de seu tempo e que vê o mundo como o lugar da perda e do sofrimento. Mas o período de escrita dessas composições justifica o marasmo e a falta de esperança para a vida. Por isso o afastamento, o desejo pelo abandono da vida e a angústia cada vez mais pronunciada, aspectos que denunciam uma poeta que soube traduzir, com profunda sensibilidade, os sentimentos que pareciam ser comuns à vivência moderna e que recorreu à poesia, seu “destino” e força vital, não para restituir o elo perdido com o seu tempo, mas para atestar o seu desamparo e a sua melancolia.

Como notaria Drummond em um comentário sobre o livro *Superfície* que vale para toda esta poética:

a originalidade desta poesia não está nem na forma nem nas idéias, mas no empenho da autora em manter-se fiel a si mesma”, vindo a produzir somente aquilo que “seu

³¹⁹Cf. *Op. cit.*, p. 28.

espírito amadureceu profundamente e depurou dos resíduos emocionais ou intelectuais deixados pela vida de relação.³²⁰

Mas é interessante frisar, mais uma vez, que não há aqui nenhuma acentuação autobiográfica ou confessional. Se, na poesia, há um ‘eu’ resignado, que resiste à vida pela certeza da morte redentora, a realidade mostra uma poeta e profissional muito envolvida com as questões de seu tempo e sempre presente nos movimentos sociais. É preciso, portanto, ler essa obra pensando na distinção entre o sujeito que se anuncia nesses escritos e a autora por trás de sua realização, deixando para trás qualquer aspecto biográfico que possa interferir no processo interpretativo de sua obra, sem se deixar ser atraído pela sombra que persegue muitos autores suicidas. Como orienta Matthew Bell: “devemos ser cautelosos em não atribuir a qualidade da literatura melancólica diretamente à psicologia melancólica de seus autores”³²¹.

Advirto, ainda, que é preciso ler esses escritos sem buscar traçar algum parentesco entre a desafortunada biografia dessa autora que veio a encontrar a morte aos trinta e três anos de idade e a sua poesia. É ter o cuidado de não tomar seu suicídio como um ato poético, ou seja, como a ação de alguém que viria a sacrificar a própria vida em nome da poesia; pensamento que não somente banaliza a complexa relação que se estabelece entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação como ameaça reduzir esses escritos a tal circunstância biográfica.

Como primeira tentativa de mergulho no oceano que é a poesia lírica de Maria Ângela Alvim, poeta que impressiona por ainda não ter encontrado os leitores que merecia, este trabalho buscou, acima de tudo, ampliar a compreensão de sua obra, abrindo portas para novos temas, leituras e estudos. Voz solitária, dona de um solo poético fecundo, que, pelas tristezas do destino, não chegou a germinar, que seja sempre lida e desbravada.

³²⁰“Notícias literárias”. In: ALVIM, Maria Ângela. *Op. cit.*, p. 139.

³²¹Cf. *Melancholia: the Western malady*. Cambridge: University Printing House, 2014, p. 187. Apud. LIMA, L. C. *Op. cit.*, p. 54-5.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. De Maria Ângela Alvim

_____. **Poemas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1962.

_____. **Poemas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1980.

_____. **Poemas**. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

_____. **Poèmes d’août**. Traduction de Magali et Max de Carvalho. Paris: Arfuyen, 2000.

_____. **Superfície**. Belo Horizonte, MG: Edições João Calazans, 1950.

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

_____. “Tarde triste”. **Excelsior**, Rio de Janeiro, Ed. 0194, p. 41, 15 de fevereiro de 1944. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Último acesso em 16 de maio de 2022.

1.1 Antologias

ALVIM, Maria Ângela; FAUSTINO, Mário. **Poemas**. Trad. Manuel Moreno Jimeno y Ricardo González Vigil. Centro de Estudios Brasileños. Lima, Peru, 1980.

AYALA, Waldir. **A novíssima poesia brasileira**. Série Cadernos Brasileiros 2. Associação Brasileira do Congresso pela Liberdade da Cultura: Rio de Janeiro, 1962.

MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Editora Objetiva, 2001.

SEFFRIN, André. **Roteiro da Poesia Brasileira: Anos 50**. São Paulo: Global, 2007.

2. Sobre Maria Ângela Alvim

ALVIM, Clara de Andrade. Texto de apresentação. In: ALVIM, Maria Ângela. **Poemas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Notícias literárias. In: ALVIM, Maria Ângela. **Poemas**. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

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

AYALA, Walmir. “Uma edição póstuma”. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1962. Coluna: A poesia de hoje no Brasil. Ed. 00232, p. 4. Disponível em: <www.memoria.bn.br>. Acesso em 05 de setembro de 2022.

CARVALHO, Max de. Apresentação: Maria Ângela Alvim. In: ALVIM, Maria Ângela. **Superfície: Toda poesia**. Lisboa, PT: Editora Assírio & Alvim, 2002.

CUNHA, Fausto. “Maria Ângela Alvim e outros”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1962. 1º Caderno: A sombra da estante. Ed. 21389, p. 8. Disponível em: <www.memoria.bn.br>. Acesso em 21 de novembro de 2022.

EULALIO, Alexandre. Um estudo. In: ALVIM, Maria Ângela. **Poemas**. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

FROTA, Lélia Coelho. Prefácio. In: ALVIM, Maria Ângela. **Poemas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1962.

GOÉS, Ricardo. “Sobre Maria Ângela Alvim”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 04 de julho de 1968. 2º Caderno: Crítica. Ed. 23077. Disponível em: <www.memoria.bn.br>. Acesso em 21 de novembro de 2022.

SANTOS, A. L. **A poesia de Maria Ângela Alvim: Nas fronteiras do cânone**. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008.

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.

3. Geral

ADRIAN, Rebecca; STONE, Rozelle; STONE, Lucian. **Simone Weil and Theology**. London: Bloomsbury, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Trad. Sérgio Alcides. **Revista Cacto**, nº 1, agosto 2002, pp. 142-149.

ALCIDES, Sérgio. “A dança do *Elefante* entre as palavras: Um livro de Francisco Alvim”. In: _____. **Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2016.

_____. “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.

_____. Relendo “Morte das casas de Ouro Preto”. **Literatura E Sociedade**, 26(34), 185-196, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p185-196>>. Último acesso em maio de 2023.

_____. **Sob o signo da iconologia: Uma exploração do livro Saturno e a melancolia, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl**. Topoi, Rio de Janeiro, set. 2001, pp. 131-173.

_____. “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., 1ª ed., Belo Horizonte: Fino Traço, 2022.

ALVIM, Fausto. **A imaginária de Fausto Alvim**. 1967. Folheto disponível para consulta na coleção Mineiriana da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (BH/MG).

_____. **Aos moços de Araxá**. 1956. Folhetim disponível para consulta na coleção Mineiriana da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (BH/MG).

ALVIM, Francisco. **Elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Sol dos cegos**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1968.

ALVIM, Maria Lúcia. **Batendo pasto**. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020, 140 p.

_____. “De dentro da gaveta, colagens, retratos, textos agora em exposição”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03 de junho de 1980. Ed. 00056, p. 9. Disponível em: <www.memoria.bn.br>. Acesso em 07 de fevereiro de 2023.

_____. **Pose**. Rio de Janeiro: Editora S.A., 1968.

_____. **Romanceiro de Dona Beja**. Rio de Janeiro: Fontana, Mec, 1979.

_____. **XX Sonetos**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2011, 48 p.

ARAÚJO, P. R. B. G. **Praias da indiferença: Cecília Meireles e o embate temporal em verso e prosa**. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

ARISTÓTELES. **El Hombre de Genio y la Melancolía: Problema XXX, I**. Trad. Cristina Serna. Quaderns Crema, S.A.: Barcelona, 1996.

ATHAYDE, Tristão de. “O mineirinho do Pomba”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1965. Ed. 00248. Disponível em: <www.memoria.bn.br>. Acesso em 08 de maio de 2023.

ÁVILA, Santa Teresa de. **Livro da vida**. Trad. Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Penguin-Companhia, 2010.

_____. **Obras completas**. Trad. Jaime A. Clasen. São Paulo: Paulinas, 2018.

AYALA, Waldir. Prefácio. In: _____. **A novíssima poesia brasileira**. Série Cadernos Brasileiros 2. Associação Brasileira do Congresso pela Liberdade da Cultura: Rio de Janeiro, 1962.

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

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da Poesia Brasileira: Seguida de uma antologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, 504 pp.

_____. “A versificação em língua portuguesa”. In: Vários Autores. **Enciclopédia Delta Larousse**. Trad. Paul Augé. Tomo VI. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1960.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (Coleção Logos), 1982.

PIGEAUD, Jackie. **Metáfora e Melancolia: ensaios médico-filosóficos**. Trad. Ivan Frias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2009.

PLATÃO. **Diálogos: O banquete, Fédon, Sofista, Político**. Traduções de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural. Os pensadores III, 1ª ed., 1972.

PREMINGER, Alex; BROGAN, T.V.F; WARNKE, Frank Jr.; HARDSON, O.B., Jr; MINER, Earl. **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton University Press, 1993.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2022, 96p.

_____. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Novo século, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **Baudelaire**. Translated by Martin Turnell. New York: A New Directions Paperbook, 1967.

_____. **O ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. Paulo Perdigão. 20ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SCHILLER, Friedrich. **Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico**. Trad. Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho: Três leituras de Baudelaire**. Trad. Samuel Titan Jr. Editora 34: São Paulo, 2014.

_____. **A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. Companhia das Letras: São Paulo, 1ª ed., 2016.

_____. O desdobramento, os monstros, a melancolia. In: STAROBINSKI, J. **Montaigne em Movimento**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TSVETÁIEVA, Marina. **O poeta e o tempo**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017.

Vários autores. **Águas emendadas: 13 poetas de Brasília**. Brasília: Thesaurus, 1977.

Vários Autores. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, Ed. 09688, 1960. Disponível em: <www.memoria.bn.br>. Acesso em fevereiro de 2023.

Vários Autores. **Revista Orfeu**, Rio de Janeiro, Ed. Nº 7, 1949. Disponível em: <www.digital.bbm.usp.br>. Acesso em fevereiro de 2023.

Vários Autores. “Segunda Semana de Intelectuais Católicos do Brasil”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, Ed. 00676, Nº. 44, 1952. Disponível em: <www.memoria.bn.br>. Acesso em maio de 2023.

Vários Autores. **Os Pré-Socráticos: Vida e Obra**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Trad. Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1996.

_____. **Carta a um religioso**. Trad. Monica Stahel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

_____. **Lectures on Philosophy**. Cambridge University Press, 1978.

_____. **Waiting for God**. Capricorn Books Edition, 1959.

WILKINS, Ernest. H. **The Invention of the Sonnet**. *Modern Philology*, Dec., 1915, Vol. 13, No. 8 (Dec., 1915), pp. 463-494. The University of Chicago Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/433149>> Acesso em 08 jan. 2022.

ZUMTHOR, Paul. “Rhétorique et poétique”. In: **Langue, texte, énigme**. Paris: Seuil, 1975, pp. 93-124.