

Juliana Veloso Mendes de Freitas

A NARRATIVA HISTÓRICA NA POESIA DE MARIA LÚCIA
ALVIM:
ROMANCEIRO DE DONA BEJA

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015

Juliana Veloso Mendes de Freitas

A NARRATIVA HISTÓRICA NA POESIA DE MARIA LÚCIA
ALVIM:
ROMANCEIRO DE DONA BEJA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como pré-requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A475r.Yf-n Freitas, Juliana Veloso Mendes de.
A narrativa histórica na poesia de Maria Lúcia Alvim
[manuscrito] : romanceiro de Dona Beja / Juliana Veloso
Mendes de Freitas. – 2015.
99 f., enc.

Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

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

Bibliografia: f. 92-99.

1. Alvim, Maria Lúcia, 1932-. – Romanceiro de Dona Beja
– Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia de amor brasileira –
Teses. 3. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I.
Alcides, Sérgio, 1967-. II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.141

*Para minha mãe Márcia, meu pai João e meu irmão Júnior.
Azuis de céu e de mar, convergências do meu infinito.*

Agradecimentos

Aos meus pais, Márcia e João, e ao meu irmão, Júnior, amor inominável e imensurável. Por eles, para eles e com eles. Ontem, hoje e sempre. Tudo.

À Fabíola Nihi, doçura em forma de companhia, lar em forma de gente, que aceitou de braços abertos minhas poesias e prosas, estranhezas e silêncios, com quem compartilho algumas das minhas melhores risadas.

À Ana Amélia, minha flor de trigo, amiga generosa, iluminada, voz e ouvidos fundamentais para clarear e alegrar meus dias.

Ao Rodrigo e ao Thales, pelo conviver recheado de sorrisos e ternura.

À BH, que com suas serras descansa meus olhos quando não é possível descansar a cabeça e o coração. Às gentes encontradas em BH, especialmente, Roberto, Josué, Rafael, Marcelo, Lorena, Adilson, amigos queridos, interlocutores da mesma loucura, alentos em meio ao caos.

Aos amigos de Uberaba, em especial à Adriana, irmã de coração, presença fundamental mesmo quando eu me faço ausência.

Aos professores da UFTM, em especial à Fani e ao Carlos, querido mestre e grande inspiração.

Aos professores da FALE da UFMG.

Ao meu orientador Sérgio Alcides, pai hierático, pela orientação, paciência e compreensão de minhas limitações.

Aos membros da banca, caríssima professora Constância e professor Rogério, pela generosidade e gentileza de colaborarem com este trabalho.

A CAPES, pela bolsa de pesquisa concedida durante o curso.

*Dizem que Cézanne
quando certa vez pintou um quadro
deixando inacabada parte de uma maçã
pintou apenas a parte da maçã
que compreendia.*

*É por isso
meu amor
que eu dedico a você
este poema
em branco.
(Ana Martins Marques)*

GUIA

*A poesia me salvará.
Falo constrangida, porque só Jesus
Cristo é o Salvador, conforme escreveu
um homem - sem coação alguma -
atrás de um crucifixo que trouxe de lembrança
de Congonhas do Campo.
No entanto, repito, a poesia me salvará.
Por ela entendo a paixão
que Ele teve por nós, morrendo na cruz.
Ela me salvará, porque o roxo
das flores debruçado na cerca
perdoa a moça do seu feio corpo.
Nela, a Virgem Maria e os santos consentem
no meu caminho apócrifo de entender a palavra
pelo seu reverso, captar a mensagem
pelo arauto, conforme sejam suas mãos e olhos.
Ela me salvará. Não falo aos quatro ventos,
porque temo os doutores, a excomunhão
e o escândalo dos fracos. A Deus não temo.
Que outra coisa ela é senão Sua Face atingida
da brutalidade das coisas?
(Adélia Prado)*

Resumo: A presente pesquisa almeja trazer à luz dos estudos literários a poesia de Maria Lúcia Alvim (1932), em especial sua obra *Romanceiro de Dona Beja* (1979). Para tal são abordadas neste estudo as relações entre a história e a literatura, bem como é feita uma análise do gênero romanceiro de forma geral e, de forma mais específica, no *Romancero Gitano*, de Federico García Lorca, e no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. O caminho percorrido aqui nos permite conhecer melhor a lírica alviana e, ainda, aprofundar a pesquisa acerca da poeta e da poesia brasileira, em geral.

Palavras-chave: Maria Lúcia Alvim, romanceiro, poesia, história.

Abstract: The present research intends to bring to light the poetry of Maria Lúcia Alvim through literary studies, especially her book *Romanceiro de Dona Beja*. For that, we discuss the relationship between history and literature, and we propose an analysis of romanceiro as a gender and, more specifically, of *Romancero Gitano*, of Federico García Lorca, and *Romanceiro da Inconfidência*, of Cecília Meireles. The path here allows us to better understand Alvim's lyrical work and her importance as a poet. Also, from our reflections we can think about Brazilian poetry in general.

Keywords: Maria Lúcia Alvim, romanceiro, poetry, history.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1	23
Entre poesia e história: <i>Romanceiro de Dona Beja</i>	23
1.1 Romanceiro Moderno: García Lorca e Cecília Meireles	23
1.1.1 A Andaluzia de García Lorca	31
1.1.2 Cecília Meireles e o drama da Inconfidência	37
1.2 A história na poesia e a poesia na história	47
Capítulo 2	57
A lírica de Dona Beja: o retorno às origens	57
2.1 <i>Romanceiro de Dona Beja</i> : um preâmbulo	57
2.1.1 O <i>Romanceiro de Dona Beja</i> – uma vida em flor	59
2.2 Terra – lugar onde primeiro se vê o sol	65
2.3 Exílio – o olhar da memória	74
2.4 Volta – voltar sempre redime	79
2.5 Nascimento – promessas e preâmbulos de vida	82
2.6 Morte – morrer é proeza cotidiana	85
Considerações finais	88
Referências	92

INTRODUÇÃO

O intuito deste trabalho é, de alguma maneira, colaborar para o (re)conhecimento e estudo da poeta brasileira contemporânea Maria Lúcia Alvim e, de forma geral, trazer alguma contribuição para as pesquisas da poesia brasileira. Propus para tal feito uma breve apresentação da poeta, seguida de dois caminhos: um teórico-comparativo, no qual abordo os romanceros modernos de Federico García Lorca, *Romancero Gitano* (1928), e de Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência* (1953), que abrigados sob o mesmo gênero do *Romanceiro de Dona Beja* (1979), de Maria Lúcia Alvim, podem indicar chaves de leitura e compreensão das poesias oriundas dessa forma. E ainda nesse tópico discorro sobre os gêneros discursivos da história, da literatura e da ficção, já que o tema do objeto de estudo trata, de forma lírica, de um evento histórico da região de Minas Gerais. Os estudos teóricos aqui realizados almejam refinar a capacidade de leitura e atender a uma demanda posta pelos poemas de Maria Lúcia, tendo em vista que o trabalho não objetiva ser teórico. Assim sendo, lido com "leitura de poesia", que é o segundo caminho, no qual busco realizar uma análise rigorosa de textos poéticos, almejando, ainda, evitar a subordinação dos poemas às reflexões teóricas, fazendo com que o discurso crítico parta dos textos poéticos e não de problemas postos por determinadas teorias. É esperado que, depois de percorridos esses caminhos, seja possível contrapor as tensões e dissonâncias entre a questão histórica e os procedimentos formais que engendram o poema ao forte empenho de composição da voz poética, que tem suas próprias exigências que findam por extrapolar tanto gênero quanto historiografia.

Octavio Paz, em seu clássico *O arco e a lira* (1956), discorrendo sobre o caráter único e particular da poesia, ou melhor, de cada poesia, atribui como uma das chaves para a compreensão da diversidade infinita dessa operação¹ sua inserção histórica “Cada língua e cada nação geram a poesia que o momento e o gênio particular lhes ditam”². Partindo, então, da perspectiva histórica, trago à luz dessa discussão um período bastante conhecido, e mesmo estudado, em vários âmbitos – político, histórico, social, artístico, etc – a ditadura militar: regime que governou o país por cerca vinte anos (1964 – 1985).

¹ Tomando operação em seu sentido literal do latim *operatio*, *-onis*, trabalho, obra, realização e enquanto poesia realização através da palavra.

² PAZ, 2012, p. 24

Durante esse tempo sombrio temos um Brasil sem grandes luzes apontando para o futuro, as obras e movimentos literários surgidos nessas décadas refletiam um momento histórico caracterizado pelo autoritarismo, por uma rígida censura e enraizada autocensura. Seu período mais crítico ocorreu entre os anos de 1968 e 1978, durante a vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Ainda que sob fortes adversidades políticas é possível destacar uma relevante produção cultural e artística dessa época; a fala de Flora Sussekind ilustra um pouco da situação nacional.

A censura tem sido uma espécie de rua de mão única, explicação privilegiada para os que analisam a literatura brasileira dessas duas décadas que se seguiram ao golpe militar. Realismo mágico, alegorias, parábolas, ego-trips poéticas? Tudo se explica em função do aparato repressivo do Estado autoritário. Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada nas viagens biográficas, a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras censórias.³

Na poesia, faz-se notar a preocupação em manter uma temática social, um texto participante, com a permanência de poetas consagrados como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar, ao lado de outros que despontavam com a poesia concretista e seu trabalho estilístico, o tropicalismo e a poesia marginal, em especial nos anos setenta.

É inserida nesse recorte histórico, inicial e temporariamente, que apresento a mineira Maria Lúcia Alvim, autora de cinco livros entre os anos de 1959 e 1980, todos de poesia (*XX Sonetos*, 1959; *Coração Incólume*, 1968; *Pose*, 1968; *Romanceiro de Dona Beja*, 1979 e *A Rosa Malvada*, 1980) e que, até então, não teve sua obra amplamente (re)conhecida. Talvez, nesse preâmbulo, surja a possibilidade de considerar a obra da poeta dissonante em relação à sua geração, obra essa marcada pela introspecção e por um flamar do sujeito de sua poesia pelo passado, num tom particular, buscando se achegar a si por várias vias, ignorando a efervescência social de sua época. Ouso ainda dizer que a originalidade de seus versos não estaria ligada à forma ou às ideias, mas sim à junção dessas construções e, para além delas, no empenho da poeta de fazer de sua obra um *continuum* de seu intelecto e da expansão de seu mundo poético, único mundo sobre o qual ela poderia falar “eu gosto mais de falar dos ‘mundos poéticos’ e não das técnicas, escolas e essa coisa toda exterior... falo em matéria de

³ SUSSEKIND, 2004, p.17

mundo poético, mundo interior porque eu só posso sentir a poesia através desses mundos”⁴: sua voz poética faz eco à sua personalidade: discreta, reclusa, intimista.

Walter Benjamin, em sua tese *O autor como produtor* (1934)⁵ já falava sobre a autonomia do autor e “sua liberdade de escrever sobre o quiser”. Fazendo uso dessa liberdade e dando à sua lírica um tom de recolhimento Maria Lúcia e sua poesia, cronologicamente contemporânea, mantêm o veio da dissonância que sopra desde o modernismo de Baudelaire. Seus sonetos carregam traços da tensão sobre a qual Hugo Friedrich teorizava em sua *Estrutura da lírica moderna* (1956). Destaco aqui uma de suas falas sobre a importância da forma.

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 elevada. [...] A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece na insolubilidade.⁶

Em *XX Sonetos* (1959) a forma que a poeta escolhe para acolher as inquietudes de sua voz lírica é, como o próprio título assinala, o tradicional soneto, sendo a obra composta por três partes, *Narciso*, *Onde o tempo que me date* e *Proximidade*. Pode-se observar que o eu lírico, aproximando-se de uma construção metapoética, transita desassossegado por entre os caminhos da criação.

XIII

Os sonhos me perseguiram
eu não me pude ausentar
e quando bem me feriram
não os pude abandonar;
será que vida passando
não me consegue livrar?
Será que sonhos pensando
me impedirei de sonhar?
Há muito não percebia
no tempo sequer sentia
– peso das coisas pesar.
Tudo que me quis guardar
partiu-se em vários pedaços
de sonhos e de cansaços.⁷

⁴ SANTOS, 2008

⁵ BENJAMIN, 1994, p. 120 - 136

⁶ FRIEDRICH, 1991, p. 40

⁷ ALVIM, 1989, p. 312

A insolubilidade de sua angústia tenta se conter ou se resolver sob a forma tradicional do soneto, tradição, no caso, que ainda é burlada ao ter suas estrofes substituídas por um único bloco, ainda que mantendo a sonoridade e o ritmo através das rimas. O conteúdo lida com a agonia dos sonhos e expectativas que pesam ao longo da vida, das quais o eu lírico não consegue se desvencilhar, acabando que os sonhos que o perseguiram, e talvez a própria palavra, se desfazem em cansaços. A dissonância entre forma e conteúdo permeia o poema, como afirma Berta Waldman (1989) “Assim, à procura narcísica de uma identidade esgarçada e fragmentária [...] contrapõe-se a forma resolvida e acabada do soneto, ainda que tratado de modo pessoal: rimas e metros variados, diversidade rítmica, além de outras peculiaridades em seu alinhavo geral”⁸. Os sonetos continuam construindo a obra em busca de uma identidade da poesia, sem abandonar o intimismo e o caráter reflexivo, criando uma tensão no próprio conteúdo, além da formal.

O cuidado com as palavras denota seu requinte plástico – Maria Lúcia foi também artista plástica e sempre teve suas raízes ligadas às artes de uma maneira geral – e expõe a exploração do aspecto visual e sonoro de sua poesia. Observemos este outro soneto.

XIV

Quisera tanto que durasse
qualquer desejo em qualquer dia
que mesmo sendo em demasia
eu deles nunca me fartasse;
assim enquanto não houvesse
nada mais que vos sugerisse
então que a vida ressurgisse
e só desejos refizesse;
porque deixei vossa verdade
ó coisas já feitas de espera
quando sempre tudo soubera
tão cheio de realidade;

pois bem sei que ando consumida
mas por desejos que são vida.⁹

As aliteraões e assonâncias provocadas pelo som do “ésse” dão o tom de melancolia e suavidade que contrapõe à urgência com a qual o eu lírico vem percorrendo os

⁸ WALDMAN *apud* ALVIM, 1989

⁹ ALVIM, 1989, p. 315

versos nesse poema e nos outros sonetos, já que podemos ler uma continuidade na obra, em busca de uma identidade.

À medida que vai caminhando com seus livros, a poeta e sua inquietação vão rompendo as formas e reforçando a preocupação com o fazer poético e a arte da e na palavra. Maria Lúcia transita entre versos livres, poemas curtos e longos, formas tradicionais e modernas, marcadas por certa recorrência ao soneto, como que se voltando à velha e consagrada forma de Petrarca conseguisse domar esse sujeito deslocado. Nesse ir e vir, conseguimos ver as vozes que perpassam sua obra e seus diálogos com as ditas “escolas” simbolista, moderna, contemporânea, o que me faz trazer a coerente fala de Octavio Paz “O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – ou seja, o estilo do seu tempo –, mas transmuta todos esses materiais e realiza uma obra única.”¹⁰ Portanto, uma busca pelo enquadramento de seu trabalho em escolas literárias atenderia somente à história da literatura e não à poesia.

Tradutora de Mallarmé, leitora da poesia francesa, Maria Lúcia faz ressoar a poética da sugestão advinda dos modernistas franceses. Faz-se válida a teorização que Friedrich traz a respeito.

A sugestão começa no momento em que a poesia, guiada pela inteligência, desencadeia forças anímicas mágicas e emite radiações às quais o leitor não pode escapar, mesmo que não “compreenda” nada. Tais radiações sugestivas derivam sobretudo das forças sensíveis da linguagem, de ritmo, som, tonalidade. Estas atuam de acordo com o que se poderia chamar de tons semânticos superiores, quer dizer, significações que só se encontram nas zonas limites de uma palavra ou se produzem por associação anormal de palavras.¹¹

Penso que seja interessante relativizar essa influência na poeta, pois não há uma busca pela *poésie pure*, por uma poesia que não significa, mas sim que *é*, como em seus predecessores europeus. Há então, uma preocupação com a palavra, com o ritmo e o som que se intercalam de maneira a exigir um leitor mais sensível e atento para ler por entre os versos de Maria Lúcia. O poema *Axioma em homenagem a Valéry*, do livro *Pose* (1968) demonstra essa vertente.

¹⁰ PAZ, 2012, p. 25

¹¹ FRIEDRICH, 1991, p. 182

A precisão de um bisturi
 com evoluções de serpente:
 – si la pensée se dégage
 la chair nous avertit.¹²

Continuando o caminhar, detectei ainda várias vozes nas linhas de Maria Lúcia, vozes essas muitas vezes explícitas e marcadas pela própria poeta que as toma para si e tece linha a linha sua rede poética e nesse *entretecer*¹³ busca sua identidade e como já afirmava Julia Kristeva em seus estudos sobre intertextualidade “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”¹⁴. Pode-se observar essas influências ecoando através de sua fala de forma marcada como no *Poema a Ingmar Bergman em Coração Incólume* (1968), no *Estudos de Chopin em Pose* (1968) e, ainda, em *A rosa malvada* (1980), no qual temos a parte *Tapa de luva – poemas de meu irmão* onde vários poemas poderiam ser assinados por Francisco Alvim, seu irmão e também poeta. Em outros momentos, notam-se seus diálogos de forma mais sutil, sinalizados em dedicatórias e epígrafes como os versos de Mário de Sá-Carneiro que abrem o *XX Sonetos* (1959), “ – P’ra que me sonha a beleza, / Se não posso transmigrar?...”, a ideia da transmigração além de se aliar ao sujeito sempre deslocado da poesia de Maria Lúcia, segue ressonando em busca de seus contornos por entre os sonetos “Mais fácil seria / minha visão transmudada / (eu sei que perderia)”¹⁵ ou “ – esta vida que me assiste / não me deixa transmigrar”¹⁶.

Maria Lúcia também se aproxima de Jorge de Lima em *Fazenda*, soneto de *Coração Incólume* (1968), onde ela abre seu poema com o verso de Lima “Musas de infância ungiam meus sentidos”, um poeta de voz mutante sempre cerceada pelos seus alexandrinos. Em uma entrevista ao jornal *O Globo*¹⁷, em 1979, ela afirma que seu poeta preferido era Jorge de Lima, seguido de Carlos Drummond de Andrade e Guimaraes Rosa, a quem ela considerava grande poeta.

São de Rosa, inclusive, as citações de abertura¹⁸ e fechamento¹⁹ do livro *Romanceiro de Dona Beja* (1979), objeto do presente estudo, que foi escolhido para tal (ou se

¹² ALVIM, 1989, p. 225

¹³ Conforme definição bakhtiniana *apud* BARROS, 2003.

¹⁴ KRISTEVA, 2005, p. 68

¹⁵ ALVIM, 1989, p. 297

¹⁶ ALVIM, 1989, p. 305

¹⁷ ALVIM, 1979.

¹⁸ “Eu sou donde eu nasci”

fez escolher) dentre os livros de Maria Lúcia, por importantes fatores, que serão aqui nomeados e em nossos próximos capítulos estudados com maior profundidade.

Com uma riqueza de particularidades e um lirismo único, o *Romanceiro* destoa das demais obras de Maria Lúcia por vias de um certo distanciamento da introspecção que perpassa costumeiramente seus poemas. A incursão de sua voz pela história pode ser notada desde a forma – sempre tão importante em suas construções – representada pelo romanceiro, forma pouco utilizada pela poesia brasileira e mesmo pouco conhecida, o que já chama a atenção para o estilo da poeta. Romanceiro, “patrimônio da poesia popular que procede da tradição oral, herdeiro das gestas medievais e cujos mais remotos ancestrais seriam as narrativas homéricas”²⁰ e que em seu sentido original, na Idade Média, referia-se a línguas vulgares e originárias do latim instauradas na Europa. Essa significação passou da língua falada para textos e cantares dessas línguas neo-latinas, como o *Poema de Mio Cid*. Posteriormente, adquiriu o sentido mais atual que conhecemos, o de romance da tradição da poesia oral ibérica. Quanto à forma, o romanceiro é, geralmente, composto por versos septissílabos e rimas assonantes nos versos pares. Já em seu estilismo podemos evidenciar o uso de arcaísmos, do pretérito imperfeito e o caráter fragmentário. De acordo com Paloma Díaz-Mas, o gênero romanceiro era subdividido em quatro categorias: velho, novo, vulgar e tradicional. Menéndez Pidal ainda os classificou de outra maneira: juglaresco, artificioso, erudito e artístico.

Da literatura moderna do século XX, opto por destacar apropriações do romanceiro bastante conhecidas - o *Romancero Gitano* (1928) de Federico García Lorca e o *Romanceiro da Inconfidência* (1953) de Cecília Meireles. O livro do espanhol reúne dezoito romances que tratam de um mesmo tema: a Andaluzia e o mito cigano, referências nacionalistas. García Lorca foi um poeta que viveu na tradição oral e seu romanceiro revela-se repleto de simbolismos que retratam a cultura cigana espanhola. Nele, o poeta conseguiu aliar, como afirma Fábio Aristimunho, tradutor do *Romancero Gitano*, a tradição à vanguarda, a lírica à dramaturgia, o popular ao erudito, o regional ao universal.

¹⁹ “...Mas o grande sertão dos Gerais povoava-o, nele estava, em seu amor, carnal marcado. Então, em fim, de vencer e ganhar o passado no presente, o que ele se socorrera de aprender era a precisão de transformar o poder do sertão – em seu coração mesmo e entendimento. Assim na também existência real dele sertão, que obedece ao que se quer.”

²⁰ GOUVÊA, 2008, p.179

Já o livro de Cecília Meireles apresenta uma estrutura mais complexa: são oitenta e quatro romances e um tema mais conciso e preciso que o de García Lorca, a *Inconfidência Mineira*. Os romances da poeta não seguem as formas e métricas dos tradicionais romanceiros e possui uma ligação muito próxima com fatos históricos e sociais.

Creio que é preciso um estudo pontual e profundo para se afirmar que há uma influência direta do *Romancero* de Lorca sobre o *Romanceiro* de Cecília, mas valido a necessidade de se pensar suas respectivas escolhas pela forma do romanceiro. Ambos cantam um tema nacionalista, buscando que as narrativas contadas em seus romances perdurem como um cântico, geração após geração. Trazendo esse pensamento para o *Romanceiro de Dona Beja*, encontramos uma poesia que também se abriga sob essa forma (e título), mas com características próprias.

Inicialmente, impulsionados pela analogia dos títulos e mesmo pela acolhida da história como matéria, somos levados a pensar, prematuramente, num diálogo próximo entre a obra de Maria Lúcia e o *Romanceiro* ceciliano. Entretanto, antes de ser consolidada, essa suposição se desfaz e o *Romanceiro* alviniano apresenta sua personalidade. Pode-se dizer que o que aproxima as duas poetisas seria a erudição de ambas e nada muito além disso. Como bem nota Ivan Junqueira em seu texto publicado no jornal *O Globo*²¹, em 1979, no qual ele resenha o *Romanceiro de Dona Beja* e fala, também, sobre as possíveis influências de Maria Lúcia para a composição da obra, “se quisermos identificar tributos, o mais correto seria contabilizar alguns míseros dízimos pagos pela autora à dicção drummondiana, e de quando em vez, à sintaxe ou constelação rímica cabralinas”.

O *Romanceiro*, de Maria Lúcia, é composto por 80 poesias subdivididas em 10 partes. As poesias, que acabam formando um grande poema, traçam cronologicamente a descoberta do Triângulo Mineiro e a vida de Dona Beja. Ela não segue a métrica tradicional dos romanceiros ou seus tipos de rimas e versos, sua poesia recorre a fatos históricos pontuais e, também, extrapola a história abordando o mítico e o fantasioso, reforçando a ideia aristotélica de que o poeta escreve sobre o que poderia ter acontecido. Sobre esse pensamento, Luiz Alberto Brandão afirma que:

Ao historiador caberia a tarefa de relatar o passado; ao poeta a liberdade de especular sobre o futuro do passado. À história se associaria ao reino do efetivamente ocorrido e à literatura o reino do possível, do imaginável. Tais associações pressupõem, ainda, uma outra distinção: o passado é o campo

²¹ JUNQUEIRA, 1979.

das certezas (a serem recuperadas pelo historiador) e o futuro é o campo das incertezas (que podem ser habitadas pelo poeta).²²

Esse longo poema, que é o *Romanceiro de Dona Beja*, vai desnudando sua riqueza estilística a partir versos livres, sonetos decassílabos, redondilhas, haicais, trovas e sextina. Alphonsus de Guimaraens Filho afirma em *Maria Lúcia na sombra e na luz*, prefácio da obra:

Os versos são de variedade múltipla, desde a redondilha maior com que abre o poema (que o romanceiro é um extenso e único poema, por mais que nele variem os motivos e temas) ao verso longo, inumerável; a habilidade revelada na “Sextina do exílio”, impõe-se por igual em determinados sonetos, na série de haicais do “Solar do Largo da Matriz”, nas sugestivas trovas da “Chácara do Jatobá”.²³

Atereí-me a uma análise minuciosa de sua estética e trabalho formal nos próximos capítulos, mas ainda se faz relevante expor aqui um exemplo do que estou tratando. Convido à observação do poema a seguir.

Vem, ó mensageiro!
A tarde arfa e reboa
Sob teu passo alígero!²⁴

Nesse haicai a poeta compõe sua rima por meio de uma zeugma sinonímica – mensageiro rima sem rimar com alígero – que em uma leitura desatenta pode ser lido como ligeiro, tal recurso dá um tom esquivo à poesia, bem como cobra um leitor cuidadoso.

Maria Lúcia segue com seu *Romanceiro* como que inventariando o passado e, poesia a poesia, cria uma narrativa histórica que abrange desde a descoberta do Triângulo Mineiro – região que fica entre os estados de São Paulo e Goiás e que em meados de 1720, durante as expedições bandeirantes, foi descoberta, ficando conhecida como Sertão da Farinha Podre. Durante esse período foi alvo de disputa entre os dois estados que ligava: pertenceu a São Paulo até 1748, depois a Goiás, sob o nome de Julgado do Desemboque, até 1816,

²² BRANDÃO *apud* BOECHAT, 2000, p. 51

²³ GUIMARAENS FILHO *apud* ALVIM, 1979, p. 12

²⁴ ALVIM, 1989, p. 161

quando a região foi definitivamente anexada ao estado de Minas Gerais – até o fim dos dias de Anna Jacintha, Dona Beja, figura histórico-mítica personagem de seus versos.

Mesmo se utilizando de um recorte histórico preciso e recorrendo a fatos realmente ocorridos nesse período, pode-se entender essa escolha da poeta como um mote para sua poesia, como um caminho para o eu lírico voltar às origens de sua terra, de seu passado, de sua essência. Maria Lúcia, em entrevista sobre o *Romanceiro* ao jornal *O Globo*²⁵, fala sobre sua escolha por Dona Beja.

Eu usei Dona Beja como pretexto, como no caso de Flaubert. Quando perguntavam a ele quem era Madame Bovary, ele dizia: “Madame Bovary sou eu”. Então, D. Beja é o pretexto que usei, porque eu queria falar da minha terra. Essa figura da D. Beja para mim é um mito, um símbolo, que não está vinculada à personalidade lendária ou verídica, tal como é vista pelo folclore. O lado histórico desse *Romanceiro* está mais vinculado ao lado afetivo da minha vivência no sertão grande.

Esse procedimento poético elabora mais uma tensão em sua poesia, pois ela se vale de um mito regional para trazer à luz seus mitos particulares, fazendo de um acontecimento histórico um meio para cantar seu próprio mundo. Esse embate entre a história geral e a particular transcende esse lugar e imprime em sua obra o universalismo que dita o tom das grandes poesias, como bem afirma Octavio Paz, “O poema, sem deixar de ser palavra e história, transcende a história. Examinando com atenção em que consiste esse transpassar a história, é possível concluir que a pluralidade de poemas não nega, e sim afirma, a unidade da poesia.”²⁶

Há, então, essa duplicidade narrativa partindo de um narrar compassado e cronológico dos acontecimentos históricos daquela região mineira e, simultaneamente, numa entrelinha, há a contrapartida do narrar da reminiscência de um passado particular. E essas vozes dissonantes e unívocas apontam juntas para trás, o que permite pensar uma relação com os poetas da modernidade europeia e a preocupação com a tradição que tal geração pregava, como aponta Michael Hamburger.

Não há nenhum consenso geral quanto ao que a imaginação de diversos poetas desse período queria conservar; mas todos olhavam para o passado,

²⁵ ALVIM, 1979.

²⁶ PAZ, 2012, p. 31

todos estavam preocupados com a tradição como algo vivo e precioso, mais vivo e precioso do que a parafernália da civilização contemporânea.²⁷

Assim, há de se voltar a pensar a literatura contemporânea e todo seu contexto histórico, artístico e cultural que demanda uma busca por entendimento de um trânsito intenso de um imaginário coletivo a outro, de refletir sobre fronteiras e seu além e até sobre certa descaracterização da referência nacional, visto que o local é atravessado pelo global. Partindo da leitura de *Não-lugares* (2007) de Marc Augé, considero possível inferir que há na modernidade uma nostalgia por um espaço irrecuperável, a não ser pela memória e essa questão “modernidade e memória” dialoga mais uma vez com a modernidade europeia e, em especial, com Charles Baudelaire, que afirmava que houve uma modernidade para cada pintor antigo, o que denota sua proposição não sobre a modernidade como época estanque e recortada, mas sim relacionada com o modo como o artista lida com seu tempo.

Esse pensamento baudelairiano, de que não há um tempo moderno específico, faz-se bastante pertinente aos desdobramentos da questão temporal na contemporaneidade, especialmente se for considerada a pergunta de Giorgio Agamben “de quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”²⁸ para uma das possíveis tentativas de elaboração e/ou compreensão da economia da poesia de Maria Lúcia na pós-modernidade da literatura brasileira.

Tomando o *Romanceiro de Dona Beja* sob a tensão da anacronia da arte, já que sua poesia constrói-se sobre a fragmentação do tempo – em plena modernidade há a retomada intempestiva de um contexto histórico recuado e particular de uma região – é possível pensar, através de uma leitura contemporânea, as possibilidades de diálogo entre os tempos da poesia: o passado, como tema; o presente-passado, que é o presente da escrita e passado do presente atual; e o presente, da leitura. Toda essa “mistura” temporal de passado-presente, reforça a ideia de anacronia da literatura e adquire sentido contemporâneo, conforme a reflexão de Agamben.

Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extreme proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-

²⁷ HAMBURGER, 2007, p. 151

²⁸ AGAMBEN, 2010, p. 57

vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos.”²⁹

Analogamente, ainda é possível, sob essa ótica contemporânea, pensar a fragmentação presente na obra, traço recorrente da produção cultural pós-moderna. Flávio Carneiro, em seu ensaio *Das vanguardas ao pós-utópico* (2005), afirma que “em meados dos anos 80, Haroldo de Campos tentava definir o sentimento geral de uma época marcada pela descrença no projeto estético e ideológico proposto pelo modernismo.”³⁰ Talvez a escolha temática de Maria Lúcia já anunciasse seu tempo pós-utópico. Esse tempo, ainda segundo Carneiro, é marcado pela retomada, pela crítica à utopia e “na impossibilidade de ir adiante, recupera-se, estrategicamente, uma época rica em perspectivas”.³¹

O *Romanceiro de Dona Beja* pode soar dissonante em sua geração, justamente, por encontrar-se inserido nesse processo de transição entre modernidade e pós-utopia, pois esse momento pode ser entendido como uma “eterna ‘reciclagem’ de épocas utópicas”³². Ou seja, essa recorrência ao tema histórico, nacionalista, de desbravamento e povoação de uma região, a sensação de progresso, de um por vir buscado no passado, alimenta esse deslocamento da obra sobre o qual estamos falando.

Entretanto, é necessário afirmar que esse deslocamento, essa possível posição pós-utópica da poesia e a possibilidade de leitura sob a ótica contemporânea não marca uma negação ao modernismo por parte da poeta. Pelo caminho contrário, sua forma de composição busca trazer o “novo” através de uma narrativa histórica contada em poesia, com uma estética bastante variada. Em *O rapto*, poema no qual as palavras são dispostas de forma diferente no espaço da página, afastadas, criando um efeito visual, que lembra os poemas concretistas, reforça a afirmação de que a poetisa transita por vários tempos, inclusive os literários.

²⁹ AGAMBEN, 2010, p. 70

³⁰ CARNEIRO, 2005, p. 13

³¹ CARNEIRO, 2005, p. 17

³² CARNEIRO, 2005, p. 18

Coromandel
Frutal
Salitre
Paracatu
lua minguante rede fechada
amor proibido anda depressa³³

Sobre essa questão do pós-moderno, Carneiro afirma que “não se trata, portanto, de levantar bandeiras contra adversários, estéticos ou políticos, mas de reescrever o passado, buscando acrescentar-lhe o que pode haver de novidade, de inovação, no âmbito do presente.”³⁴ Pode-se, então, dizer que o *Romanceiro* busca essa reescrita do passado, trazendo como novidade a sua forma: que extrapola o gênero sob o qual ela falsamente se abriga, inovando-o com construções concretistas, haicais, dentre as várias construções de sua versificação.

ESTADO DA ARTE

Conforme fui delineando, inicialmente, o objetivo deste trabalho é apontar algumas leituras possíveis para a poesia de Maria Lúcia. E o desafio torna-se um tanto mais delicado devido à falta de interlocução e leitura sobre a poeta. Através de levantamentos, foi constatado que sua obra praticamente não possui estudos e pesquisas. Encontrei apenas dois artigos referentes ao seu trabalho, um intitulado *Arcanos e exílio na poesia de M^o L. Alvim e Roberval Pereyr* (2004) de Pablo Simpson e o outro *Reflexões sobre o poema XX Sonetos, de Maria Lúcia Alvim* (2007), de Sandra Araújo de Lima. Na antologia *Escritoras de ontem e hoje* (2012), há um breve estudo/apresentação da poeta, intitulado *Maria Lúcia Alvim: o melancólico canto da Juriti*, de autoria de Kelen Benfenatti Paiva, e há, ainda, algumas poucas notas em jornais, datados dos lançamentos de algumas de suas obras. Uma das mais interessantes é do acadêmico Ivan Junqueira, *Dona Beja: terrestre, eterna*, publicada no jornal O Globo, em 28 de outubro de 1979, sobre a publicação do *Romanceiro*.

³³ ALVIM, 1979, p. 81

³⁴ CARNEIRO, 2005, p. 27

OS CAPÍTULOS

Optei por dividir a presente pesquisa em dois capítulos. No primeiro, objetivo empreender um estudo teórico-comparativo por meio do gênero, romanceiro, o que nos leva às obras de Garcia Lorca e Cecília Meireles. Averiguo as possibilidades de relação entre essas obras, analisando o movimento de ir e vir à história e para além dela e, também, busco detectar semelhanças e incongruências entre os romanceiros que justifiquem ou esclareçam a escolha por essa forma. Considerando em Maria Lúcia uma certa preocupação com o sítio – a questão da descoberta e povoação da região do Triângulo Mineiro, um acontecimento de relevância regional e, simultaneamente, uma busca pelo mito, pela reconstrução da figura desse mito, oscilando entre um passado real e o imaginário acerca dele – investigo, ainda, uma possível proximidade entre o romanceiro de Maria Lúcia e os de García Lorca e Cecília Meireles quanto a essa questão da preocupação com a cor local, o nacional, o que poderia sugerir uma razão comum aos três poetas por optarem por essa forma. Ainda nesse capítulo são levantadas questões acerca dos gêneros discursivos da história, da ficção e da literatura. Para tal, recorrerei, principalmente, aos teóricos Luiz Costa Lima e Hayden White, que auxiliarão a nortear essas questões e a pontuar as divergências e convergências desses gêneros para situarmos o *Romanceiro de Dona Beja* e seus diálogos e construções.

No segundo capítulo, foi selecionado um corpus com o intuito de apresentar e estudar a poesia multifacetada de Maria Lúcia. Visitando alguns poemas do *Romanceiro* anseio através de análise e interpretação da lírica mapear sua personalidade literária. Com intuito maior de ouvir a voz da poesia, munir-me-ei nesta parte do trabalho de alguns teóricos e estudiosos da literatura e da história, como Walter Benjamin, Luiz Costa Lima, Michael Hamburger na tentativa apenas de estabelecer um diálogo para, então, seguir refletindo sobre as características da obra poética alviniana de forma lúcida a fim de que o discurso crítico surja das análises, cuidando para não submetê-las a conceitos e problemas teóricos pré-existentes. Por toda a extensão deste trabalho, os textos poéticos de Maria Lúcia, bem como de García Lorca e Cecília, serão utilizados, sempre que possível, integralmente, pois acredito que a fragmentação da poesia, além de desfavorecê-la, prejudica tanto a leitura quanto o entendimento da análise aqui empreendida.

Chego às considerações finais com ares de um percurso cíclico: a volta aos poemas se manifesta quase que de forma imperativa, sugerindo outros veios de leitura e

análise, reforçando o caráter universal e perene da obra de arte enquanto experiência de retorno infinito, sempre dizendo algo novo, renovando-se em cada encontro com o leitor.

CAPÍTULO 1

ENTRE POESIA E HISTÓRIA: *ROMANCEIRO DE DONA BEJA*

- Onde fica minha terra,
Bem-te-vi?
- Na lira que em ti
suspira,
Juriti.
Maria Lúcia Alvim

1.1 ROMANCEIRO MODERNO: GARCIA LORCA E CECÍLIA MEIRELES

“España es el país del *Romancero*”, segundo o filólogo e historiador espanhol Ramón Menéndez Pidal, e por romanceiro podemos entender, em um sentido mais amplo, uma compilação de romances, sejam eles reproduzidos de forma manuscrita ou oral, principalmente pelo povo da Península Ibérica e que, posteriormente, foi difundido para outras regiões e culturas. Sigamos, um pouco, por entre a história e as características, relativas à forma e ao uso, do romanceiro.

O *romancero viejo*, datado de meados do século XV, possivelmente se inicia em meio ao gênero épico e devido à grande variedade tipológica e temática acabou dividido, em uma luta teórica, entre romance épico – mais semelhante ao conto popular, com estrutura narrativa baseada em início, meio e fim – e romance lírico – mais fragmentado e poético, que se encarrega de narrar um momento pontual da vida, com marcações temporal e histórica mais amplas, sem preocupações acerca de uma linearidade narrativa. Menéndez Pidal (1968), de uma cadeira mais tradicionalista, afirmava que embora os romances proviessem dos cantares de gesta, eram considerados mais poéticos os romances de caráter fragmentário, quer dizer, os que mais se afastam da concepção dos textos épicos e esse afastar-se é carregado de uma conotação negativa, já que os romances épicos possuíam uma função social e mais próxima da história que era narrar conquistas e façanhas de um povo. Ainda que os romances líricos fossem preteridos em relação aos épicos, ambos, pouco mais tarde, foram vistos de forma pejorativa pelas classes cultas, ainda pelas voltas do século XV, sendo associados às gentes vulgares, visto que essa classe elitista não considerava útil despender tempo com a poesia – a arte da cavalaria era privilegiada em relação às letras. Tal deslocamento para a periferia das artes poéticas acabou por aproximar os dois subgêneros, lírico e épico, entre si e também dos cancioneros, gerando a composição de obras mais curtas e ligadas às cantigas, como se pode observar nesse trecho de Menéndez Pidal.

De su historia por agora no se puede más contar;
 quien la quisiere saber procure de la buscar,
 que este romance se fizo, se hizo para cantar,
 cual fué hecho y trobado por Fernando de Villarreal³⁵

O autor afirma nesses versos que, para além da história, o romance ali composto foi feito para ser cantado, destacando o aspecto lírico e reforçando o hibridismo da forma. Os romances orais e, posteriormente, escritos acabaram evoluindo para um caráter mais erudito a partir de suas compilações, os romanceiros, que eram elaboradas por letrados fazendo com que a forma extrapolasse os limites, inicialmente, populares, marcando, assim, seu espaço futuro na literatura escrita e mais erudita. Em um movimento cíclico de auges e esquecimentos, próprio da literatura, por volta do início do século XVI a então posição periférica dos romances muda e eles consolidam-se enquanto gênero autônomo e respeitado e o romanceiro passa a ser designado como um conjunto de romances, “breves poemas de teor épico e, ao mesmo tempo, lírico, (que) desenvolveram-se na Espanha do século XV, embora alguns remontem ao século XIV”.³⁶

Saltamos, agora, para os meados dos séculos XIX e XX e a retomada do gênero: o romanceiro chama a atenção, em especial, de vários poetas românticos, acompanhados de sua busca por uma voz literária nacional, mirando manifestações populares, intrinsecamente ligadas a terra, ao povo, à identidade, que colaboraram para a formação de uma cor local – Almeida Garrett, escritor romântico português, inclusive organizou uma antologia do gênero. Silvia Paraense em seu estudo *Cecília Meireles – mito e poesia* (1999) elenca as formas contemporâneas do romanceiro: *viser* suecas e dinamarquesas, as canções alemãs, francesas e italianas, as baladas inglesas e escocesas. A principal diferenciação entre essas canções narrativas e os romances é a ligação com a epopeia, que na Espanha se alonga devido ao cultivo da “tradição heroica até período bastante tardio”³⁷, enquanto o restante da Europa já a havia superado. Essa peculiaridade ibérica aliada à oralidade, pois os romances eram bastante cantados, declamados, falados, resultaram na face híbrida que possui o romanceiro até os nossos dias.

ao ser retomado o episódio fragmentário, seja através da memória, da fantasia ou da recitação de vários indivíduos e gerações, esquecem-se

³⁵ MENÉNDEZ PIDAL, 1990, p.230

³⁶ PARAENSE, 1999, p. 15

³⁷ PARAENSE, 1999, p. 16

pormenores objetivos sem interesse em um fragmento breve e, em troca, se desenvolvem-se ou se acrescentam elementos subjetivos e sentimentais: o poema muda de natureza, e em vez do estilo **épico**, em que predominam as imagens objetivas e a narração, ora adota estilo **épico-lírico**, que esboça a cena em traços fugazes de efetiva emoção; ora o estilo **dramático-lírico**, em que predominam os elementos dialógicos; em ambos os casos, o relato desaparece em grande parte ou por completo, para deixar lugar à intuição rápida e viva de uma situação dramática.³⁸

A maleabilidade e particularidade da forma, simultaneamente lírica e narrativa, são as responsáveis pela escolha do romanceiro por Garcia Lorca e Cecília Meireles. Cecília, inclusive, em conferência, *Como escrevi o “Romanceiro da Inconfidência”*, proferida na Casa dos Contos de Ouro Preto, em 1955, e posteriormente publicada pela Editora Nova Fronteira em 1989, em uma das edições do *Romanceiro da Inconfidência*, afirma que à medida que seus poemas se construíram, foram tomando ares mais líricos e menos dramáticos (o drama era a forma originalmente pensada pela poeta para a obra) “Trata-se, em todo caso, de um ‘Romanceiro’, isto é, de uma narrativa rimada, um romance: não é um ‘cancioneiro’ – o que implicaria o sentido mais lírico da composição cantada”³⁹, chegando, então, ao romanceiro.

O “Romanceiro” teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda.⁴⁰

Desde suas primeiras manifestações, o romanceiro carrega traços recorrentes como ligações com os acontecimentos históricos, voltas aos quadros épicos e certo ar trágico/dramático em vários de seus romances. Cecília afirma ainda nessa conferência que buscou em grande e profunda pesquisa histórica documental um dos artefatos para sua “missão”: reconstituir a tragédia da Inconfidência em forma dramática, resgatando o verdadeiro papel de cada figura desse acontecimento. O desejo da poeta casou-se com as características dos romanceiros. O professor José Carlos Lisboa, em seu ensaio interpretativo sobre o *Romancero Gitano*, intitulado *Verde que te Quero Verde* (1983), traz uma fala de Lorca sobre o próprio romance, bastante próxima à de Cecília, que reitera a afirmação da atração pelo caráter híbrido e flexível do romanceiro.

³⁸ PIDAL, 1952 *apud* PARAENSE, 1999, p. 17

³⁹ MEIRELES, 1989, p. 22

⁴⁰ MEIRELES, 1989, p. 22

Desde o ano de 1919, época dos meus primeiros passos poéticos, eu estava preocupado com a forma *romance*, porque percebia que ele era o vaso em que melhor se amoldava minha sensibilidade. [...] O *romance* típico havia sido sempre uma narração e era o narrativo o que dava encanto à sua fisionomia porque, quando se tornava lírico, sem eco de anedota, tornava-se canção. Quis fundir o *romance* narrativo com o lírico sem que perdesse nenhuma qualidade.⁴¹

Observa-se no trecho acima, uma tentativa de Lorca de retomar o “*romance* típico” adequando-o às necessidades e exigências de sua poesia, como que modernizando a forma. A apropriação moderna da ideia dos *romanceiros* ocorre falsamente, pois articula com outras instâncias de composição poética, que imprimem um tom mais culto e particular à forma típica e originalmente popular. Essa atribuição moderna aos *romances* pode ser notada em Lorca, Cecília e, também, Maria Lúcia, que em entrevista no lançamento do *Romanceiro de Dona Beja*, apenas afirmou que ao pensar na forma de composição da obra, quis construir um poema longo, com bastante variedade de técnicas poéticas que *romanceasse* a vida da região narrada no livro a partir de sua vivência, impondo uma certa vertente autobiográfica. Pode-se pensar que a poeta vislumbrou com a possibilidade narrativa contar a história de sua região, recorrendo à historiografia, característica típica dos *romanceiros* herdada das gestas épicas do povo ibérico, e com a possibilidade lírica entoar suas particularidades da memória, sendo atraída pelo mesmo *claro-escuro* que Lorca afirmou ver e apreciar na forma.

A partir da predileção por um mesmo gênero, nos convém pensar a questão do tema desses três *romanceiros*. Na Idade Média a história ainda não havia se constituído enquanto uma disciplina, os *romances* nascidos dessa época lidavam com material e experiências empíricas, guardando uma relação com a crônica historiográfica medieval, já que a aproximação com a história crua tende a ser ambígua por confundir-se com as questões dos mitos e lendas da época. A forma herda essa característica de proximidade com o estilo das crônicas e, no contexto moderno, com a própria a história. E essa história, nas obras em questão, caminha alinhada com a memória: a memória social de um povo, de uma região, de uma figura que materializada em narrativa lírica transforma-se em história. Consegue-se notar a busca da tradição popular através das vozes, substratos da literatura oral, ditando o tom particular de cada *romanceiro*. No *Romancero Gitano*, Lorca afirma sua obra como o poema de Andaluzia, região espanhola de seu berço e criação, e os *gitanos* são o que há de “mais elevado, o mais profundo, o mais aristocrático do meu país, o mais representativo do seu

⁴¹ LISBOA, 1983, p. 13

modo e o que guarda a chispa, o sangue e o alfabeto da verdade andaluza e universal.”⁴² O fantasma andaluz, então, inspira e perpassa todo o romance lorquiano. É de uma memória local e particular que também se ergue a obra alviniana, o narrar da região do Triângulo Mineiro, da cidade de Araxá pelos passos de Dona Beja foi o caminho que Maria Lúcia percorreu para se chegar a si, a suas origens, a sua infância. A vontade do retorno à origem, ao mito primeiro da terra é comum a ambos os poetas. O intento do trabalho não é traçar uma reta paralela comparativa entre os romancieiros, busca-se, como uma das chaves de compreensão, a importância e influência do gênero escolhido por Maria Lúcia em sua obra. Diante de duas obras modernas tão representativas na literatura como as de Lorca e Cecília, fez-se imprescindível trazê-los para nos acompanhar nesse estudo. Não se pode dizer com precisão que há uma influência direta do romancieiro lorquiano no de Cecília, tampouco determinar essa correspondência na obra alviniana. Certamente as poetas foram leitoras de Lorca e Maria Lúcia também foi leitora do *Romanceiro da Inconfidência*, bem como da poética cecilianiana de maneira geral. Ocorre-me que é mais coerente desenhar uma estrada sinuosa entre as obras, ora as aproximando, ora as distanciando, enquanto cada uma segue seu itinerário, considerando que os momentos de proximidade são proporcionados pelo abrigo na forma comum.

Observemos, a seguir, o poema *Identidade*, no qual de maneira lírica e subjetiva, Maria Lúcia descreve a figura de Anna Jacintha, Dona Beja, recorrendo a símbolos e metáforas para a composição da personagem, sempre voltando aos elementos de sua terra.

Identidade

Nascida em Formiga
a dois de Janeiro
de mil oitocentos.

Gira Capricórnio
o fulcro ponteiro
e a hora percute

em Marte e Saturno.
Nas linhas da mão
o monte de Vênus

ao meio partido —
enquanto a razão
o sulco imprimira

⁴² LORCA *apud* LISBOA, 1983, p. 13

preciso e profundo.
 Filha natural —
 em místicas fontes

lavada no sal.
 A tez ariana
 herdara do pai

louçã, lusitana.
 Do lado materno
 os negros cabelos

os olhos redondos
 das aves noturnas
 insontes vagando

nos brejos sem lua.
 O nome tivera
 Igual senhorinha

de casta e família:
 os enes dobrados
 em Anna, e Jacintha

de altivo tê-agá.
 No entanto o apelido
 seria mais breve

embora melhor
 o vôo sublinhe
 ligeiro, assombrado

de esquiva rolinha,
 no bico levando
 elíptico beijo

ditirambo, adágio —
 e toca o realejo
 e pousa nos lábios

sonoros de Beja.⁴³

Composto através de tercetos e finalizado com um único verso, Maria Lúcia apropria-se do verso da redondilha menor, também conhecido como redondilho, uma versificação bastante popular na tradição ibérica, mostrando o conhecimento da poeta quanto ao gênero, que resgata a herança do romanceiro e sobre ela imprime sua personalidade. Utilizando-se dessa métrica popular, dispendo-a em tercetos e ditando um movimento mais

⁴³ ALVIM, 1979, p. 71-72

lento na construção encadeada das imagens, os versos vão, a pinceladas, compondo o retrato de Anna Jacintha desde o nascimento até sua tela final, a Dona Beja.

A descrição de Anna Jacintha começa com local e data de seu nascimento e partindo da astrologia, a poeta convoca os astros, Marte e Saturno, e inaugura o feminino com monte de Vênus que tem seu sulco, palavra referente tanto a um vinco na pele quanto a um na terra, marcado pela razão, frequentemente relacionada ao gênero masculino. O poema ergue-se de modo dual, nem por isso opositivo, estabelecendo relações entre mulher e terra, feminino e masculino, mãe e pai, Anna Jacintha e Dona Beja. A identidade construída ao longo dos versos permite uma analogia entre a personagem e a própria região dos Araxás. Os elementos atribuídos a Beja são também terrestres: sulco, fonte, sal, ave, brejo, rolinha. Pode-se ler a filiação de Beja como a própria descoberta/colonização de Minas Gerais, “A tez ariana/ herdada do pai/ louçã, lusitana./ Do lado materno/ os negros cabelos/ os olhos redondos”. O pai lusitano faz alusão a Portugal, nosso colonizador, e os cabelos negros maternos são atribuídos à origem indígena da mãe de Anna Jacintha, nosso povo primeiro.

O misticismo flutua conectando as analogias e possibilidades, o signo de capricórnio girando entre as linhas da mão, as fontes da qual Beja emerge, filha natural e metamorfose da mulher em pássaro, “esquiva rolinha”. Bastante sensorial, o toque é sentido nas mãos, no corpo lavado pelo sal, a escuridão dos olhos redondos que vagam por entre brejos sem lua, o beijo delicado e sonoro, “ditirambo, adágio/ e toca o realejo” que selam a transformação de Anna em Beja, da terra em Araxá.

À parte de uma comparação formal e métrica, trago um trecho de um poema de Lorca, *Prendimiento de Antoñito, el Camborio en el camino de Sevilla*, que também descreve uma personagem carregada de simbolismos e reminiscências de Andaluzia.

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.
Moreno de verde luna
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.
A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,

guardia civil caminera
lo llevó codo con codo.⁴⁴

Antoñito é um cigano que tem sua identidade marcada logo no início do poema, com os sobrenomes de pai e de mãe e sua linhagem dos *Camborios*. Sua tez, morena de verde lua, tem vínculo com a origem da personagem – a cor trigueira da pele é herança dos ancestrais mouros – e também com a natureza, o verde polissêmico que povoa os versos lorquianos remete à natureza, à terra gitana. O poema compõe-se a pinceladas, lembrando o processo de construção imagético do poema de Maria Lúcia, trazido anteriormente. As descrições de *Antoñito* conversam com elementos naturais e locais num tom também bastante sensorial por entre expressões de cor e movimento, “Sus empavonados bucles/ le brillan entre los ojos” ou “cortó limones redondos,/ y los fue tirando al agua/ hasta que la puso de oro”. O jogo do ir e vir entre o homem e a terra é feito pela incorporação desses dois elementos, o dia, nos versos de Lorca, são antropomorfizados e caminham junto à personagem cigana, enquanto, no poema anterior, Anna Jacintha funde-se de maneira inversa e passa de mulher a pássaro, Beja.

Há de se ressaltar, ainda, o tom místico do poema, um dos pilares da lírica de Lorca. A marcação simbólica do tempo, assim como nos versos de *Identidade*, de Maria Lúcia, recorre aos astros, “Las aceitunas aguardan/ la noche de Capricórnio”, enquanto no poema da brasileira o mesmo Capricórnio comanda o ponteiro do relógio, “Gira Capricórnio/ o fulcro ponteiro/ e a hora percute/ em Marte e Saturno.” A coincidência do signo não é gratuita.

A figura simbólica desse signo-corpo de bode, rabo de peixe – revela a natureza ambivalente do Capricórnio, entregue às duas tendências da vida: em direção ao abismo ou às alturas, em direção à água ou à montanha. Ele encerra as possibilidades inversas, evolutivas e involutivas e somente numa perpétua tensão entre suas inclinações opostas consegue encontrar um difícil equilíbrio.⁴⁵

⁴⁴ LORCA, 1953, p. 65

⁴⁵ CHEVALIER, J & GHEERBRANT, A, 2003

A simbologia híbrida do signo reforça a via de mão dupla trabalhada em ambos os poemas, que elegendo suas respectivas personagens narram em suas tensões homem e terra a busca pelo retorno a terra, o mito originário.

1.1.1 A ANDALUZIA DE LORCA

T. S. Eliot, segundo Ivan Junqueira, acreditava que a poesia é, basicamente, “um fenômeno de cultura”, um *continuum* destinado a preservar e reviver a herança ligada pelos estratos literários de épocas históricas anteriores.⁴⁶ É nesse processo de revivência que o romance em redondilha maior, tradicional dos poetas ibéricos, viu-se, a partir do século XIX, em meio a tentativas de revalorização de sua métrica e utilização. Dentre os poetas espanhóis modernos, García Lorca certamente foi o que obteve maior repercussão na exploração do gênero. Buscando cantar sua identidade nacional, o *Romancero Gitano* é composto por dezoito romances que narram o mito cigano e, sobretudo, Andaluzia. Desde que os romances passaram da expressão oral para a escrita, sendo agrupados em romanceiros, há um deslocamento do seu lugar âmbito popular para uma posição entre a elite cultural. Os poetas espanhóis tomaram o estilo como uma arraigada tradição a qual Lorca resgata inserindo o contraponto do tema: para cantar os ciganos, povo que não se reconhece na sociedade espanhola tampouco por ela é reconhecido, uma forma nacionalista. Recheado de elementos míticos e folclóricos, recorrendo, ainda, a elementos históricos abrigados sob o cuidado e a criatividade poética de uma “criatura de criação” – que era como Jorge Guillén chamava Lorca –, o poeta consegue mesmo tratando de um tema particular, transcender.

A poesia do *Romancero Gitano* não iria, porém, contentar-se com beber a seiva dessas raízes telúricas. Pelo contrário, caracteriza-se ela pela superação do regional, pelo desprezo do puramente anedótico, este via de regra razão de ser do canto popular e das narrações folclóricas. A essas fontes recorre ou retorna García Lorca, sem com isso abandonar nenhuma das conquistas da nova poesia [...] Assim, o que vai Lorca incorporar ao fundo tradicional é uma nova maneira de ver, representada pela imagem.⁴⁷

O poeta espanhol transitou do regionalismo andaluz à poética universal, com construções dramáticas que almejavam recuperar a tradição oral. Os dezoito romances de Lorca que constituem seu romanceiro são fiéis à métrica tradicional da forma, inclusive porque essa metrificação na poesia espanhola colabora com a construção da oralidade e musicalidade que o poeta incute na obra. Para Paz “o verso tradicional espanhol, o

⁴⁶ ELIOT *apud* JUNQUEIRA, 1981, p. 20

⁴⁷ SOUZA *apud* LORCA, 1957, p. 10

octossílabo⁴⁸, é um verso a cavalo, feito para trotar e pelejar, mas também para dançar.”⁴⁹ As marcas de pontuação ou as divisões estróficas que desviam da tradição já consagrada o fazem devido ao cunho de oralidade que o poeta imprime em seus versos “Lorca foi o melhor *recitador* de seus poemas. A pontuação que transferiu para os seus romances impressos deve ser o reflexo daquela operação oral do Poeta.”⁵⁰

De quando da morte do poeta, Carlos Drummond de Andrade em artigo publicado no *Boletim de Ariel* (RJ, 1937) fala sobre a lírica do espanhol e sua conexão com seu povo “García Lorca, porém, soube distinguir entre as contradições de sua pátria e achar através delas, o seu justo caminho. Ficou com o povo, apropriando-se assim do opulento cabedal lírico que o povo costuma oferecer aos que realmente o penetram e assimilam.”⁵¹ Ainda que dotado de uma essência popular, a coleção de romances lorquianos é uma explosão imagética, composta por estratos de metáforas que vão se sobrepondo umas às outras, misturando-se às referências ciganas de onde ele parte e sobre as quais ele romanceia. Imbuído de uma técnica quase fotográfica, ou melhor, plástica, lembrando a pintura, Lorca capta quadros e cenários em seus poemas, tornando a leitura um exercício bastante sensorial. Tomando as palavras do tradutor Afonso Felix de Souza “o dramatismo dessas existências converte-o Lorca em imagens plásticas, que se desenrolam aos olhos do nosso pensamento como uma série de quadros”.⁵²

Valho-me aqui do estudo analítico de José Carlos Lisboa sobre o romanceiro lorquiano para falar sobre as características métricas e formais, as quais foram mencionadas breve e anteriormente, bem como para apontar questões temáticas que julgo dialogarem com o gênero romanceiro e que, mais adiante neste trabalho, colabore com a análise e leitura do romanceiro de Maria Lúcia. Das três obras que aqui estamos discutindo, a de Lorca seria a mais distante das questões historiográficas propriamente ditas enquanto estabelece maior ligação com a memória coletiva, o imaginário do povo andaluz, a simbologia dos ciganos, remanescência de um mundo anterior desajustado à modernidade. Talvez por isso o mito seja

⁴⁸ Na língua espanhola, assim como na italiana, denomina-se octossilábico o verso que possui a mesma métrica do que em português conhecemos como heptassilábico. A diferença ocorre porque o verso espanhol mantém a denominação do sistema de classificação métrica antigo, enquanto o português se guia pelo Tratado de versificação do poeta romântico português Castilho, que realiza a contagem das sílabas até a última tônica. Neste trabalho, utilizaremos a nomenclatura da metrificação portuguesa.

⁴⁹ PAZ, 2006.

⁵⁰ LISBOA, 1983, p. 19.

⁵¹ MONTEMEZZO, 2009, p. 274

⁵² SOUSA, 1957, p. 12

um elemento tão fundante em seus versos, mesclando-se a “realidade”, conforme afirmação do próprio poeta.

Desde os primeiros versos se observa que o mito está mesclado com o elemento que chamaríamos de realista, embora não o seja, visto que ele, ao contato com o plano mágico, se torna ainda mais misterioso e indecifrável, como a própria Alma da Andaluzia, luta e drama do veneno oriental do andaluz, com a geometria e o equilíbrio impostos pelo românico, pelo bético.⁵³

Pelas palavras de Lorca, nos vemos tentados a estabelecer em seu *Romancero* uma analogia entre mito enquanto representação da origem oriental andaluz e realidade como representação da figura ocidental românica. O primeiro romance que inaugura a obra, *Romance de la Luna, Luna*, traz bem marcada essa mescla da qual o poeta fala. Há a narração de uma cena que se passa entre a lua, simbolizando o mito, e o menino, simbolizando a realidade, confirmando a convergência dessas instâncias de que Lorca falou, “A lua *mítica* vem envolver o menino concreto, que está vivendo no plano da *realidade* cigana.”⁵⁴ Essa lua ilumina uma forja enquanto, solitário, o menino agoniza e morre.

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.⁵⁵

Antropomorfizada, a lua, representação do feminino e da morte, desce a terra para buscar o menino, que percebe que esse magnetismo que o faz admirá-la é a aproximação da morte, que vem desvelando-se, clara e branca, com sua dança por entre o ar comovido. O menino tenta evita-la, pedindo-a que fuja, “Huye luna, luna, luna”, entretanto ela fica e só parte quando o toma pela mão, levando-o consigo “Por el cielo va la luna con un niño de la mano.” O poema se encerra no papel, mas deixa uma ação continuada, prolongada para além com a repetição ecoada de ares oníricos “El aire la vela, vela”, seguida do gerúndio “El aire la está velando”, imprimindo o tom místico e infinito da morte. Toda

⁵³ LORCA *apud* LISBOA, 1983, p. 14

⁵⁴ LISBOA, 1983, p. 24

⁵⁵ LORCA, 1953, p. 7

essa convergência entre realidade, mito e místico recorre aos elementos simbólicos da cultura andaluza, tema e personagem principal do *Romancero Gitano*.

Quanto à forma, o romance está composto por trinta e seis septissílabos e de rimas assonantes nos versos pares, “Está, pois, ortodoxamente travado, pela métrica e pela assonância, como unidade, fiel à tradição peninsular dessa espécie literária.”⁵⁶ Há também nesse romance que foi destacado uma figura de linguagem bastante recorrente ao longo de todo o romanceiro: epítome – figura que prega a repetição de uma palavra de forma seguida ou bem próxima com o intuito de enfatizar o que está sendo dito; *luna, luna* está presente desde o título. Essa repetição também cede certa musicalidade ao poema, lembrando os refrãos ou coros das canções. Pode-se apontar o afamado *Romance sonámbulo* e seus ecoantes versos “Verde, que te quiero verde/ verde viento, verdes ramas” reiterando o uso dessa figura de linguagem. O *Romancero Gitano* segue à risca as estruturas de construção do gênero, o que reforça uma busca pela identidade local através da revitalização de uma forma ibérica do passado. Tal inquietação é notada de forma menos latente nas obras das poetisas brasileiras, há nelas cuidado e elaboração formal e menos rigor quanto às métricas tradicionais. Cecília ainda segue algumas métricas e características dos romances, como rimas assonantes e tônicas na sétima sílaba.

A questão do mito pode ainda incidir como um dos pontos de contato dos romanceiros, já que perpassa, de forma particular, as três obras: em Lorca o mito cigano, mais genérico, representando o sentido etimológico da palavra, que vem do grego *mythos* e que se refere a uma narração pública de feitos lendários de uma comunidade. Já os mitos em Cecília e Maria Lúcia são representações de figuras históricas, Tiradentes e Dona Beja, respectivamente. Para Sylvia Paraense, o caráter antropológico do mito equivale “a uma narrativa que apresenta a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não são possíveis de se resolver no nível da realidade.”⁵⁷ A recorrência mítica nas obras corrobora com as tensões tratadas pelas temáticas histórico-sociais dos romanceiros. Pode-se pensar, ainda, na mitopoética⁵⁸ de que fala Alfredo Bosi, que por meio da união entre *mythos* (lenda) e *epos* (poema narrativo) busca-se reviver uma grandeza heroica e sagrada dos tempos originários, logo as obras aqui estudadas ressacralizam a memória de uma comunidade, reiterando a característica da poesia mítica.

⁵⁶ LISBOA, 1983, p. 21

⁵⁷ PARAENSE, 2001, p. 12

⁵⁸ BOSI, 2000, p. 173

O costume de recitar, praticar jograis e mesmo cantar os poemas faz parte da tradição popular para eternizar a memória através da oralização. Diante da lírica ceciliana, sempre permeada de musicalidade e ritmo, aliada à mistura de mito, história, memória e apreço pela tradição, arrisco-me a dizer que a escolha do romanceiro para abrigar a narrativa da Inconfidência Mineira se deu de maneira quase que natural. Como já foi mencionado anteriormente, o misto entre narração e lirismo concede à poeta liberdade para compor e deixar seus versos se comporem, conforme Cecília afirma “O “Romanceiro” foi construído tão sem normas preestabelecidas, tão à mercê de sua expressão natural que cada poema procurou a forma condizente com sua mensagem.”⁵⁹

De acordo com Paraense, “Formalmente, os romances tradicionais apresentam uma única estrofe monorrímica, de extensão indeterminada. A partir do período renascentista, os poetas cultos introduzem transformações na forma estrófica.”⁶⁰ Podemos notar essas transformações nos romances de Lorca, mas ainda assim o poeta segue uma métrica muito mais rígida, compondo os poemas sempre com as mesmas divisões estróficas e bastante fiel à métrica e às rimas. Em Cecília, seus romances são marcados pela variedade estrófica. Quanto à metrificação, a poeta mantém certa fidelidade à redondilha maior, que se faz presente em setenta e cinco poemas dos noventa e seis que compõe o *Romanceiro*. Além dessa forma, a poeta faz uso de decassílabos, octossílabos, hexassílabos, etc. Observemos um recorte do *Romance IX ou De vira-e-sai*, poema que fala sobre Santa Ifigênia, santa negra, de origem etíope, de quem Chico Rei, personagem de Vila Rica, era devoto e que era padroeira de diversas irmandades empenhadas no resgate de escravos. O poema é composto por sete quartetos, eneassílabos, de versos brancos e ritmo variado.

Santa Ifigênia, princesa núbia,
desce as encostas, vem trabalhar,
por entre as pedras, por entre as águas,
com seu poder sobrenatural.

Santa Ifigênia levanta o facho,
procura a mina do Chico-Rei:
negros tão dentro da serra negra
que a Santa negra quase não os vê.⁶¹

⁵⁹ MEIRELES, 1989, p. 22

⁶⁰ PARAENSE, 1999, p. 20

⁶¹ MEIRELES, 1989, p. 65

Retomando a tradição, mas se permitindo fazê-lo de modo mais livre, com o aval conferido pela modernidade e por sua própria maturidade lírica, Cecília seguiu incorporando novas e variadas inovações ao romanceiro tradicional, como confirma Paraense.

O **Romanceiro** ceciliano incorporará as versões divulgadas pela tradição oral acerca da vida histórica nacional, como ocorre com o romanceiro ibérico. Dele incorporará também, formalmente, a predominância da métrica em redondilhas e das rimas toantes nos versos pares. Fará uso de personagens populares como testemunhas, narradoras e comentadoras dos eventos. Simultaneamente, o Poema prende-se à tradição erudita, o que é atestado pelo assunto, pesquisados nos registros da História; pela linguagem, que mantém a elevação própria do poeta culto, a despeito de sua aparente simplicidade; pelas combinações métricas e estrábicas, numa demonstração de esmero técnico.⁶² (grifo da autora)

Essa dissonância entre popular e erudito permeia nossos três poetas, tanto que os romances lorquianos seguem por essa toada sempre rítmica, carregada de lirismo e imagens, exaltando a memória andaluza através da tensão entre uma forma tradicional e uma singular elaboração artística. A obra poética e dramática de Lorca reverberou bastante no Brasil, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes escreveram poemas em homenagem a sua memória e morte e Cecília Meireles foi uma das principais tradutoras e conhecedoras de sua voz. Raquel de Queiroz chegou a afirmar que “a autora do *Romanceiro da Inconfidência* está mais próxima de García Lorca que qualquer um de nós.”⁶³ Inclusive Cecília, diante do cenário fervoroso no qual a trágica morte de Lorca repercutiu, fez lúcida colocação sobre o reconhecimento do grande poeta espanhol.

Assim, não seria preciso que o sacrificassem barbaramente, para a sua grandeza. E devesse ter a delicadeza de não amesquinhar a memória do poeta, e suas virtudes literárias, fazendo de seu fuzilamento razão de ser das homenagens que se lhe dirigem como a uma espécie de mera vítima política.⁶⁴

William Agel de Mello, tradutor de toda a obra poética de Lorca que gerou a edição da *Antologia Poética Garcia Lorca* (2001), fala em sua apresentação sobre o trabalho do tradutor que “deve imbuir-se do estado de espírito do artista no ato da criação. Conhecer-

⁶² PARAENSE, 1999, p. 22

⁶³ MONTEMEZZO, 2009, p. 277

⁶⁴ MEIRELES *apud* MONTEMEZZO, 2009, p. 278

lhe a fundo a personalidade, a vida, a obra, a época” (p. XXVI) e Cecília, enquanto tradutora, mantém uma linha ressonante entre sua lírica com das obras que traduz, como que mantendo um diálogo nas entrelinhas, para além dos versos traduzidos. A poeta traduziu Rainer Maria Rilke; Virginia Woolf; Charles Dickens; Rabindranath Tagore; dentre outros. De García Lorca, *Bodas de Sangue* (1960) e *Yerma* (1963), de quem ela se mostrava grande conhecedora da obra, Luciana Montemezzo, em seu artigo *O assassinato de García Lorca e suas repercussões no Brasil* destaca a proximidade entre a poeta e o espanhol.

Além da enorme afinidade intelectual, a reflexão de Cecília Meireles aponta para o posicionamento da autora em relação aos fatos que marcaram a vida pessoal de Lorca e que acabaram pondo um ponto final na sua produção artística. Traduzi-lo, dessa maneira, é revivê-lo, atualizá-lo, entregá-lo ao público para que seja desfrutado.⁶⁵

Sabida a afinidade que Cecília tinha pelo universo lírico de Lorca, torna-se fundamental uma tentativa de aproximação entre os romancieiros de ambos. Veja bem que tal experiência não busca de maneira alguma reduzir o *Romanceiro da Inconfidência* a uma possível influência do poeta espanhol.

1.1.2 CECÍLIA E OS FANTASMAS DA INCONFIDÊNCIA

Cecília e sua voz já eram consolidadas e reconhecidas na época de publicação do *Romanceiro da Inconfidência* (1953); Mário de Andrade escreveu um ensaio bastante atencioso sobre a poeta em 1939, intitulado *Cecília e a poesia*, publicado posteriormente n’*O empalhador de passarinho* (1946), e Manuel Bandeira em sua *Apresentação da poesia brasileira* salientou:

Há em *Viagem*; em *Vaga Música*; em *Mar Absoluto*; em *Retrato Natural*, em *12 Noturnos de Holanda* e em *Romanceiro da Inconfidência* as claridades clássicas, as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados de sintaxe e as toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos hiper-realistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que quer dizer.⁶⁶

⁶⁵ MONTEMEZZO, 2009, p. 279

⁶⁶ BANDEIRA, 1967, p. 143

Cecília Meireles, que flutuou entre os gêneros, passando pela crônica, prosa, tradução, trabalhos infanto-juvenis, é uma das principais vozes da poesia moderna, para além de encaixes em escolas literárias, fato que, aliás, sempre rendeu bastante dificuldade ao ramo dos estudos literários incumbido de tais classificações. Sua poesia possui ares de movimento, de transcendência, com um passo sempre atrás ou à frente do mundo, mas com seu lugar marcado na sociedade e na literatura brasileira: uma voz feminina em meados do século XX. Leila Gouvêa, em sua pesquisa sobre a poeta, destaca a singularidade de sua lírica.

Ver orficamente o invisível, o recôndito ou o impossível consiste, de fato, em recorrência na lírica de Cecília Meireles, que nesse empenho tanto lança mão dos olhos corporais como, nos poemas de busca do supra-sensível, dos “olhos do entendimento”. Com olhar capaz de flagrar o microscópio e o indevassável, a poeta vê o real sensível que a outros apressados mortais – “cegos que andamos de iluminação”, conforme diz em “Futuro”, de *Mar Absoluto* – passa despercebido.⁶⁷

Fazendo-nos pensar esse não-lugar que a poeta moderna ocupou na literatura modernista, sua lírica, ainda que ocupando posição de altíssima relevância no cenário literário brasileiro, destoava do contexto no qual estava inserida, sua multiplicidade de eu-líricos e seu tom intimista e subjetivo contrastava com a avalanche da Semana de 1922 e seus brados nacionalistas, regionalistas e antropofágicos. Essa aparente dissociação com seu tempo ressalta sua singularidade e nos remete às considerações de Giorgio Agamben sobre a questão paradoxal da contemporaneidade, em que a relação com o corrente tempo se dá por meio de uma dissociação e um anacronismo com esse tempo. A especificidade da escrita de Cecília se destaca, mais que meramente pela individualidade que cada artista possui, da produção de seus contemporâneos. Ainda assim, Cecília não pode ser pensada fora do Modernismo, mas também não deve ser vista como uma modernista tardia. Seus versos carregados de musicalidade, temas oníricos e por vezes soturnos ecoando por entre obras como *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924-1925) de Oswald de Andrade e *Paulicéia Desvairada* (1922) de Mário de Andrade, enxergaram sua particularidade em meio à escuridão de sua lucidez, enquanto andávamos cegos de iluminação (Por entre as raízes, talvez se veja, de olhos fechados,/ como nunca se pode ver, em pleno mundo,/ cegos que andamos de iluminação.⁶⁸)

⁶⁷ GOUVEIA, 2008, p. 145

⁶⁸ MEIRELES, 2001, p. 514

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.⁶⁹

Dividida, ou melhor, multiplicada entre uma poética mundana, real e outra mística, etérea, a poeta tem por *modus operandi* de sua composição buscar pela metafísica, pelas origens das criações e influências, mantendo fidelidade a uma poesia mais sensorial e musical, ligada à tradição poética portuguesa. Seu imaginário é construído em torno do folclore nacional, de referências da antiguidade e do oriente. Cecília comenta e reitera em entrevista a Haroldo Maranhão, em 1949, o seu gosto pela literatura popular e pelas raízes da produção literária.

se fosse possível considerar “raízes espirituais” aquilo que mais gosto, ou que mais repercute em mim, lembrarei o oriente clássico e os gregos; *toda a Idade Média*; os clássicos de todas as línguas; os românticos ingleses; os simbolistas franceses e alemães. E principalmente *a literatura popular do mundo inteiro*, e os livros sagrados.⁷⁰ (grifo da autora)

A partir dessas minúcias da criação ceciliana, faz-se válido pensar a composição do *Romanceiro da Inconfidência* em sua maturidade poética: uma obra de fôlego, destoante de sua lírica habitual, pautada em assunto histórico que retoma uma tradição formal. A obra é estruturada em cinco *Falas*, quatro *Cenários*, oitenta e cinco *Romances*, além de uma *Serenata* e um *Retrato*. A condução do fio narrativo do poema fica a cargo dos romances, os cenários e falas atuam como agentes externos/complementares remetendo ao gênero dramático, inicialmente pensado pela poeta para dar forma à narrativa. A organização dos romances não segue a ordem cronológica dos fatos, eles ou são dispostos sozinhos ou são compostos em ciclos, como o de Chica da Silva, por exemplo (*Romance XIV ou da Chica da Silva*; *Romance XV ou das Cismas de Chica da Silva*; *Romance XVI ou Traição do Conde*).

Cecília, entre as reminiscências da história e do mito, encontra na Inconfidência Mineira uma matéria ansiando por ser escrita e em Ouro Preto, o espírito de Vila Rica colide com o da poeta que, alheia às frivolidades da modernidade, mergulha nos enlaces dos acontecimentos da história do final do século XVIII com a intenção de compor uma tragédia. Entretanto, as linhas de sua escrita se transformaram em versos que se compuseram em romances, como a própria Cecília afirma em sua conferência sobre o *Romanceiro*, “Digo “que

⁶⁹ AGAMBEN, 2010, p. 63

⁷⁰ MEIRELES *apud* PARAENSE, 1989, p. 12

ele se foi compondo” e não “que foi sendo composto”, pois, na verdade, uma das coisas que pude observar melhor que nunca, ao realizá-lo, foi a maneira por que um tema encontra sozinho ou sozinho impõe seu ritmo, sua sonoridade, seu desenvolvimento, sua medida.”⁷¹ Faz-se válido pensar que essa “imposição” formal pode ter brotado da relação entre história e mito, tradição e lenda, temática típica dos velhos romances ibéricos que sempre atraía os poetas do velho mundo.

Criação em geral anônima, nunca deixou de tentar poetas conhecidos, que a tomaram como modelo e nos legaram, durante todo esse tempo, obras-primas romancísticas, que vêm de Cervantes, Lope de Veja, Quevedo e Góngora até os nossos contemporâneos, como, por exemplo, Antonio Machado e Federico García Lorca. (Gregório de Matos, entre nós, compôs cerca de 90 romances, ortodoxamente modelados no paradigma tradicional, com bafejos de Góngora e Quevedo).⁷²

O romanceiro, sendo um gênero bastante usado em Portugal e na Espanha, com significativa revitalização ao longo do século XX, ressoaria aqui, mesmo que de forma menos aguda. País de colonização ibérica, o Brasil apresenta uma extensão da cultura europeia fazendo jus às retomadas das tradições colonizadoras. Mário de Andrade e Luís Câmara de Cascudo foram pesquisadores e coletores do gênero, até então mais concentrado, tanto em estudos quanto em produção, na região nordeste do país, devido à proximidade com a literatura de cordel, por seu caráter oral. Ainda que não seja um gênero popular, o romanceiro vem aparecendo, de tempos em tempos, por entre os poetas brasileiros, “não é raro na obra de Alphonsus de Guimarães, como, por exemplo, o *Rimance de Dona Celeste* (do livro *Dona Mística*) e os dois “*Rimances*” (do livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte*)”⁷³. Revestido de uma nova roupagem, com diferentes métricas e divisões estróficas, os romances têm mais frequente aparição, no Brasil, entre os simbolistas. Ambas as poetas, Cecília e Maria Lúcia, possuem uma ligação bastante estreita com o simbolismo: a filiação estética da lírica cecilianiana flutua entre o parnasianismo, o neo-simbolismo e o modernismo, enquanto Maria Lúcia tem nas vozes simbolistas da literatura, de maneira geral, uma de suas principais ressonâncias.

Na fase de maturidade cecilianiana, há certo afastamento do lirismo puro que acompanhava a poeta desde sua estreia e fazem-se notáveis as aproximações a referências

⁷¹ MEIRELES, 1989, p. 21

⁷² LISBOA, 1983, p. 12

⁷³ BISOFFI, 2010, p. 18

concretas e ocasiões históricas em sua lírica. Essa outra vertente de Cecília não deixa de conter seu tom, seu *Romanceiro* investe em uma narrativa histórica contada por várias vezes preteridas na historiografia, como o escravo, a mulher e outras minorias, revalorizando um passado propositalmente esquecido, desnudando as tragédias da Inconfidência. Leila Gouvêa comenta sobre essa mudança de fase da poeta.

Sobre o *Romanceiro* “fase de busca latente de um novo rumo poético, [...] em que, então deixando de duvidar do real sensível, preterindo temas introspectivos recorrentes e extrapolando a tensão entre o tempo que tudo aniquila e a busca de um “oásis de estabilidade”, fora do tempo linear ou dentro do tempo mítico, a poeta acolhe como matéria a história.”⁷⁴

Ainda segundo Gouvêa, esse movimento de inflexão poética de Cecília coincide com a íntima proximidade da poeta com a geração de 27, grupo espanhol vanguardista, que tinha por ideal uma nova arte, fundado no terceiro centenário de morte de Luis Góngora, formado por nomes como Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, marcados pelo redescobrimento barroco e renovação do tronco medieval do romanceiro ibérico.⁷⁵ Cecília ainda, como já foi mencionado, traduziu algumas obras de Lorcás, estreitando ainda mais os laços dessa influência. Entretanto, não há muito mais que a forma em comum para aproximar o *Romanceiro da Inconfidência* do *Romancero Gitano*. Certamente há nuances de Lorca nos estratos da poeta, assim como há infinitas outras nuances de leituras, memórias, imaginários e construções. Pode-se pensar, então, mais em afinidade que em influência entre os poetas. Cecília, como foi possível observar até agora, possui um veio muito forte ligado ao passado desde sua obra imatura. Faz-se interessante destacar aqui *Baladas para El-Rei*, seu terceiro livro publicado em 1925 com tom bastante nostálgico e musical, que apresenta temática com ares religiosos e medievais de acordo com o dicionário de Nelly Novaes Coelho.

Balada para El-Rei expressa a ansiedade agônica do cristão, diante da vida concebida como limitação, obstáculo, frustração, dor ou impedimento à comunhão dos homens com a verdadeira vida. Esta é identificada com El-Rei (grande metáfora, de ecos medievais, que figura o Deus todo-poderoso e inacessível), a cuja presença só seria possível chegar-se através da fé, sonho ou morte. (grifo da autora)⁷⁶

⁷⁴ GOUVÊA, 2008, p. 173

⁷⁵ GOUVÊA, 2008, p. 175

⁷⁶ COELHO, 2002, p. 115

Gouvêa faz apontamentos quanto à construção formal e às características relacionadas à ascendência ibérica, revelando, desde sua fase inicial, seus encontros com o velho mundo e o oriente.

conjunto de 21 composições ainda de dicção neo-simbolista, em que privilegia dísticos e tercetos em versos tradicionais como o dodecassílabo e o octossílabo. Contudo, o recurso à balada, modelo de composição aparentado ao romance ibérico, originário da literatura popular francesa (foi também empregado por Villon) e escandinava, já revela o início das pesquisas das tradições poéticas, inclusive medievais (e não apenas de origem ibérica), que glosaria ou recriaria com frequência na obra de maturidade.⁷⁷

Se entre Lorca e Cecília a aproximação das obras em questão praticamente se limita à escolha do gênero, entre a poeta e Maria Lúcia também não há maiores analogias. Consegue-se notar algumas semelhanças entre as duas poetisas quanto às influências do simbolismo e da lírica moderna europeia e quanto ao cenário de composição de suas respectivas obras. Segundo Cecília, a escrita do *Romanceiro da Inconfidência* levou cerca de dez anos para ser concluída, tendo sido iniciada durante a guerra e finalizada em um momento histórico tenso e importante: pós-Segunda Guerra Mundial, um período de grandes transformações nacionais (e internacionais, obviamente). O cenário final de composição da obra, segundo Paraense, “correspondeu, no Brasil, aos últimos anos do governo Vargas, que se suicida em agosto de 1954. Observa-se, então, que o poema é pensado e gerado em um momento de transição na vida social brasileira, bem como na vida da cultura ocidental.”⁷⁸ Maria Lúcia também levou bastante tempo compondo seu romanceiro, cerca de dez anos, e num período histórico extremamente importante e delicado, a ditadura militar no Brasil. Ambas as obras têm sua construção sob a sombra da anacronia, já que erguem-se sobre a fragmentação do tempo – em plena modernidade retomando intempestivamente de um contexto histórico recuado e particular de uma região, seduzidas, segundo Benjamin, pelo sopro do ar uma vez já respirado, pois “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção.”⁷⁹

⁷⁷ GOUVÊA, 2008, p. 43

⁷⁸ PARAENSE, 2001, p. 27

⁷⁹ BENJAMIN, 1994, p. 223

É significativa a forma como as poetas recorrem à pesquisa histórica para a composição de suas obras. Enquanto Maria Lúcia questionada sobre as pesquisas realizadas acerca de Dona Beja, em entrevista ao jornal *O Globo*, afirmou que:

Agripa Vasconcelos foi o único livro que eu consultei para a realização do meu trabalho, fora alguns outros fascículos esparsos que minha mãe procurava para mim em jornais e revistas. Mas sem nenhuma preocupação de seguir de uma forma verídica as informações que eu colhia.⁸⁰

Diferindo bastante da empreitada de Cecília que assume sua profunda pesquisa através da qual almejou perante o notável tema conhecer “tanto quanto fosse possível, através dos documentos do tempo, seus pensamentos e sua fala [...] os documentos oficiais com seus interrogatórios e respostas, suas cartas, sentenças e defesas.”⁸¹ Munida dos saberes possíveis sobre as figuras da Inconfidência, Cecília buscou os caminhos da arte para comunicar sua mensagem, pois segundo ela, o poeta traça caminhos outros para atingir a comunicação, ainda que dizendo a mesma verdade do historiador. Ainda que buscando um novo rumo poético, a poeta utiliza a história como uma das fontes para sanar sua sede de mito e sua errância por entre os meandros filosóficos e metafísicos das questões ali tratadas. Seu romanceiro acaba por descortinar através de vários quadros históricos as tragédias do homem. O empenho em utilizar a historiografia como uma das bases de seu trabalho não torna, de maneira alguma, a obra de Cecília uma mera reconstituição da Inconfidência Mineira em versos. Para Darcy Damasceno, em um estudo sobre a poesia cecilianiana, o *Romanceiro* reafirma a complexidade lírica da poeta.

A exaltação do sentimento nacionalista e dos anseios libertários encontraram no *Romanceiro da Inconfidência* uma concepção cuja complexidade de nenhum modo lhe rouba o sopro dramático e que, pelo tratamento recebido, mantém a elevada categoria artística de todas as composições cecilianas.⁸²

De acordo com Gouvêa, é impactante o fato da dicção de Cecília, até então obsessiva, adquirir empenho em “uma rememoração “salvadora” pela palavra de um passado esquecido, recalcado, rememoração que recupera e dá voz aos esquecidos e vencidos da

⁸⁰ ALVIM, 1979

⁸¹ MEIRELES, 1989, p. 20

⁸² DAMASCENO, 1982, p. 8

história”.⁸³ A poeta, então, confere vida a personagens invisíveis socialmente, recontando a história por outro viés, como é possível observar nos versos “Já se ouve cantar o negro./ Chora neblina, a alvorada./ Pedra mipuda não vale:/ liberdade é pedra grada.../ (A terra toda mexida,/ a água toda revirada.../ Deus do céu, como é possível/ penar tanto e não ter nada!)”⁸⁴ O romance do qual os versos foram extraídos fala sobre o cantar de um negro, escravo, no garimpo. Em busca do motivo do cantar ao longo do poema o narrador grada a indignação quanto à escravidão, essa voz lírica é em terceira pessoa, entretanto os parênteses dos versos finais dão voz ao negro, como que transcrevendo seu pensamento por debaixo da cantoria. Gouvêa comenta essa característica marcante do *Romanceiro* de trazer à luz das linhas as vozes que sempre ficaram, quando muito, nas entrelinhas.

traz à tona do presente o passado oprimido e a voz de seus protagonistas ou anônimos personagens: além do mártir hoje ilustre (o “alferes de cavalaria” Tiradentes, portador do *sonho* contra a opressão colonial e de afirmação da incipiente nacionalidade) e dos inconfidentes punidos (intelectuais e poetas), os escravos, alguns índios, a mulher desprovida de cidadania, como se vê, entre outros, no magnífico “Romance IV”.⁸⁵

O caráter libertário e igualitário empreendido pela opção de se ler a história pelo viés dos vencidos, como bem afirma Gouvêa, garante ao poema bastante atualidade, extrapolando o recorte histórico e alegórico do século XVIII. É possível notar também em Maria Lúcia a tentativa de entoar as vozes de sua poesia partindo de lugares sociais não comuns por entre os fatos históricos, por vezes de maneira irônica, seguindo veios que extrapolam os pontos de vista tradicionais, como a escolha de poetar sobre a descoberta e o desbravamento de terras do Triângulo Mineiro a partir de uma personagem feminina.

Ainda sobre o modo de abordagem inquiridor e irônico de dogmas, tanto Cecília quanto Maria Lúcia possuem poemas sobre o clérigo, por exemplo, entremeados de sarcasmo, questionando a conduta obscura da principal instituição colonizadora de nosso país. Destaco, aqui, um trecho do *Romance XLV ou do Padre Rolim* de Cecília que demonstra essa visão crítica da poeta.

De Vila Rica ao Tejuco,
lá vai carta, lá vem carta.
Prendem o padre ou não prendem?

⁸³ GOUVÊA, 2008, p. 174

⁸⁴ MEIRELES, 1989, p. 61

⁸⁵ GOUVÊA, 2008, p. 180

Difícilima caçada!
 Uns dizem que já vai longe,
 pelo alto da serra brava;
 outros, que só sai de noite,
 fugido, de casa em casa.

Se perguntam por que o prendem,
 Todos dão resposta vaga:
 por ter arrombado a mesa
 de um juiz, em certa devassa;
 por extravio de pedras;
 por causa de uma mulata;
 por causa de uma donzela;
 por uma mulher casada.⁸⁶

O padre é descrito ao longo dos versos como figura de vida bizarra, praticante dos setes pecados, sempre em fuga por alguma conduta escandalosa e, de forma sutil e irônica, troca correspondências misteriosas e caixas de doces com o poeta Gonzaga, “Padre amável e guloso/ que ao louro poeta Gonzaga/ mandava caixas do Serro/ com docinho de mangaba...” Sendo o clero a principal representação da igreja católica, o romance de Cecília critica a conduta da instituição.

Em *O padre pequenino*, Maria Lúcia utiliza um tom de escárnio semelhante ao narrar as façanhas de um padre e da igreja.

[...]

— Eis o Padre Pequenino
 de franzina compleição:

— quando a serviço do mal
 é mais forte que um leão.

[...]

— Que destino leva o padre
 sob a prega da camisa?

— Desapareceu? Fugira?

— (o incorruptível estigma).

Dizem alguns que mudara
 para São Romão, de medo
 da vigilância do Bispo.⁸⁷

⁸⁶ MEIRELES, 1989, p. 160

⁸⁷ ALVIM, 1979, p. 59

Num poema longo, dividido em sete partes, todas com marcações de diálogos, é narrada a conduta do padre e sua influência nos acontecimentos sociais e políticos da região, bem como a convivência e participação da igreja nas empreitadas da busca pelo ouro. Essa temática e tom, crítico e irônico, coincidem em ambas as poetas, reafirmando a predileção por vivificar vozes preteridas na história e na sociedade.

Partir de um evento factual e torná-lo uma rede de outras verdades, possíveis e impossíveis faz parte do constructo poético e de seu caráter ficcional. Cecília, em sua fala na conferência sobre o *Romanceiro*, valida o pensamento de Costa Lima de que “a poesia é a atualização do princípio ficcional que, por sua condição de *como se*, não pretende ser a última palavra”⁸⁸ e tem como regra básica e originária duvidar de si mesma. Observemos a diferenciação que a poeta elabora entre o registro histórico e a criação poética:

Nesse ponto descobrem-se as distâncias que separam o registro histórico da invenção poética: o primeiro fixa determinadas verdades que servem à explicação de fatos; a segunda, porém, anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões.⁸⁹

Então, não há o intuito de recuperar o passado como ele de fato foi, até porque tal façanha é impossível mesmo para os historiadores, recorrendo a Benjamin, articular historicamente o passado significa apropriar-se de uma reminiscência⁹⁰ e, no caso da criação poética, essa apropriação é submetida a um novo universo simbólico, com inesperadas repercussões.

A escrita das obras se valem de fatos históricos, mitos e memória, seja ela particular ou coletiva, então a reminiscência é uma das matéria primordiais para a escrita, que seleciona, assim como na seleção do recorte histórico, os fatos que serão resgatados do passado e imortalizados para além de uma lembrança. Sobre essa seleção da memória, Paraense afirma que “para que haja memória, é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância. Enquanto a

⁸⁸ COSTA LIMA, 2006, p. 21

⁸⁹ MEIRELES, 1989, p. 21

⁹⁰ BENJAMIN, 1994, p. 224

lembrança circula entre os membros do grupo sob forma oral, constitui memória coletiva, memória social.”⁹¹

1.2 A HISTÓRIA NA POESIA E A POESIA NA HISTÓRIA

O *Romanceiro de Dona Beja* tem como leitmotiv um acontecimento histórico, a descoberta do Triângulo Mineiro contada através da vida de Dona Beja, figura histórica e mítica dessa região. A narrativa construída ao longo dos poemas, ou melhor colocando, como um grande poema vale-se de fatos tidos como verdadeiros, do ponto de vista historiográfico, e também de fatos outros imaginários. Por esse caminhar entre o real, o fictício e o mítico faz-se necessária a teorização acerca de tais gêneros discursivos. Traçarei a seguir um breve, porém fundamental, panorama teórico sobre narrativas ficcionais e literárias e historiografia.

Considerando a relação entre história e literatura, observa-se que aproximações e distanciamentos sempre permearam estudos e reflexões desde a antiguidade grega. A tensão gerada dessa relação muitas vezes acaba sendo considerada perturbadora para historiadores, críticos literários e estudiosos dos dois gêneros em geral, uma vez que a História está inserida num círculo no qual sempre busca seu lugar baseando-se numa possível cientificidade muitas vezes tolhida pela proximidade que esse gênero possui com os textos ficcionais e literários. O historiador Hayden White desenvolve importante trabalho a partir de críticas quanto à problematização do lugar da história. Em *Trópicos do discurso* afirma:

Pode-se comparar a “história” à “ciência” pela sua falta de rigor conceitual e por seu malogro em criar os tipos de leis universais que as ciências caracteristicamente procuram criar. De modo semelhante, pode-se comparar a “história” à “literatura” em razão do seu interesse mais no “real” que no “possível”, o que é supostamente o objeto de representação das obras “literárias”. Desta forma, numa longa e ilustre tradição crítica que tentou determinar o que é “real” e o que é “imaginado” no romance, a história serviu como um tipo de arquétipo do pólo “realista” de representação.⁹²

Caminhando através de Heródoto, Tucídides, Aristóteles vemos esse tema chegar a nós ainda carecendo de certa reflexão, com desdobramentos teóricos bastante importantes a serem retomados. Opto por seguir o caminho dessa questão à luz do pensamento de Luiz Costa Lima, especialmente em seu *História. Ficção. Literatura* (2006), obra que discute

⁹¹ PARAENSE, 2001, p. 14

⁹² WHITE, 1994, p. 105

relações e fronteiras desses três gêneros discursivos, partindo da premissa básica da reivindicação de verdade exigida pelo estudo historiográfico.

Tendo em vista a tradicional oposição sob a qual História e Poesia (aqui representando o texto literário) são abrigadas podemos retomar Aristóteles que, em sua Poética, já construía uma distinção dicotômica entre elas afirmando que “a arte poética vem a ser coisa mais filosófica do que a história”⁹³ e o fato de a poesia “tender mais para o universal do que para o particular”⁹⁴ é o que a distingue da história. Entretanto, a questão extrapola essa polaridade, fazendo com que suas ramificações coloquem o gênero historiográfico em um campo delicado.

Os estudos de Hayden White rompem por entre as fissuras do estatuto de verdade buscado pela história e por seu possível status enquanto ciência, propondo uma relativização da presença de ficção na historiografia, já que o gênero historiográfico necessita recorrer a figuras da ficção para se instituir, então, história também é ficção. O teórico reforça seu discurso a partir de grandes pensadores europeus.

Pensadores da Europa continental – de Valéry e Heidegger a Sartre, Lévi-Strauss e Michel Foucault – expressaram sérias dúvidas sobre o valor de uma consciência especificamente “histórica”, sublinharam o caráter fictício das reconstruções históricas e contestaram as pretensões da história a um lugar entre as ciências.⁹⁵

A veracidade dos relatos e documentos históricos comumente é tratada como questionável devido à incompletude e certa parcialidade de seus registros. White, em *Trópicos do discurso*, fala sobre a postura dos historiadores de fazerem uso da posição ambígua da história de acordo com a situação, tendo em vista que quando têm seus métodos criticados por cientistas sociais, eles afirmam a utilização de métodos intuitivos e analíticos, sugerindo a aproximação da história e da arte. E, em contrapartida, quando confrontados por literatos sobre algum modo de estudo, os historiadores retornam ao status de *semiciência*, regida pela natureza da própria matéria histórica. O teórico segue afirmando que um bom historiador profissional ressalta a seus leitores que as caracterizações dos acontecimentos, dos agentes e das atividades encontradas no registro histórico possuem natureza provisória e são sempre incompletas. Refletindo sobre essa transitoriedade afirmada pelo autor, pode-se pensar na questão do ponto de vista do historiador e mesmo do momento histórico e político no qual ele

⁹³ ARISTÓTELES, 1991, p. 310

⁹⁴ ARISTÓTELES, 1991, p.312

⁹⁵ WHITE, 1992, p. 17

está inserido, que são influências diretas na maneira como os registros são selecionados e constituídos. Outro momento ou perspectiva resultaria em uma nova maneira de registrar algum dado. Isso, entretanto, não desmerece ou subtrai a validade dos fatos históricos, apenas os relativiza, pois apesar de sua condição narratológica, a história não é ou será reduzida à ficção.

A posição do historiador sempre caminhou na tênue linha entre a ciência e a literatura, White inclusive ressalta que “Collingwood insistia em dizer que o historiador era sobretudo um contador de histórias e afirmava que a sensibilidade histórica se manifestava na capacidade de criar uma história plausível a partir de uma congêrie de ‘fatos’”⁹⁶. Uma das grandes questões acerca da história é sua fragmentação. Para resgatá-la, pesquisá-la, recontá-la é necessário que o historiador use sua imaginação, mesmo que baseada em estudos. Assim sendo, uma mesma sequência histórica pode ser narrada de diversas maneiras. Essa junção de pedaços do passado busca uma certa ordenação para o caos, uma explicação para os anseios da humanidade. É justamente por ser munido dessa delicadeza que o trabalho do historiador chega a ser comparado com a operação literária, “vale dizer, criadora de ficção. E chamá-lo assim não deprecia de forma alguma o status das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento”⁹⁷, reafirmando a necessidade das estruturas narrativas para que a história seja passível de compreensão.

Inclusive a figura do historiador documentalista que recorre a um banco de arquivos, investigando os documentos lá dispostos para, em sequência, escrever um relato unindo aquelas informações isoladas numa construção narrativa, aproxima-se, de certa maneira, ao processo de composição de muitas obras literárias. Inclusive, como foi mencionado anteriormente, Cecília Meireles durante o processo de composição do *Romanceiro da Inconfidência* dedica-se de forma quase científica à pesquisa histórica do tema, recorrendo a documentos oficiais, relatos e registros que recontassem as ocorrências da Inconfidência Mineira. A da própria obra aqui estudada, *Romanceiro de Dona Beja*, que para ser composta contou com uma pesquisa, ainda que superficial, principalmente se comparada à de Cecília, da história factual de uma região e uma figura histórica que enredam a narrativa, “O itinerário (narrado na obra) começa pela busca, no tempo e no espaço, do ponto inaugural do Sertão Grande, da primordial mineiridade das Minas.”⁹⁸ Maria Lúcia, em entrevista sobre

⁹⁶ WHITE, 1994, p. 100

⁹⁷ WHITE, 1994, p. 102

⁹⁸ BARBIERI *apud* ALVIM, 1979, p. 13

seu livro, ressalta o descompromisso com a verdade próprio da literatura e afirma que realizou pesquisas sobre Dona Beja de forma despreocupada quanto aos pormenores historiográficos.

Mas, sem nenhuma preocupação de seguir de uma forma verídica as informações que eu colhia. Eu fiz roteiro, como se faz um roteiro para cinema, e daí fui compondo o “Romanceiro”. Esse roteiro seguiu realmente uma determinação factual. Começou com a descoberta do sertão grande e por aí afora.”⁹⁹

O trabalho histórico, afinal, é uma estrutura verbal na forma de uma narrativa em prosa. Os historiadores, assim como os escritores, têm às suas mãos uma vasta opção de estratégias para expressarem suas pesquisas, entretanto, não há uma unicidade no discurso histórico. Inclusive os historiadores do século XIX reconheceram a necessidade de uma linguagem técnica para que a história se qualificasse como ciência.

O etnólogo Lévi-Strauss (1962) destaca um ponto importante, segundo ele a história não é portanto jamais a história, mas a história-para, ressaltando a “liberdade” de escolha de um historiador diante de uma gama de fatos sobre um determinado evento. Reforçando essa ideia, Raymond Aron (1938) dirá sobre as contradições do objeto de estudo do historiador “mas ainda deve chegar a uma interpretação *una*, em que as diversas tendências são não conciliadas, não justapostas, mas organizadas. Ora, essa organização, *que não está inscrita nos documentos*, é feito do próprio historiador”¹⁰⁰. Assim sendo, a história muitas vezes passou por períodos de perda de autoridade, sendo tratada como um mero relato. Ambas as narrativas, histórica e ficcional, tratam de relatar uma sequência de fatos, uma ligação entre dois pontos. O que as diferencia é que a histórica necessita de elementos documentais. White segue desenvolvendo uma profunda reflexão sobre a tese narrativista e o que distingue a história de outros gêneros ficcionais que também se utilizam da narrativa. Ao longo dessas reflexões, o teórico estabelece a sutil diferença entre história e literatura.

Ao contrário da narrativa, a narrativa histórica não dissemina falsas crenças sobre o passado, sobre a vida humana, sobre a comunidade, etc.; o que ela faz é testar a capacidade das ficções de uma cultura em dotar os eventos reais com os tipos de significação que a literatura revela à consciência, através de sua modelagem (*fashioning*) de padrões de eventos ‘imaginários’.¹⁰¹

⁹⁹ ALVIM, 1979

¹⁰⁰ ARON *apud* COSTA LIMA, 1989, p. 26

¹⁰¹ WHITE *apud* COSTA LIMA, 1989, p. 63

Faz-se fundamental aqui trazer a pertinente diferenciação que Costa Lima apresenta entre história, historicidade e historiografia. Enquanto White parte da tentativa de relativização de dois conceitos (história e ficção) estanques, Costa Lima trabalha no sentido de aprofundar a reflexão teórica de acordo com as especificidades de cada conceito, não recuando dos avanços empreendidos pelo historiador estadunidense e sim avançando com uma teoria mais sólida sobre a questão. White representa uma drástica reação contra a separação opositiva da historiografia e da ficção, adquirindo uma postura bastante extrema, que acaba por gerar praticamente uma conversão da escrita da história em uma mera modalidade ficcional. Há de se ter cuidado ao seguir esse caminho do historiador, pois a relativização por ele proposta é válida e necessária para o pensamento da questão, que é de onde parte Costa Lima que segue refletindo de maneira menos radical e, assim, mais acertada sobre o problema.

A história, fenômeno natural e espontâneo regido pelo tempo e ao qual todos estamos submetidos, é a fonte para a historiografia, e para ficção pode vir a ser uma das referências, dentre as inúmeras, as quais a imaginação recorre. Cada qual faz a seleção de recortes e acontecimentos dessa história geral, ou crua para usar a denominação costalimiana, à sua maneira, “É essa fonte comum, a radical diferença de seus resultados, e a falta comum de teorização suficiente de ambas, que dão lugar aos equívocos que têm acompanhado a escrita da história e a literatura.”¹⁰² Essa particularidade de cada gênero seria uma das razões para não haver colisão entre as modalidades discursivas. A escrita da história, então, seleciona os acontecimentos a serem narrados de acordo com a historicidade, que é o elo que a liga à história. Luís Alberto Brandão refletindo sobre o tema discorre acerca do caráter construtivo da história e da associação íntima entre o relatar de um fato e a relatividade dessa ação, “a escrita da história é, portanto, uma forma de interpretação entendida como mecanismo seletivo que, através de inclusões e exclusões, propõe uma ordenação e uma coerência (ou seja: um sentido) para as informações.”¹⁰³

Considerando-se que o critério de seleção de fatos a serem narrados ocorre tanto em uma obra ficcional quanto em uma narrativa histórica, há de se diferenciá-los pela busca da verdade (*alétheia* do grego, negação do esquecimento) que na história é o fator determinante e simultaneamente aporético. O historiador reclama o estatuto de verdade e essa aporia, da verdade do que houve, é um tanto arriscada, pois ao tomar sua afirmação inicial

¹⁰² COSTA LIMA, 2006, p. 117

¹⁰³ BRANDÃO *apud* BOECHAT, 2000, p. 47

como indemonstrável se sujeita a transformar a ausência de poros em uma couraça que impede seu autoquestionamento. Ainda assim, a história necessita partir da aporia da verdade, conquanto seja ela parcial e porosa, atrelada a um pressuposto de confiança e não de algo meramente imaginativo, dotado do princípio ficcional do *como se*. Costa Lima para lidar com esse imbróglio propõe uma volta a Poética aristotélica que determina a história como a narração (*diegese*) dos fatos ocorridos, enquanto a poesia tem aberta diante de si a possibilidade do verossímil, sendo caracterizada pela representação da natureza. Tal condição mimética do texto poético coloca o homem em ação, universalizando para além da imitação essas ações, pois a poesia é força criadora e não apenas narrativa/reprodutora como a história, que consegue exercer suas operações sem necessitar recorrer à criatividade. A força motora criativa presente na poesia independe de forma, pois a versificação não torna uma narrativa histórica e nem o caminho contrário torna a poesia um relato historiográfico. A verdade, caro ponto de interseção entre os gêneros discursivos que vimos discutindo, desde a cultura arcaica é ligada à figura do poeta: Homero contava com a destreza de dar aparência verdadeira às mentiras em sua *Odisséia*. Costa Lima dialoga com os estudos do professor James Redfield que afirma:

O poeta inventa ou preserva a seu modo o mundo épico, e estamos inteiramente à sua mercê. O que é, de fato, transmitido não é o relato do passado, mas relatos provenientes do passado. [...] Enquanto o mentiroso nos conta falsidades acerca do mundo real, o bardo nos conta a verdade (uma espécie de verdade) acerca de um mundo que se torna irreal. [...] Dentro da cultura arcaica, os poetas eram figuras centrais, integradoras; mantiveram essa posição entre os gregos até por volta do início do século IV a. C., quando foram forçados a ceder seu lugar aos filósofos.¹⁰⁴

Os versos da *Odisséia* não buscaram contar todas as possibilidades da vida de Ulisses e sim eleger uma ação ocorrida, a viagem de volta, e a partir dela tecer a narração, diferindo nesse ponto de um relato histórico, que procuraria abrigar todas as ações e acontecimentos da personagem. Aristóteles pontua essa questão de maneira precisa em sua *Poética*.

De fato, breve é o argumento da *Odisséia*: um homem vagueou muitos anos por terras estranhas, sempre sob a vigilância [adversa] de Poseidon, e solitário; entretanto, em casa, os pretendentes de sua mulher lhe consomem os bens e armam traições ao filho, mas, finalmente, regressa à pátria, e

¹⁰⁴ REDFIELD *apud* COSTA LIMA, 2006, p. 171

depois de se dar a reconhecer a algumas pessoas, assalta os adversários e enfim se salva, destruindo os inimigos. Eis o que é próprio do assunto; tudo o mais são episódios.¹⁰⁵

Hayden White¹⁰⁶ ainda afirma que “poetizar” é a principal base para a partida de todas as atividades culturais, inclusive a ciência, relativizando, mais uma vez, uma possível fronteira entre os gêneros. Há de se pensar que o cuidado com a palavra, na poesia antiga, bem como a construção narrativa zelosamente elaborada num relato histórico eram uma maneira possível de apresentar a verdade, sem precisar por isso ser considerada um gênero literário. Há de se concordar, portanto, com Costa Lima e sua reiteração de que o uso da imaginação não é exclusividade do poeta, a utilização desse recurso pelo historiador é plausível considerando que o intuito é buscar um melhor entendimento do que está sendo narrado. Os recursos ficcionais, sejam no texto histórico ou literário, têm como função básica dar um sentido para a história humana. Segundo F. Kermode (1966), “a ficção é o que permite a passagem do *chronos* para *kairos*, i.e., da sensação de um fluxo irremediável para a de estações ou paradas, que assinalam marcas no tempo”.¹⁰⁷

José Américo Motta Pessanha, em seu texto *O sono e a vigília*, também propõe reflexões sobre a linha fronteira entre ficção e história. Para tal, ele recorre à mitologia grega de Cronos (tempo), Mnemosine (memória) e Clio (história), “tempo, memória e história incessantemente questionam o instituído e o fixado, mantendo tensa a relação com a racionalidade olímpica, unificadora e sistematizante.”¹⁰⁸ Ele justifica essa aproximação entre as histórias, sejam elas fictícias ou supostamente científicas, devido ao fato de que ainda na Grécia Antiga “antes do surgimento de uma história ‘científica’, o memorável era atribuição da poesia.”¹⁰⁹

Sabendo da proximidade entre o ficcional e o histórico e, mais ainda, da distinção entre ambos, vale ressaltar que uma leitura comparada, ou melhor, complementar, entre textos históricos e ficcionais se faz necessária e enriquecedora, visto que a ficção pode servir de suplemento para o que vem sendo narrado historicamente. Lembrando que esse caráter suplementar só é possível se condicionado à premissa do descompromisso com a verdade do texto ficcional. Não há, portanto, disputa, há, sim, complementaridade, pois “cada nova obra

¹⁰⁵ ARISTÓTELES, 1991, p. 104

¹⁰⁶ WHITE, 1994, p. 142

¹⁰⁷ KERMODE *apud* COSTA LIMA, 1989, p.72

¹⁰⁸ PESSANHA, 1992, p. 33

¹⁰⁹ PESSANHA, 1992, p. 39

histórica apenas se soma ao número de textos possíveis que têm de ser interpretados se se quiser traçar fielmente um retrato completo e exato de um determinado meio histórico”¹¹⁰, se é que isso seja possível.

Deste modo, a história e a literatura podem tratar do mesmo tema, usando os mesmos registros e possuírem seus respectivos espaços e distinções. Essa linha de pensamento traçada até aqui caminha na tentativa de discutir a carência de uma reflexão entre história e, também, de desfazer as quase naturalizadas dicotomias oriundas dos pares história e ficção, história e literatura, literatura e verdade. Torna-se essencial ainda trazer à luz dessa discussão Wolfgang Iser e sua singular colaboração acerca do tema. O crítico alemão, principal representante da teoria do efeito, continuador de Jauss e sua teoria da recepção, questiona a oposição entre textos ficcionais e não ficcionais, propondo a tríade do real, fictício e imaginário, e ao fazê-lo ele busca novas relações possíveis ao invés de determinar ou fixar posições. Em *O fictício e o imaginário* (1996) temos a afirmação de que o texto ficcional possui elementos do real, entretanto não se esgota nesse real, ultrapassando a mera condição de repetição, através do ato de fingir pelo qual surgem outras finalidades para além da realidade repetida, como que produzindo uma diferença analogamente ao conceito de mimesis costa limiano, no qual o processo mimético não é reprodução de semelhança (*imitatio*) e sim da diferença “por meio da mimesis o texto acolhe, seleciona e transforma as configurações sociais”.¹¹¹

Iser define os atos de fingir como uma transgressão de limites, na qual a realidade repetida se transforma em um novo signo, estimulando o imaginário recepcional para onde vão os efeitos desse signo. Esses atos de fingir podem surgir de variadas maneiras já que sua principal característica é a intencionalidade: ultrapassar limites, atribuir novas configurações. Assim sendo, a “combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. [...] Na poesia, estratégias da rima”¹¹² todos esses elementos e ações combinados atuam como um ato de fingir no texto literário.

Bem como há ficção na historiografia, há fragmentos de realidade no texto ficcional. Os processos de seleção dos fragmentos dessa realidade, como já afirmado anteriormente, são semelhantes, divergindo em sua intencionalidade. A verdade ficcional, por

¹¹⁰ WHITE, 1994, p.106

¹¹¹ COSTA LIMA, 2006, p. 206

¹¹² ISER, 1996, p. 18

mais que nos remeta à verdade real, por assim dizer, está, segundo Iser, suspensa, colocada entre parênteses através do acordo tácito implícito na literatura, “pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*.”¹¹³ Esse seria o ponto de separação das ficções, já que não se pode confundir literatura com ficcionalidade, frisando que no primeiro gênero há a instância do imaginário e parte-se do *como se* fosse verdade o que está sendo narrado, sem maiores preocupações concernentes a isso. Há de se considerar que a relação opositiva entre o fictício e o real parte do pressuposto de uma definição certa, engessada do que é a ficção e do que é a realidade. Tais definições são impossíveis, fazendo-se necessário pensa-las e discuti-las, pois há elementos de um no outro, segundo Iser. O imaginário acaba atuando como um filtro tanto para a recepção do real quando do ficcional, a questão é que, de acordo com Iser, “como figuração do imaginário, a ficção impõe a necessidade da interpretação”.¹¹⁴

A importância em pontuar os lugares individuais e as interseções dos gêneros discursivos aqui discutidos é marcada nos estudos históricos devido à delicada dose de ficcionalidade que os constituem, bem como na dificuldade de delimitação do que é próprio da literatura. Ela, para além de ficcional, “abrange aquelas obras que, perdida sua destinação original, recebem outro abrigo, i. e., mantêm seu interesse mudando de função.”¹¹⁵ Destacando um dos Fragmentos de Schlegel, Costa Lima ilustra a dificuldade de se especificar a literatura.

A poética, a arte oratória, a história, a filosofia pertencem ao gênero que age pela linguagem (*in der Rede wirken*). [...] Todas as formas e produtos que se reúnem sob a literatura pertencem ou ao conceito de ciência ou de arte, ou aos dois simultaneamente. Assim a poesia é arte; a filosofia, ciência; e a retórica, uma mistura de ambos. [...] Igualmente, a história fica no meio: enquanto busca conhecimento, aproxima-se da ciência, ao passo que pela exposição se aproxima da arte. [...] Assim como a matemática, a química e a física apenas mostram isoladamente, i.e., de maneira especial, o que já está contido na filosofia, assim também a pintura, a escultura e a música exprimem separadamente, de maneira mais viva e melhor, o que a poesia realiza globalmente. À medida que a literatura abrange *todas as ciências e artes*, é ela a *enciclopédia*.¹¹⁶

Costa Lima desenvolve uma interessante reflexão sobre as formas híbridas, que, a grosso modo, ocorrem quando a estética de uma obra teórica, em algum momento, sobressai

¹¹³ ISER, 1996, p. 24

¹¹⁴ ISER *apud* COSTA LIMA, 1983

¹¹⁵ COSTA LIMA, 2006, p. 349

¹¹⁶ SCHLEGEL *apud* COSTA LIMA, 2006, p. 334

sua inicial função informacional ou a contramão desse movimento: quando um texto literário tem seu caráter social e histórico sendo superado pela linguagem. Para exemplificar o teórico cita, da nossa literatura, *Os sertões* (1902) e *Casa-grande & senzala* (1933). A revisitação da matéria histórica pela literatura é bastante comum e no caso do nosso objeto de estudo a forma ainda colabora para tal, pois os romancistas, vindos da tradição dos *romances viejos*, reforçam a relação tradição, história e poesia.

Antes de seguirmos com o estudo da obra alviniana, é válido ressaltar que é a partir dos Fragmentos de Friedrich Schlegel que o termo moderno “literatura” estreia nos anos derradeiros do século XVIII. Antes disso, a poesia era um termo específico à parte do restante da “literatura”, que abrangia várias outras disciplinas, como a retórica, por exemplo. A poesia é anterior à literatura e à escrita e caminha junto à linguagem desde os primórdios como afirma Paul Zumthor.

A noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas.¹¹⁷

Tomando como base teórica as discussões até aqui que levantadas, no próximo capítulo será desenvolvido um estudo da lírica de Maria Lúcia em seu *Romanceiro de Dona Beja*. Nele buscarei contrapor as implicações do uso da historiografia como um artefato para a composição do roteiro da obra da poeta, destacando a mescla de personagens e vozes, fatos e criações reais e fictícios, históricos e “estóricos”. Será ponderado, ainda, o forte empenho de composição da poesia e suas exigências para falar/narrar um fato, mesmo real/histórico, não se subordinando aos limites da historiografia, tampouco se confundindo com ela.

¹¹⁷ ZUMTHOR, 2000, p. 15

CAPÍTULO 2

A LÍRICA DE DONA BEJA: O RETORNO ÀS ORIGENS

Lúcida Lúcia

*Que vês demais na sombra
E vês demais na luz
Tua lucidez penetra
O verbo e o granito
O fugitivo instante
E o tempo inefável*

Sylvio da Cunha

2.1 ROMANCEIRO DE DONA BEJA: UM PREÂMBULO

Após uma breve exposição comparativa entre dois grandes romancieiros modernos – que também se valem de um assunto histórico para sua composição – e pontuações acerca das teorias sobre história, ficção, literatura – e seus respectivos pontos de contato – tratados no capítulo anterior, dedico este capítulo à análise de alguns poemas selecionados do *Romanceiro de Dona Beja* com o intento de mapear a voz lírica de Maria Lúcia e seu procedimento poético.

O *Romanceiro de Dona Beja* foi publicado em 1979 pela editora carioca Fontana e contou com ilustrações do escultor José Pedrosa e prefácios de Sylvio da Cunha, poeta e fotógrafo admirado por Carlos Drummond de Andrade, com o poema *Lúcida Lúcia*, e textos do poeta Alphonsus de Guimaraens Filho e do professor Ivo Barbieri. O livro é aberto com um bilhete¹¹⁸ e dividido em dez episódios, que têm como base mitos primitivos e imagens inaugurais como morte, terra, água, exílio, nascimento, formando um movimento de renovação, cíclico. Esses episódios subdividem-se em oitenta poemas que se expressam por meio das mais variadas formas: sonetos, sextina, haicais, trovas, versos longos e livres e redondilhas. A variedade rítmica entoada sob diversos motivos e temas demonstra a que veio

¹¹⁸ BILHETE DE DONA BEJA A GASTÃO DE HOLANDA

Neste vinte e quatro de Setembro

irei te brindar

na Fonte Arquetipal (ALVIM, 1979, p. 17)

a poesia de Maria Lúcia: Ezra Pound¹¹⁹ já afirmava que o clássico é aquilo que tem frescor irremediável e não está necessariamente ligado à forma fixa, sua ligação se dá com a tradição.

O escopo das análises aqui empreendidas não é detectar influências na poesia de Maria Lúcia, ou reduzir a obra aqui estudada a uma comparação entre as obras de Lorca ou Cecília. Como bem afirma John Gledson (2003), em sua pesquisa sobre Drummond, seria fácil demonstrar o quanto influenciado foi um poeta, “Como Mário de Andrade disse a Drummond numa de suas cartas: ‘Em última análise, tudo é influência neste mundo’”¹²⁰. A verdadeira e realmente importante questão a ser considerada, ainda nas palavras de Gledson é “quando ou até que ponto uma influência foi verdadeiramente criativa, ou revela aspectos importantes da personalidade dos autores envolvidos. Mesmo um número grande de citações pode provar menos do que se espera.”¹²¹ Então, o cotejo entre os romances ou a audição de outras vozes na poesia de Maria Lúcia se dá com o intuito de clarear sua lírica e apresentar uma das possíveis leituras de sua obra.

O *Romanceiro de Dona Beja* é entretido por estratos de significação de uma mesma construção: a terra aonde o ir e vir de Dona Beja é narrado, de onde brota o Triângulo Mineiro, sítio primordial de pertencimento do homem é a mesma terra da infância da poeta, da herança familiar; a história ali recuperada é também memória, ficção; a poesia nascida da universalidade da criação de Maria Lúcia, tem um particular retorno ao lar; a busca mítica pela origem que move todo o poema é, também, um retorno a si mesma. Dar voz a essa escrita, como que na tentativa de “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?”¹²² Pois a escrita do *Romanceiro* se dá a partir dessa necessidade que, segundo Rainer Maria Rilke¹²³, é a primazia de uma obra de arte. E, assim, sua poesia se constrói redimindo do anonimato o desbravamento da terra, reconhecendo o nascimento do Triângulo Mineiro e de Dona Beja como fatos únicos e inconfundíveis, eternizados em seu canto, em sua lírica de enraizamento afetivo.

Lema, um dos poemas iniciais do *Romanceiro*, anuncia o ciclo que será percorrido ao longo da obra – parte-se da terra para se chegar a ela.

¹¹⁹ POUND, 1970, p. 21

¹²⁰ GLEDSON, 2003, p. 23

¹²¹ GLEDSON, 2003, p.23

¹²² GOUVÊA, 2008, p. 180

¹²³ RILKE, 2013.

LEMA

Pela íntima feição
do sonho comum:
lugar
onde a terra docilmente
se deixe penetrar.¹²⁴

O significado etimológico da palavra “lema”, do latim *lemma*, -*atis*, assunto, tema, do grego *lêmma*, *atos*, coisa recebida, premissa, dá o tom para os próximos versos. A terra, assunto do qual e ponto de onde se parte, é doce e familiar e ao se voltar a ela, sua conotação deixa de ser genérica e passa a ser de um lugar específico, particular, de íntima feição.

2.1.1 O ROMANCEIRO DE DONA BEJA – UMA VIDA EM FLOR

A obra é constituída por dez episódios, o primeiro, *Sertão da Farinha Podre*, subdivide-se em quinze poemas: *Orientação; Bandeira; Lema*; sob o título de *Descoberta*, os poemas abrigam-se entre os subtítulos *Era o ano de mil e seiscentos, Abertura da primeira picada, Fundação do arraial do Tabuleiro, Romance da Catuíra, Fundação do arraial das Abelhas, Pretensão dos Guaiás, Fim do quilombo do Tengo-Tengo e Início da colonização do Sertão-Grande*; no título *Divisa* há *O padre pequenino, Das junções e divisões e Dos rios indivisíveis*. A temática principal desse episódio é a terra, que é basicamente o tema geral e perpassa toda a obra, que tem por simbologia a continuidade da vida, devido à fecundidade, passividade, a capacidade de gerar frutos, sendo associada à figura da mulher¹²⁵. Destaca-se, em especial nessa parte, a retratação da chegada dos homens ao grande sertão e seu desbravamento. Há sonetos (decassílabos), poemas livres (alguns bastante longos, outros bem concisos), técnicas que aliam a construção do verso no papel e seu o efeito sonoro e de sentido.

O segundo episódio, *Fundação do Arraial de São Domingos dos Araxás*, narra a chegada de Anna Jacintha, a Dona Beja, à região de Araxá e de sua estada inicial no sertão. Dando continuidade ao tema da terra, que aqui é simbolizado na figura da mulher. O feminino é outro ponto forte do *Romanceiro*, que canta sobre uma terra e uma personagem principal

¹²⁴ ALVIM, 1979, p. 34

¹²⁵ CHEVALIER, J & GHEERBRANT, A, 2003

feminina. Apresentam-se, nesse trecho, nove poemas: *Loa*; *Fazendeiros* com os subtítulos *Chegada de Anna Jacintha*, *Identidade* e *Na fazenda do Sobrado*; *O Ouvidor* com *Chegada a São Domingos*, *As raparigas em flor*, *As musas* e *O Ouvidor e a lira*; e encerra-se com *O rapto*. Os poemas são marcados por diálogos e Maria Lúcia recorre às formas populares como redondilha maior, trovas, mote e glosa, contrapondo com o poema final que possui ares concretistas, fazendo uso do espaço na folha como parte da construção de seus versos.

Em Vila Nova de Paracatu do Príncipe, temos terceiro episódio narrando o exílio de Dona Beja em quatro poemas, *Monólogo de Dona Beja*; *Lúcida rendição*; *Pecúlio* e *A carta*; de forma livre e mais narrativa, não usufruindo de alguma forma mais tradicional de verso.

Com o quarto episódio, temos *Renascimento do Triângulo Mineiro*, com *Rei morto, rei posto – Morte de Dona Maria Primeira*; *Resgate – Por intercessão de Dona Beja* e *A volta*, soneto que conta a volta de Dona Beja a Araxá. O retorno, tema principal do episódio, é não só de Dona Beja, mas também da região do Triângulo Mineiro que regressa às posses de Minas Gerais.

No quinto episódio, *Caminho das águas*, a matéria principal é a água, elemento tão fundamental para a região quanto a terra, e especial para o caminho da narrativa e de Dona Beja. Carregando a simbologia da fonte de vida, meio de purificação, centro de renascimento¹²⁶, esse episódio sucede exatamente os retornos narrados anteriormente, marcando um recomeço da história da região e da personagem de Dona Beja. Composto por três poemas, *Entre duas fontes*; *Estância* e *Aquavia*; também apresenta construções que vão da forma livre ao soneto decassílabo.

O sexto é intitulado *Lugar onde primeiro se vê o sol*, episódio no qual o espaço pode ser considerado análogo à vida de Dona Beja, uma representação do lugar em relação à personagem. São cinco os poemas: *Solar do Largo da Matriz*, composto por dezesseis haicais (*Sacada*, *Escadaria*, *Sala de visita*, *Sala de jantar*, *Sala de música*, *Salão*, *Biblioteca*, *Quarto de costura*, *Corredores*, *Quarto de hóspedes*, *Banheiro*, *Despensa*, *Cozinha*, *Terraço*, *Cozinha de cima*, *Pátio*); *Madrigal para cortesã*; *Chácara do Jatobá*, composto por treze trovas (*Casa*, *Paraíso*, *Capela*, *Varanda*, *Jardim*, *Quintal*, *Horta*, *Pomar*, *Porão*, *Tanque*, *Açude*, *Ceva*, *Alameda*); *Rondó da desilusão* e *Canção do Barreiro*. Maria Lúcia, mais uma

¹²⁶ CHEVALIER, J & GHEERBRANT, A, 2003

vez, demonstra sua variedade de recursos estilístico-formais e continua costurando as ambiguidades da poesia, indo do haicai, forma oriental e relativamente recente no Brasil, às trovas, uma das mais populares criações poéticas. Há ainda o madrigal e o rondó, cancioneiros bastante utilizados na Europa a partir do século XV e no classicismo e arcadismo brasileiros.

Progenitura é o sétimo episódio constituído por três sonetos monostróficos e decassílabos: *Concepção*, *Gestação* e *Maternidade*. Permeados de tensão, geração de vida que também é morte, fazendo-se possível uma leitura metapoética.

Em *Metafísica Sertaneja* encontramos quatro poemas *Do mal pelo mal*; *Auto-determinação*; *Mística fantasia* e *Florilégio*, mais curtos e de formas livres, esse episódio, como o título sugere, discorre entre sutilezas e transcendência.

O nono episódio, *Diamantina do Bagagem*, traz mais três poemas: *Balada da Estrela do Sul*, *Sextina do Exílio* e *Diamante Rubro*, com um novo exílio como tema, mas sob a perspectiva consensual, com o peso e a leveza paradoxal do tempo, merecendo destaque para a sextina, forma pouco usual e trabalhada com mestria pela poeta.

Com tempo e morte como matéria que encerra e reinicia o ciclo, tem-se, finalmente, o décimo episódio, *Agonia e Morte*, e seus quatro poemas. *Suave Declínio*, poema de forma livre e curto; *O tempo referto*; *Oração a Nossa Senhora Mãe dos Homens*, longuíssimo poema repleto de imagens e simbologias, que inventaria toda a temática e diversidade da lírica da poeta; e *Testamento Inventário*, que fecha a obra. O *Romanceiro de Dona Beja* nos mostra ser erguido através de método, objetividade, rigor e um límpido lirismo, em busca das origens que sempre se dispõem como em um horizonte, inalcançável, ainda que patente, fazendo do movimento de volta ao passado um renascimento.

o retorno ao passado da história, da poesia, da emoção é ainda caminhar na direção do nascente. Retornar é renascer. A volta em Dona Beja mais parece um gesto matinal que um recolhimento noturno. “Voltar sempre redime” diz precisamente o texto que leva como título “A Volta”.¹²⁷

Almeja-se aqui percorrer o movimento cíclico da poética de Maria Lúcia, que se baseia num modelo de construção inspirado em um roteiro, como a própria poeta afirmara anteriormente que fez da história “um roteiro como se faz um roteiro para cinema”¹²⁸. Por isso

¹²⁷ BARBIERI *apud* ALVIM, 1979, p. 15

¹²⁸ ALVIM, 1979.

é possível observar a disposição cronológica dos poemas, que são elencados na obra de acordo com a historiografia a qual a poeta recorreu como base de pesquisa para seu livro, partindo do descobrimento da região, sua colonização e a vida e morte de Dona Beja. O estudo aqui realizado não busca construir uma análise de acordo com essa ordem, e sim conforme eixos temáticos, para tanto, dos oitenta poemas, foi selecionado um corpus subdividido em cinco temas: terra, exílio, retorno, nascimento e morte. Busca-se através desse percurso observar o empenho de composição da poeta e as exigências da poesia, assim como o uso da historiografia como artefato para o roteiro de sua obra.

O procedimento poético de Maria Lúcia contrapõe-se ao de Cecília que buscou uma construção mais dramática para seu *Romanceiro da Inconfidência*, marcada por cenários e outras técnicas que buscavam se aproximar ao máximo do registro e das verdades históricas. Ainda em Cecília, os romances não estão dispostos em uma sequência cronológica pontual; ora aparecem isolados, ora em ciclos, como que “em quadros justapostos, em geral isolados, cada um deles versando sobre seu próprio assunto e apresentando suas próprias personagens”¹²⁹, e a relação entre os poemas ocorre por meio das sequências e/ou simultaneidade das ações narradas.

É possível, ainda, observar que a poesia de Maria Lúcia é erguida a partir de tensões e insubordinações. A começar temos a escolha pela forma romanceiro, que não se cumpre, pois sua voz poética possui um tom bastante refinado e distante do caráter popular comum ao gênero. Outro ponto interessante é a escolha justamente por essa forma já utilizada com mestria por Cecília Meireles, que o fez para narrar um recorte histórico. Maria Lúcia não pressupõe nenhum atrelamento com uma Verdade, fazendo seu romanceiro sem tanto esmero historiográfico, confirmando a insubordinação da poesia à história. Nas análises pontuam-se essas marcas de tensão e dissonâncias, bem como a liberdade/transcendência poética, reforçando o caráter primordial da poesia cujo fim em si mesma amplia sua consciência e os fatos para além dos limites do papel, seja ele documental ou o próprio livro que contém o poema, lembrando-nos que a poesia é anterior a literatura, a escrita e a história, a poesia é análoga à fala.

Ainda que a literatura seja o discurso ficcional por excelência da modernidade, ela não repousa inteira na ficção.¹³⁰ Costa Lima empreende uma discussão sobre ficção e o par

¹²⁹ PARAENSE, 1999, p. 28

¹³⁰ COSTA LIMA, 2006, p. 340.

poesia-literatura, na qual ele traz à luz do diálogo Schlegel, Mme. de Staël, Proust e Valéry. A poesia, por sua anterioridade aos conceitos modernos de literatura e de história, muitas vezes tem seu lugar delimitado à parte desses dois conceitos, como um terceiro lugar ou mesmo um entre-lugar. Antes do firmamento da história enquanto disciplina/ciência, a poesia arcaica era ligada à narração de possíveis acontecimentos da história crua, entretanto a questão ética da verdade as separou em postos bastante distintos, a literatura lida com o fingimento, enquanto a história com a verdade. Schlegel e sua aproximação da poesia e o conceito de literatura caminha para a constituição que temos hoje dos termos, ainda que Valéry considerasse a poesia um gênero à parte da literatura, “Para ele, a literatura é o que estava do outro lado”¹³¹, fora do poema. A literatura, em sua terminologia moderna, seria apenas uma convenção, impossível de caber em um conceito e de fronteiras intermináveis, segundo Costa Lima¹³²

Ainda que discordando da oposição que Valéry faz entre literatura e poesia, é interessante trazer aqui o seu pensamento a partir da etimologia da palavra poesia, *poïen*, no sentido do fazer, criar, transformar.

O pêndulo vivo que desceu do *som* para o *sentido* tende a voltar a subir para seu ponto de partida, como se o próprio sentido que se propõe a seu espírito não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta senão a música mesma que lhe deu origem.¹³³

Esse movimento sem saída, preso entre o ir e vir do som e do sentido é o movimento constituinte de composição da poesia. Pensando por ele, identificamos a independência do discurso poético, seu fechamento mais em si mesmo, independente do um ponto de partida, como uma recorrência à história, à revelia da intenção do próprio poeta, como é o caso do romanceiro de Cecília que ainda que buscasse tom histórico, tem o lirismo sobressaído. Maria Lúcia parece buscar esse movimento enalacrado do fazer poético em si mesmo, deixando em segundo plano a história, ainda que utilize fatos acontecidos, de acordo com a história crua. Inclusive a própria zona nebulosa na qual estão inseridos a história de Dona Beja e do ciclo de povoamento de Minas Gerais, onde tradições populares e historiografia se misturam de forma quase inseparável, colaboram para o sabor da poesia de

¹³¹ COSTA LIMA, 2006, 344

¹³² COSTA LIMA, 2006, p. 347

¹³³ VALÉRY, 2007

Maria Lúcia, que guia o flunar de sua voz lírica por entre história e lenda, não se esgotando, de forma alguma, nesses referenciais.

Tal observação quanto à construção poética de Maria Lúcia, justificaria a forma como a poeta lida com o romanceiro, gênero que pouco mobilizou a sensibilidade poética do Brasil. De cunho teoricamente popular, o gênero é composto, em geral, por redondilhas, que impregnam à forma ritmo suave e cancionero. Maria Lúcia, entretanto, investe alto grau de empenho em sua composição, escrevendo-o com métrica bastante refinada e variada, o que constitui uma das principais tensões da obra. Fazendo uso de títulos herméticos, estruturas concisas, ricas em rupturas e elipses, utilizando a sugestão como recurso e preenchendo as palavras de silêncio, já que o silenciar faz parte do falar, “há certas coisas que não dizemos expressamente e deixamos subentendidas. O silêncio delimita o “falatório”, uma espécie de objetificação da linguagem, nossas palavras transformadas em coisas reificadas. Na medida de um certo silêncio conseguimos, às vezes, dizer melhor, seja falando ou escrevendo.”¹³⁴ É essa vasta variação formal que diferencia e destoa (ou destaca) o *Romanceiro de Dona Beja* dos romanceiros de Lorca ou Cecília. O *Romanceiro da Inconfidência*, obra a qual o leitor poderia, inicialmente, associar a Maria Lúcia, investe menos na diversidade formal e seus romances seguem modelos tradicionais, sendo semelhantes entre si e entremeados por falas e cenários.

Barbieri afirma que a escolha da poeta pelo gênero se deve à busca por certos mitos e musicalidade oriundos da tradição popular. “É, com efeito, no substrato da literatura oral que o romanceiro de Maria Lúcia Alvim vai, afinal, buscar as matrizes de sua mitologia e a musicalidade de seus ritmos.”¹³⁵

Para acompanharmos o fio tênue que mantém unidas as dissonâncias da lírica alviniana no *Romanceiro de Dona Beja*, partiremos para a análise de alguns poemas através de seus temas principais. A obra, em si, acaba sendo um grande e único poema subdividindo-se em oitenta partes, portanto os elementos que optei por separar em eixos temáticos perpassam de maneira mais ou menos intensa todos os poemas do livro. Entretanto, é possível notar que em alguns há uma recorrência mais aguda a determinada questão. O mote que move o grande poema é a busca mítica pela origem e uma remissão de todo o destino dali nascido.

¹³⁴ NUNES, 1999, p. 75

¹³⁵ BARBIERE *apud* ALVIM, 1979, p. 14

O mito, enquanto uma fonte não contaminada da poesia¹³⁶, guia o caminhar por entre a memória que sempre povoou a construção poética. Segundo Gouvêa, há uma retomada do mito no modernismo que leva a desconfiança face à história, fato interessante para pensar os romancistas brasileiros aqui abordados, já que tanto Cecília quanto Maria Lúcia retomam a história com uma lírica permeada de mitos, como uma tentativa de narrar um outro lado da história. Ainda de acordo com Gouvêa “na literatura moderna brasileira, Mário de Andrade, Jorge de Lima e Guimarães Rosa foram alguns dos autores que recuperaram o mito, fonte da imaginação poética.”¹³⁷. Os autores aqui apontados são as principais influências de Maria Lúcia, como ela afirmara em entrevista sobre o *Romanceiro* e seu fazer poético. Estudemos mais a fundo alguns de seus poemas que buscam a redenção da alma e a renovação da vida através da musicalização do verbo.

2.2 TERRA – LUGAR ONDE PRIMEIRO SE VÊ O SOL

A terra é o principal tema dos dez episódios que constituem o romanceiro alviniano. Nos primeiros poemas do livro, temo-la em seu sentido de chão, pó, camada do solo de onde nasce a vida. Enquanto princípio e fim de tudo, a terra adquire a representação do movimento cíclico da obra, posicionando-se como um horizonte inalcançável, mas sempre visível e almejado. A partir de sua povoação, ela ganha ares de lar, de referência, de retorno. De sua fertilidade brotam o Sertão Grande, o Triângulo Mineiro e a concepção imagética dos versos da poeta.

A exploração da terra é análoga à exploração da palavra. Ela, de virgem e intocada, é descoberta, explorada, povoada e a partir dela se ergue o homem e para ela o homem volta. Michael Hamburger traz a afirmação de Elizabeth Sewell acerca da poesia moderna que diz que “a poesia faz pleno uso da língua como um meio de pensamento, da exploração e da descoberta, e até agora só começamos a aproveitar sua utilidade potencial”¹³⁸. É a busca por essa potência da língua, por seu descobrimento, num discurso metapoético por meio da terra que os poemas de Maria Lúcia ganham vida. Nos versos de um dos primeiros

¹³⁶ BOSI, 2000.

¹³⁷ GOUVÊA, 2008, p. 156

¹³⁸ HAMBURGER, 2007, p. 39

poemas do romancieiro, “onde a terra docilmente/ se deixe penetrar.”¹³⁹, é possível notar a vontade da terra, sua imposição diante do homem, ela só será penetrada onde permitir e a partir de sua permissão.

O início da colonização do Sertão Grande é aberto com *Fábula*, um soneto decassílabo com todos os versos dispostos em um só bloco e rimas intercaladas, comuns ao soneto. O título já é bem sugestivo, já que fábula tem como significados ser composição, geralmente em versos, em que se narra um fato cuja verdade moral se oculta sob o véu da ficção, e significa, ainda, mitologia, ficção.

A terra traz o ventre trepidante
a fecundar, parir, a sepultar –
a fronte prepotente a ostentar
a grinalda de vermes cintilantes.
A terra é o animal pensante – diante
da própria sombra pára a conspirar –
das feras tem o olfato e o paladar
e dos homens a espora penetrante.
- Sementes? São caixeiras-viajantes
de ilusão a ilusão, a germinar.
As raízes são falsas postulantes
e a seiva succulenta faz golfar
não só as flores, falcões e diamantes
mas dilúvios, grilhões, rinocerontes.¹⁴⁰

A terra tem significação superior a todos os animais, já que se constitui das características de todos eles “A terra é o animal pensante – diante/ da própria sombra para a conspirar –/ das feras, tem o olfato e o paladar/ e dos homens a espora penetrante.” Ela é a origem, a mãe, a regente de tudo que fecunda, pari e sepulta, com sua “grinalda de vermes cintilantes” ela controla o ciclo da vida, e, portanto, da morte, iludindo os homens que a julgam dominar com suas ilusões em forma de sementes, raízes e seiva, fazendo não só brotar o que é desejado, “flores, falcões e diamantes”, mas também o inesperado, que não se pode controlar, “dilúvios, grilhões, rinocerontes”. A riqueza de imagens do poema confirma uma característica da poeta semelhante a Lorca que é a composição de versos através de pinceladas, ora suaves, ora deixando as cerdas marcadas na tela, resignificando as palavras utilizadas, limpando-as “das escórias do desgaste rotineiro e mantém vivo o seu potencial de som e significação.”¹⁴¹

¹³⁹ ALVIM, 1979, p. 34

¹⁴⁰ ALVIM, 1979, p. 49

¹⁴¹ BOSI, 2000, p. 272

Em *Das junções e divisões do Triângulo Mineiro* temos um poema composto por dez quartetos e um dístico derradeiro, que fala, como o próprio título assinala, sobre junções e divisões das terras que compõe o território do Triângulo Mineiro. A descoberta dessa região de Minas Gerais - conhecida primordialmente como Sertão da Farinha Podre - e seu povoamento estão intrinsecamente ligados ao ciclo do ouro no Brasil. Em 1722, partiu de onde hoje é o estado de São Paulo uma expedição com destino ao atual estado de Goiás. Os bandeirantes desbravaram a região e abriram a estrada do Anhanguera, ligando São Paulo ao Planalto Central. A região era conhecida como Sertão da Farinha Podre devido à trilha de restos e marcas que eram deixados pelos bandeirantes ao longo do desbravamento da área, povoada, até então, pelos índios Caiapós. A escassez de ouro e de diamante no campo das vertentes e na área central mineira fez com que os mineiros se dirigissem para essa região, que até o ano de 1748 pertencia à capitania de São Paulo. A partir de 1748, o Sertão da Farinha Podre foi anexado à capitania de Goiás, e recebeu o nome de Julgado do Desemboque. Só a partir de 1816 que a região foi anexada a Minas Gerais definitivamente. O poema trata desse fato histórico – a disputa entre as capitanias pela região do hoje Triângulo Mineiro. Observemos as primeiras estrofes:

Rola novelo
de norte a sul –
de Dom João IV
a Bobadela

Puxa a meada
fio por fio –
Arrendidos
até a Guarda.

Ata, desata
o emaranhado –
que Dom João V
quer esticá-lo
entre Guaiás
e Mato Grosso
em prelazias
de contragosto.¹⁴²

A poeta insere elementos com veracidade histórica, como os reis Dom João IV e V, o governador da capitania do Rio de Janeiro, o conde de Bobadela, a condição de colônia do Brasil que tinha suas questões estendidas até a Guarda, cidade portuguesa, já que narra

¹⁴² ALVIM, 1979, p. 61

uma disputa que realmente aconteceu. O caráter poético é conferido ao episódio por meio de metáforas e construções concisas e sutis, nas quais a disputa torna-se um novelo emaranhado que rola de um lado a outro, além do sempre presente vocabulário requintado. Nota-se o jogo que a poeta elabora com as palavras, histórias e lendas, nomeando o Triângulo como Mesopotâmia, que é o berço da civilização, região fértil do Oriente Médio, destoante da maior parte das terras vizinhas que eram muito áridas para qualquer cultivo. Há ainda a etimologia da palavra mesopotâmia que, do grego, significa região situada entre dois rios, significado que pode ser aplicado ao Triângulo, que tem seu sítio entre o rio goiano Paranaíba e o rio paulista Rio Grande. Os versos seguem tentando desatar o nó que enreda a situação de pertencimento das terras quando, em meio a Condes, Papas, Reis e Rainhas “no deslindar/ o cego nó/ sem resolvê-lo”, surge a pergunta, com marcação de diálogo no poema, inserindo um leve tom de suspense de quem poderia desfazer tal embaraço, como se pode observar abaixo.

— Traz estandarte?
Armas? Sinete?

— Apenas dedos
de ágeis volutas
finos enredos;
também o nome

de andeja flor –
corta novelo
a frágil fita:
ei-la que é

Anna Jacintha
de São José

E os dois quartetos finais respondem à pergunta desvelando, delicadamente, quem consegue desfazer o nó em um corte, sem precisar recorrer a armas ou brasões: Anna Jacintha de São José, a Dona Beja, a quem a lenda atribui tal façanha. Os documentos históricos não comprovam esse acontecimento, entretanto, Agripa Vasconcelos e sua pesquisa que abrange além dos registros historiográficos, relatos e testemunhos sobre a vida de Dona Beja, atestam a veracidade do fato. É, inclusive, na obra desse autor, que tem por estilo misturar história, romance histórico e biografia ficcional, que Maria Lúcia baseia sua pesquisa para a composição do *Romanceiro*. Essa história romanceada ressalta a porosidade das fronteiras discursivas da história, da ficção e da literatura, discussão que acompanha este trabalho. Ainda que distintos esses discursos estão sempre aparentados e aproximados pelo imaginário

e por sermos criaturas históricas é impossível não sermos parciais. Segundo Costa Lima, “a exatidão é muitas vezes sinônimo de superficialidade”¹⁴³, assim sendo, a inexatidão tanto do discurso histórico, como do discurso ficcional e literário compõe o cenário da construção social do homem.

Flutuando entre idas à historiografia, às lendas e à ficção, eis que Maria Lúcia deixa transparecer de forma bem marcada a intertextualidade de sua poesia, que é inerente de todo discurso. Em *As musas*, temos um poema que dialoga/homenageia sete musas, de sete poetas. Todos eles árcades, com exceção do simbolista Alphonsus de Guimaraens, ligados pela poesia a Minas Gerais, terra pela qual a poeta canta. Segundo Antoine Compagnon “a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel”¹⁴⁴. O poema é dividido em catorze quadras com ares de jogral que trazem diálogos, em forma de pergunta e resposta sobre as musas, sendo que a estrofe da pergunta é sempre iniciada com o verso “Quem é aquela”, que aliado a rimas e assonâncias garante a musicalidade do poema. A disposição das estrofes no papel também colabora para a composição do cenário, que parece estar dividido entre aquele (ou aqueles) que pergunta(m), essas estrofes situam-se à esquerda da página, e o outro (os outros) que responde(m), com essas estrofes situadas à direita do papel. A primeira musa de quem se pergunta é a estrela do norte da Inconfidência Mineira, a poeta Bárbara Heliodora, que segundo documentos históricos, é reconhecida como a segunda poeta brasileira, mas que acaba perdurando na memória social não pela poesia que escreveu, mas por ter sido esposa do poeta árcade e inconfidente Alvarenga Peixoto, a quem apoiou no plano da conspiração mineira e serviu-lhe de conforto enquanto ele esteve na prisão.¹⁴⁵

— Quem é aquela
do norte estrela
que meu destino
irá guiar?

— É Heliodora
Bárbara bela
por entre as brenhas
que Amor me dá¹⁴⁶

¹⁴³ COSTA LIMA, 2006, p. 95

¹⁴⁴ COMPAGNON, 1996, p. 41

¹⁴⁵ COELHO, 2002, p. 85

¹⁴⁶ ALVIM, 1979, p. 77

É interessante a inversão que a poeta faz do nome da musa, o que acaba conferindo ao substantivo próprio Bárbara a função de adjetivo – que nesse papel tem por sentido revelar qualidades positivas, o que faz da musa, além de bela, uma figura forte.

A musa das próximas duas estrofes é Maria Dorotéa Joaquina de Seixas, noiva do poeta Tomás Antônio Gonzaga, nossa conhecida Marília de Dirceu, “que a Lira austera/ ao vate inspira/ tanto louvor?”¹⁴⁷ Em seguida, há “Glaura nua/ na relva branda”, a ninfa “hamadriada/ de fulva fronte” do poeta Manuel Inácio da Silva Alvarenga, sobre quem ele fez poemas eróticos. Eulina, a musa do poeta Cláudio Manoel da Costa, é lembrada por sua formosura e sua ingrata sorte, “Eulina/ a ingrata Sorte/ que a ti declina/ meu padecer”. Seguida de Ifigênia, filha de Bárbara Heliadora e Alvarenga Peixoto, que morreu prematuramente em uma queda de cavalo “É Ifigênia/ amada filha/ que se debruça/ à flor do ar”¹⁴⁸.

A penúltima musa é Ismália, de Alphonsus de Guimaraens, poeta simbolista, destoando dos árcades do poema, mas que tem uma ligação muito próxima com a lírica de Maria Lúcia, de quem ela afirma herdar as influências poéticas haja visto seu parentesco com o poeta, além da ressonância simbolista em sua voz.

— Quem é aquela
cuja cantiga
oscila entre
o céu e o mar?

— É Ismália, a louca,
das longas tranças
em sua torre
a suspirar¹⁴⁹

Finalmente, nos dois últimos quartetos temos entre as musas uma desconhecida, mas que é uma estrela de primeira grandeza, a Aldebarã, estrela da constelação de Touro, que consegue irradiar sua luz sobre a luz do dia, Dona Beja, a musa final, convidando para mergulhar em sua fonte. O simbolismo¹⁵⁰ da fonte de água viva é expresso principalmente pela nascente que jorra no meio de um jardim, como que do centro do paraíso terrestre. A

¹⁴⁷ ALVIM, 1979, p. 77

¹⁴⁸ ALVIM, 1979, p. 78

¹⁴⁹ ALVIM, 1979, p. 78

¹⁵⁰ CHEVALIER, J & GHEERBRANT, A, 2003

fonte simboliza, ainda, pelas suas águas sempre novas, o rejuvenescimento perpétuo, que é uma das lendas que circundam Dona Beja.

— Quem é aquela
desconhecida,
Aldebarã,
em pleno dia?

— É Dona Beja
de sua fonte
que me convida
a mergulhar.¹⁵¹

Pode-se inferir desse poema uma outra temática recorrente em Maria Lúcia, que é a figuração do feminino. A terra carrega a simbologia da fertilidade, maternidade, assim como a personagem principal é uma mulher, Dona Beja. A intertextualidade com os poetas através de suas figuras femininas, sem mencioná-los, reforça a incidência dessa vertente. Optar por dar voz ao outro lado da história documental é um procedimento parecido com o que Cecília faz em seu *Romanceiro da Inconfidência*, de onde ela deixa emergir “essas vozes que falavam, que se confessavam, que exigiam, quase o registro de sua história.”¹⁵² Cecília também confere voz às mulheres, musas em Maria Lúcia, indiretamente vitimadas pelas sentenças da conjuração mineira. Em seus romances também encontramos Marília, Maria Ifigênia, Bárbara Heliadora. A matéria histórica revisitada por ambas as poetisas trazem à tona um passado oprimido.

Seguindo com os poemas, observa-se Maria Lúcia, em *Solar do Largo da Matriz*, lançar mão de uma forma bastante intrigante, o haicai. O poema é composto por dezesseis haicais, intitulados com os cômodos do casarão, que descrevem a morada de Dona Beja, lugar frequentado pela elite cultural de Araxá, onde aconteciam encontros políticos e sociais, nos quais a figura de Dona Beja era bastante importante e influente. O haicai, forma curta e tradicional da poesia japonesa (haiku) chega ao Brasil em 1919 com Afrânio Peixoto em seu livro *Trovas Populares Brasileiras*. Entretanto, foi com Guilherme de Almeida, entre as décadas de 30 e 40, que a forma foi popularizada e difundida no país. O escritor criou uma adaptação própria da construção oriental inserindo o uso de título e alterando a métrica na

¹⁵¹ ALVIM, 1979, p. 78

¹⁵² MEIRELES, 1989, p. 23

qual o primeiro verso rima com o terceiro, e o segundo verso possui uma rima interna (a 2ª sílaba rima com a 7ª sílaba), como é possível observar abaixo.

Consolo

A noite **chorou** (A)
a **bolha** (B) em que, sobre a **folha** (B),
o sol **despertou** (A).¹⁵³
(grifo meu)

Há, ainda, outra corrente do haicai brasileiro que é mais tradicionalista, mantendo laços mais próximos com a forma japonesa. Assim como no Japão, o poema é escrito em linguagem simples, sem rima, estruturado em três versos que somam dezessete sílabas poéticas; cinco sílabas no primeiro verso, sete no segundo e cinco no terceiro. Maria Lúcia opta por seguir essa métrica tradicional, utilizando da versão de Guilherme de Almeida apenas a inserção de título. Todos os haicais atendem à soma de dezessete sílabas poéticas e sem rimas, simplicidade que cria imagens profundas, subjetivando os cômodos de tal maneira que eles passam a ter ares de personagens ou interlocutores. Outra questão bastante insólita é usar o haicai, uma forma novíssima no país (a poeta escreve na década de setenta) para tratar de uma temática histórica e tradicional de Minas Gerais, ressaltando que as formas não se subordinam à tradição, assim como a poesia não se subordina à história. Observemos um dos haicais.

sala de visita

De braços abertos
O tempo fica parado
Forrado de branco.¹⁵⁴

A concisão típica da forma confere uma dicção intimista e delicada ao poema. Em cada haicai, ao descrever ou falar sobre cada cômodo do lar de Dona Beja é como se a voz lírica descrevesse os sentidos e sentimentos da própria personagem. O tempo, de braços abertos como uma pessoa e forrado de branco como a mesa ou algum outro móvel da sala de visita elabora uma metáfora bastante rica e profunda que só se resolve dentro do próprio

¹⁵³ disponível em: http://www.releituras.com/guialmeida_haicais.asp

¹⁵⁴ ALVIM, 1979, p. 117

poema, só completando seu sentido, encontrando seu espírito, usando aqui a ideia de Valéry, dentro si mesmo. A habilidade da poeta ao lidar com a métrica e o jogo das palavras, sucintas e sugestivas, é reiterada ao longo dos haicais.

banheiro

Chorar escondido –
Balaio de roupa suja
Finge que não vê.¹⁵⁵

Recorro, ainda, a este outro haicai para destacar o mergulho do eu lírico nas sutilezas das sensações, na delicadeza da sugestão. O banheiro, lugar onde se consegue estar só para sentir e extravasar as dores do mundo exterior, brinda a solidão do eu lírico com acolhedora companhia do balaio de roupa, que é suja, e compreende aquela dor. A poesia transcende todo o referencial externo, configurando-se enquanto experiência existencial.

A *Chácara do Jatobá*, que dá título a este próximo poema aqui analisado, era o movimentado bordel de Dona Beja em Araxá, segundo Agripa de Vasconcelos¹⁵⁶. Nesse espaço ela era a cortesã sem perder sua postura forte e incisiva. Ao passo que o *Solar do Largo da Matriz* trata de maneira intimista os cômodos, ambientes do interior da casa, assim como os sentimentos do interior do ser, em *Chácara do Jatobá* a composição do poema se dá através de trovas, que descrevem o exterior da chácara e os grandes espaços que a compõem. A construção fragmentada em lugares, comum aos dois poemas, se difere a partir da forma até chegar ao tom. Enquanto o haicai por sua concisão utiliza os silêncios e a sugestão como elementos de seus versos, criando um ambiente intimista, a trova, criação literária bastante popular e tradicional, traz mais musicalidade, com seus versos em redondilha maior e rimas alternadas. Novamente a poeta faz uso dos recursos imagéticos para a elaboração dos cenários descritos. Observemos a trova que segue.

jardim

Regarei o coração
Com jacintos e rutilos –
Nos canteiros da paixão
Deito meu corpo sem brilho.¹⁵⁷

¹⁵⁵ ALVIM, 1979, p. 125

¹⁵⁶ VASCONCELOS, 1985, p. 150 - 184

¹⁵⁷ ALVIM, 1979, p. 137

Mesmo que o coração esteja regado, umedecido com flores e cintilação, o corpo é sem brilho. A alma, Anna Jacintha, e a carne, Dona Beja, da cortesã são instâncias separadas, ainda que ambas sejam flores a serem colhidas. Elementos eróticos povoam as trovas de maneira suave e bastante simbólica representados na linguagem por substantivos como serpente, fruto, flor, pecado, além da presença de animais como ganso, gato, pardal mantendo a ligação com a terra. Destaquemos mais uma das trovas.

horta

Mordendo as finas nervuras
 Deste verde alvorecer –
 Entre o vício das verduras,
 Roga a praga do prazer.¹⁵⁸

O amanhecer na Chácara tem a cor do verde da horta e as metáforas como “finas nervuras” e com “vício das verduras” ditam, de modo sutil e erótico, o tom do fim das noites no lugar, rogado pela praga do prazer. O uso dos dois sentidos da palavra praga, enquanto forma daninha para horta e o desejar da maldição, aqui do prazer, confere ao poema a tenuidade necessária ao tema.

2.3 EXÍLIO – O OLHAR NA MEMÓRIA

Exílio, em seu sentido literal de expulsão da pátria, desterro, degredo e em seu sentido figurado enquanto solidão em que se vive, retiro, é uma das vertentes que perpassam o *Romanceiro*. O distanciamento da terra vivido aqui por Anna Jacintha marca a operação das contínuas metamorfoses da personagem e do próprio passado que a poeta busca resgatar, por meio da história, da memória e da poesia. Segundo Benjamin, “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção”, que segue afirmando que “somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado.”¹⁵⁹ É essa remissão que Dona Beja busca a partir do exílio e que a voz lírica persegue ao longo do romanceiro, na tentativa de buscar uma identidade mais existencial e menos pessoal. Para representar essa

¹⁵⁸ ALVIM, 1979, p. 139

¹⁵⁹ BENJAMIN, 1994, p. 223

temática, trouxemos aqui *O rapto*, poema curto, que narra o sequestro de Anna Jacintha pelo Ouvidor do rei de Portugal, Joaquim Inácio Silveira da Mota. De acordo com a narrativa de Vasconcelos¹⁶⁰, a mando desse Ouvidor, dois empregados invadiram a casa da família de Anna Jacintha, assassinaram seu avô e levaram-na para Paracatu do Príncipe. O poema é composto por substantivos, adjetivos e silêncios que, apesar da ausência de verbos, cria um efeito de movimento, de agitação. Benedito Nunes afirma que “Na medida de um certo silêncio conseguimos, às vezes, dizer melhor, seja falando ou escrevendo.”¹⁶¹ É isso que a poeta consegue com sua voz concisa, por vezes permeadas de rupturas. No poema em questão, a disposição das palavras no papel colabora para a criação da imagem do roteiro do sequestro que está sendo contado, criando a ilusão de percurso como que se a distância entre cada palavra representasse o trajeto geográfico realizado na ação.

Coromandel
 Frutal
 Salitre
 Paracatu
 lua minguante rede fechada
 amor proibido anda depressa¹⁶²

As palavras são dispostas de forma diferente no espaço da página, afastadas, criando um efeito visual, que lembra os poemas concretistas e revela um pouco mais sobre o requinte estilístico da poeta, mostrando-se sempre versátil. Essa alternância de formas, ora eruditas, ora mais populares, variando seu diapasão entre versos mais silenciosos e melancólicos e outros mais ativos e musicais reforça o caráter de roteiro no qual a poeta se baseou para alicerçar o romanceiro. A fertilidade imagética aliada a essas características que vimos notando ao longo dos poemas nos remetem à sensação de estar assistindo a uma obra cinematográfica.

Seguindo com o exílio trazemos o *Monólogo de Dona Beja*, que é um poema longo, dividido em três blocos, de versos sem rimas e dispostos de forma livre, com tom narrativo e confessional. Os versos ecoam um solilóquio profundo da personagem, carregado de símbolos, de demonstrações de um vocabulário que desfila toda a erudição do eu lírico, o requinte plástico e o diálogo entre as artes. O exílio no qual Dona Beja estava mergulhada,

¹⁶⁰ VASCONCELOS, 1985

¹⁶¹ NUNES, 1999, p. 75

¹⁶² ALVIM, 1979, p. 81

desde seu sequestro pelo Ouvidor Mota, quando ela tinha apenas quinze anos, durou aproximadamente dois anos. Iniciado em terceira pessoa, como que introduzindo a cena, o poema começa “Fixa o olhar na penumbra/ o cristal indivisível/ à sua volta descreve/ a curva clave de lince”. Seguido de indagações, como que em um monólogo interior, os versos passam a ser em primeira pessoa, latentes de imagens, densos, sombrios, lentos, com o ritmo guiado por um “calendário sem brilho”, umidade por dentro “pancada de chuva forte/ cheiro de terra molhada/ tinhorões tantalizados.” O eu lírico usa a metáfora “listra de Laborão”, que se refere a Joaquim José de Barros Laborão, escultor português do final do século XVIII e que tinha seu talhar na madeira denso e profundo, para se referir às listras da camisa, que se presume ser de seu amante, o Ouvidor. O poema segue por entre reminiscências já que “o passado por mais remoto que seja, está mais perto de nós que o futuro mais próximo”.¹⁶³

Despicienda fantasia
 exílio sem remissão
 onde as bonecas de pano,
 bolas de gude, escorpião
 aos poucos se cristalizam
 em desbotadas gravuras
 sobre os armários altivos
 na brisa das estações.
 Sinos? Cimália? Suspiros?
 Eis que os símbolos transmigram
 na ambivalência dos dados
 no bojo do Stradivarius,
 como verter em seu curso
 nossa parcela de culpa
 secretamente carpida
 no tabuleiro já gasto,
 pois se também nos deixamos
 ir ao encontro das águas
 ora náufragos, marujos,
 redivivos espadartes
 submergindo sob o fluxo
 oscilante das marés.¹⁶⁴

Esse exílio forçado, sem diminuição do sofrimento e do cansaço, é análogo à reminiscência da infância que carrega um misto de doçura em seus brinquedos, mas que também pode ter um escorpião ao fundo de alguma brincadeira. A voz lírica do poema afirma ainda a transmigração dos símbolos, a sensação de vítima passa a ser esculpida no bojo do

¹⁶³ AZEVEDO, 1924.

¹⁶⁴ ALVIM, 1979, p. 87

Stradivarius – nome dado a instrumentos de corda construídos por membros da família italiana Stradivari entre os séculos XVII e XVIII – como uma sensação também de culpa. Esse sentimento confusão ainda é marcado em “ir ao encontro das águas/ ora naufragos, marujos”, ou seja, em alguns momentos a voz lírica se sente no comando e em outros sendo comandada, o que a faz cúmplice e, de certa forma culpada, de seu martírio. Há de se destacar também a recorrência aos símbolos místicos e míticos como sereias, hipocampos, rosa dos ventos associados a outros ainda da infância, como tesouro perdido e barquinhos de papel. O monólogo traça essa viagem em busca de recuperar o irrecuperável, o olhar da memória.

À parte o exílio imposto à personagem, há um outro exílio, em fase mais tardia na vida de Dona Beja, que poderia ser considerado como um exílio voluntário. É quando a dama decide deixar a terra dos Araxás e partir para Bagagem (hoje a cidade de Estrela do Sul, Minas Gerais). Para narrar essa partida, Maria Lúcia traz à luz do romanceiro uma sextina, a *Sextina do exílio*. A poeta revela seu apreço pelo trabalho com a palavra e procura explorar as possibilidades formais e métricas da poesia. Em entrevista, ela destaca a sextina “que é um poema pouco usual hoje em dia, de que Américo Facó tem um exemplo deslumbrante na sua ‘Sextina da Tarde.’”¹⁶⁵ Considera-se que a sextina possua um dos sistemas estróficos mais difíceis e raros. Foi uma forma utilizada por alguns dos grandes poetas, como Dante, Petrarca, Camões e, no Brasil, pode-se elencar Jorge de Lima como um dos principais poetas que recorreu ao seu uso. Metricamente podemos descrevê-la como uma composição de seis sextetos que têm as palavras finais de seus versos repetidas em um esquema determinado (1ª estrofe 123456, da 2ª à 6ª estrofes 615243 da estrofe anterior). Pound, grande divulgador de Arnaut Daniel, o criador da forma no século XII, afirma que as sextinas do poeta são mais que literatura, elas consistem na “arte de combinar palavras e música numa sequência onde as rimas caem com precisão e os sons se fundem ou se alongam.”¹⁶⁶ Faz-se válido trazer aqui o poema completo para que seja demonstrado todo o empenho poético de construção da *Sextina do exílio*, de Maria Lúcia.

Sou o sino tocado
 Pelo dia inspirado
 Numa nuvem sutil –
 Como o bronze da brisa
 Entre timbre e perfil
 De uma ausência imprecisa.

¹⁶⁵ ALVIM, 1979.

¹⁶⁶ POUND, 1970, p. 53

Nuvem – forma imprecisa
 Sino – sonho tocado
 – Esmaece o perfil
 Como o amor inspirado.
 Brinca o dia na brisa
 Indolente e sutil.

Fora, o espaço sutil.
 Dentro, a dor imprecisa.
 No mormaço da brisa
 Ouço o corpo tocado
 Pelo tempo inspirado
 Contra o timbre e perfil.

Timbre, tempo e perfil –
 Toda a trama sutil
 Neste sopro inspirado,
 – Sob a luz imprecisa
 O horizonte tocado
 Pelo bronze da brisa.

Horizonte que a brisa
 Denuncia o perfil
 No silêncio tocado,
 Tal a hora sutil
 Em que a voz imprecisa
 Abre o corpo inspirado.

Sou o sino inspirado
 No delírio da brisa –
 Quanta sombra imprecisa
 Evolui do perfil,
 – E o recato sutil
 Para sempre tocado.¹⁶⁷

Num jogo de palavras, impulsionado pela forma, a voz lírica fala com delicadeza sobre sua decisão de partida. Elementos como nuvem, brisa, espaço, mormaço, tempo contrapõe-se ao bronze, sino, timbre, corpos aliados por uma trama sutil e imprecisa. Essa recorrência à dualidade é um tanto comum nos poemas de Maria Lúcia da qual podemos inferir a ambiguidade em torno da personagem principal – dama e cortesã, Anna Jacintha e Dona Beja, fragilidade e força – bem como dos temas gerais de vida e morte, terra e exílio, etc.

Tal característica nos lembra também os pares da rede de dualismos e antíteses que atravessam todo o *Romanceiro da Inconfidência*. A ambivalência no romanceiro ceciliano

¹⁶⁷ ALVIM, 1979, p. 165

também caracteriza as ações dos homens que flutuam entre polos como herói e traidor, ódio e amor, riqueza e miséria. Creio, ainda, que seja possível apontar essa característica no *Romancero Gitano*, de Lorca. Lá, temos regionalismo andaluz contrapondo com a nação espanhola, o místico e o mito com a realidade, o cigano e o homem românico.

2.4 VOLTA – VOLTAR SEMPRE REDIME

A ansiedade pela remissão do destino, pela recuperação do tempo, ainda que irredimível, pelo retorno a terra e da terra movem a caminhada, calcada no tempo e no espaço, iniciada no ponto inaugural do Sertão Grande mineiro. A volta ao lugar de partida é o ponto alto desse itinerário cinematográfico e esse regresso é corporificado pela terra, pela personagem de Dona Beja e pelo próprio constructo da poesia.

É lendária a atribuição do mérito pela incorporação definitiva do Triângulo Mineiro ao estado de Minas Gerais a Dona Beja. Há alguns registros, sem validade historiográfica, que contam que a região estava anexada à Província de Goiás, quando Anna Jacintha foi sequestrada pelo Ouvidor Mota. Como seu avô foi assassinado em tal evento, o Ouvidor seria julgado pelas leis do estado goiano, que era governado por um desafeto de Mota, que foi aconselhado por Anna a persuadir o príncipe regente a reincorporar ao domínio mineiro suas áreas perdidas para a Província de Goiás. Com região novamente anexada a Minas, o arraial, onde o ocorreu incidente, passou para a jurisdição da comarca de Paracatu, acabando com qualquer possibilidade de punição para o mandante do crime. Esse episódio é narrado como verdade histórica na historiografia romanceada de Vasconcelos, conforme se pode observar no trecho a seguir.

O Rei assinou o Decreto transferindo para Minas a região compreendida entre Rio das Velhas e Rio Grande, abrangendo os Municípios de S. Pedro de Alcântara, Confusão, Santo Antônio de Patos e S. Domingos do Araxá. Sem compreender a amplitude, o alcance político de seu pedido, pelo qual passaram para Minas 94.500 quilômetros quadrados de terra, então pertencentes a Goiás, Bêja perpetuava seu nome de modo insuperável.¹⁶⁸

A pesquisa/romance de Vasconcelos não objetiva ter atestado de verdade histórica, embora o autor afirme que o escreveu a partir de estudos de longos anos, viagens por onde colheu informações fidedignas, ouvindo pessoas próximas ao tempo dos fatos ocorridos e depurando a tradição, que é também história. Mais uma vez nos confrontamos com a frágil linha que delimita os discursos historiográficos e ficcionais, que se tornam ainda mais complexos quando se interligam por raízes lendárias e de tradição oral, que é o caso do

¹⁶⁸ VASCONCELOS, 1985, p. 148

tema do *Romanceiro de Dona Beja*. Costa Lima parte do caráter fragmentário desse imbróglio na tentativa de elucidá-lo. O sujeito fragmentado deve conscientizar-se de sua fragmentação, pois na busca para completar suas faltas, a historiografia pode ser uma de suas respostas, bem como a arte, ambas não são excludentes, tampouco suficientes para completar as lacunas do tempo. A literatura, aqui enquanto representação da arte, é esse lugar híbrido, onde não há tentativa de sanar/superar as faltas desse sujeito fragmentado. Nas palavras de Costa Lima temos:

Nascida de um plano, que não se confunde nem com o manipulativo da técnica e da ciência, nem com o de doação do sentido/não-sentido das coisas, próprio da filosofia, a imaginação na arte não é, por si, nem autocompensatória nem documental; no primeiro caso, ela devolveria aquele que a experimenta a si mesmo; no segundo, o devolveria ao mundo. Em ambos os casos, seria algo dispensável. A arte documental ou se nega a si própria – o mundo a que ela devolve será sempre mais rico do que ela – ou assumirá o aspecto de mero ornamento. A arte se isenta disso e daquilo pela própria maneira como trata o referente de que se apossa como sua matéria-prima: transforma-o em outra configuração, a que empresta uma condensação de possibilidades.¹⁶⁹

É a partir dessa história/lenda e das possibilidades dela que o poema *Resgate* (assim como todo o *Romanceiro*) se ergue. Temo-lo dividido em quatro partes, livre e sem rimas, com versos que subjetivam a terra, comungando-a ao homem.

Resgate

*Por intercessão de Dona Beja
chega a São Domingos o Alvará Régio
restituindo o Triângulo Mineiro*

I
A terra não se reparte.
Se abrange. Subjetiva-se.
A terra é como a Arte:
na liberdade é que se cultiva.¹⁷⁰

É do barro, do corpo vergado às raízes, que a terra e o homem se encontram, um ao outro e a si mesmos, renascendo como nos últimos versos do poema “Sob a planta dos meus pés o sol definha/ para que eu possa, caminhando,/ renascer.” E, assim como a terra, a

¹⁶⁹ COSTA LIMA, 2006, p. 149

¹⁷⁰ ALVIM, 1979, p. 96

Arte, maiúscula, nomeada precisa de liberdade para ser cultivada, não podendo ser encerrada em formas ou ser subordinada à história.

Ainda sob a temática do retorno, encontramos o poema *A volta*, onde temos a forma clássica do soneto, que trata a volta de Anna Jacintha, Dona Beja, a Araxá, depois de seu exílio em Paracatu dos Príncipes. Maria Lúcia utiliza o decassílabo, rimas opostas e uma escolha lexical rebuscada para narrar o retorno de Anna à sua origem. O retorno é sempre um renascimento e, talvez isso, explique a opção da poeta pela forma do soneto, um retorno ao clássico. E, mais uma vez, a poeta opta por um olhar intimista sobre um fato histórico, deslocando-o para o imaginário.

A mesma contenção na compostura.
Incólume no viço angelical.
Porém, nas fundas órbitas, o mal
Fulgia dentre as sombras. Ó criatura

isenta em sua culpa, ó imatura
vontade de a consumir-se na fatal
vertigem – nenhum ser, nenhum sinal
poderia torná-la menos pura.

Voltar sempre redime. O toucador
Sugere o antigo gesto matinal.
O tempo só aos mortos contamina.

Eis o espelho, a alcatifa, a mesma cor
Dos olhos, a cortina de voil:
Então sentiu a ausência da menina.¹⁷¹

A dicção da voz lírica é complacente e partilha da melancolia de Anna Jacintha, criatura isenta de culpa pelo destino que lhe foi imposto. Vasconcelos sobre o episódio narra “A situação de Bêja, na sociedade do tempo, era de separação completa das famílias, nas Minas do início do século XIX. Querida de todos em S. Domingos, regressava agora com a mancha de mulher do mundo.”¹⁷² A ambivalência dos sentimentos se faz presente no soneto, como no viço angelical ainda incólume, enquanto a inocência de menina já se foi e dos olhos guardou apenas a cor. Há uma sensação de suspensão do tempo que o desdobra em dois: o externo, pouco correu e manteve tudo em seu devido lugar – o toucador, o espelho, a alcatifa;

¹⁷¹ ALVIM, 1979, p. 98

¹⁷² VASCONCELOS, 1985, p. 170

e o interno, que “só aos mortos contamina” e arrastou-se levando a menina e devolvendo a mulher.

O exercício da volta aqui nos permite, talvez, uma leitura metapoética, já que Maria Lúcia vai às nascentes do passado histórico na tentativa de resgatá-lo e redimi-lo em seu tempo presente, eternizando suas memórias nesse canto que estará presente, perpetuado através da literatura, no tempo futuro. Esse movimento nos remete à proposta elliotiana em *Burnt Norton* que pode ser lida abaixo, em tradução de Ivan Junqueira.

O tempo presente e o tempo passado
estão ambos talvez presentes no futuro
e o tempo futuro contido no tempo passado
Se todo o tempo é eternamente presente
todo tempo é irredimível¹⁷³

2.5 NASCIMENTO – PROMESSAS E PREÂMBULOS DE VIDA

Outro eixo temático que podemos extrair do *Romanceiro de Dona Beja* é o nascimento e em todos os seus significados: o sair do ventre materno; o brotar, germinar da terra; o formar-se, constituir-se. É interessante observar que ao tratar de começos e recomeços, a poeta recorre à forma do soneto. Sua dicção, permeada de “desencanto, inquietação, acabarão forçando os limites dessa moldura inicial [a forma], fazendo a poesia percorrer um itinerário que vai das formas tradicionais ao verso livre, havendo, porém, sempre um retorno ao soneto.”¹⁷⁴, que é o berço de sua voz lírica, suas publicações anteriores ao *Romanceiro* fazem uso constante dos quatorze versos, sendo que seu livro de estreia é exclusivamente composto por sonetos (*XX Sonetos*).

Como a fonte que jorra, ambivalente
marejados de sono, navegamos –
que esse rio de amor e de abandono
seja leito comum para quem morre.

Impelidos à margem da corrente
sacudimos a tarja temporária –
e a alma se evapora: tarlatana
sobre a nossa nudez contraditória.

¹⁷³ ELIOT, 1981

¹⁷⁴ WALDMAN *apud* ALVIM, 1989

Na umidade do riso, no desejo
impreciso e profuso, pelo pranto
que no calor das órbitas poreja,

Ah, transidos de frio, patinamos
entre quiosques, domos e coretos
sem nada surpreender ou consumir.¹⁷⁵

Aquavia é um soneto de rimas brancas que faz parte do episódio *Caminho das águas* e apresenta-se logo após a volta de Anna Jacintha a sua terra, marcando, assim, o nascimento de um novo tempo, de uma nova vida, o vir ao mundo da cortesã Dona Beja. A água tem como significação simbólica três representações dominantes: fonte de vida, meio de purificação e regeneração. De acordo com Chevalier & Gheerbrant, a água é o símbolo da infinitude dos possíveis, ou seja, ela é o potencial que guarda, em estado latente, todas as possibilidades. “A imersão [na água] é regeneradora, opera um renascimento, por ser ela, ao mesmo tempo, morte e vida. A água apaga a história, pois restabelece o ser num novo estado. A imersão é comparável à deposição do Cristo no Santo Sepulcro: ele ressuscita, depois dessa descida nas entranhas da terra. A água é símbolo da regeneração: a água batismal conduz explicitamente a um novo nascimento”¹⁷⁶.

A fonte, símbolo que é vinculado até hoje ao mito de Dona Beja por seus tradicionais banhos, pode ser comparada à água batismal, que a conduz à nova vida. E dessa fonte jorra amor e abandono, e, mais uma vez, a ambivalência rege o poema que se desnuda de forma contraditória. Da “umidade do riso” brota a água do pranto “que no calor das órbitas poreja”, enquanto a voz lírica patina transida de frio. E o rio, que é símbolo de vida, também é leito comum para quem morre.

Continuando pelo itinerário do nascimento, temos a trilogia de sonetos intitulada *Progenitura*, composta por *Concepção*, *Gestação* e *Maternidade*. Devido à cronologia historiográfica que encadeia os poemas, é pertinente relacioná-los com as gestações de Dona Beja, que foi mãe solteira de duas filhas de pais distintos. Os poemas dessa tríade são carregados de símbolos e imagens, construídos a partir de tensões e ambiguidades. A geração do filho pode ser lida como a geração da palavra, bem como o nascimento na poética de Maria Lúcia é sempre relacionado à morte, porque nascer também é morrer.

¹⁷⁵ ALVIM, 1979, p. 111

¹⁷⁶ CHEVALIER, J & GHEERBRANT, A, 2003

A solidão a qual a mulher é submetida durante a gestação pode ser sentida nos versos, assim como é solitário o ato da escrita poética. O parir é uma expulsão, um exílio da palavra e desse outro que antes era uno ao corpo. Em *Concepção* o eu lírico, quase em estado de inanição, se vê parasitado por um novo ser, como “cogumelos prorrompem à deriva” “Sob o limo das pedras, parasitas” que dilata o tempo e o corpo, desvelando os arcanos de um lugar que não esse, sempre um outro, sempre futuro “promessas e preâmbulos de vida”, enquanto tudo é ainda é nebuloso e obscuro, a “placenta de vidro” e a “côncava piscina” que lateja gerando o novo translúcido.

À força de sofrer, engravidamos
 com certa indolência compassiva;
 no torpor de esquivaças e vigílias
 cogumelos prorrompem à deriva
 a capciosa jiga. Vesperal
 que o tempo dilatamos no delito
 do nebuloso engaste, túbio arcano
 em placenta de vidro, volumoso.
 Sob limo das pedras, parasitas
 os venenosos dedos compilando
 promessas e preâmbulos de vida;
 e pelo desalinho dos estímulos
 na côncava piscina latejando
 o ser se concretiza e se adivinha.¹⁷⁷

O poema segue tomado de tensões e oposições conflituosas. E, no último verso, “o ser se concretiza e se adivinha”, o outro ser, a segunda voz, a própria palavra. Tanto este quanto os outros dois poemas que integram a trilogia são sonetos sem divisão estrófica e de rimas brancas.

Em *Gestação* o corpo é o artesão que tece a vida recrudescendo “na morte a carne viva”. A geração moldada da argila é permeada de oscilação, é flor e náusea e o corpo já não pesa, rompe-se, assim como a terra, num “fluxo de aurora” promovendo o nascimento. Todo esse processo de angústias e incertezas ronda os poemas que contam com uma densa adjetivação das palavras, aumentando sua carga de significação, bem como sua multiplicidade de sentidos. Observemos um excerto:

¹⁷⁷ ALVIM, 1979, p 151

O corpo é o artesão que mistifica
o próprio sentimento de gerar –
ao tecer o embrião fibra por fibra
recrudesce na morte a carne viva.¹⁷⁸

O corpo é o criador do mistério que consegue tecer a vida, fibra por fibra, enquanto aproxima-se da morte. A relação que o eu lírico estabelece entre gestação e morte, que teoricamente seriam substantivos opostos, revela uma profundidade e extrapolação do significado das palavras e ações. Gerar também é morrer, é ter o corpo invadido por outra vida, que ao deixa-lo o transforma em um outro, o novo.

Em *Maternidade* a marca da solidão e do desterro retomam a questão do exílio e esse entre-lugar pelo qual a voz poética flutua. A gestação também é exílio.

Mas como acalentar os nossos filhos
neste exílio do amor? Nessa precária
sombra de árvore maldita? No seio
de imprecisa flor? Resta-nos calcar
o pranto sem ressalva, a doce fraude
enquanto a alma foge pela boca.¹⁷⁹

O eu lírico se coloca repartido, como um pássaro que canta sem desejos. A geração do filho é um confronto entre o corpo e o imprevisível, que de forma parasitária, como no primeiro soneto da trilogia, abandonará seu lugar de origem e constituição, exigindo, agora no fora, amor de um corpo já desalmado. O confronto dos sentimentos carrega o tom dos poemas, que correspondem a uma das partes mais líricas e densas do romanceiro.

2.6 MORTE – MORRER É PROEZA COTIDIANA

Na atmosfera deste último episódio, *Agora e morte*, pode-se captar uma aura de entrega, de conformismo e confirmação. A morte que vem rondando os versos desde o início do romanceiro, se fazendo presente na terra, no nascimento, no exílio, finalmente se faz presente em si mesma e vem em um passo manso, em uma delicada decadência. Inaugurado por *Suave declínio*, um poema livre e sem rimas, um tanto silencioso que mostra a morte que chega aos poucos, se aproximando de um corpo que nos pertence, ainda: o advérbio marca que esse pertencimento corresponde apenas ao agora, todo o resto é morte. Morte que, aliás,

¹⁷⁸ ALVIM, 1979, p. 152

¹⁷⁹ ALVIM, 1979, p. 153

A declaração guia o modo de funeral com o qual o eu lírico quer ser velado. As orações e missas a serem realizadas também constam nesse inventário com a finalidade de pagar possíveis dívidas e promessas deixadas inconclusas. O poema segue elencando as miudezas de Dona Beja deixadas às filhas, aos escravos, aos testamenteiros. As poucas pessoas nomeadas para receberem o espólio reforçam a atmosfera de solidão na qual viveu a personagem durante toda sua vida. Observemos os versos “chapéu de sol de seda sarjada/ garrafa com presunção de cristal terrina de beira azul/ foice velha/ machado velho/ enxada velha/ uma vaca parida”, a minuciosidade e simplicidade dos objetos descritos ao longo do poema, sugerem a importância da vida diante da morte iminente. Tudo passa a ser nada e da terra de onde se surgiu, retorna-se.

O *Romanceiro de Dona Beja* se encerra com a vida de Dona Beja, uma de suas principais personagens, junto a terra e à própria palavra. A poeta incorpora à sua poesia episódios históricos de forma velada, como afirma Costa Lima sobre o ficcional literário de forma geral, que “incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade.”¹⁸² A ficção, para o teórico é um modo discursivo e a relação da ficção poética com a verdade se dá com a abertura de caminhos possíveis para além da realidade e do real. Sob o mote histórico, mas transcendendo-o constantemente, Maria Lúcia penetra o verbo, a terra e o tempo. Sua lucidez que fez a poeta ver demais na sombra e ver demais na luz¹⁸³ consegue gerar uma lírica que ocupa seu lugar ao sol, apesar da imensa sombra dos outros consagrados romanceros predecessores ao seu.

¹⁸² COSTA LIMA, 2006, p. 282

¹⁸³ CUNHA *apud* ALVIM, 1979

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a poesia e seu caráter transcendental, anterior à literatura, ao conceito da história e análogo a linguagem humana, pensa-la, nas palavras de Octávio Paz, como “conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro.”¹⁸⁴ é uma das justificativas do trabalho aqui empreendido. A outra é trazer à luz dos leitores e estudiosos da literatura a lírica de Maria Lúcia Alvim, poeta pouquíssimo conhecida, através de sua obra *Romanceiro de Dona Beja*.

Para desenvolver tal tarefa, buscou-se apresentar um panorama geral de sua obra, em especial do *Romanceiro* e coloca-lo em diálogo com outros dois romanceiros modernos consagrados, o *Romancero Gitano*, de Garcia Lorca, e o *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles. O abrigo sob o mesmo gênero nos incita, inicialmente, a fazer uma associação entre as obras, buscando localizar semelhanças e influências, especialmente entre os romanceiros de Cecília e Maria Lúcia, haja visto que ambos recorrem a acontecimentos históricos relativos ao ciclo de descoberta e povoamento de Minas Gerais. Entretanto, as aproximações apontaram para a individualidade das obras, ressaltando o lirismo único e consolidado de Maria Lúcia, que não se refugiou à sombra de um livro tão marcante e relevante para a literatura como o *Romanceiro da Inconfidência*. Frisam-se, ainda, as muitas liberdades com as quais Maria Lúcia trata o gênero, diferenciando-se dos outros dois poetas também aqui estudados, que permanecem mais próximos às tradições formais do romanceiro.

Observado os modos como cada poeta constrói seus romances, consegue-se mapear um dos atrativos pelo gênero comum aos três poetas aqui estudados que é a maleabilidade da forma, simultaneamente lírica e narrativa. Enquanto Lorca e Cecília, ainda que modernizando a forma e adequando-a as necessidades e exigências de sua poesia, se mantêm mais fiéis à métrica original do gênero, com recorrência à redondilha e romances com modelos formais muito semelhantes entre si, Maria Lúcia nos apresenta uma construção formal mais complexa. Dissonante, a poeta opta por um romanceiro, gênero que tem suas matrizes cravadas na oralidade e na cultura popular, para desfilar toda sua erudição, requinte plástico e elaboração com a palavra. Essa é uma das insubordinações de sua poesia, e da poesia de forma geral, extrapolar a forma, desarmando as expectativas do leitor e inserindo-o em um outro mundo de possibilidades, o que torna a prática da linguagem poética

¹⁸⁴ PAZ, 2012, p. 21

inestimável. Essa prática, segundo Bosi, “limpa a palavra das escórias do desgaste rotineiro e mantém vivo o seu potencial de som e significação.”¹⁸⁵

Buscou-se como uma das possibilidades de análise e leitura do *Romanceiro de Dona Beja* sua temática histórica. Todavia, o fato histórico escolhido por Maria Lúcia emerge de uma zona turva, onde não é possível delimitar as fronteiras entre a historiografia, as lendas, as tradições orais e populares. Tanto que a poeta usou como referência para estudo da vida de sua personagem principal, Dona Beja, a obra de Agripa de Vasconcelos, que é uma narrativa elaborada a partir de fatos históricos romanceados. Diferentemente de Cecília, que empreendeu um estudo rigoroso de documentos e depoimentos com validade historiográfica, a fim de que seus romances carregassem alguma verdade, Maria Lúcia não almeja que seu romanceiro possua fidedignidade histórica.

Achou-se pertinente realizar uma discussão teórica sobre os limites entre história, ficção e literatura. Trouxemos Hayden White e sua proposta de ruptura com os lugares estanques e dicotômicos ocupados pela ficção e a história. Para o historiador, a veracidade da historiografia é questionável e tanto sua condição narratológica quanto a seleção de fatos feita pelo historiador a relativiza e praticamente a equipara à ficção. Costa Lima, sem regredir o progresso alcançado por White, avança na elaboração dessa questão problemática, abandonando o radicalismo do americano e aprofundando a reflexão teórica dos conceitos envolvidos. A afirmação do estatuto de verdade é fundamental para a legitimidade do discurso histórico, pois ao considerarmos os fatos inscritos em uma narrativa histórica temos a busca pela verdade empreendida naquela seleção. O mesmo não ocorre em uma obra ficcional. O *Romanceiro de Dona Beja* ainda que reporte um episódio verídico não tem compromisso algum com a veracidade do que está narrando, apropriando-se de informações reais ou não, a obra é erguida extrapolando as referências externas. Costa Lima retoma a Poética aristotélica e sua determinação de que a história narra o que ocorreu, enquanto a poesia se ocupa das possibilidades do que poderia ter ocorrido.

Assim, a poesia traz ao mundo um outro mundo sob véu do “como se”, que ao apresentar como os fatos, personas e matérias poderiam ter sido se afirma enquanto experiência existencial, uma transfiguração do real e da consciência. Wolfgang Iser afirma que há elementos do real no texto ficcional, porém a ficção não se limita a esses elementos. Ela os transgride, fazendo da realidade “repetida” no texto ficcional um novo signo. Essa

¹⁸⁵ BOSI, 2000, p. 273

transgressão pode ser identificada na obra alviniana, que extrapola a história da fundação do Triângulo Mineiro e de Dona Beja, podendo ser lida sem nenhum atrelamento ou conhecimento desses fatos. Procurou-se caminhar ao longo do trabalho com muita cautela para não reduzir a poesia de Maria Lúcia aos seus referentes históricos e externos, já que “a história é o lugar de encarnação da palavra poética”, segundo Paz que segue afirmando:

A linguagem que alimenta o poema nada mais é, afinal de contas, que história, nome disto ou daquilo, referência e significação que alude a um mundo histórico fechado e cujo sentido se esgota com o de seu personagem central: um homem ou um grupo de homens. Ao mesmo tempo, todo esse conjunto de palavras, objetos, circunstâncias e homens que constituem uma história parte de um princípio, isto é, de uma palavra que o funda e lhe dá sentido. Esse princípio não é histórico nem é algo que pertença ao passado, mas está sempre presente e disposto a encarnar-se.¹⁸⁶

O objeto de estudo desse trabalho aliado às reflexões teóricas nos permitiu reconhecer a tênue e delicada linha que separa e circunda os gêneros historiográficos, ficcionais e literários. E, de acordo com Paul Ricoeur¹⁸⁷, a relação entre realidade e ficção não deixará de nos atormentar. Costa Lima validando a posição de Ricoeur segue com a afirmação.

Por mais forte que seja a determinação do ficcional, por mais que saibamos que *não é o uso de recursos literários que favorece ou prejudica uma obra como historiográfica*, ainda assim não conseguiremos separar totalmente as escritas da história e da ficção. E isso porque, optando por dizer a verdade do que foi, a história não se desvencilha, radicalmente, do que poderia ter sido.¹⁸⁸

A análise do corpus da poesia de Maria Lúcia nos permitiu conhecer um pouco mais de sua verve multifacetada. Dialogando com história, ficção e lenda, sua lírica não se subordina a esses discursos. Ainda que recorrendo a eles ou os tocando, o *Romanceiro de Dona Beja* vai além, mergulhando em múltiplos universos, flutuando por sensações e buscando por meio da história, o resgate da memória particular e o encontro com a própria construção da palavra, fazendo do itinerário por entre o Sertão Grande um caminho para se

¹⁸⁶ PAZ, 2012, p. 192

¹⁸⁷ RICOEUR, 2007.

¹⁸⁸ COSTA LIMA, 2006, p. 385

achegar a si. Um movimento cíclico, no qual o eu lírico partindo dos signos gravados na terra, dela brota, se exila, retorna e morre, voltando para a mesma terra.

Diante da ausência de fortuna crítica sobre Maria Lúcia Alvim, em especial sobre o *Romanceiro* aqui estudado, assumo o risco do solilóquio desse trabalho e da aventura de se propor um estudo através da leitura e interpretação de poesia. Tal feito é sempre muito perigoso, pois se caminha junto com a iminente possibilidade de limitar os sentidos e o alcance do poema. Busquei apontar possíveis chaves de leitura e análise do objeto de estudo, deixando em aberto outras infinitas e necessárias maneiras de se ler e estudar sua lírica, pois “o poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um novo leitor.”¹⁸⁹ Espero, ainda, que esta dissertação tenha colaborado para leitura e estudos futuros da poeta, que reclama seu lugar na literatura. Para finalizar, espero que qualquer deslize aqui cometido ao lidar com a matéria da poesia, tenha sido por ela mesma corrigida, conforme a sábia afirmação do poeta Murilo Mendes, “sempre, em todos os tempos a poesia corrigiu a crítica.”¹⁹⁰

¹⁸⁹ PAZ, 2012, p. 198.

¹⁹⁰ MENDES, 1945.

REFERÊNCIAS

De Maria Lúcia Alvim

ALVIM, Maria Lúcia. *A Rosa Malvada*. Rio de Janeiro: Editora Clarim, 1980.

_____. *Coração incólume*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1968.

_____. *Pose*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1968.

_____. *Romanceiro de Dona Beja*. Rio de Janeiro: Fontana, Mec, 1979.

_____. *Vivenda*. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).

_____. *XX Sonetos*. São Paulo: Seção de Obras da Fundação Cásper Libero, 1959.

Sobre Maria Lúcia Alvim

ALVIM, M. L. Romanceiro de Dona Beja: a melancolia mineira na poesia de Maria Lúcia Alvim. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 35, 25 set. 1979. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> acessado em 14/02/2014.

BARBIERI, Ivo. Re-generação ou a volta às nascentes. Prefácio. In ALVIM, Maria Lúcia. *Romanceiro de Dona Beja*. Rio de Janeiro: Fontana, Mec, 1979.

DE LIMA, Sandra Araújo. *Reflexões sobre o poema XX Sonetos de Maria Lúcia Alvim*, 2007. Disponível em <http://www.fajesu.edu.br/pdf/marginahlia/MARGINAHLIA_N_02.pdf> acessado em 02/08/2012.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. Maria Lúcia na sombra e na luz. Prefácio. In ALVIM, Maria Lúcia. *Romanceiro de Dona Beja*. Rio de Janeiro: Fontana, Mec, 1979.

JUNQUEIRA, I. Dona Beja, terrestre. Eterna. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 5, 28 out. 1979. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> acessado em 14/02/2014.

PAIVA, Kelen Benfenatti. Maria Lúcia Alvim: o melancólico canto da Juriti. In: DUARTE, Constância Lima e outros (orgs). *Escritoras de ontem e de hoje: antologia*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

SIMPSON, Pablo. *Arcanos e exílio na poesia de Maria Lúcia Alvim e Roberval Pereyr*. 2004. Disponível em <http://www2.uefs.br/ppgldc/revista2_212.html> acessado em 02/08/2012.

VEIGA, E. A palavra inesperada, a imagem tátil. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 5, 08 mar. 1981. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> acessado em 14/02/2014.

WALDMAN, Berta. Prefácio. In: ALVIM, Maria Lúcia. *Vivenda*. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).

Geral

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.

ALI, Said. *Versificação Portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

ALMEIDA, Guilherme. *Haicais*. Disponível em: <http://www.releituras.com/guialmeida_haicais.asp> acessado em 04/12/2014.

ANDRADE, Mário de. Cecília e a poesia. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética / Aristóteles*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 6ª ed. Campinas: Papirus, 2007.

AZEVEDO, Fernando de. *Jardins de Salústio*. A margem da vida e dos livros. São Paulo: Marrano, 1924.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: 1986.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin/ Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin* (orgs.). 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BISOFFI, R. A. B. Dois romanceros modernistas: alguns aspectos da recepção crítica do Romancero Gitano (1928), de Federico García Lorca, e do Romanceiro da Inconfidência (1953), de Cecília Meireles. p. 18, monografia em Estudos Literários, Unicamp, 2010.

BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____ (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi e outros. *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1969.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain.; SUSSEKIND, Carlos; SILVA, Vera da Costa e. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *A teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles poesia*. Coleção Nossos Clássicos. Vol. 107. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 6ª ed.

Enciclopédia dos municípios brasileiros (1958). Disponível em <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/minasgerais/araxa.pdf> acessado em 01/09/2013.

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

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2006.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

_____. *Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos chaves da época*. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LISBOA, José Carlos. *Verde que te quero verde: ensaio de interpretação do Romancero gitano de Garcia Lorca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

LORCA, Federico García. *Antologia poética*. Trad. William Agel de Mello. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Romanceiro Cigano*. Trad. Fábio Aristimunho Vargas. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

_____. *Romancero Gitano*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

_____. *Romancero Gitano*. Trad. Afonso Felix de Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MELETINSKII, E. M. (Eleazar Moiseevich); BEZERRA, Paulo. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia, 1-II, (Ob. comp. IX-X)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

MENÉNDEZ PIDAL, R., (1942), *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

MONTEMEZZO, Luciana. *O assassinato de García Lorca e suas repercussões no Brasil*. Revista Aletria, n. 2, v. 19, 2009.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Org. Maria José Campos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PARAENSE, Sílvia. *Cecília Meireles: mito e poesia*. Santa Maria: UFSM, 1999.

_____. *História, memória e mito no Romanceiro da Inconfidência*. Revista Fragmentum, n. 1, 2001.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

PESSANHA, José Américo Motta. O sono e a vigília. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Org. Augusto de Campos. São Paulo: Editora Cultrix, 1970

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Paulo Rónai. São Paulo: Editora Globo, 2013.

SANTOS, A. L. *A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone*. 2008. 197 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas. 2008

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Organização e introdução João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VASCONCELOS, Agripa. *A vida em flor de Dona Beja*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da USP, 1992.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da USP, 1994.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.