Marta Helena Cocco

MITOCRÍTICA E POESIA

Regimes, Imagens e Mitos na Poética de Lucinda Persona

Carlini Caniato

MARTA HELENA COCCO

MITOCRÍTICA E POESIA

REGIMES, IMAGENS E MITOS NA POÉTICA DE LUCINDA PERSONA

Carlini&Caniato

© Marta Cocco, 2016.

AUTORIZADA a reprodução de partes ou do todo desta obra sem autorização expressa da autora e da editora, desde que citada a fonte.

C659m
Cocco, Marta Helena.
Mitocrítica e Poesia: Regimes, imagens e Mitos na Poética de Lucinda Persona./ Marta Helena Cocco. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2016.

ISBN 978-85-8009-127-4

1.Mitocrítica. 2.Poesia. 3.Lucinda Persona. 4.Imagens – Mitos. I.Título.

CDU 82

Editores
Elaine Caniato
Ramon Carlini

Capa
Elaine Caniato

Revisão
Marta Cocco

Carlini&Caniato

Carlini & Caniato Editorial (nome fantasia da Editora TantaTinta Ltda.)
Rua Nossa Senhora de Santana, 139 – sl. 03 – Goiabeira
Cuiabá-MT – (65) 3023-5714
www.carliniecaniatoeditorial.com.br - contato@tantatinta.com.br

Sumário

Prefácio 7

PREÂMBULOS DA PESQUISA 11

A gênese deste livro 11

As escolhas: o gênero poema e a obra 11

Uma breve apresentação da autora 12

Uma pesquisa parte do desejo de responder a questões que a obra suscita 13

A opção pelas abordagens críticas do Imaginário 13

A sintaxe do Imaginário e a estruturação do trabalho 20

As contribuições que este livro pode oferecer 22

A POETA, OS GESTOS DO EU LÍRICO E A RELAÇÃO COM OS REGIMES DE IMAGENS 24

A poeta e seu trajeto – breve traçado 24

Descer às intimidades – gesto predominante 31

As relações entre a descida às intimidades e o regime noturno místico 53

Sacralização e celebração do espaço-tempo – gesto secundário – e as relações com o regime noturno sintético 73

AS IMAGENS E OS MITOS NA PERSPECTIVA DA MITOCRÍTICA 89

A mitocrítica como método de investigação da atualização mítica 89

A imagem poética: de metáfora a símbolo 95

As imagens obsessivas na poética de Lucinda Persona 104

As imagens em constelação engendrando os mitos diretivos 113

A) Grupo 01: natureza, paisagem, lugares 114

Amanhecer e crepúsculo: do começo ao fim, a contemplação, a apreensão do instante 114

Flores: o encanto e a tristeza do efêmero 118

Paisagem estrangeira e doméstica 124

B) Grupo 02: o quintal e a casa 128

Alimentos: fomes, matanças e sobrevivência 128

Formigas e caracóis: a determinação oculta e manifesta 135

Móveis e objetos:
a exposição do frágil sob o aparente duradouro 140

C) Grupo 03: a intimidade reveladora 143

No corpo, as marcas do tempo 144

Língua: o poder da perpetuação 146

O isomorfismo dos continentes e o arquétipo do abrigo 151

Os mitos diretivos: Cronos, Deméter e Afrodite –
passagem e permanência, morte e vida, aridez e floração 153

SOB A TIRANIA DA FINITUDE, A PULSÃO DA VIDA 177

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 182

APÊNDICE 185

ENTREVISTA COM LUCINDA PERSONA 185

Prefácio

A humanidade do ser pelo enigma da palavra

Produzir um trabalho de proposição crítica não é uma tarefa fácil. E, quando o objeto da pesquisa é a produção literária de um determinado autor, ainda vivo e em franca produção, corre-se o risco de se lançar sobre ela um olhar parcial, fazendo com que a pesquisa revele a sua incompletude, tornando-se, e não raras vezes, um fator de subtração à grandeza do texto literário. Por isso, percebo que em "Mitocrítica e poesia: regimes, imagens e mitos na poética de Lucinda Persona", a autora não aspirou ao desejo de totalidade e de palavra final sobre as pretensões da criação literária, mas sim de apresentá-la sob alguns ângulos possíveis.

Vale ressaltar, porém, que, quando se busca a clareza, correm-se dois riscos: de um lado, tem-se a impressão de se estar repisando em evidências (já que é preciso tomar tudo a partir da base); e, de outro, podem surgir complicações ao se estabelecer diferenças demasiadamente sutis. Nesta pesquisa, a autora não evitou o primeiro risco. Já quanto ao segundo, Marta Cocco, ao longo de sua análise, buscou fundamentar suas distinções, a fim de dar mais consistência à dinâmica da análise.

Sabemos que a literatura confere lugar central à experiência pessoal do ser humano e, das diversas formas de suas manifestações, a poesia é, sem dúvida alguma, um dos principais meios dessa expressividade artística. Porém, só aprendemos o que é poesia lendo boa poesia, e essa é a tarefa primordial do crítico: distinguir os bons poemas dos maus.

Dessa forma é que este trabalho torna-se relevante, pois sua autora assume, através do uso da mitocrítica, um compromisso estético e formador. Não serve, porém, para instruir um leitor pretensioso, do tipo que considera a literatura e sua crítica como artigo de luxo; antes, ajuda

na tarefa de formar o leitor e o ser humano, informando-o de sua cultura e, principalmente, de sua humanidade através do enigma da palavra.

Segundo C.G. Jung, "uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto ou imediato". Essa palavra ou essa imagem tem um aspecto "inconsciente" mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance de nossa razão.

E é no olhar através da beira do abismo que seremos conduzidos através deste trabalho, pois lendo e entendendo muitos aspectos da poesia de Lucinda Persona é que alargaremos, segundo a autora, essas experiências como seres humanos; lendo-as, forjamos os nossos critérios para reconhecer o valor da literatura, e assim vamos reordenando, continuamente, nossa trajetória como leitores e indivíduos.

Marta Cocco, neste trabalho crítico, vale-se de sua condição de pesquisadora e de leitora para falar da poesia de Lucinda Persona, confrontando-se com os textos que quer investigar, munida apenas disto: sua sensibilidade literária, sua bagagem de leituras e sua inteligência.

Mesmo partindo de uma questão probante que origina este trabalho, em que se busca entender o porquê da recorrência de certas imagens, como a dos alimentos, da paisagem doméstica, de pequenos animais do quintal, do corpo humano entre outras, nos cinco livros publicados por Lucinda Persona, sobressai o interesse da pesquisadora centrado no gênio criador da poeta que analisa, trazendo a novidade da intuição dos gestos do eu lírico, com base nos modelos arquetípicos descritos por Durand. Em seguida, põe em prática o método da mitocrítica, formulado pelo mesmo teórico que não apresentou exemplos de procedimento quando descreveu tal teoria.

As consequências dessa atitude assumida pela pesquisadora foram enormes, mas a maior conquista foi a do conhecimento, do compartilhamento e das trocas. Neste sentido, sinto que Marta Cocco é um ser privilegiado por contar e partilhar as etapas de sua pesquisa com todos

os que estão dispostos a ler este livro. Contudo, se tive algum "pudor" em tecer comentários avaliativos sobre ele, creio que nesse momento seja possível manifestar-me, ainda que brevemente e em pontos genéricos.

A pesquisa sobre Lucinda Persona sempre me agradou. Pelo lado pessoal, por ser uma escritora mato-grossense e, pelo lado profissional, por considerá-la uma grande poeta. Porém, meu maior privilégio foi acompanhar este trabalho ganhar corpo, ir tecendo-se nas dúvidas, nas questões, nos erros, nos acertos, nas ansiedades e nos risos.

Embora não acredite em trabalhos concluídos, gosto do seu resultado e da versão atual. Para mim, trata-se de uma conjunção de acertos: dos objetos, dos pressupostos, da temática, da escolha teórica e das análises e interpretações. A obra de Lucinda Persona, sem dúvida, não está completamente revelada ou desvendada, mas dificilmente uma abordagem crítico-teórica como a dos Estudos Antropológicos do Imaginário daria conta de ir tão acertadamente no âmago das questões fundamentais da escrita poética, e dificilmente um pesquisador arriscar-se-ia ao nível de profundidade que Marta Cocco percorreu.

Nessa procura, porém, as respostas não são encontradas no lado meramente racional. E nós, como as encontraremos? Esta é, afinal, a questão do enigma posto pela esfinge a Édipo e que se insere neste trabalho. Um enigma simbólico, que exige uma resposta simbólica. O ponto de partida será sempre a leitura dos próprios poemas de Lucinda Persona. Os pontos de chegada são imprevisíveis. Marta, neste livro, chegou aos mitos que dirigem tal poética, considerando a escrita como um rito e a palavra como um abrigo à inevitável passagem do tempo.

José Alexandre Vieira da Silva[1]

---

1 Doutor em Estudos Literários, pela UFG; é vice-líder do Grupo RG Dicke de Estudos em Cultura e Literatura de Mato-Grosso e do NELIM (Núcleo de Estudos Linguísticos do Imaginário), da UFG. Professor de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT – Campus Cuiabá). Email: jalexvs@uol.com.br.

PREÂMBULOS DA PESQUISA

A gênese deste livro

Este livro é uma versão atualizada da tese de doutorado em Letras e Linguística, área de concentração *Estudos literários* e linha de pesquisa *Literatura e Imaginário*, da Universidade Federal de Goiás. O trabalho foi orientado pela Profa. Dra. Maria Zaíra Turchi e lida, no exame de qualificação, pelos professores Dr. Jamesson Buarque e Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo. No exame de defesa, pelos professores Dr. Dante Gatto, Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Dra. Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto e Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima. De lá para cá, com o oportuno distanciamento, reli o texto, fiz algumas reformas e acomodei-o aos moldes de um livro. Em suma, a tese é um estudo analítico da obra poética de Lucinda Nogueira Persona (poeta radicada em Cuiabá-MT), especificamente de cinco livros de poemas publicados de 1995 a 2009 (*Por imenso gosto, Ser cotidiano, Sopa escaldante, Leito de Acaso e Tempo comum*), com base nas abordagens críticas do Imaginário. O objetivo foi o de demonstrar, conforme preconiza um dos importantes estudiosos dessa linha teórica, Gilbert Durand, como a poesia da autora alcança, contemporaneamente, a importante função de reanimar o arcano dos grandes mitos, ao atualizá-los, mesmo estando a poeta inserida em uma civilização tecnicista.

As escolhas: o gênero poema e a obra

A escolha do gênero poema se deu porque é o em que a escritora se destaca e, até o momento, suas principais publicações são os livros de poesia. A escolha da escritora não foi aleatória. Pesquisar uma autora ou um autor residente em Mato Grosso, estado onde vivo, sempre foi estimulante para mim e, dentre todos, escolhi Lucinda Persona por acreditar na qualidade da sua obra e, principalmente, porque seus poemas me emocionam. Desde

que li o primeiro texto (*Alegria é cristal de açúcar*), lá pelos idos de 1997, num calendário de mesa, produzido pela ADUFMAT, na UFMT, senti que estava diante de uma grande literatura. Foi amor à primeira vista.

Uma breve apresentação da autora

Lucinda Nogueira Persona nasceu em Arapongas – PR, em 1947, e vive em Cuiabá desde 1965. É casada com Valter Persona e não possui filhos. É formada em Biologia pela Universidade Federal do Mato Grosso e Mestre em Histologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professora aposentada da UFMT. Também lecionou nos cursos da área da saúde na Universidade de Cuiabá (UNIC). Sua estreia na poesia deu-se em 1995, quando publicou *Por Imenso Gosto*, Massao Ohno Editor, e obteve o prêmio especial no concurso Cecília Meireles da União Brasileira de Escritores. Em 1997, publicou o livro infantil *Ele era de outro mundo*, pela editora Tempo Presente de Cuiabá; em 1998, o livro de poemas, *Ser Cotidiano*, editado pela 7 Letras. Com *Sopa Escaldante* em 2001, pela mesma editora, venceu o prêmio Cecília Meireles, da UBE, juntamente com Fabrício Carpinejar. Em 2002 participou da antologia de contos *Na margem esquerda do rio: contos de fim de século* (Via Lettera) e, no ano seguinte, da antologia de poemas *Fragmentos da alma mato-grossense* (Ed. Entrelinhas). Seguiu com poesia em 2004, com *Leito do acaso* (7 Letras), e em 2009, pela mesma editora, publicou *Tempo Comum*. Em 2015, publicou *Entre uma Noite e Outra* (Entrelinhas).

Lucinda Persona, embora tenha publicado seus poemas em editoras do Rio de Janeiro, (ressalte-se que de pequeno a médio porte), é autora que reside em Mato Grosso e ainda não conta com boa circulação de seus livros em âmbito nacional. Essa falta não condiz com a qualidade dos poemas, conforme demonstraremos neste estudo que realizamos, também, por acreditar que as universidades brasileiras, um dos órgãos formadores do cânone, podem reparar as falhas concernentes a essa formação.

Uma pesquisa parte do desejo de responder a questões que a obra suscita

Dentre as questões que se impuseram a este estudo, a principal foi: o porquê da recorrência de certas imagens, como a dos alimentos, da paisagem doméstica, de pequenos animais do quintal, do corpo humano entre outras, nos cinco livros publicados. Reconhecendo essa recorrência, percebi que o modelo teórico mais apropriado para investigá-la seria a mitocrítica e daí veio outra questão importante: a que mitos as imagens repetitivas estão associadas e, portanto, quais deles são atualizados no conjunto da obra estudada. As hipóteses formuladas foram: a de que a recorrência de imagens ligadas ao corpo humano, aos animais e aos vegetais, juntamente com as dos móveis da casa redundariam no tema da finitude da matéria, elemento comum a todos, nas reflexões existenciais sobre a vida e a morte e que este seria o mitologema central da obra; e a de que os mitos diretivos seriam encontrados a partir de modelos que estivessem fundamentados em tal mitologema, provavelmente deuses agrários. Entendemos por mitologema uma síntese temática, um tema central, ou, como diz Durand, "resumo abstrato de uma situação mitológica como por exemplo o progressismo no mito de Prometeu". (1996, p. 161)

A opção pelas abordagens críticas do Imaginário

O primeiro passo para a constituição da tese foi, evidentemente, a escolha da obra e da corrente teórica para os procedimentos de análise. Como já dissemos, as questões que suscitaram a pesquisa requeriam respostas que poderiam ser dadas pelos estudos sobre o Imaginário. Ao selecionarmos esses estudos para tal fim e, consequentemente, não percorrendo outros caminhos críticos, concordamos com Durand (1995) que questionou a eficácia de algo que é arbitrário, como os métodos absolutamente racionalistas, avaliar algo que não o é, como a poesia. Justamente Durand (1995) critica alguns dos rumos que foram decididos para a linguagem, especialmente depois do século XVI e, mais ainda, após Saussure, quando

ela passou a ser vista como "um sistema arbitrário de significantes com a utilidade essencial de transmitir e intercambiar informação" (DURAND, 1995, p. 210). Para ele, a lógica da linguagem não pode ser interpretada como uma mera combinação de sentidos. Na perspectiva dos estudos do imaginário, a linguagem não faz o que faz porque está organizada num sistema estruturante, mas porque é simbólica e por que os seres humanos vivem e não apenas se movimentam dentro de um consenso arquetípico. E o próprio sistema estruturante, inclusive os significantes, são tributários de uma ordem natural e não artificial.

Antes ainda de Durand, Bachelard, tentando fazer um inventário sistemático das imagens produzidas pelo ser humano, deu-se conta do quanto "era paradoxal estudar 'objetivamente' os impulsos da imaginação que vêm colocar o inesperado até dentro da linguagem." (BACHELARD, 1990, p.25). De acordo com a leitura de Elyana Barbosa e Marly Bulcão (2004), o teórico opõe-se à filosofia comteana que define o desenvolvimento da ciência como algo cumulativo, linear e progressivo. Para ele, a ciência é feita da dinâmica da razão e da imaginação, que pressupõe continuidades e rupturas dentro da história.

Bachelard entende que a ciência deve ser ao mesmo tempo realista e idealista, empirista e racionalista, e não radicalizar enfatizando apenas um dos polos. A ciência estuda fenômenos e não coisas. Em linhas gerais, isso equivale à seguinte questão: se não podemos avaliar o real como coisa, como forma, como espaço, como situação, de que modo devemos estudá-lo? Quando estudamos algo, o fazemos da forma como ele se apresenta, a partir da percepção que temos dele. Mas, ele é só o que percebemos? É somente aquilo que se manifesta exteriormente? Essa revolução está no seio da microfísica e permeia as demais áreas da ciência. Assim, o pensamento de Bachelard é considerado revolucionário em muitas áreas do conhecimento.

No caso específico da literatura, devemos assinalar que foi justamente no campo da arte, da expressão literária, mais especificamente ainda da imagem poética, que ele buscou subsídios para comprovar sua tese, pois considera a criação poética uma realização privilegiada

do psiquismo humano. Deste modo, uma imagem também é considerada pelo que desperta em termos de ação imaginante, naquilo que ela consegue ultrapassar o real. Para Bachelard, tanto a razão como a imaginação são atividades dinâmicas e criadoras, portanto devem estar juntas. Bachelard privilegia a repercussão e não a anterioridade de uma imagem, pois, para ele, a imagem tem um dinamismo próprio. As investigações da psicanálise servem, segundo Bachelard (1998b), para determinar a personalidade do poeta, mas não para o ato poético e para a imagem poética que carecem de uma fenomenologia da imaginação. Nessa fenomenologia, o leitor é convocado a captar na imagem não um objeto ou um substituto do objeto, mas a sua realidade específica, advinda da associação entre o ato da consciência criadora e a imagem poética, que nasce antes do pensamento. Para Bachelard, a alma e o espírito são indispensáveis para se estudar a imagem poética em suas diversas nuances, desde o devaneio até a execução. A interpretação que fazemos dos sentidos de alma e espírito propostos por Bachelard vai ao encontro do que Mikel Dufrenne (1969) inicialmente distingue como poeta artesão (consciência) e poeta inspirado (alma) e reúne numa existência simultânea. A distinção inicial dá conta de que artesão é o que não nasce poeta, mas se faz com o hábito, com o trabalho, embora não se meça a qualidade do poético pela quantidade de trabalho. Nessa concepção, a teoria do estado poético é sempre uma teoria da criação cujos sentidos evocam a presença do poeta inspirado. O poeta inspirado tem a garantia da autenticidade, mas não é responsável por ela. É como se interviesse entre si e a obra uma espécie de terceira pessoa que o possui e o anima. É ele mesmo quando fora de si. Enfim, combinando as duas instâncias, torna-se relevante o que Dufrenne teoriza sobre as imagens e a imaginação, advertindo para o risco de interpretações equivocadas:

> a primeira delas seria considerar a imagem o fenômeno de uma consciência imaginante como no sonho que só remete o sonhador a si mesmo. Há imagens que procedem de outro lugar e que constituem um apelo vindo do exterior, embora a consciência as recolha e as esconda em si mesma. O segundo perigo

> seria identificar apressadamente esse exterior com o mundo exterior: natureza inspiradora não é a natureza naturada, tal como a percebemos. As imagens pelas quais ela inspira, não são exatamente as coisas percebidas, mas o que se revela através dessas coisas. (DUFRENNE, 1969, p. 159)

Essa concepção de imagem como portadora de um potencial epifânico, de algo capaz de revelar, é um dos traços que identificamos prontamente na poética de Lucinda Persona e, justamente por isso, o estudo de tal poética não pode ser feito à luz de uma visão fragmentada de mundo, que privilegie apenas a razão.

Durand (1993) defende, contra a visão fragmentada de mundo, a ideia da conexão entre as diversas áreas do conhecimento para que se possa chegar a uma ciência do humano. Para ele não existe humanidade se não existirem obras, desde as mais rudimentares inscrições nas cavernas, às mais sofisticadas tecnologias. A obra é mais do que uma visão de mundo, é um universo imaginado. Embora tenha um criador, não se reduz à voz de um ser humano, mas na do ser humano. O essencial de uma obra está na tensão dissonante que a compõe e na concordância ou satisfação que lhe dão a reflexão ou o prazer estético advindos da leitura:

> La obra y su comunicación convocan mi comprensión. Este pensar me eleva y me arranca a aquel "yo mismo" enredado en la existencia, en sus pequeñas limitaciones, en su universo de míseras perspectivas; y de pronto se siente llamado a lo más profundo de sí mismo por un pensamiento tangible – verdadera *res cogitans* – que imprime orden y colma al cogito mismo. (DURAND, 1993, p. 173)[1]

Durand (1997) critica os postulados teóricos que discriminam ou menosprezam a função imaginante do ser humano, excluindo-lhe o

1 A obra e sua existência convocam minha compreensão. Este pensamento me eleva e me arranca daquele "eu mesmo" envolvido na existência, em suas pequenas limitações, em um universo de míseras perspectivas, e de repente se sente chamado ao mais profundo de si mesmo por um pensamento tangível, verdadeira res cogitans (sujeito pensante) que imprime ordem e preenchimento ao próprio cogito. (Traduzido por Cleide Ester de Oliveira).

esforço intelectual. Para ele, a imaginação é a propulsora de toda a pesquisa. O que a ciência faz é um caminho que inicia nas imagens pensadas e desemboca numa objetividade comprovada racionalmente, num recalcamento, mas não apagamento das imagens criadas. A função fantástica está "na raiz de todos os processos da consciência." (DURAND, 1997, p.397).

Para Octávio Paz, imaginação e razão não são coisas separadas, são fundidas em uma "evidência que é indizível exceto através de uma representação simbólica: o mito." (2006, p. 78). Nesse sentido, ressalta-se a importância da presença do mito de forma patente ou latente num poema ou numa obra poética, um dos pontos centrais desta investigação. Paz também diz que o leitor, ao se relacionar com uma imagem poética, ao tentar recriar uma criação, ressuscita não apenas as experiências pessoais, mas, também, "de nossa vida mais obscura e remota". (2006, p. 46). Evidentemente essa afirmação solicita um diálogo com Jung, defensor da existência de um inconsciente coletivo, espécie de armazém do imaginário humano. Não só para Paz, mas para os teóricos que compartilham dessa opinião, os fundamentos junguianos são fundamentais, pois a imaginação se dá com a participação do consciente e do inconsciente. Levar em conta a participação do inconsciente, o pessoal e – especialmente - o coletivo, na produção de uma obra artística é essencial para as teorias do imaginário que, ao se debruçarem sobre ela, reconhecem-na como produto da razão e da imaginação simultaneamente. Jung diz que o inconsciente "não é isto ou aquilo, mas o desconhecimento do que nos afeta imediatamente." (2000, p.5). Sua natureza ainda é pouco conhecida, tal como a natureza da matéria. A sua existência indica que a consciência individual é condicionada por fatores herdados e influenciada pelo meio ambiente. Para Jung

> o inconsciente coletivo compreende toda a vida psíquica dos antepassados desde os seus primórdios. É o pressuposto e a matriz de todos os fatos psíquicos e por isso exerce também uma influência que compromete altamente a liberdade da consciência, visto que tende constantemente a recolocar todos os processos

> conscientes em seus antigos trilhos. É este perigo positivo que explica a extraordinária resistência que a consciência contrapõe ao inconsciente. Não se trata aqui da resistência à sexualidade, destacada por Freud, mas de algo muito mais geral: o medo instintivo de perder a liberdade da consciência e de sucumbir ao automatismo da psique inconsciente. (2000, p. 27)

Partem do inconsciente os impulsos vitais como a ação e a reflexão, por exemplo. No caso da reflexão, Jung define-a como o que caracteriza e enriquece a psique humana. Ao retratar o impulso de excitação, o teórico diz que esse instinto conduz o impulso para uma série de imagens que, se o estímulo for bem forte, acabam reproduzidas externamente. Uma das formas dessa reprodução é a obra de arte.

No caso da arte, ou de quem a produz, Jung acredita haver uma permeabilidade entre o muro da consciência e da inconsciência. Talvez, por isso, por atingir a completude do ser (sua consciência e sua inconsciência) é que a poesia, para Paz, desloca o ser fora de si e depois o retorna a si, constituindo-o nele mesmo e no outro, ou seja, "a poesia é o entrar no ser" (2006, p. 50).

Além de assinalar que no campo teórico crítico do Imaginário preconiza-se a convergência das hermenêuticas, a inclusão e não a exclusão de métodos, convém destacar o conceito de Imaginário formulado por Gilbert Durand (1997) que é o conjunto das imagens e das relações entre elas que compõem o "capital pensado do *homo sapiens*". Para o teórico, o ser humano tem um imenso potencial de simbolizar sua vida social e cultural e esta capacidade está ligada ao que ele denomina de "angústia originária" que provém da consciência da morte e da passagem do tempo. Para equilibrar essa sensação, o ser humano cria as imagens, os dinamismos de combate ou de eufemização. Esse pensamento se relaciona com o que propõe a hermenêutica existencial fenomenológica, em que o sujeito faz parte do mundo e, ao apreendê-lo, o faz como manifestação. Isso requer uma consciência de si e uma consciência do mundo, que por sua vez provoca a consciência de que a vida e o tempo são efêmeros. Disso decorre a tentativa de explicitar o mundo (ao apreendê-lo como

manifestação) na forma de mitos e símbolos. A linguagem do imaginário é, em suma, a compreensão do mundo pelo ser.

Durand define o trajeto antropológico do ser humano como a "incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social" (1997, p.41). Essa troca permite reações diante da angústia da morte e da passagem do tempo. A expressão da imaginação é definida por ele através de dois regimes, o diurno e o noturno, e três esquemas de ação: postural, digestiva e copulativa que originam três estruturas: a heroica, a mítica e a dramática. Na estrutura heroica, a angústia originária é enfrentada, predominam símbolos como a espada, o cetro (poder) e os ligados às matérias luminosas. Na noturna mística, em vez do enfrentamento, ocorre eufemização diante da morte, ou proteção à qual se vinculam os símbolos da morada, da taça, do ventre. Na noturna dramática, há uma aceitação da morte e da passagem do tempo como algo cíclico e os símbolos são ligados ao ritmo, como a roda, ou ao ciclo, como a árvore.

Gilbert Durand também criou metodologias para investigação de mitos vigentes em obras literárias ou na sociedade denominadas, respectivamente, mitocrítica e mitanálise. Para o teórico, em todas as épocas e em todas as sociedades sempre houve e haverá mitos que modelam a vida humana, são responsáveis pela dinâmica social ou pelas produções individuais representativas do imaginário cultural no tempo e no espaço. A mitocrítica, método utilizado neste estudo, vale-se das imagens que se repetem (por isso chamadas de obsedantes) que expõem um núcleo mítico, uma narrativa fundamentadora que indicará os mitos que atuam por detrás de uma obra. A mitanálise é mais abrangente e investiga o mito ou os mitos que dominam as produções numa certa época em dada sociedade.

No Brasil, vários pesquisadores em grupos e centros de universidades têm ampliado a teoria de Durand, acrescentando outras investigações e fortalecendo esse campo de estudos, como Maria Zaira Turchi, que estuda a relação entre os regimes de imagens e os gêneros literários; Maria Thereza Strongoli, que discute a reorganização das estruturas do Imaginário de Gilbert Durand, redistribuindo os regimes em três e não

dois tipos: o diurno, o noturno e o crepuscular; Ana Lisboa de Melo, com importantes estudos sobre Imaginário e Poesia; Sebastién Joachim, que se dedica a uma poética do Mito, entre outros.

Partindo das inúmeras reflexões suscitadas pela bibliografia estudada e de uma intensa leitura da obra da autora, organizamos a tese de que resulta este livro em capítulos de modo a configurar um percurso que vai dos gestos que estimulam a ação imaginante e configuram o fazer poético até os mitos diretivos da poética da autora. Seguimos a orientação de Durand que diz ser necessário, para a investigação dos mitemas (que são unidades mínimas portadoras de significado no discurso mítico, podendo ser um tema, uma situação, um cenário ou um motivo) de uma obra, atentar não para o nível linguístico como queria Lévi-Strauss, priorizando as relações sintáticas, mas para o "nível simbólico, ou melhor, arquetípico – fundado sobre o isomorfismo dos símbolos no seio de constelações estruturais" (DURAND, 1997, p.357), onde o que importa são os conjuntos de significações. O que Durand reivindica, no fim das contas, não é um direito de igualdade entre o imaginário e a razão, mas

> um direito de integração, ou pelo menos, de antecedência do imaginário e dos seus modos arquetípicos, simbólicos e míticos sobre o sentido próprio e as suas sintaxes.[...] Não é a forma que explica o fundo e a infraestrutura, mas muito pelo contrário, é o dinamismo qualitativo da estrutura que faz compreender a forma" (1997, p.358)

Com base nessas orientações e de que o mito deve ser buscado nas repetições é que investigamos a obra da autora.

A sintaxe do Imaginário e a estruturação do trabalho

Para chegar aos resultados, adotamos uma metodologia que está de acordo com uma espécie de sintaxe do Imaginário, em que os gestos pedem uma matéria, que por sua vez determina uma forma. Assim, a estruturação do trabalho segue essa sintaxe para apresentar, por meio

da escrita, a síntese do que foi intuído na leitura dos poemas e do que foi metabolizado na leitura do aporte teórico. Utilizamos, neste livro, o termo "gestos" para indicar ações ou movimentos significativos do eu lírico no corpo dos poemas que seriam produzidos pela poeta de modo mais instintivo do que racional, ou com a combinação de ambos, em estreita relação com a definição de Gilbert Durand (1997) que diz serem os gestos esquemas posturais instintivos, próprios do ser humano e ancorados no corpo, que estão ligados aos tipos de regime também classificados por ele (Durand classifica as imagens criadas pelo ser humano em duas estruturas ou regimes de imagens: diurno e noturno. Este último é subdivido em noturno místico e noturno sintético, o que será melhor explicitado mais adiante). Assim, o gesto de erguer-se, manter-se na postura ereta, impulsiona a criação de imagens do regime diurno; o gesto de se alimentar, engolir e digerir impulsiona o imaginário do regime noturno místico; o gesto de copular, vinculado ao ritmo, produz imagens ligadas ao progresso, à perpetuação e à ciclicidade, próprios do regime noturno sintético. Ao falarmos em gestos do eu lírico, não nos referimos literalmente às atitudes instintivas primordiais, mas aos procedimentos mais usuais do eu lírico na tessitura dos poemas, que aludem a essas atitudes de alguma forma. Interpretaremos os poemas, portanto, identificando inicialmente os gestos mais proeminentes do eu lírico; depois, investigaremos as imagens obsedantes para, de acordo com o método da mitocrítica, chegarmos aos mitos diretivos. Todos esses procedimentos concorrerão para a descoberta do modo de reagir perante a questão central ou mitologema – que é o núcleo constitutivo de cada mito – na poética da autora e para a confirmação de que a poesia, embora se manifeste como expressão de um eu lírico individual, sempre renova e atualiza os mitos pertencentes à coletividade, sendo, por essa e outras razões, também, uma expressão coletiva.

A tese da qual se origina este livro foi estruturada em dois capítulos. Neste livro, apresentamos quatro, sendo este primeiro uma contextualização da pesquisa: das escolhas feitas, daquilo que se pretendia investigar e dos procedimentos adotados. No segundo, fizemos uma visita à

biografia da autora e interpretamos os gestos do eu lírico nos poemas, relacionando-os aos regimes de imagens, concentrando nossa atenção para dois movimentos: o de olhar para a aparência dos seres e descer a sua intimidade (dos seres e de si mesmo), gesto predominante, e a sacralização e celebração do espaço-tempo, gesto secundário.

No terceiro capítulo, iniciamos por uma breve situação teórica: pela explanação do método de mitocrítica descrito por Gilbert Durand, que nos leva à descoberta dos mitos diretivos de uma obra; pela consideração da imagem poética mais afinada com o significado de símbolo e não com o convencional significado de metáfora e, depois, fizemos o inventário das imagens obsessivas ou obsedantes da poética da autora, reunindo-as em constelações de imagens. Cada conjunto teve pelo menos dois poemas analisados. Da síntese dessas análises, centrada na força da repetição, chegamos aos mitos diretivos. Na última seção, apresentamos uma síntese da empreitada da pesquisa.

As contribuições que este livro pode oferecer

Falar das contribuições é arriscado, porque os sentidos produzidos pelas leituras não são previsíveis. Entretanto, algum propósito um estudo sempre tem. O nosso é o de contribuir com os estudos já realizados sobre a poesia de Lucinda Persona, que ainda são escassos, e se restringem a alguns artigos em revistas especializadas e a três dissertações de mestrado, até o presente. Em consulta ao banco de dados da CAPES não encontramos outros registros. Estamos certos de que um estudo como este, ao ser divulgado, poderá se converter num estímulo à leitura da obra da autora, tornando-se um suporte didático nas salas de aula dos níveis médio e superior do ensino. Destacamos que este estudo – ao trilhar os caminhos críticos do Imaginário, descobrindo: a que regime de imagens a poética de Lucinda Persona mais se aproxima e quais gestos do eu lírico predominam nos textos, vinculados a um ou mais regimes; qual o arquétipo central e os mitos que dirigem a obra – trará à cena aspectos profundos da criação que ainda não foram revelados.

Encontrar o mitologema, a questão central que norteia uma produção é chegar ao cerne, à intimidade do que move um fazer poético.

Deste modo, cumprimos também com o propósito de contribuir com os estudos do Imaginário demonstrando como deduzimos metodologicamente a mitocrítica descrita conceitualmente por Gilbert Durand, que carece de mais exemplos de aplicação prática. Também, a partir das características dos regimes de imagens, produzimos outros exemplos das relações entre os gêneros e tais regimes, conforme já comprovado em tese por Maria Zaira Turchi. Assim, desdobrando teorias desse campo de investigação, somaremos às pesquisas já consolidadas, mais esta que comprova, com a obra de Lucinda Persona, a vocação da poesia de resistir aos meios hostis às atividades do espírito e ao próprio tempo, por meio da atualização mítica, entre outros modos. Concordamos com Alfredo Bosi que "a poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam" (1993, p. 174). A tarefa, portanto, de lançar olhares reveladores a uma produção poética, vale pelo que emerge de humano, pela comunhão dos sentimentos de estar no mundo entrevista nos mitos que se atualizam e, conjugados ao espaço-tempo, reiteram a eterna capacidade humana de simbolizar.

A POETA, OS GESTOS DO EU LÍRICO E A RELAÇÃO COM OS REGIMES DE IMAGENS

Palavras são meios de vida
gestos também o são
Eu sou a soma de muitos destinos
(Lucinda Persona)

A poeta e seu trajeto – breve traçado

Apresentamos alguns dados da biografia de Lucinda Nogueira Persona, acrescentando que, para as abordagens críticas do Imaginário (aporte teórico eleito para o desenvolvimento do nosso estudo), a biografia de um autor, embora não seja considerada determinante, não é ignorada, pois, de acordo com Durand, o trajeto antropológico é dado "pela incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social" (1997, p.41), ou seja, há uma troca entre o que não varia e é próprio da natureza arquetípica humana, e as variações que ocorrem em função de contextos culturais específicos e unidades grupais. Assim, na produção de uma obra entram em cena concomitantemente aspectos conscientes e inconscientes do artista que vive num determinado contexto histórico social.

Lucinda Nogueira Persona nasceu no dia 11 de março de 1947 em Arapongas-PR e vive em Cuiabá-MT desde 1965. Conforme já mencionamos no capítulo anterior, a autora começou a publicar poesia em 1995, com o livro *Por imenso gosto*. Em 1997 publicou o livro infantil *Ele era de outro mundo*; em 1998, *Ser cotidiano*, e em 2001 *Sopa escaldante, ambos de poesia*; em 2002 participou da antologia de contos *Na margem esquerda do rio: contos de fim de século* e, no ano seguinte, da antologia de poemas *Fragmentos da alma mato-grossense*; em 2004, publicou *Leito*

do acaso e em 2009 *Tempo comum,* os dois últimos livros de poemas até o presente momento. Sua atividade literária realiza-se não somente no âmbito da poesia, mas na prosa, com contos, crônicas e resenhas em jornais da capital de Mato Grosso.

Lucinda viveu a infância no Paraná, desfrutando daquelas terras do sul um cenário indesatável de seu enredo poético. De acordo com relatos da autora, em entrevista (apêndice) concedida especialmente para este estudo, foi nessa época de natural curiosidade que lhe surgiu o gosto pela poesia, a necessidade profunda da contemplação telúrica e da observação detalhada dos seres da natureza, estabelecendo-se aí seu diálogo com muitos dos elementos que se tornariam constantes no trabalho poético. Lucinda nasceu em uma fazenda, no município de Arapongas--PR, e dessa origem rural guarda na memória distintos momentos e vivências e os primeiros deslumbres diante da comitiva pomposa (de árvores, flores, minhocas, galinhas) que fielmente iria acompanhá-la. Ao se mudar para a cidade de Marialva-PR, integrou-se à totalidade de uma casa com jardim e quintal, certamente outra conjuntura de especial significado. Ali, ela permanecia horas em comunhão com as margaridas dos canteiros, arrebatamento que suscitava uma espécie de repreensão materna. A mãe, que não chegou a completar o ensino primário, era muito exigente quanto à educação escolar dos filhos, empenhando-se ao máximo para que todos estudassem. O pai, agrimensor, possuía uma boa biblioteca da área, assinava jornais e revistas, de modo que Lucinda Persona teve um ambiente familiar propício ao acesso de informações e ao gosto pela leitura. O pai gostava especialmente de astronomia e era um grande observador das mudanças do tempo. Num certo dia, fortuitamente, Lucinda descobriu numa agenda paterna a seguinte anotação[2]: "Hoje nasceu uma menina. O dia amanheceu ensolarado, à tarde choveu e agora à noite o céu está estrelado. Ela nasceu às 19h". Um registro emocionante, contou a poeta, e que provavelmente tenha contribuído para seu olhar mais agudo aos fenômenos da natureza. Esse influxo também veio dos livros. Resgatando fatos dessa mesma

2 Informação obtida e anotada em conversa informal com Lucinda Persona.

época, encontramos Lucinda debruçada sobre um romance de folhetim publicado na revista *O Cruzeiro*, chamado *Siá Menina*, de Emi Bulhões de Carvalho, e maravilhada com a imagem da heroína numa "tempestade de chuva oblíqua". Com efeito, depois de sequestrada por aquela atmosfera, a tempestade se tornou, para Lucinda, um "objeto privilegiado pelo devaneio", usando os termos de Bachelard (1988a, p.160). Não por acaso, quando se armava um temporal, ela se transportava para o alto de um pessegueiro para ficar à mercê da chuva e do vento.

Seguindo a vida pessoal da poeta, chegamos ao momento em que, por circunstância profissional do pai, a família mudou-se para o Mato Grosso em 1965, firmando-se então num novo território, numa nova ambientação e, consequentemente, em novas experiências. Lucinda pretendia cursar medicina, mas a universidade local ainda não dispunha desse curso, o que a levou a optar por História Natural. Pouco tempo depois de graduada, tornou-se professora da Universidade Federal de Mato Grosso. Cursou mestrado em Histologia e Embriologia na UFRJ. Também em Mato Grosso, casou-se com Walter Persona. Dessa união nasceu um filho, logo perdido, aos três meses de idade, em decorrência de uma hidrocefalia.

Apesar dos prêmios recebidos, sua poesia ainda não é devidamente conhecida no Brasil. No âmbito regional já mereceu alguns artigos acadêmicos, dentre os quais se destaca *Uma poesia chamada Persona*, de Célia Domingues Reis (UFMT), dois artigos[3] que publicamos em revistas específicas e as seguintes dissertações de mestrado: *A metapoesia de Lucinda Persona e Sophia Andresen: aproximações literárias*, de Adalgisa Gonçalves Fortes, defendida em 2006, na UFMT; *Lucinda Persona: Imagens Poéticas*, de Veranildes Silva, defendida em 2009, na UFMT; *Poesia em tela: Lucinda Persona*, de Renato Cardoso de Moraes, defendida em 2010, também na UFMT.

---

3 Um dos artigos Culinária poética em Lucinda Persona: um banquete de imagens foi publicado no livro *Mapas da Mina: estudos de literatura em Mato Grosso* (Ed. Cathedral, 2005). Já o artigo A linguagem como resistência no fazer poético de Lucinda Persona foi publicado em 2009 na revista *Ecos*, da Universidade do Estado de Mato Grosso.

Lucinda é bastante lida no meio acadêmico mato-grossense e tem sido muito destacada nos meios midiáticos de Cuiabá, onde reside, como uma das, senão a melhor escritora de Mato Grosso. As manifestações da crítica nacional ficam por conta de prefácios e comentários em orelhas de seus livros, além de algumas resenhas em jornais, valendo referir afirmações de Carlito Azevedo como no texto: "Lucinda tem o poder da síntese e o da transfiguração"; de Manoel de Barros quando diz: "Uma ascese vem dos seus silêncios. E uma disciplina quase cientifica vem da cientista"; e de Marina Colasanti "É preciso uma mulher para saber que legumes são poesia [...]. No cotidiano as mulheres ouvem claro o gotejar da vida".

Lucinda também foi citada como uma das três melhores expressões da poesia moderna de Mato Grosso por Yasmin Nadaf, no livro *Presença de mulher*. Sobre sua produção poética, Nadaf escreveu:

> Chamamos a atenção para a incessante busca dos elementos triviais, comuns ao cotidiano da autora, entre eles objetos, flores, legumes e animais (na maioria das vezes insetos e moluscos), para a exposição de sua complexa visão de um mundo também complexo. É através do "corriqueiro" que a autora fala e interroga sobre a vida vazia, a solidão, a ausência do ser, e o cotidiano monótono e reiterativo. (2004, p.118).

Em 2011, enquanto desenvolvíamos esta tese, a autora foi incluída numa antologia nacional, organizada por Paulo Ferraz e dirigida por Edla Van Steen. Do mesmo modo que os demais poetas, Lucinda Persona participa com quatro poemas. Nessa antologia, predominou a pluralidade de dicções, não havendo a possibilidade de reunir os autores numa dada geração, no dizer do organizador:

> é o empenho individual e a busca particular pela singularidade de sua voz que prevalecem. Dificilmente pode ser sustentada a ideia de uma geração, no mesmo sentido que houve em 1930 ou 1945, a não ser que seu conceito inclua o sincretismo, o ecletismo e a mestiçagem. (FERRAZ, 2011, p.15)

Pensando a sua produção como poesia moderna (em oposição à clássica) na contemporaneidade brasileira, há que se assinalar que o trabalho de Lucinda tem mérito reconhecido por escritores e alguns críticos renomados conforme relatamos anteriormente. Escreve, conforme demonstraremos ao longo das análises, em versos livres, com pontuação escassa e uso abundante de versos entre parênteses, como se fossem, do ponto de vista sintático-semântico, orações intercaladas. Os poemas geralmente não excedem uma página, são escritos na variante padrão da língua portuguesa e, no aspecto lexical, observa-se um generoso repertório do campo semântico da biologia, fisiologia e afins.

Se pensarmos a contemporaneidade a partir de um período denominado pós anos 80, podemos situar a poesia de Lucinda num grupo de escritores que se dedicam a uma poesia introspectiva, de reflexão existencial a partir de um imaginário de seres e coisas simples e triviais, ou consideradas triviais pelo sistema de produção capitalista e tecnologizado ao qual pertencemos. Nesse grupo, situam-se as vozes expressivas do modernismo brasileiro como Manuel Bandeira e Mario Quintana e, mais recentemente, de Manoel de Barros e Adélia Prado, entre outros. Sobre Bandeira e Quintana, Carlito de Azevedo, em orelha do livro *Ser Cotidiano*, de Lucinda Persona (1998), é quem inspira a referência ao dizer:

> A capacidade de retirar a poesia mais límpida das coisas mais simples, banais e cotidianas situa a poesia de Lucinda Nogueira Persona na família poética de Manuel Bandeira que se perguntava num poema famoso, que importavam a Glória a paisagem e a linha do horizonte, se o que ele via era o beco, e de Mário Quintana (que escreveu que descobrir continentes é tão fácil como esbarrar num elefante e que poeta é aquele que acha uma moedinha perdida).

A aproximação de Persona com tais poetas procede, com a diferença de que ela não traz em seus textos temas do cotidiano popular encontrados nas poéticas de Bandeira e Quintana, nem marcas da variante linguística coloquial. A semelhança fica por conta dos elementos espa-

ciais do cotidiano doméstico e do próprio cosmos, a serviço de uma temática reiterativa que é a finitude da matéria ou o seu contrário, a celebração da vida presente. Nesse ponto, embora sem as semelhanças do trabalho formal com o verso, uma análise comparativa talvez devesse apontar para um vínculo mais profícuo com a poesia de Cecília Meireles. Cecília trabalhou com mestria temas ligados ao vazio, à morte e à solidão e "norteia os processos imagéticos para a sombra, o indefinido, quando não para o sentimento da ausência e do nada" (Bosi, 1994, p.461). Entre as imagens fortes e reiterativas da poética de Persona, estão o crepúsculo e o amanhecer, com suas nuances de luz e sombra. Desse aspecto, entre outros, poderia partir a comparação com Meireles. Já com Manoel de Barros a familiaridade fica por conta da atenção dada a seres que, antes do modernismo, na literatura brasileira, eram praticamente desprestigiados pela poesia, como rã, lesma, etc. Com Adélia Prado, há semelhanças quanto à valorização de eventos cotidianos, objetos da casa e uma mística cristã. Certamente há outras aproximações, mas não avançaremos nesse sentido para não nos desviarmos do objetivo deste estudo que não prevê comparação com outros escritores. Talvez, oportunamente, se procedermos a uma mitanálise, ou seja, a uma investigação da atualização mítica incidente em determinada época e sociedade, possamos unir esta tese a outras pesquisas e, assim, termos uma visão mais abrangente da situação da poética de Lucinda Persona dentro de um espectro de espaço-tempo, provavelmente a produção brasileira contemporânea.

Sabemos que o procedimento de valorizar coisas e seres banais como uma característica da contemporaneidade iniciou-se no modernismo brasileiro e, naquele momento literário, era considerado uma ruptura[4] com os padrões vigentes. Hoje não é mais e, para tanto, consideramos pertinente convocar a discussão proposta por Octavio Paz sobre o que é tradição e o que é modernidade. Observando o caráter contraditório

4 Italo Moriconi usa a expressão pós-tudo, para referir-se às produções a partir dos anos 80 e 90, referindo-se a um poema de autoria de Augusto de Campos que, para ele, define a impressão generalizada de que "mais nada de novo havia a fazer ou a dizer depois de um século inteiro de experimentações. (2002, p.125).

dos termos tradição e modernidade, o teórico considera o moderno também uma tradição, qual seja, a tradição da ruptura, que além de negar a tradição, nega a si mesma, ou seja, trata-se de uma tradição sem passado que exalta e nega a atualidade:

> Ao dizer que a modernidade é uma tradição cometo uma ligeira inexatidão: deveria ter dito *outra* tradição. A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a, para um instante após, ceder lugar a outra tradição que, por sua vez, é outra tradição momentânea da atualidade. *A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra.* O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. [...] a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. (PAZ, 1984, p.18).

Essa definição de modernidade ou moderno, em oposição ao que é considerado clássico na literatura e não como sinônimo de modernismo, é que nos interessa para situar a poesia de Persona. Possivelmente, daqui a algum tempo, ela possa ser pensada em um grupo de semelhantes entre si, dentro da tal heterogeneidade. Por ora, não nos interessa esse mapeamento, nem é esse o objeto de nosso estudo. Aliás, nosso estudo conflui para uma das hipóteses de Octavio Paz, quando leva em conta épocas e civilizações distantes da nossa:

> Talvez as oposições entre as civilizações recuperem uma secreta unidade: a do homem. Talvez as diferenças culturais e históricas sejam a obra de um único autor e que pouco varia. A natureza humana não é uma ilusão: é o não variável que produz as mudanças e a diversidade de culturas, histórias, religiões, artes. (1984, p.24)

Parece haver forte identificação entre o que assinalou Paz e as formulações de Carl Jung sobre o inconsciente coletivo, uma das bases da teoria do Imaginário elaborada por Gilbert Durand. Assim, podemos situar a poesia de Lucinda dentro da contemporaneidade, não como

uma produção que propõe uma revolução estética e formal, mas como uma poesia que encerra, em camadas mais fundas do texto, aspectos míticos e simbólicos de conteúdos universais. Isso permite vê-la como a expressão de um eu individual e coletivo simultaneamente, ou seja, que reúne a imaginação e a influência das experiências pessoais, mas, também, a expressão de uma coletividade que, vivendo num dado espaço-tempo, interage com ele e com outros seres e coisas recuperando a memória e intuindo os devires da humanidade.

O que temos, nos poemas, em termos gerais, é um eu lírico que se propõe a olhar atentamente para si e para o outro. O olhar dirigido para o cosmos, tanto para fenômenos naturais como o amanhecer, o entardecer, a chuva e o vento, como para os detalhes das coisas e seres, mesmo os mais pequeninos, parece ser uma atitude que busca eufemizar as inevitáveis passagem do tempo e finitude da matéria, através de uma fusão entre eu lírico, coisas e seres, visando a uma identificação. Essa identificação ocorre por ser a morte prerrogativa de todos, assim como a vida, enquanto vida, por isso a sacralização e celebração do espaço-tempo, que gera um contexto apropriado para a presença das divindades míticas, convocadas na poesia, provavelmente, pelo que têm de eternidade.

Descer às intimidades – gesto predominante

Estamos de acordo com uma espécie de ordem sintática do imaginário intuída por Bachelard e descrita por Durand: "qualquer gesto chama a sua matéria e procura seu utensílio. [..] E qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto passado." (DURAND, 1997, p.41), o que equivale a dizer que o gesto é o movimento propulsor da criação que solicita a imaginação de uma matéria que por sua vez determina a forma. Durand diz ainda que não toma partido nem de uma teoria puramente central nem de uma teoria periférica do mecanismo de simbolização (essa ideia é desenvolvida na introdução do livro *As estruturas antropológicas do imaginário*), mas assume a hipótese de que

"existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas" (1997, p.51). Assim, intuímos que esses gestos, esses movimentos poderiam ser buscados no poema a partir do que se observa no comportamento do eu lírico. É possível que esse seja um comportamento verificável no gênero lírico de modo geral, indistintamente da forma e do tema dos textos, mas não fizemos essa investigação, nos detivemos na análise dos gestos do eu lírico dos poemas que fazem parte de nosso estudo. Iniciamos interpretando aquilo que chama a atenção nos movimentos do eu lírico dos poemas e que chamamos de gesto predominante, que é o de olhar para os seres a sua volta, captando-lhes, inicialmente, os sentidos usuais ou as formas aparentes e, depois, buscando neles os sentidos mais profundos e combinando-os com os da existência. Em suma, esse gesto equivale a uma descida às intimidades e se relaciona profundamente com o gesto de engolimento, descrito por Durand, ou como a segunda dominante, denominada de nutrição, que:

> nos recém-nascidos se manifesta por reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça. Esses reflexos são provocados ou por estímulos externos, ou pela fome. [...] todas as reações estranhas ao reflexo dominante encontram-se retardadas ou inibidas. (DURAND, 1997, p.48)

O antropólogo segue dizendo que tanto à dominante postural como à de nutrição podem associar-se reações audiovisuais, que podem, posteriormente, tornarem-se dominantes.

Essa assertiva é fundamental para a relação entre o gesto arquetípico e o do eu lírico dos poemas, pois nota-se uma concentração, uma dedicação ao ato de descer à intimidade dos seres e coisas, associado ao gesto de olhar que anula qualquer outro movimento, o que certamente não deve ser exclusividade dos poemas da autora em estudo, mas parece ser uma característica geral do ato de quem escreve poesia. Na obra da autora, especificamente, nota-se que essa descida leva em conta o espaço ou ambientes cujas formas, aludem, nos poemas, como demonstraremos no

segundo capítulo, ao arquétipo da mãe, entre cujas variações está o da cabana ou da morada. Em Lucinda, verificamos essa presença nas imagens cósmicas e da natureza, desde o nascer ao pôr do sol, considerando o próprio cosmos um lugar de morar, passando pela paisagem regional, pelo bairro, pela casa (incluindo o quintal e a mobília) e chegando ao próprio corpo, onde se destaca a língua. Essa circunscrição espacial acaba por comportar a estrutura de encaixe que, nas abordagens do Imaginário, é relevante e se mostra caracterizadora deste gesto.

O gesto poético de descida ou introspecção do eu lírico de Lucinda Persona revela de pronto uma ambiguidade. De um lado, a introspecção é tomada como um isolar-se dos afazeres e apelos mundanos para se concentrar nas atividades do espírito, especialmente nas reflexões sobre a existência. Por outro lado, parece direcionar o eu lírico para fora de si, para o espaço que o rodeia, sendo (esse espaço) matéria fundamental do fazer poético. Há no gesto da descida, uma espécie de transbordamento, como o definido por Michel Collot:

> Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. (...) Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem -, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra sujeito a ela e a tudo o que o inspira. (2004, p.1)

Torna-se especialmente relevante esta posição de Collot, para nosso estudo, porque acentua aquilo que a fenomenologia tem valorizado na constituição do sujeito que é a sua relação com um fora que o modifica enfatizando a sua existência, seu ser no mundo e para o outro e confirma o conceito de trajeto antropológico definido por Durand. Para Bachelard (1988b, p.218), "por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências." Acreditamos ser este o caso da poesia de Lucinda Persona, que privilegia, mais do que o contato, a interação do

eu lírico com o espaço-tempo, acentuando algum tipo de semelhança ou diferença com o mesmo.

Nos cinco livros até agora publicados, o que salta aos olhos é uma atenção primorosa ao detalhe e um imensurável afeto pelas coisas e seres, especialmente pelo que têm de epifânico, de revelador. A relação dialógica que se instaura entre o eu lírico e os seres e coisas, nos poemas, demonstra um movimento de ver além da aparência, de buscar as profundidades de cada ser, de cada coisa, para encontrar a razão da própria existência. Isso nos leva a pensá-los, em sua materialidade, como coisas e seres espaciais, e a nos reportarmos à afirmação de Gilbert Durand (1997, p.410) de que "o espaço é, constitucionalmente, convite à profundidade, à viagem longínqua".

Com relação aos aspectos formais, a poesia de Persona se destaca pelo uso de versos livres, certa licença poética para o uso dos sinais de pontuação, uso abundante de versos entre parêntesis e uma escolha lexical que revela sua formação de bióloga e seu domínio da variante padrão da língua portuguesa, entre outros aspectos a serem evidenciados e comentados nas análises dos textos.

Iniciamos a leitura de poemas que revelam o gesto de olhar atentamente para os seres e coisas selecionando aqueles que, de algum modo, apresentam o mitema "língua" cuja ambivalência torna-se especial para este estudo (língua como componente do corpo - que permite a analogia como o esquema digestivo, próprio do regime noturno místico - e como idioma). Em seguida selecionamos o poema *Sopa de ervilhas* para interpretá-lo como exemplar do gesto da descida às intimidades. Os textos apresentados[5] daqui por diante pertencem aos cinco livros até agora publicados: *Por imenso gosto* (1991), *Ser cotidiano* (!998), *Sopa escaldante* (2001), *Leito de acaso* (2004) *e Tempo comum* (2009).

Já no primeiro livro da autora, registramos o que irá se repetir nos demais: o proposital tratamento ambíguo da palavra língua:

5 Como referência, citaremos apenas os títulos dos livros e a página. As expressões extraídas do corpo dos poemas serão grafadas entre aspas.

ESPALHO SAL
sobre as rodelas de pepino
Um detalhe nada suntuoso
e
dentro do presumível
ponho uma pitada
na ponta da língua....
Nasce um rio
que se avoluma até o céu
Destes ensombros refunde
o que é inevitável
Tudo se passa como se fosse poesia.
(*Por imenso gosto*, p.47)

Esse poema, como muitos outros, evidencia o modo de seu surgimento. Há um eu lírico recolhido em seu espaço doméstico e rotineiro que, se de um lado silencia sobre os rumores que existem lá fora, de outro dá voz, materializa pela língua eventos comuns que passam a ser potencializados em sua existência, graças à poesia. O detalhe não é *suntuoso*, é observado a partir de uma atividade doméstica trivial e a *pitada na ponta da língua* pode ser presumível, mas é o que basta para que se desencadeie o olhar atento, a percepção minuciosa de um eu lírico capaz de fazer a poesia brotar longe da paisagem saturada dos clichês do mundo do consumo. *Tudo se passa como se fosse poesia*: a ambiguidade do pronome pode remeter para o que foi dito e para tudo o que ainda há para dizer. No aspecto formal destacamos a integração do título à estrofe, procedimento que ocorre em todo o livro *Por imenso gosto*, havendo *enjambement* ou encadeamento sintático entre muitos deles. Não há pontos finais, exceto no último verso, e as iniciais maiúsculas indicam novo período. Há um sinal de reticências depois de língua, sugerindo que algo, motivado pelo sal na ponta da língua, passa a existir. Outro detalhe que merece destaque no poema e que ocorre depois que uma pitada foi colocada na boca (sugerindo o gesto do engolimento) é a

imagem do rio que *nasce*. Algo passa a ser, e cresce em posição vertical, deformando[6] a imagem costumeira do rio horizontal. Também o sal é uma imagem forte e pode ser considerado central no texto, porque é a substância que desencadeia um processo, é o centro, no dizer de Durand:

> sendo o sal, de resto, simultaneamente do domínio culinário, alimentar e químico, pode passar, numa química de primeira instância, ao lado da água, do vinho e do sangue, por pai dos objetos sensíveis. Por outro lado, o sal - como o ouro - é inalterável e serve para a humilde conserva culinária. Encontramos, portanto, sempre por detrás do simbolismo do sal, e do seu equivalente nobre, o ouro, o esquema de uma digestão e o arquétipo do acocoramento substancialista. (1997, p.263).

A função de centro simbolizando um processo digestivo, assinalada por Durand para o sal, é reforçada pela imagem das *rodelas de pepino*, formas circulares do mandala que significa centro, sobre as quais ele é espalhado. Ainda sobre a digestão, Durand (1997) diz que, por ser valorizada positivamente, também o produto da digestão - o excremento - recebe importância, citando várias atribuições positivas a ele (excremento) reunidas em obras de Bachelard e Jung: papel terapêutico ou cosmético, valorização das matérias fecais do rei por seus súditos, vestígio da passagem do rei gigante, primeiro produto do humano sob a ótica da criança, entre outros. Em Lucinda Persona, encontramos algo semelhante neste poema:

VASOS BRANCOS

Muito faço por mim
quando me rendo
a certas alegrias.
Meus objetos
não são outra coisa

6 Bachelard diz que a ação imaginante é a arte de "deformar as imagens fornecidas pela percepção" de "libertar-nos das imagens primeiras". (1990b, p.1)

senão fontes de abundância.
Há na casa vasos brancos de porcelana
que não são para flores.
Um filho de Deus
com a alma que lhe foi dada
corpo roupa sapato
tendo bebido e comido
de tudo que lhe foi ofertado
pode atravessar salas
de modo grave oprimido
e algumas vezes ter
não apenas um coração pulsando
mas também
um desejo natural de alívio.
Em boa hora se desfaz
do conteúdo que jamais encanta.
Por pequeno que seja o acontecimento
na visão do amor se agiganta.
(*Leito de acaso*, p.27)

Embora o enfoque da poeta seja os vasos e não o excremento, apresentados como objetos, ou melhor, *meus objetos*, evidenciando intimidade desde aí e, provavelmente, contrariando a expectativa do leitor (que, pelo título, pode imaginar vasos para flores); embora o excremento seja tomado no sentido de *alívio* e de *conteúdo que jamais encanta*, os dois últimos versos confirmam o valor positivo que Durand atribui ao simbolismo da digestão e do próprio excremento, quando o eu lírico diz se tratar de um acontecimento "agigantado", valorizado pela visão do amor, pela poesia, mesmo que a ordinariedade o considere pequeno. Ademais, o excremento é produzido por um *filho de Deus* - que comeu e bebeu - o que pode remeter aos rituais de alimentação que, em muitas culturas, possuem valor sagrado, uma vez que a forma verbal na passiva *lhe foi ofertado*, remete à oferenda, algo que se faz como gratidão

ou como sacrifício. Esses sentidos não estão explícitos, mas a escolha lexical, ao longo do poema, induz a eles. Os versos, unidos por enjambements, quando o complemento de um verso está no outro (exemplo: "[...] Em boa hora se desfaz/ do conteúdo que jamais encanta"; "quando me rendo/ a certas alegrias."), são elaborados com a variante padrão da língua portuguesa. O enjambement, nesse caso, pode sugerir, pelo encadeamento, o movimento da contínua descida.

Acrescentamos também que, nos poemas apresentados, tanto os vasos sanitários, como o sal e o pepino são componentes do campo semântico da alimentação e são palavras, mas passam a existir além do seu sentido pragmático. Resistem, portanto, pela língua, ao valor comercial, como Alfredo Bosi observou, para servirem à vida:

> Sob o domínio mercadológico a palavra perdeu seu poder de compreender as coisas, dá às coisas apenas seu valor comercial. A poesia, entretanto, tem resistido a isso, e ficado, obviamente, à margem: A poesia parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender. (2000, p.142)

Se no poema anterior pudemos observar o surgimento, nos moldes de uma epifania, do fazer poético, nestes a seguir, entrevê-se umas das razões pelas quais o comum captura a atenção do eu lírico:

A MENOR COISA

É a menor coisa
que me apanha e faz mudar

Aquilo que o mundo
mal chega a tomar conhecimento

E o fato de certas palavras
trazerem em si abrigos.
(*Tempo comum*, p.27)

Destaca-se, nesse texto, o fato de o mundo, sob o triunfo do dinheiro, não valorizar as pequenas coisas e não se dar conta da potência da palavra também como acolhimento, segurança e proteção. Com a poesia de Persona é diferente. A *menor coisa* captura a atenção e convida para a descida. Assinala-se, para reforçar esse significado, a forma verbal (acompanhada do pronome oblíquo funcionando como objeto direto) *me apanha*, simbolizando o poder do envolvimento. Esse é um dos sentidos de *língua* como um dos componentes da estrutura de encaixe, sendo a menor que se apresenta. O poema contém três estrofes com dois versos cada, sendo portanto, um poema curto, que combina com a expressão inicial "menor coisa".

No poema seguinte temos um exemplo do que a poeta denomina menor coisa (que não significa menos importante): a poeira dos móveis, uma correição de formigas e os objetos de uso diário:

O QUE ME CERCA

Uma poeira de incertezas
        cobre os móveis.
Formigas vivem seu doce cotidiano
organizam seu afeto num rosário orgânico.
Não é possível ignorar o que me cerca
tudo que me vem ao coração
os métodos que a vida usa
para espalhar tanta sombra.

Não posso ficar indiferente
aos sinais do tempo (já não sangro mais)
nem aos marcos de posição geográfica:
longe do mar e perto de uma montanha
                de palavras.

As paisagens e narrativas acrescentam
o recheio de que preciso

para um certo vazio. Por dentro.
Meus objetos de uso diário
sentem na pele algo mais do que o peso
das minhas impressões digitais.
Nunca explodem em lágrimas
em sua vida regradíssima
e sabem tudo da minha.
Meus objetos – eles sabem mas não dizem.
(*Ser cotidiano*, p.57)

A interação do eu lírico com o espaço a sua volta é plena. A ponto de a poesia não ser uma mera consequência, mas uma necessidade, não sendo possível a indiferença. A poeira, os objetos, as formigas, a montanha de palavras circundam o eu lírico e afetam sua sensibilidade de modo a impeli-lo a escrever para e por eles, sempre numa tentativa de cobrir u*m certo vazio*, que não é deles e sim do eu lírico o que, por fim, desdobra-se numa escrita para preencher a si próprio. Tudo a sua volta tem uma forma circular, sinuosa, sombria e, às vezes, sagrada: "rosário orgânico". O preenchimento se dá nos moldes de uma comunhão, já que a interação inicia por uma simples observação e acaba numa absorção (engolimento - digestão), em fusão entre o eu lírico (interior) e o espaço (exterior). A impressão digital está nos objetos, que sabem tudo da vida do eu lírico, mas, por serem de outra natureza, não expressam esse saber em "lágrimas", não "dizem", e não sofrem, com a mesma intensidade, a ação do tempo. Dois versos estão recuados à direita no alinhamento do poema. O primeiro, "cobre os móveis", pode sugerir a ideia de cobertura, de algo que está sobre, no caso, a poeira. O segundo, "de palavras", pode sugerir também a ideia de algo que está acima, a montanha de palavras, acentuando, pela forma sinuosa, convexa, o significado dos primeiros versos da última estrofe, quando o eu lírico diz que a paisagem e as narrativas preenchem seu vazio interior, explicitando a interação entre os mesmos. Além do recuo, também há *enjambements* nesses versos acrescentando à ideia de sobreposição a de sequência, continuidade.

Quando a relação se dá entre o eu lírico e outros seres da natureza, também pode ser interpretada no sentido de uma tentativa de restituição da unidade (com a natureza). Há um movimento de identificação, de reconhecimento, seja pela semelhança, seja pela diferença. A natureza se faz poesia como um tributo à vida, por isso é preciso buscá-la entre os alimentos, entre os livros, entre o que pode parecer banal, como em uma lesma que se movimenta no quintal da casa:

LINHA DE PRATA

Entre o céu e a terra
nas primeiras horas da manhã
apareceu a lesma
[...]
Aos meus olhos agora
fulgura o visgo, a linha de prata
da lesma que se foi
melhor do que eu ela sabe
entregar-se à vida.

(*Sopa escaldante*, p.66)

A lesma, pequeno molusco, também é capaz de converter em poesia sua trajetória, deixar um rastro, promover um ato de reflexão. O jogo antitético entre vida e morte é o ponto alto desse poema e é constituído pelos pares: céu/terra; apareceu/foi-se. Disso resulta uma síntese que é o ponto intermediário, o fio de prata, o visgo, nitidamente uma substância capaz de ligar (segundo algumas crenças religiosas, o cordão de prata liga o corpo físico ao espírito) e que surge como tradutor de um melhor modo de *entregar-se à vida* mantendo um fio de conexão com o curso percorrido. Olhar detidamente para os movimentos da natureza e vivenciar, a partir disso, uma experiência poética, é sentir-se conectado. Substrato para isso não falta. Na natureza, nas atividades domésticas e, especialmente, nas palavras:

ARROZ DOCE

Diferente
e negativo
é este modo de sentir:

o verde da floreira
não me serve
não me serve
a xícara de louça
tão profundamente inserida
no silêncio do armário.

Hoje não é um dia
como os outros
não sei fazer alegria
do mesmo jeito que faço
(fácil)
este arroz doce de sempre.
Não sei buscar
teu sorriso de ontem
tão novo para mim.
Sem energia criadora
sinto que a palavra
foge ao meu controle

(e a vida está na palavra).

(*Sopa escaldante*, p.84)

O poema inicia delimitando como diferente e negativo o sentimento do eu lírico que não se sente feliz com os seres e coisas a sua volta. A repetição do verso "não me serve" para dois sujeitos diferentes, mas para um mesmo objeto ("me"), intensifica tal sensação. E termina com um verso entre parênteses que é a chave da leitura: reconhecer que a vida está na

palavra no momento em que ela lhe falta é, implicitamente, reconhecer outra falta, que bloqueia a alegria, ou a energia criadora. Não há como acessar o passado. A única coisa fácil a fazer é o arroz doce, alimento com sabor contrário ao que sente o eu lírico: doce x amargura. Nessa antítese pode residir o grande paradoxo entre o que anuncia o título do poema e o seu corpo: se, a ordinariedade da vida pode ser elemento bloqueador para a livre manifestação da poesia, por outro, constitui, ela mesma, o ser da poesia. Vejamos outro exemplo em que os ofícios da cozinha não expressam nenhum discurso corrente e são o pretexto, por assim dizer, de uma realização/união entre o eu lírico e a linguagem.

ABRINDO VAGENS

Não será extravagância
(à beira da pia)
  rever a vida
  através do legume
  que já está morto?

  Ó inutilidade
Por amor do teu nome
suavizo labores
Poemas nunca serão demais
Haverá sempre o lugar certo
para cada um e suas palavras
como se não houvesse erro
e a alegria fosse possível
Nada se faz no mundo
sem que haja motivo
Quem chora entre um minuto e outro
abrindo o ventre das vagens
para a vida o faz.

(*Tempo comum*, p.21)

Nesse poema, os versos da última estrofe tornam-se especialmente relevantes para este estudo, pois estão alinhavados à tese de Gilbert Durand (1997) de que o motivo central que move a ação imaginante do ser humano e, neste caso, coincidentemente, a poética da autora é a angústia originária. Essa angústia significa o medo da morte e da passagem do tempo que faz com que o ser humano simbolize sua vida social e cultural. Ou seja, é para equilibrar essa sensação de angústia que o ser humano cria as imagens, os dinamismos de eufemização, como diz o verso *suavizo labores*. A expressão *abrir o ventre* indica explicitamente o acesso à intimidade, a uma cavidade que abriga a semente. Em outras palavras, abrir a vagem é acessar o ventre de um ser morto e deparar-se com a vida em suas entranhas. É, pela morte, encontrar o seu oposto e colocar isso em palavras que nunca serão demais, pois elas são a descoberta repartida que provoca as lágrimas (não por causa da morte, chora-se por causa da vida) e permitem a utopia: como *se não houvesse erro/ e a alegria fosse possível*. Em outro poema da autora, especialmente na última estrofe, essa sensação reaparece:

[...]
Entre os tateios de um livro que me ocupa
sobrevivo à matança
que o lugar comum determina.
Às vezes
é o pânico da morte
que convida a viver.

(*Leito de acaso*, p.50)

A expressão *pânico da morte* dá a medida dessa angústia e, seguida pela afirmação de que é um convite à vida, declara que viver é justamente sentir as coisas, os seres, interagir e fundir-se com eles, capturar o que de vivo há e que não pode ser percebido pelo olhar ordinário. O "tateio de

um livro" funciona, no texto, como um modo de segurança, repetindo o valor de proteção das palavras. Os versos: *sobrevivo à matança/ que o lugar comum determina* dão a justa medida do que o eu lírico esforça-se para enfrentar. Nesse sentido, pode-se dizer que a poesia contemporânea busca a força que a ideologia suplantou, é assim que a vê Durand, como a

> re-evocação pelo verbo de um "sentido", senão mais puro, pelo menos mais autêntico conferido às palavras do grupo social. É como se o poeta contemporâneo, imerso na civilização tecnicista das grandes cidades, reanimasse subitamente, pelo jogo da sua linguagem, os arcanos dos grandes mitos. (1996, p.50)

O pânico da morte, na verdade é o pânico de duas mortes. A morte natural e biológica, que se aproxima com o passar do tempo ou que pode ocorrer subitamente, e a morte em vida, quando a existência está oprimida por um modo de ser que a impede de comungar a poesia.

Pela pequena amostragem de poemas apresentados neste início, focalizamos nossa atenção no gesto de contemplar o mundo e a vida e refletir sobre ele/ela, buscando profundidade nessa reflexão, com vistas a algum resultado. Esse gesto situa-se no regime de imagens denominado por Durand de noturno místico e é caracterizado pela descida, pelo redobramento, pelo desejo de intimidade e, como impulso inicial, pelo desejo de eufemizar algum tipo de inquietação que, no fim das contas, desemboca na angústia originária. Para melhor exemplificar esse gesto de descida às profundidades, tomamos como exemplo o poema a seguir, ao qual dedicamos uma análise mais detalhada:

SOPA DE ERVILHAS

Em minha mesa
no meu prato
vai caindo a noite
lenta e silenciosa
como um veneno do tempo.

A sopa de ervilhas está quase fria.
À primeira vista
é um suave musgo
estancado na louça branca. Depois,
porção de um pântano distante
aguardando o natural mergulho
do objeto que mistura e remexe o fundo.

Não tenho fome
não reparto minhas horas com filhos
nem sei porque uma célula normal
se desgoverna.
A tristeza é tão perigosa
põe um nó na garganta
e usa agora esse disfarce:
é uma sopa envolta em trevas
que vou tomando devagar.
Em tempo
a alegria também existe
atravessa os anos
mas
numa escala decrescente.

(*Ser cotidiano*, p.13)

O ponto de partida do poema é a circunscrição do evento no espaço, intimamente ligado ao eu lírico e a sua subjetividade, como demonstram os pronomes possessivos em primeira pessoa. *Em minha mesa/ no meu prato*. O espaço apresentado é o do interior da casa, provavelmente sala de jantar ou cozinha (mesa/prato). Como em nossa cultura a casa tem sido reconhecida como espaço do feminino, faz-se necessário apontar que a atitude feminina, no poema, não é uma atitude do regime diurno, tal como define Durand, de organização e

limpeza da casa, mas uma atitude de contemplação, de atenção aos detalhes que são reveladores de movimentos e sentimentos da alma. A ligação do eu lírico com a casa, portanto, como veremos ao longo da análise, é uma relação que caracteriza o feminino introspectivo e não o feminino sedutor e perigoso, ou o feminino submisso, como a cultura ocidental o tem representado predominantemente. Na circunscrição do espaço, adicionada do uso de pronomes possessivos *meu/minha*, notamos índices importantes do estado de solidão do "eu", da ausência do "nós", da companhia da família. Parece haver, entretanto, nesses pronomes, para além do eu solitário, um eu lírico que se sente abrigado na casa e de alguma forma protegido. Sobre isso, convém mencionar o que diz Bachelard:

> É preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num 'canto do mundo'. Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. (1989, p.24)

O que se destaca, entretanto, é a consciência de, no "canto do mundo", o eu lírico se ressentir da falta de alguém. A casa vazia é, portanto, a sinalização de uma perda, sobretudo porque a mesa e a refeição correspondem ao sentido simbólico da comunhão de almas, de amigos e sentimentos. O texto apresenta não apenas o significado expresso, mas também as suas polarizações. Assim, *na mesa* está marcada a ausência. Esta se concretiza como pesarosa, pois a noite traz o mistério e a caída da noite faz esse mistério ser inexorável, visto que é lenta e silenciosa: *Vai caindo a noite*. Noite que traz as trevas que por sua vez trazem os mistérios do mundo e completam o sentido de solidão. Dentre os vários significados da noite presentes no dicionário de símbolos, convém destacar este:

> Na teologia mística, a noite simboliza o desaparecimento de todo o conhecimento distinto, analítico, exprimível; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico. Em outras palavras, como obscuridade a noite convém à purificação do intelecto, enquanto que vazio e despojamento dizem

> respeito à purificação da memória, e aridez e secura, à purificação dos desejos e afetos sensíveis, até mesmo das aspirações mais elevadas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.640).

Não bastasse a imagem, a noite que cai é modalizada por dois adjetivos: *lenta e silenciosa*, o que aponta para um mistério sofrido porque é continuada lentamente (uso do tempo composto com gerúndio – *vai caindo*). Nesse caso, o adjetivo *lenta* também cumpre uma importante função que configura o regime noturno místico: a de distinguir "afetivamente", no dizer de Durand (1997, p.201), a queda da descida. A queda é fulgurante, enquanto a descida é lenta.

Além dos adjetivos, o que se segue é uma comparação: *como um veneno do tempo.* Veneno, como é comumente sabido, significa algo maléfico, destrutivo e, geralmente, mortal. No contexto do poema, o veneno do tempo é o envelhecimento, ou a perda da energia de algo bom ou passado que leva à constatação da solidão e ao desamparo, à alma vazia de outras experiências. O veneno é algo estranho ao ser, mas imposto pelo tempo que se mostra, como diz Durand (1997), o grande avassalador.

Existe na segunda estrofe o desdobramento da imagem noite/tristeza que, corporificada como veneno, manifesta-se como a *sopa de ervilhas.* A imagem da sopa remete para alimentos cozidos, desmanchados, líquidos e, por estar quase fria, não traz calor, não sustenta, não aquece, aparentemente é *musgo,* planta que há em qualquer espaço úmido, rasteira, sem galhos ou flores que se ergam e se manifestem com viço. A planta é suave, mas está estancada na louça branca. A louça é um recipiente frágil (imagem feminina) que recebe o musgo/sopa e é branca, portanto simbolicamente pontua a ausência de imagens possíveis de colorir algum sentimento. Nesse sentido o advérbio *depois* introduz naturalmente o sentimento da passagem do tempo que interliga a percepção do musgo ao pântano – imagem da conjunção da terra, água e vegetação. Como a sopa não é ingerida, não há o sentido de descida espontânea, e sim de transformação em algo *distante aguardando o natural mergulho do objeto que mistura e remexe o fundo*.

Esse natural mergulho equivale ao mergulho da colher para a sopa. Mas a sopa não é somente a sopa, evoca outros sentidos, por isso a colher também não é somente a colher e, como o a leitura do restante do poema nos faz comprovar, corresponde ao gesto de ir ao fundo, de remexer, descobrir, etc. que é o gesto do eu lírico, um gesto característico do regime noturno místico. Só por aí já teríamos satisfeito o nosso objetivo inicial, entretanto, para não tomarmos apenas parte do texto, seguimos com a leitura.

O que vem a seguir corresponde a nossa curiosidade em descobrir se essa descida, provocada por uma sensação de desconforto, será eufemizada ou combatida, ou, ainda, alvo de nenhuma atitude.

Antes de chegarmos ao resultado da reflexão, é preciso tentar atribuir à sopa o seu valor simbólico. A primeira predicação que nos vem à mente é a de que se trata de alimento. Não um alimento sólido, está mais para uma substância líquida, onde temos uma imersão mais vigorosa. No poema, a sopa vem acompanhada de adjunto que a define: *de ervilhas*. Ora, ervilha é um alimento, a rigor, e semente portadora de vida, mas que, sob efeito do cozimento, perde seu valor germinativo. Deixando de ser geradora de vida, entretanto, sendo um alimento, mantém a vida de outro ser. O que intriga, nesse caso, é que se trata de um eu lírico que confessa não ter fome, como veremos depois. Antes, ainda, convém pensar em significados que, mesmo não estando referendados no poema, à primeira vista, são essenciais para o diálogo que se estabelece com os sentimentos do eu lírico. Entre esses significados, destaca-se o da essência da feminilidade configurada como vários condimentos ou passagens vividas (a sopa cozida aquece e torna-se alimento, simboliza a essência feminina, feita de legumes da terra = imagem feminina, produtiva e origem de alimento que sustenta). Sendo cozida, transforma-se, mas, nesse momento, devido à solidão, estanca-se saudosa de sua condição natural (legumes da terra-mãe = cuidados que alimentaram alguém que não está mais), portanto, os ingredientes despem-se de seu valor simbólico habitual para se converterem em saudade e/ou tristeza.

As imagens, encadeando-se em seguida, tornam-se as mais fortes

do poema. Elas aparecem gradativamente em sequência temporal confirmada pelas expressões adverbiais de tempo: *À primeira vista/ é um suave musgo/ estancado na louça branca. Depois / porção de um pântano distante/ aguardando o natural mergulho/ do objeto que mistura e remexe o fundo*. Pântano lembra o semantismo das águas escuras, lodosas, profundas. Também lembra as águas tristes (estagnadas, que podem esconder entidades perigosas), um dos grupos em que se subdividem os símbolos nitctomórficos definidos por Durand. Esse antropólogo diz que a descida "só admite a pasta, a água espessa e adormecida" (1997, p. 201). Pântano também remete à ideia de opacidade, do desconhecido que amedronta em nossa cultura. Mas, no dicionário de símbolos, encontramos acepções diferentes em outras culturas, como estas, selecionadas propositalmente para este estudo:

> Se o pântano tem para nós, o sentido do imobilismo e da preguiça, a Ásia não vê nessa ausência de movimento os mesmos inconvenientes que vê a Europa. [...] O pântano é matéria indiferenciada, passiva e feminina segundo a mitologia suméria. [...] Na Grécia antiga o pântano desempenhava o mesmo papel que o labirinto. [...] a psicanálise faz do pântano, do charco, um dos símbolos do inconsciente e da mãe, local das germinações invisíveis. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.681).

A acepção de pântano relacionada ao arquétipo da mãe e ao inconsciente se torna relevante para este estudo, pois acentua o significado de que o objeto que mistura e remexe o fundo representa o desejo da descida, do conhecimento das profundezas. Bachelard (1989b, p.53) lembra que "nessa contemplação em profundidade, o sujeito toma também consciência de sua intimidade." Seria o natural mergulho em local onde possam estar guardados os sentidos, a explicação para o temor do tempo, do veneno que é o tempo? Em todo poema e, especialmente nesse trecho, percebe-se a atitude noturna de que o inconsciente não deve ser negado e sim conhecido para que esse "fundo", uma vez tocado e remexido, não seja mais assustador.

Aliado ao medo da passagem do tempo, a confissão da profunda solidão do eu lírico expressa por duas sentenças negativas: *não tenho fome/ não reparto minhas horas com filhos,* introduzem as questões: por que o eu lírico não sente fome? A passagem do tempo lhe tira a fome? Ora, não ter fome é uma postura anti-heroica; não repartir o tempo acentua seu caráter maléfico; não ter filhos é indício, não só de solidão, mas de descontinuidade, de finitude, da falta daquilo que se perpetua na descendência. Relacionando a imagem do pântano, símbolo do inconsciente e da feminilidade, com a ideia central do poema que é a passagem do tempo, o verso: *não reparto minhas horas com filhos* ganha relevo, apontando para uma falta/ausência, que pode ser justamente a ausência da identificação do feminino com o arquétipo da mãe.

Dando continuidade, o que sobressai é a insegurança pelo não saber/compreender sobre o desgoverno de células, o que, no organismo humano provoca o câncer, doença fatídica em que a cura consiste justamente em deter a multiplicação das células malignas, o que, no limite, é uma detenção da ação do tempo. A escolha desse tipo de enfermidade é relevante para esta análise pela sua relação com o tempo e a fatalidade. É possível, também, que o desgoverno de uma célula indique não a doença no seu sentido literal, mas o desgoverno, o desequilíbrio de outros aspectos da vida do eu lírico. Não se poderia esperar outro saldo da configuração imagética detectada até aqui que não o da tristeza. O substantivo por si só dispensaria predicados, mas o eu lírico acrescenta o adjetivo *perigosa* ao lado do advérbio de intensidade *tão* e, em seguida, funcionaliza a tristeza: *Põe um nó na garganta* (os sentidos de nó e garganta, combinados, remetem à ideia de sufocamento, dor, contenção, além de garganta representar um lugar de passagem e de descida) *e usa agora* (índice de tempo presente imediato) *esse disfarce: é uma sopa envolta em trevas que vou tomando devagar*.

Afirmar que a tristeza disfarça-se é reiterar toda a carga simbólica de que a sopa foi investida ao longo do poema. O que se destaca, agora, é o fato de o eu lírico, finalmente, tomar a sopa. *Vou tomando devagar*. O ato é lento, como lento e silencioso é o efeito do desgoverno das células,

como lento e silencioso é o efeito de alguns venenos, como lenta e silenciosa é a passagem do tempo que se dirige à morte. Ingerir a sopa, atitude expressa por uma locução verbal que contém um gerúndio, sugere o reconhecimento da continuidade do tempo, onde, às vezes, irrompe o passado. Essa continuidade também é marcada pelos *enjambements* ao longo do poema. Sugere, também, a interação do eu lírico com o objeto, momento em que haverá a assimilação e deglutição do alimento, característico do esquema digestivo. A atitude de eufemização não se dá nos moldes do final feliz. Podemos dizer que ela fica por conta da introspecção do eu lírico, da sua descida aos seus sentimentos, à sua intimidade. Aí estrutura-se o esquema digestivo - pôr em processo de digestão o medo. Esse processo, todavia, não chega a nenhuma síntese, a não ser pelo gesto final em que o eu lírico faz uma nota, uma última estrofe, um registro com a expressão *em tempo*. Essa expressão é apropriada para que se escreva algo que ficou faltando num texto já encerrado: *a alegria também existe, atravessa os anos, mas numa escala decrescente*. A alegria, antítese da tristeza, não poderia deixar de ser mencionada, pois ela é fundamental para o dinamismo da imaginação. Entretanto, existe numa proporção menor e também sofre a ação do tempo.

O gesto de contemplação/introspecção engendrado no poema encontrou, na sopa, significados que a convertem em alimento desprovido do sentido de aconchego, num primeiro plano (sopa fria). Em planos mais profundos, entretanto, os sentidos de alimento para a mantença do corpo físico são patentes e os de semente/ perpetuação (ervilhas) são latentes. O medo da passagem do tempo foi eufemizado em descida, a descida do objeto ao fundo, a descida do alimento rumo à digestão, a descida ou introspecção do eu lírico. O abismo foi convertido em taça – ou seja, no prato fundo da sopa e na cavidade estomacal. Como resultado, além de reconhecer a presença da alegria, embora menos expressiva, o eu lírico descobre que o tempo usa disfarces e que são esses que podem mitigar o impacto das perdas de sua passagem, ou seja, podem produzir o efeito de eufemização, confirmando a afirmação de Durand de que no regime noturno místico "o antídoto do tempo não será procurado

no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância." (1997, p. 194).

Em suma, a análise desse poema procurou ilustrar o gesto de introspecção e descida, característico do gênero lírico e recorrente na composição dos poemas de Lucinda Persona.

As relações entre a descida às intimidades e o regime noturno místico

Conforme já mencionamos, Bachelard e Durand, teóricos das abordagens críticas do Imaginário, preconizam que os gestos pedem a matéria que por sua vez determina a forma. Isso não deve ser interpretado como um movimento progressivo, pois as coisas acontecem simultaneamente. Assim, ao tempo em que intentamos descrever os gestos predominantes na poética de Lucinda Persona, a matéria e os elementos formais também participam do ato interpretativo. Em se tratando de elementos formais, assinalamos o gênero como um deles, pois foi o poema e não outras formas que Lucinda Persona elegeu nos livros em questão. A íntima relação que há entre o gênero lírico e o regime noturno místico, conforme tese desenvolvida por Maria Zaíra Turchi, configura-se pelas características apresentadas ao longo deste item.

Gilbert Durand, no estudo antropológico do imaginário humano, distingue dois regimes: o diurno e o noturno, subdividindo este último em místico e sintético. A cada regime correspondem gestos, esquemas, arquétipos e símbolos. Ambos estão relacionados ao modo de se posicionar diante da angústia originária que move nossa imaginação. Essa angústia advém do medo da passagem do tempo e da morte. Se, diante desses eventos, houver luta, enfrentamento para vencê-los, configura-se o regime diurno, do qual o cetro (poder) e a espada são os grandes arquétipos. Se houver aceitação, configura-se o regime noturno. Essa aceitação pode ser de dois tipos: invertendo-se o sentido negativo da morte e da passagem do tempo e eufemizando esse sentido pela introspecção (descida), tem-se o noturno místico, do qual a taça é o principal

arquétipo. Se houver aceitação da ciclicidade do tempo, da morte como um novo começo, configura-se o noturno sintético, cujos arquétipos centrais são a roda e a árvore.

Durand, apesar de exemplificar sua teoria com mitos e textos literários, não estabelece relações com os gêneros literários. Quem desenvolve este estudo é Maria Zaíra Turchi em "Literatura e antropologia do imaginário", publicada em 2003. Em sua tese, Turchi estuda os gêneros na perspectiva da Antropologia do Imaginário, baseando a classificação dos mesmos não mais

> exclusivamente na racionalidade produtora da lógica e do conhecimento objetivo e subjetivo do mundo, mas nas estruturas simbólicas que priorizam o imagético, nunca gratuito, anterior à própria razão, que guarda todos os mistérios do mundo no estuário do inconsciente coletivo. (2003, p. 46)

Com esse princípio, a pesquisadora chega a esta síntese de correlação entre os regimes e os gêneros literários:

> As estruturas esquizomorfas, que se caracterizam pela tendência à idealização e ao engrandecimento, têm por princípios a exclusão, a contradição e a identidade. Seus símbolos se materializam na espada e no cetro e configuram o herói que, evidentemente, leva ao gênero épico. As estruturas sintéticas definem-se pela tendência à dialética, à concordância e à organização. Tem por princípio fundamental a causalidade e, por símbolos, a árvore e a moeda que sugerem crescimento, movimento, destino, eterno recomeço e dramatização perpétua, o que leva ao gênero dramático. As estruturas místicas se identificam pela tendência ao redobramento, à perseverança, à miniaturização e ao realismo sensorial. Seus princípios são a analogia e a similitude, e seu símbolo uma taça que materializa a ideia de receber, conter e aprofundar, sugerindo o ser humano debruçado sobre si mesmo, íntimo e misterioso. Em outras palavras, tudo conduz à direção do gênero lírico. (2003, p. 46 e 47)

Para tal estudo, a pesquisadora considerou obras consagradas da literatura brasileira, inclusive do estado de Goiás, elegendo dois autores de cada gênero literário, conforme a tradicional divisão em lírico, épico ou dramático. Assim, obras de Carlos Drummond de Andrade e Gilberto Mendonça Teles subsidiaram as relações entre o lírico e o regime noturno místico; as de Guimarães Rosa e Antonio José de Moura, para as relações entre o épico/narrativo e o regime diurno; as de Nelson Rodrigues e Afonso Felix de Souza, para as relações entre o dramático e o regime noturno sintético.

Turchi enfatiza os processos analógicos como embasadores da relação entre o gênero lírico e o regime noturno místico, pois estão na base do simbolismo e são quem "move a compreensão do universo" (2003, p. 57). A analogia, por ser capaz de unir coisas separadas, torna-se capaz de conduzir ao eufemismo. A pesquisadora também se refere ao redobramento, às variações sobre um mesmo tema, que permitem a estrutura do encaixamento e a miniaturização, outra característica do regime noturno místico. As ligações e as fusões entre esse regime e o lírico

> são organizadas pela atitude repetidora da consciência, capaz de transformar o ruído do mundo em melodia, reduzindo a distinção entre a palavra e a coisa e buscando o indizível do momento simultâneo da imagem. (TURCHI, 2003, p.62)

Ao falar sobre a função da redundância no gênero lírico, a pesquisadora o distingue dos demais gêneros, pois não há a intenção de atuar em situações objetivas (construção de ações, personagens, etc.) mas sim de revelar o mundo como emoção.

Não fizemos, neste trabalho, uma retrospectiva das teorias já desenvolvidas sobre os gêneros, nem sobre a pesquisa desenvolvida por Turchi, mas demonstramos a pertinência da sua tese aplicada à poética de Persona. Neste caso, comprovando as relações entre o gênero lírico e o regime noturno místico, destacando as quatro características apontadas por Durand como configuradoras desse regime:

a) redobramento e encaixe, continentes isomorfos e a obsessão da intimidade

Durand descreve a estrutura do redobramento como o ato de dobrar-se sobre si mesmo, evidente no eufemismo obtido pela dupla negação, pela negação do negativo e pela repetição. Essa repetição, por exemplo, pode ocorrer pela presença de continentes isomorfos e pela obsessão da intimidade. Em Lucinda, conforme tabela das imagens obsessivas apresentadas no segundo capítulo (p. 107), percebemos nos cinco livros de poemas a incidência de isomorfismos dos seguintes continentes: paisagem, casa, flor, fruto, ovo, corpo, e outros como os exemplos a seguir demonstram:

SANTA ROSA, AGOSTO

O sol hoje se oculta sem nenhuma ênfase
como um tomate sombrio
inteiramente à disposição de quem olha.
O sol hoje se oculta sem pressa
e sem desejo de retorno.
Um excesso de sombreado engoliu seu brilho.
Nesse caso, é essencial que eu disponha
de um aparelho de ver um pouco mais.
[...]
Meu bairro, largo campo de folhas arrastadas
por um pouco de vento. Santa Rosa
[...]

(*Ser cotidiano*, p.24)

Esse poema, cujo título indica o nome de um bairro da cidade de Cuiabá-MT (bairro onde reside a poeta), concentra-se num período que é o auge da estação da seca na região Centro Oeste. Nesse período

a vegetação está bastante ressentida pela falta de chuvas e ocorrem muitas queimadas, inclusive espontâneas, deixando o ar esfumaçado. Circunscrito à paisagem a sua vista, o eu lírico concentra sua atenção no horizonte em que um sol, semelhante a um "tomate sombrio", comporta-se com tal lentidão, sugerindo preguiça de retornar no dia seguinte. O uso da analogia para a produção da imagem nos remete não mais ao sol nem ao tomate tomados nos seus sentidos de dicionário, mas a um terceiro elemento, surgido da fusão dos dois primeiros. Levando-se em conta o ambiente seco e com baixa umidade, somos levados a considerar a transferência de sensações do próprio eu lírico ao sol de agosto, sempre em uma analogia com a paisagem. O poema segue com mais descrições que indicam a monotonia e a secura do entorno. A imagem das folhas arrastadas, (sugerindo a ideia de pesadas e sem vontade de andar por conta própria) por um *pouco de vento* (o advérbio de intensidade deve ser destacado), sintetiza o clima ou o horizonte que o olhar poético flagrou com atenção, usando um "aparelho de ver um pouco mais" (óculos, poesia?). A presença do sol, nesse poema, por se tratar de maneira luminosa, é uma imagem pertencente ao regime diurno. Mas embora ele esteja funcionalizado como um ser que ilumina, que é fonte de energia, está envolto em sombras ou sombrio e o contexto do poema só reforça essa ideia, atenuando seu aspecto diurno.

Desse ambiente em que se situa a casa em que o eu lírico habita, seguimos para um dos poemas que destacam justamente a casa:

VIAJO NESTA CASA
decerto é para me conhecer
mas não tenho tempo
ocupada com a manutenção
dos utensílios que brilham
com as realidades de alimento e faxina
adulando os silêncios
que por acaso se fazem
nesta armação parada

pedra necessária
moldado conformismo...
E cada vez mais se enchem de nada
os espaços entre as paredes e eu
(o que aumenta a nossa mútua dependência.)

(*Por imenso gosto*, p.73)

O que se evidencia, no poema acima, é a interação entre o eu lírico e os espaços da casa, revelando seus afazeres (de culinária e faxina) e seu silêncio e, especialmente, a dependência, propiciada pelo convívio e pela rotina. Nos primeiros versos o eu lírico confessa que o trânsito pelos espaços da casa não tem outra função senão a do autoconhecimento, o que reforça o que está expresso nos últimos versos e que pode ser interpretado como: os espaços vazios que compõem a matéria corporal e a matéria do concreto da casa, ambas, no limite, constituídas de átomos, têm a mesma forma dos vazios da alma do eu lírico. Isso acaba por dominar a cena do poema que apresenta, no terceiro verso, os afazeres domésticos como adversos à atitude reflexiva, que, por sua vez, encontra no fazer poético o seu lugar propício. Ainda assim, é a casa quem remete à imaginação do repouso, da proteção e do redobramento de Jonas (o personagem bíblico que foi engolido por uma baleia – Jonas 2:11), mesmo que esses sentidos não estejam patentes.

Os demais exemplos, flor, fruto, ovo e corpo serão interpretados no próximo capítulo, portanto, apenas serão citados. Destacaremos, entretanto, a obsessão da intimidade expressa pelo uso da primeira pessoa do singular e dos pronomes possessivos e demonstrativos também em primeira pessoa, com a ênfase no sentido que Durand (1997, p.269) atribui à intimidade, que é o de "uma conclusão normal das fantasias encaixadoras do Jonas [...], uma fidelidade fundamental, uma recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes.": Ver a flor/ louvar sua graça/(**minha** lei) (*Leito de acaso*, p.14); Olhai/ são lírios no vaso/ Do

campo/ colhidos à floricultura/e depois à **minha** casa (*Leito de acaso*, p.21); Por volta das seis da tarde/ tudo acontecendo por si/ esquarteje**i** um figo/ (que até então estivera flutuando na calda) (*Leito de acaso*, p.59); Não há paz nos **meus** olhos/ De novo, **meu** alvo:/ ovos à vista (e mãos à obra) (*Tempo comum*, p.56); **Minhas** mãos, fanáticas por tela e teclas, estão agora a meio caminho das suas/ sobre a mesa/ talvez para um afago (*Ser cotidiano*, p.47); **eu**/ pequeno ser vivo/ as vértebras doendo/ olhando o firmamento (*Sopa escaldante*, p.26).

Notamos nessa estrutura, uma repetição de imagens de continentes que vão do maior ao menor, aleatoriamente ou sem ordenação, e uma repetição do ato de capturar neles um modo de interação e fusão com o eu lírico e algum aprendizado sobre a vida buscado não no alheio, mas naquilo que lhe é íntimo. Ainda sobre a repetição, torna-se relevante esta afirmação de Durand (1997: p.249): "o espaço sagrado possui esse notável poder de ser multiplicado indefinidamente", pois está coerente com a interpretação de um outro gesto do eu lírico, a ser abordado posteriormente, que é o de sacralizar os espaços de intimidade.

b) estrutura aglutinante

Segundo Durand, essa estrutura possui denominação que os psicólogos aproveitaram de certas substâncias da natureza com propriedades de cola, de viscosidade e se apresenta sob vários aspectos, dentre os quais se destaca a pregnância do tema e, especialmente, a estrutura da expressão, caracterizada pela predominância de verbos com sentido de união.

> A expressão esquizomórfica pode ser vaga, porque tende para a abstração de tipo alegórico, enquanto a gliscromorfia leva à confusão e tende para a sobre abundância do verbo, para a precisão do detalhe. [...] A expressão gliscromórfica utilizará com predileção as preposições "sobre", "entre", "com" e todas as expressões que procuram estabelecer ligações com objetos ou figuras logicamente separadas. (DURAND, 1997, p.272)

Como exemplo da gliscromorfia e, especialmente, da predominância verbal, temos:

SOBRE A MESA BRANCA
entornou duas medidas de arroz
escolheu
revolveu
levou séculos construindo dunas
e desmanchou
Afundou as mãos
na cor inauferível daquela areia
depois atravessou um deserto
[...]
Somou
sonhou e sonhou
enquanto cozinhava
as (des)vantagens de ser comum.

(*Por imenso gosto*, p.23)

No poema acima, como em todos do livro *Por imenso gosto*, o título já vem fusionado com a estrofe e, além da abundância de verbos, destacamos a semântica dos mesmos que formam uma ideia de construir, revolver, somar, cozinhar, unir os opostos (vantagens e desvantagens). Ou seja, são várias ações que culminam com a fusão determinada pelo cozimento que, num plano mais imediato remete aos grãos de arroz e, depois, à conciliação dos opostos "vantagens-desvantagens", fusão simbolizada linguisticamente pelo uso dos parênteses, expediente que prescindiu a escrita das duas palavras. Também nesse rumo caminha o poema:

CLARÕES DE SOL OU DE LUA
invadem
minhas zonas de impedimento
derretem meus centros

modelam meu plasma
em túmidas expectativas
Retiram um sumo adocicado
dos meus sonhos.

(*Por imenso gosto*, p.35)

As ideias de luz (sol e lua) investidas dos opostos (dia e noite), num primeiro momento sugerem uma ação diurna, de combate, de invasão, pois há zonas de impedimento. Mas o que segue é a soldagem, a fusão e, depois, a síntese eufemizada.

Também é nesta segunda estrutura que se destaca o uso da antífrase, que tenta minimizar o impacto das coisas negativas, ao contrário do regime diurno que se destaca pelo uso de imagens antitéticas. Na linguagem mística, segundo Durand (1997, p.273), a eufemização ocorre deste modo: "a queda torna-se descida, a manducação engolimento, as trevas adoçam-se em noite, a matéria em mãe e os túmulos em moradas bem-aventuradas e em berços." Vejamos estes exemplos:

[...]
e a nuvem mais negra e carregada
arremessando raios,
no entanto dócil
ao vento primitivo que a empurra

e com isto se transmuda
e segue para onde não se sabe
e o que promete neste fim de tarde

vai ultrapassar o caos.
Oblíqua e fustigante
vem a chuva.

(*Sopa escaldante*, p.17)

Os adjetivos: *negra* e *carregada* para nuvem que arremessa *raios* são eufemizados por *dócil*, atributo da relação entre a chuva e o vento, o que a transforma (a chuva) em algo capaz de ultrapassar o caos, mesmo que os adjetivos *oblíqua* e *fustigante* ainda conservem um aspecto terrível, o que, em alguns casos, é esperado, pois

> a eufemização dos ícones temporais faz-se sempre com prudência, por etapas, de tal modo que as imagens conservam apesar de uma forte intenção de antífrase, um traço da sua origem terrificante, ou pelo contrário, anastomosam-se curiosamente às antífrases imaginadas pela ascese diairética. (DURAND, 1997, p.199).

Observemos, também, este exemplo, em que calabouço inicia com um sentido de prisão e acaba como símbolo de liberdade, quando o objeto em estudo é a fruta do mamoeiro:

> [...]
> Não faz tempo (eu que estou
> no imenso calabouço de uma noite)
> tive uma assombração de sol
> fui à cozinha e vi mamões maduros
> adormecidos na fruteira.
> Os mamões têm sementes negras
> sementes negras e úmidas
> em seu calabouço
> e que amanhã poderão estar livres
> dar novos mamoeiros
> eu, não
> e o mundo é assim.
>
> (*Sopa escaldante*, p.30)

Notamos, no poema acima, além do uso de imagens de seres vivos ou partes de seres capazes de gerar nova vida (como a "semente negra",

expressão que se repete, se redobra em dois versos), para representar a morte (que é, por assim dizer, o procedimento mais comum na poética de Persona), a antífrase específica do calabouço, a presença da preposição "entre" e, especialmente, o uso (que é recorrente em todos os livros da autora) de expressões ou versos entre parênteses, sugerindo uma ideia entrecortada, que está ali para somar alguma informação, ou ligar ideias, temas, mas jamais como algo de importância secundária.

Como procedimento de ligação devemos assinalar, com destaque, a estrutura do livro *Sopa escaldante* em que os versos finais de um poema são os iniciais do próximo, numa ligação do começo ao fim do livro, já prenunciada pela epígrafe assinada pela própria poeta: *Nos poemas deste livro, como na vida ou nos romances, todo final é também um novo começo*. Faz-se oportuno observar como o sol, responsável pela ação de madurar o fruto, aparece desfuncionalizado no poema, pois é resultado de uma *assombração* ocorrida durante a noite. A palavra *assombração* está investida de pelo menos dois sentidos: o da sombra, desfuncionalizando ainda mais a presença do sol, e como uma presença inesperada e amedrontadora, uma aparição sobrenatural.

Por fim, ainda sobre o uso da antífrase, Durand assevera que é uma tentativa de domesticar aquilo que manifesta a morte e a passagem do tempo "ao serviço da vocação extra temporal da representação [...] conversão que transfigura o sentido e a vocação das coisas e dos seres conservando, no entanto, seu inelutável destino" (1997, p.205), neste caso, função da poesia, função da literatura, função da arte expressa em palavras, como bem sintetiza Lucinda Persona com estes versos: *que a palavra fique ao lado/ das coisas necessárias* (*Tempo comum*, p.62) e *coisa nenhuma se esconde à vida/ e nem se esconde ao poder da língua*. (*Tempo comum*, p. 60). Ou seja, o grande elo, a viscosidade que há na poesia de Persona e que contribui para a caracterização do noturno místico, é a palavra, ela é o amálgama, é o mercúrio a serviço da vida e da morte, representadas nas duas faces de Cronos, é o produto da alquimia de Hermes, repetindo, com Turchi (2003, p. 303), que "Hermes é o mediador entre o visível e o invisível". A taça é o próprio corpo do poema.

c) Realismo Sensorial

Esta estrutura diz respeito ao sensorialismo e à vivacidade das imagens. Nessa característica, à primeira vista, reside um aspecto contraditório do regime noturno místico. Por que a cor, a temperatura, a textura, o som, a forma, em geral, não existem sem o concreto. O sentir é mais importante do que o pensar, como apregoa o heterônimo Alberto Caeiro de Fernando Pessoa. Durand diz que "o sensorialismo deixa-se guiar por essa faculdade de sentir muito perto os seres e as coisas", o que configura a capacidade de intuir, o que faz o talento dos artistas. Continua Durand (p. 274): "essa intuição não acaricia as coisas do exterior, não as descreve, mas, reabilitando a animação, penetra nas coisas, anima-as." O eu lírico de Lucinda vivencia essa animação em muitos momentos como este:

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

(*Por imenso gosto*, p.81)

Notamos que nesse poema o eu lírico se veste de outro (personagem), vive o que ele vive, mas no fundo esse outro é ele mesmo usando o artifício da representação. Ao estabelecer um isomorfismo entre si e a flor, descreve-se com o rosto miúdo (noção de tamanho) e roxo (cor), fala da abertura (ouvidos, pele, sexo) aos zumbidos (som, contato, penetração). Também possui o amarelo (cor), que corresponde ao sexo, o pólen, o ovário, a taça, o feminino que deseja o masculino, que por sua vez deseja o feminino e cresce (engorda), é motivado pelos poderes das faculdades femininas. O aspecto erótico desse poema já foi apontado por Célia Reis, em um artigo que menciona o mito de Eros: "avizinhando-se de Eros" (REIS, 2004, p.26). Mais do que o ato sugerido, o poema se ocupa da força da sedução, da atração como proposta de possível fusão. São fusionados, no poema, os sentidos passivo e ativo dos verbos, a flor e o humano, o masculino e o feminino, o título e o corpo do poema, a falta de pausa ocasionada pela escassa pontuação e o ritmo contínuo.

Outros exemplos (momentos) em que o sensorialismo, especialmente da cor, são os constituintes fortes do poema:

POR IMENSO GOSTO
olho o poente
como se fosse
a última vez
que alguém se dedica
às coisas doces
do modo mais simples.
A geratriz do amarelo
desaparece completamente
em nuvens de abóbora
e se sobrepõe
um vermelho intenso
onde as aves pretas
ganham destaque
Então vem o roxo

para que eu chore
minha seca cascata
Abaixo meus olhos
e encontro as sombras
neste lugar
onde as sombras moram
Por muito tempo
no círculo escuro
persigo brilhos
que a noite acata
como estrelas mortas
(mas são palavras)

(*Por imenso gosto*, p.21)

Nesse poema, além das cores em gradação e sua simbologia, nota-se a atenção do eu ao detalhe, a prevalência do preto, antes destacado, depois misturado (sombras, escuro, noite), aspecto que se confirma pela ausência de pontuação sugerindo a não delimitação exata de quando algo termina ou começa, apenas o movimento que vai de um ponto a outro (o ponto final não é usado, mas as iniciais maiúsculas sugerem onde ele poderia estar). Por fim, a deliberada intenção do eu lírico de, nas sombras, encontrar a luz (por isso abaixa os olhos e não os eleva), encontrar alguma compreensão. Essa luz, que pode ser equivocadamente pensada como estrelas mortas, são as palavras e toda a sua potência de iluminação.

Durand prossegue dizendo que, no seu dinamismo, o realismo sensorial prima mais pelo objeto do que pela precisão da forma. As próprias imagens, muitas vezes, são imprecisas, não reproduzem o objeto tal qual se apresenta, elas são deformadas, como teoriza Bachelard sobre a faculdade imaginante, são produzidas e não representadas:

> a imaginação é antes de tudo a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção é, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras,

> de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. (1990b, p.1)

Essa afirmação combina com os efeitos de mistura e fusão encontrados nas imagens dos poemas analisados.

d) Miniaturização, insistência no detalhe

A miniaturização é uma característica que confirma as três primeiras e consiste, de acordo com Durand, na tendência para a observação do detalhe, da minúcia, podendo, às vezes, causar a impressão de que tal comportamento signifique a perda da visão do conjunto, mas não é isso que acontece, pois há a convicção de que o micro corresponde ao macro. Durand cita estes exemplos: Dostoievski com a predileção pelos humildes e Zola, atento ao detalhe de aparência dos continentes, especialmente da habitação, em oposição ao idealismo romanesco, característico do diurno, que via qualidades elevadas e morais nos heróis. Acrescentamos o que ocorre na poética de Manoel de Barros, a subversão que prefere o prego enferrujado, o andarilho, o estado de decomposição e a rã, aos grandes eventos e personagens; as imagens mais fortes são as primitivas, as infantis, no lugar do delírio dos grandes conquistadores. E também, com esta pesquisa, acrescentamos Lucinda Persona, que prefere as coisas da casa, a cozinha, os móveis, o pó dos móveis, as formigas, as lesmas e o corpo que envelhece, no lugar das imagens da luta, da conquista, dos ruídos das máquinas, das grandes multidões e seus gritos. As imagens selecionadas formam um conjunto em que, embora o místico seja predominante, em segunda proporção aparece o noturno sintético e, em último lugar, de modo praticamente imperceptível, o diurno.

Continuando na apresentação desta característica, em Lucinda, a descrição ou o apontamento da rotina aparece em muitos poemas, outro sintoma de miniaturização, cada um enfatizando um aspecto:

UM CERTO BRILHO

Existindo um certo brilho
(de vidro e alumínio
de verniz e cera
água espuma espelhos)
meus objetos se repetem:
livros
mobília
panelas
luzes
retratos
sapatos
marido.
Eu me vejo repetida
(e redundante) todos os dias.
[...]

(*Ser cotidiano*, p.49)

AS CADEIRAS

O tempo fica
e às vezes se confunde
com a monotonia.
[...]
(*Sopa escaldante*, p.33)

O QUE PARECE PEQUENO

Quem pode
livrar-me de repetir
que grande mesmo
é o que parece pequeno?

(*Leito de acaso*, p.81)

No poema *Um certo brilho*, por exemplo, os itens enumerados, cada um correspondendo a um verso, com valor destacado, portanto, possuem uma qualidade, uma predicação em comum que é a do brilho, pois o mesmo está contido no alumínio, no vidro, no verniz, na cera, na água, no espelho. Essa insistência no detalhe acaba por produzir um efeito de saturação, de redundância e até de redobramento, da ênfase nos detalhes que compõem o conjunto e não no conjunto. No segundo poema, a ideia de fusão e de permanência, ou ilusão da mesma, entre o tempo e a monotonia. No último, a repetição propriamente dita, talvez no intuito de confirmar uma verdade de tanto que ela é repetida, a ponto de se constituir num mantra, num ritual que prevê a eficácia pelo poder da repetição.

Quando Durand (1997, p. 276) assinala que "é no regime noturno da imagem, pelo jogo dos encaixes sucessivos, que o valor é sempre assimilado ao último conteúdo, ao mais pequeno, ao mais concentrado dos elementos", temos clareza desta construção em Lucinda Persona, conforme ilustra a tabela apresentada no capítulo três (p. 107), onde a língua sobressai como o elemento mais concentrado, como o elo (dito anteriormente) e a síntese de todo o percurso antropológico da autora.

Ainda como sintoma desta quarta característica, Durand assinala uma maior dedicação ao objeto em si, em vez do objeto como mera parte de uma encenação decorativa, fazendo com que o detalhe seja representativo do conjunto; uma assertiva que justifica ênfase nas velas e na sua mobilidade, nos versos a seguir:

A SEDUÇÃO DE CERTOS MOVIMENTOS

Em pleno velório
indócil à rigidez da morte
estudo o seu inverso: a vida
a voracidade
a sedução de certos movimentos ansiosos
das chamas que se agitam

Quero tudo
que não esteja parado
nem tenha entrado em descanso
Quero tudo
que não se deite
em posição tão paralela ao horizonte

Depois de o tempo se fartar das velas
(nos quatro cantos do funeral)
dou graças a mais um pormenor
que enfim me conforta:
os lagos de parafina
no fundo dos pires
(sempre fui assim)

(*Leito de acaso*, p.73)

Nesse poema, o detalhe, as velas chamam a atenção primeiramente pela posição vertical, pela luz, atributos próprios do diurno que se opõe à morte, porque a vida é quem é desejada diante do cenário fúnebre. Por fim, aquilo que inicialmente desconforta, a horizontalidade, o não movimento, passa a confortar o eu lírico, porque foi convertido num lago de parafina. Mesmo parado, mesmo deitado, um lago sempre é representativo da vida, conta com os poderes da matéria aquática. O poema ilustra também outro sintoma desta quarta característica que é o uso da figura chamada litotes, (muito próxima da antífrase) que consiste numa hipérbole ao contrário, ou seja, em amenizar algo dizendo o contrário.

Às vezes a ênfase não está em um objeto ou detalhe particular e sim na paisagem mais geral, como no poema

ESTOU NAS RUAS

Guardo muito
dos caminhos do mundo

Sem sair de casa
cruzo o portão
com destino às ruas

A cidade é o que é
Eu sou o que sou
Mas às vezes parece
que somos iguais
de tanto estarmos sós
dentro de nós mesmas

Estou nas ruas
como acontece nos sonhos
Ando sem destino
o olhar extraviado
enquanto passa
tudo o que tem que passar.

(*Tempo comum*, p.49)

A paisagem é representação do macrocosmo, diante do micro que é o eu lírico. A cidade e o eu lírico são continentes isomorfos e, neste caso, pode-se pensar no "eu" como uma espécie de ikebana. Sendo assim, é imprescindível citar Durand:

> é o que explica, de um modo mais geral, que o sentimento da natureza e a sua expressão pictural, musical ou literária seja sempre misticidade: a natureza "imensa" só se apreende e exprime guliverizada, reduzida - ou induzida! – a um elemento alusivo que a resume e assim a concentra, a transforma numa substância íntima. (1997, p.278)

Com as análises e conclusões acima, partilhamos das ideias de Turchi que afirma ser o lírico o gênero que melhor abriga as funções de Hermes, o mediador entre as coisas visíveis e invisíveis, e que as relações entre os regimes do imaginário e os gêneros da literatura se dão no plano da

predominância e não da exclusividade. Para a pesquisadora, "a poesia, para penetrar na alma do mundo, dobra-se, duplica-se, encadeia-se, como no regime noturno místico, pelos caminhos da similitude e da analogia." (TURCHI, 2003, p.59). Alinhavando este capítulo com o posterior, acrescentamos a leitura de Burgos feita por Ana Maria Lisboa de Mello que destaca, no regime noturno místico e suas produções de negação da morte ou da passagem do tempo, o refúgio em espaços protetores. No caso de Lucinda, em muitos poemas nota-se que o espaço da casa é onde o "eu lírico pode instalar-se e viver afastado do mundo exterior, livre de todas as intempéries, e onde quer viver para sempre" (MELLO, 2002, p. 205). Assim, os significados de descida às intimidades são complementados pelo de celebração/sacralização do espaço-tempo, em que tanto a casa como os demais espaços recebem o estatuto de sagrado, não no sentido literal do termo, mas no de uma importância e de um tratamento que comumente não recebem, a não ser pela poesia. Ao lado dessa sacralização, o tempo também é revestido de importância, na medida em que é vivido intensamente, na forma de celebração de cada instante, também possível pela poesia. Durand, ao fazer suas conclusões, depois de longa descrição do regime noturno místico, considerando-o um regime de não agressividade, menos polêmico que o diurno, preocupado com o bem-estar e não com a conquista, centrado nos valores da intimidade, nas ligações e fusões infinitas, assevera:

> A preocupação do compromisso é a marca do regime noturno. Veremos que esta preocupação leva a uma cosmologia sintética e dramática na qual se reúnem as imagens do dia e as figuras da noite. De momento já verificamos que os símbolos noturnos não chegam constitucionalmente a libertar-se das expressões diurnas. [...] A poética noturna tolera as "obscuras claridades". (1997, p.268)

Para o teórico, as atitudes psíquicas que correspondem ao noturno místico já estão "prenhes de uma sintaxe da repetição no tempo" (1997, p.281). Por isso, todas as características que configuram o místico, como o redobramento, o encaixe e a miniaturização são "prefigurações no espaço

da ambição fundamental de dominar o devir pela repetição dos instantes temporais, vencer diretamente Cronos [...] operando sobre a própria substância do tempo, domesticando o devir." (DURAND, 1997, p.281)

Conforme Maria Zaíra Turchi (2003) que se pauta pela predominância e não pela exclusividade, percebemos algumas incursões pelo regime noturno sintético, não a ponto de configurar outro gênero literário, pois continuamos falando de poemas e da essencialidade do lírico. Entretanto, decidimos ser importante registrar, ao par do gesto de descida, embora não com tanta expressividade, o gesto de sacralização e celebração como modo de se portar diante da angústia originária que complementam os sentidos do regime noturno místico.

Sacralização e celebração do espaço-tempo – gesto secundário – e as relações com o regime noturno sintético

Este gesto não está sendo considerado secundário por ser menos importante que o anterior, mas para ressaltar naquele o caráter de predominância e, por que, neste, as características que o alinhavam com o regime noturno sintético não são evidentes ou patentes, como no gesto anterior. Desse modo, não é possível elencá-las estabelecendo relações com o referido regime de imagens. As relações se dão num plano subliminar e dizem respeito à presença de símbolos biológicos cujas peculiaridades de crescimento e maturação remetem à ideia de ciclo, além da própria repetição imagética que remete à ideia de eterno retorno e da forte presença de tons crepusculares que remetem a um intermédio entre o dia e a noite.

Retomando o que foi apontado no primeiro gesto, assinalamos que a descida às intimidades das coisas e seres fez com que o eu lírico se fundisse a eles e procurasse eufemizar um problema que lhes é comum: a finitude da matéria e a passagem do tempo. Essa eufemização, de forma não tão nítida, parece ter escolhido os ambientes próximos ao eu lírico, como a própria casa, para se proteger da ação do tempo. Entretanto, essa proteção ainda não foi definitiva então, para melhor lidar com o que é efêmero, percebemos que o eu lírico alia ao gesto da descida outro, que

é o de tornar o mais importante possível qualquer instante, qualquer detalhe do espaço, conferindo-lhes uma aura sagrada, especialmente porque os espaços acabam por se constituir em continentes isomorfos que convergem para o arquétipo principal donde emana a imaginação simbólica do eu lírico de Persona: o abrigo. Assim, o espaço-tempo, eixo em que se sustentam as imagens da poesia da autora, passa a ser celebrado e sacralizado, conforme demonstramos a seguir. Durand(1997), na subdivisão que faz do regime noturno de imagens em místico e sintético, diz que o primeiro vincula-se a uma interioridade do cosmo e dos seres que é alcançada pela descida, pelo mergulho, pelo engolimento, pela miniaturização e pelo encaixe, o que faz da taça o símbolo arquetípico desse regime. No regime sintético, os símbolos giram em torno do domínio do tempo e se organizam em torno de dois arquétipos: o da roda (denário) e o da árvore. Um remete às imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo, outro à conquista do tempo, aos "mitos históricos em que se manifesta a confiança no resultado final das peripécias dramáticas do tempo" (1997:p.282). Um caráter importante que Durand destaca nesses mitos é a sua dramaticidade, no sentido de tentar conciliar a face trágica do tempo e a face triunfante. Tentamos demonstrar, no percurso deste estudo, que o conjunto de poemas de Lucinda Persona atualizam mitos com estas duas faces, portanto, faz-se necessário, ainda de que forma menos expressiva, abordar o aspecto de ciclicidade e de um certo triunfo sobre o tempo entrevisto de forma latente nos textos, seja na seleção de imagens ligadas a seres vivos, que procriam, seja numa certa circularidade proposta tanto pela repetição das imagens como pela estrutura de um dos livros, o Sopa escaldante, em que o último verso de um poema inicia o próximo, seja pela presença de tons crepusculares, como assinalamos anteriormente. Intuímos que o gesto que engendra a imagética filiada ao noturno sintético não é o copulativo de forma explícita, mas aquilo que a cópula tem de fugaz e intenso, o seu clímax, que se traduz numa sensação de aproveitar ao máximo o momento presente, a vida enquanto potência, o viço dos seres e, acima de tudo, a perenidade da palavra. Sendo assim, optamos por convocar para esta

seção, em especial, as considerações de Michel Maffesoli, entre outros, que interpreta tal gesto no contexto da contemporaneidade.

Ezra Pound (1990) disse que os artistas são as antenas da raça e Michel Maffesoli (2003) aconselha a ouvir os místicos e artistas porque conseguem captar as forças naturais e secretas que penetram em certa época. Que forças naturais e secretas a poesia de Lucinda Persona captura? Por que os espaços comuns de uma casa são dotados de um valor sublime? Tais questões nos fizeram acrescentar ao gesto de descida às intimidades dos seres e dos espaços, o gesto, mesmo tímido, de triunfo sobre o tempo, representado, nos poemas de Lucinda Persona, pela sacralização dos espaços e simultaneamente, pela celebração dos instantes. Por conta dessa simultaneidade é que optamos pela expressão espaço-tempo, embora, às vezes, por uma questão de estruturação da tarefa interpretativa, possamos grafá-los separadamente. E também porque as interpretações convergem para uma concepção de tempo cíclico, para o que vale mencionar que "o tempo cíclico parece desempenhar o papel de um gigantesco princípio de identidade aplicado à redução do diverso da existência humana." (DURAND, 1997, p.283). Se a concepção de tempo é cíclica, a do espaço é circular. Tudo, de certa forma, recomeça, há, no espaço circular, uma regeneração do tempo.

No campo da poesia, para Bachelard, o espaço é "sujeito do verbo crescer" e conferir espaço poético a um objeto é "dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou, melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo." (1988b, p.206). Essa expansão, nos poemas de Lucinda, ocorre por meio da valorização, da sacralização e celebração do espaço-tempo, o que interpretamos ser um gesto revelador, consciente ou inconscientemente, ou as duas coisas, de que a exaltação da plenitude da vida se dá pelo seu avesso, a iminência da morte. Essa percepção, como dissemos, seja consciente ou não, remete a discussão para o campo do trágico, nesse sentido, o da iminência da morte.

Ao nos referirmos ao sentimento do trágico, tornam-se relevantes as contribuições de Michel Maffesoli sobre o tema. O teórico faz um importante estudo da contemporaneidade, assinalando justamente seu

aspecto trágico, ou seja, a valoração do cotidiano que, normalmente, tem sido vivido despercebidamente, de modo que são notados apenas alguns episódios não rotineiros. Analisando o comportamento de diferentes grupos sociais, ele anota que, com a sensibilidade do trágico, o tempo fica mais lento, as pessoas desejam viver intensamente o presente. Assim, em vez de o "eu" ser o centro do mundo, o local e o instante, o aqui- agora passam a ser o centro e tiram do sério a seriedade do sistema, ensejando a dominância da figura de Dionísio, no lugar da dominação do homem pela natureza, característica da modernidade. Disso decorre a "importância do festivo, a potência da natureza e do entorno, o jogo das aparências, o retorno do cíclico acentuando o destino, coisas que fazem da existência uma sucessão de instantes eternos." (MAFFESOLI, 2003, p.12). Em outras palavras, o estilo de viver a morte em doses homeopáticas, todos os dias, é que faz com que a vida se torne intensa.

Ao considerar a criação artística, nesse contexto, o teórico afirma que ela se cristaliza, condensa-se em um só momento de existência plena. Esse procedimento é perceptível na poesia de Lucinda em que a vida é, ao mesmo tempo, abundante e finita, por isso requer intensidade nas experimentações:

HOTEL EM VENEZA

Nunca
nunca mais se repete
qualquer instante vivido.
[...]
De fato, ele dormia a sono solto
enquanto eu (no tempo vago)
velava as coisas mortas
os espelhos revelando
a natureza íntima das horas.
[...]

(*Sopa escaldante*, p.56)

No centro da questão do aqui-agora está a vida, a experiência e não as teorias sobre a vida. A consciência sobre a não repetição dos momentos pede, no entanto, uma atitude de detenção do tempo, mesmo para os momentos considerados banais. Velar é verbo destinado aos eventos da morte, mas no poema acima é invertido, pois os espelhos é que são velados, por refletirem uma perenidade que é apenas superficial. No íntimo de cada ser ou coisa espelhada, as horas trabalham, mas isso não é revelado, tal qual a sombra das coisas, elemento variável:

FRUTOS SÃO OVÁRIOS

O que pode variar
entre o simples e o simples
é a sombra das coisas.
Ali, na bandeja, descansam frutos redondos
que me enchem de graça e desejo
Posso, sem susto, examiná-los de todos os lados,
pois cabeças degoladas eles não são
Frutos são ovários amadurecidos
[...]
É tão cômodo estender as mãos
ao que me basta para conservar a vida
e assim alcançar a ração

A vida requer cuidados especiais
Guardá-la da morte (comendo)
é o que me consome.

(*Leito de acaso*, p.83)

Nesse poema, captura-se o que há de vivo, o fruto (*posso examiná--lo de todos os lados*), e, não bastasse, consome-se (o fruto) para cuidar da vida que já está passando. O eu lírico empenha-se em negar aquilo que poderia ser indicativo da morte: *cabeças degoladas eles não são*, enfatizando o aspecto vital, mesmo que latente: *Frutos são ovários*

amadurecidos. Chamamos atenção, no poema, para uma palavra cuja ambiguidade é relevante para esta análise: ração, que significa alimento, mas que em seu radical permite a derivação da palavra racionalidade ou ainda, por semelhança sonora, a própria palavra razão. A razão é o presente, às vezes o passado, quando a memória se impõe, mas o futuro é rejeitado, pois nele está a morte: *Está lá no futuro o negro instante/ que me arrastará para sempre.* (*Leito de acaso*, p.49).

O verdadeiro sagrado, segundo Maffesoli, reside justamente nessas atitudes, mais do que qualquer forma estritamente religiosa. Há, na poesia de Lucinda, uma percepção do cotidiano diferenciada, é como se o eu lírico visualizasse certa aura nos móveis, nos alimentos, nos animais, nos objetos, enfim, nas coisas e nos seres. Devemos anotar que, em certos momentos históricos, esse tipo de percepção é apagada, especialmente naqueles em que não é possível, por questões de sobrevivência, dar as costas aos apelos do mundo exterior. Portanto, esse gesto deve ser interpretado à luz do contemporâneo, em que o trágico volta com força, depois do apagamento imposto pelo século das luzes e das máquinas. A celebração do instante, do cotidiano é uma forma de iniciação, é uma forma de sacralizar o espaço-tempo, nos dizeres do teórico:

> Todas as situações da vida cotidiana são, assim, formas de iniciação naturalmente vividas. Os lugares e os jogos da infância, o cenário das primeiras emoções, a aprendizagem das maneiras de pensar, a interiorização das posturas corporais, a integração das formas linguísticas e, sobretudo, todas as comunicações não verbais que, por sedimentações sucessivas estruturam a solidariedade orgânica sem a qual não há sociedade possível. (MAFFESOLI, 2003, p.54),

e de Lucinda Persona:

> [...]
> Mas que alegria
> Encolher-me até a infância
> é um crescimento

Reencontro minha casa
Revejo minha sala
Reparo minha vida
São cinco horas da tarde
e todos saíram
Não posso perder
esse tempo comum
Bem calmamente
em malfeita cadeira
estou frente à mesa
que a renda familiar
não permite mais fina
Não tiro os olhos do papel
estou a ler e a escrever
Talvez demore uma hora
Talvez demore a vida inteira.

(*Tempo comum,* p.58)

A imagem do encolhimento sugere a adaptação ao tempo da infância, possível pela memória e pela poesia. Quando isso ocorre, há uma simultaneidade entre "o espaço da intimidade e o espaço do mundo" conforme Bachelard (1988b, p.207), uma inclinação da alma, trazendo o distante para o presente. O resultado dessa viagem é a serenidade que o instante fixado e celebrado traz ao sonhador, além da sensação de imensidão e eternidade propiciadas pela contemplação. Em outras palavras, "em certas horas, a poesia propaga ondas de tranquilidade" (BACHELARD, 1988b, p.214), sensação que os quatro últimos versos do poema parecem traduzir, quando o conteúdo semântico é reforçado pelo uso de verbos no infinitivo e pelo uso de anáfora e paralelismo sintático nos dois últimos.

Quando Maffesoli diz que o verdadeiro sagrado está nessas contingências, nos permite desfazer aquela imagem de sagrado circunscrita a um Deus soberano e longínquo, abstrato e racional. A concepção de

sagrado que se expressa aqui, tanto pelo teórico como pela poeta, é a de um sentimento de pertença a este mundo e a este tempo, é a de uma percepção da transcendência que é, ao mesmo tempo, imanência. *A poesia está além das circunstâncias. / Quase nada se sabe a respeito/daquilo que une palavras rumorosas/ nem sobre os elementos convenientes/ à legítima oração cotidiana.* (*Tempo comum*, p.29). Maffesoli aponta para a própria natureza do símbolo e para outro reconhecimento do ser, não mais o ser do mundo moderno, separado da natureza e do vizinho. Esse fundamento, aliás, para o teórico, foi basilar para a lógica da dominação.

Há, em certa vertente da crítica, uma tendência de ver nessas formas de expressão, uma espécie de alienação. Na poética do cotidiano não está um ensurdecimento diante dos grandes problemas da vida, mas, justamente o contrário, está a manifestação do que é a vida nos seus detalhes, na sua intimidade, naquilo que é realmente vivido no dia-a-dia e se encaminha para a morte. As questões sobre a vida e a morte, são, afinal, um grande problema, comum e coletivo. A celebração nada mais é do que uma intensidade que não anula o ritmo progressivo do tempo, o constitui, mas modifica o sentido de história, porque modifica a noção de individualidade.

Modificar o sentido da história não significa anulá-la, mesmo porque o poema é sempre um produto social, como bem asseverou Octavio Paz (1982), e por sê-lo, torna-se histórico. Também é histórico por ser uma criação que, apesar de transcender a história, precisa dela para se encarnar. Para Paz, o poeta não foge à história, nem quando a nega ou ignora, pois

> suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo poema e quase nunca é dita de modo explícito, mas é o fundamento de todo dizer poético. (1982, p.230)

Retornando a Maffesoli, é preciso reconhecer na celebração e sacralização do cotidiano, da rotina, da consideração daquilo que é normalmente julgado como não importante, maneiras

> idênticas de expressar e de viver o retorno do mito. [...] Em cada um desses casos, há absorção do indivíduo, da história, da funcionalidade, por uma espécie de eternidade vivida no dia-a-dia. Esta eternidade cotidiana talvez permita compreender o assombroso romantismo das novas gerações, sua indiferença também, frente a um mundo social e econômico cada vez mais hostil, enfim, seus desejos e seus esforços para viver em uma realidade mais global, que não se reduz à realidade comercial que quer impor o filisteísmo moderno. (2003, p.66)

Em Lucinda Persona, não só esses aspectos, mas a onipresença da imagem é uma marca da descrição do contemporâneo. Na poética da autora, a imagem fulgura, brilha, produz revelações ao ser, e é quem garante a epifania da língua: *De repente/ num modo velho de acordar/ abro a úmida casca noturna.* (*Ser cotidiano*, p.45); *Floresce/ na pia de aço/ um enorme buquê/ de couve-flor* (*Ser cotidiano*, p.48); *Na cebola que corto/ a visão turva/ o esvoaçar de minúsculos pássaros/ de água.* (*Sopa escaldante*, p.87). Devemos anotar, entretanto, que o gesto de viver intensamente o aqui-agora, em Lucinda, não se dá nos moldes da extravagância e do extravasamento irresponsáveis e que aceleram a chegada da morte, em alguns casos. Viver intensamente é dar atenção a todas as coisas, até as mínimas e invisíveis a olho nu, porque nelas estão as epifanias que podem nos ensinar a buscar, na brevidade, o sentido do eterno, como bem ilustra este poema:

DOIS MAÇOS DE ALFACE

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

são dez horas da manhã
lavo
com fé religiosa
dois maços de alface

a dimensão da atividade
é pequena
mas
enquanto desfaço
os rosários de bactérias
dá tempo de pensar na vida
dá tempo de pensar na morte
e ainda muito mais

ai daqueles que não pensam na vida
ai daqueles que não pensam na morte
ai daqueles que não pensam em nada.

(*Sopa escaldante*, p.81)

Os seres aparecem na poesia de Lucinda, primeiramente, na sua condição usual. Depois, são submetidos ao olhar minucioso e atento da poesia, que sempre quer mais do que se mostra à primeira vista. Por conta desse hábito, o tempo de que o eu lírico precisa tem uma medida diferente daquela do relógio. Em nosso mundo capitalista, conforme o modo de atribuirmos valor às coisas, a atividade doméstica pode ser considerada pequena, mas não para quem nela descobre reflexões fundamentais para a existência. Esse olhar atento chega ao ponto de, nesse poema, visualizar na folha da verdura um rosário de bactérias. Prestar atenção nessas minúsculas formas invisíveis a olho nu é, segundo Bachelard, ter o "olhar engrandecedor da criança [...] O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza." (1988b, p.164). Para ele, prestar atenção a um detalhe é, de certo modo, possuir uma lupa. Nesse detalhe, convém destacar a forma rosário, que está combinada com o sentido de devoção dedicado à atividade. Pensar na vida, na morte e em muito mais, requer devoção para com nossa natureza humana – finita, e para com nossas crenças que vislumbram o transcendente. Na última

estrofe, podemos estabelecer uma relação implícita com uma parábola bíblica (Mateus 25: 1-13) que fala da necessidade de se estar vigilante, pois não se pode prever a morte. Assim, temos, nesse gesto de celebrar o espaço-tempo e sacralizá-lo, a medida do trágico que vislumbramos nas orgias pagãs (ver correlação com o hino a Deméter, no último item do terceiro capítulo, p. 172) e no imaginário cristão, marcado pelo signo da advertência. Esse poema ilustra como a introspecção, traço que em nossa cultura foi sendo associado ao feminino, realiza-se diante de coisas que pensamos banais, mas que, pelo olhar da arte recebem a valoração do sagrado. Enfatizamos que essa valoração é dada pela arte, pois o modo de vida do ser humano moderno distingue-se do arcaico por uma espécie de profanação da vida, conforme Eliade:

> Para a consciência moderna um ato fisiológico – a alimentação, a sexualidade, etc. não é, em suma, mais do que um fenômeno orgânico, qualquer que seja o número de tabus que ainda o envolva [...]. Mas para um primitivo um tal ato nunca é simplesmente fisiológico; é ou pode tornar-se um "sacramento", quer dizer uma comunhão com o sagrado. (2001, p. 20)

Com a poesia, há uma recuperação desse sentido primitivo, em que o sagrado está nas coisas, nas cores e formas, na perspectiva de uma divindade que não está distante ou isolada, mas presente em todos os seres, ou, quando o sentido é de transcendência e não de imanência, a divindade manifesta uma predileção por aqueles que possuem uma alma inquieta ou poética, como nos faz perceber o poema:

UM PÊSSEGO FORA DA ÁRVORE

Já aprendi que Deus gosta dos aflitos.
Há formas e cores
repletas de inquietação
realidades comuns que me põem
em estado de alerta
seriam restos de vida?

Um pêssego fora da árvore
ao ter a morte à flor da pele
mantém intacta a potência luminosa.
Daí a tragédia.
Quero o fruto (fruto de observação)
não apenas para dar
um pouco de substância ao plasma
antes o quero
para o gozo de uma certa realidade
desconstrução muito diversa daquela
de romper em qualquer ponto
o equilíbrio
provocar o estado diferente da matéria.
Libertar-me
do insuportável excesso de imagens
é deste único modo.

(*Leito de acaso*, p.55)

A aflição do eu lírico pelo fruto fora da árvore e à beira da morte é eufemizada pela presença da semente, a "potência luminosa", que está protegida. É assim que "Deus" se faz presente, como uma imagem mítica coletiva que corresponde à entidade divina responsável pela criação e pela perfeição da natureza capaz de voltar a viver depois da morte. A tragédia a que se refere o eu lírico é essa ambivalência de morte e vida num mesmo ser. Esse é o verdadeiro fruto que deseja o eu lírico e não o alimento material, com seus nutrientes que, uma vez ingeridos e digeridos, vão desembocar na corrente sanguínea, que contém o plasma. A realidade que o eu lírico deseja "gozar" é a do estado que contém a ideia de perpetuação (semente = ciclicidade) e não a da matéria, que é finita. Por isso a concentração na realidade comum do pêssego é um modo de libertar o ser do excesso de imagens que o oprimem, de submetê-lo a uma espécie de limpeza e purificação para, livre do excesso, permitir a introspecção, a reflexão e uma possível conclusão libertadora. Aí

talvez resida o sentido de viver a imagem em seu devir e não em uma anterioridade, preconizado por Bachelard.

Em outro poema da autora, também a ideia de ciclicidade, de que a árvore é um dos principais arquétipos, aparece em meio a sentidos repletos do semantismo da morte:

MEU VERDE É AMARGO

Queria explicar-me
através de uma árvore (completa)
- da raiz à copa –
mas não é fácil.
A palavra copa tem um outro sentido
nenhum destaque:
é apenas um lugar familiar
onde a favor me circunscrevo
e minha raiz nervosa é
um emaranhado de dúvidas
sepultadas no vazio.

Queria explicar-me
através de uma árvore (completa)
porém
não tenho frutos não tenho sementes
e o meu verde é amargo
interno e restrito a uma vesícula.
As folhas, realmente, são
de um branco bem formatado:
nelas escrevo e apago.
Uma influência de flores
me dá um ar desarvorado (isto sim)
e ao mesmo tempo ganho a metáfora
de um caule que no meu íntimo

se consolida.
Um pássaro frio, pousado, me ensina
o que é morrer em vida
e o dobro disso
ainda

(*Ser cotidiano*, p.15)

O poema inicia com a manifestação de um desejo: o de ser como uma árvore, que nasce, cresce e dá frutos que contém sementes que darão nova vida: ciclo completo. Mas essa possibilidade é negada para um eu lírico cujo verde, que poderia conter os sentidos de vida, é restrito ao verde líquido da bílis. Até o 17º verso, a comparação com a árvore é estabelecida com a enumeração das desvantagens do eu lírico em relação a ela. Os aspectos positivos começam a aparecer quando um dos produtos da árvore - a folha, o papel – permitem a escrita do eu lírico, beneficiado também pela influência das flores que imprimem um jeito de ser desarvorado (desorientado, menos rígido, descontraído) e oferecem a metáfora do caule, parte da planta responsável pela sustentação, por onde passam os nutrientes absorvidos pelas raízes. A imagem inusitada é a do pássaro pousado e frio. A palavra *frio* comporta pelo menos dois significados: indiferente (a quem?) e morto. Em qualquer dos casos a imagem remete a um ser fora do voo, parado, desfuncionalizado. Isso reforça o desejo do eu lírico de ser como a árvore – funcionalizada – e não como algo que parece morto mesmo estando vivo. Ressaltamos que o uso dos parênteses para o adjetivo "completa", qualificando o nome árvore, em vez de apenas acrescentar uma informação, salienta o sentido de ciclicidade ausente para o eu lírico, aspecto reforçado pela ausência de ponto final no poema.

Verificamos, portanto, que, aliado ao gesto de descer às intimidades, característico do regime noturno místico, há uma tentativa de complementar o sentido de eufemização da morte proposto por tal regime: a ideia de ciclicidade, de eterno retorno que o noturno sintético é re-

presentante. Sendo a morte inevitável para todos e, havendo em todos um índice de perpetuação e de geração de nova vida, esse índice, para o eu lírico, é, também, a própria poesia, a palavra concreta. Assim, a concepção cíclica da vida está não apenas na reprodução dos seres, mas naquilo que é produzido por eles e que pressupõe certa perenidade:

TEMPO COMUM EM PALAVRAS

(A noite é passada e o dia é chegado)
Eis o tempo comum em palavras
Notícia bem-aventurada
que recolho dos Romanos
como se recolhem ovos nas fazendas.
Ponho em todas as palavras
uma alegria serena
porque me fazem grandes coisas
porque delas e por elas e para elas
também vivo
e sem cessar me maravilho.

(*Tempo comum*, p.15)

Ao iniciar o poema com uma sentença bíblica, Lucinda Persona recorta para o verso apenas o começo da frase que terminaria com: "Rejeitemos, pois, as obras das trevas, e vistamo-nos das armas da luz". (Romanos 13:12). Esse ato, da autora e não do eu lírico, consciente ou inconsciente, pode ser interpretado como uma não motivação de enfrentar a angústia originária com as armas luminosas, próprias do regime diurno, mas sim com a própria palavra, sua razão de ser e de viver, que corresponde à perpetuação subentendida na ciclicidade que permite ao dia suceder a noite e vice-versa. O poema explicita uma relação simbiótica com as palavras: *me fazem grandes coisas,* visualizada, de algum modo, em toda a obra da autora.

Há na poesia de Lucinda algumas imagens peculiares ao regime diurno, como o sol e o pássaro, mas não são predominantes ou aparecem desfuncionalizadas. O que predomina são as imagens noturnas da sombra, dos alimentos, dos continentes isomorfos e algumas próprias do regime noturno sintético, especialmente a árvore que, além dos seus elementos naturais, oferece ao eu lírico também uma imagem produzida pela industrialização: o papel, favorável à escrita.

Com a complementaridade da sacralização e celebração do espaço-tempo, o eu lírico faz uma imersão em que o resultado é, a despeito das aparências antitéticas, o encontro de similitudes entre o humano, as coisas, os seres, dentre as quais, a de que a matéria é finita. Há como reverter o processo? Não, pois a matéria está sujeita ao tempo e ele segue. O que resta a fazer é viver cada momento e cada espaço intensamente, especialmente aquilo que está mais próximo, mais íntimo.

No próximo capítulo, dedicado à investigação das imagens obsessivas com o fim de descobrir os mitos diretivos, esses gestos do eu lírico estarão ainda mais evidenciados.

AS IMAGENS E OS MITOS NA PERSPECTIVA DA MITOCRÍTICA

As imagens não valem pelas raízes
libidinosas que escondem, mas pelas
flores poéticas e míticas que revelam.
(Gilbert Durand)

A mitocrítica como método de investigação da atualização mítica

A atualização dos mitos, na arte literária, é um procedimento sobre o qual não se pode datar o princípio. Não se sabe quais foram os primeiros mitos elaborados pelos humanos, em quais culturas, em quais circunstâncias. As pesquisas antropológicas e afins falam sobre o que foi possível pesquisar a partir de vestígios encontrados. Mas é provável que esses mitos considerados primitivos já tenham sido reelaborações de mitos ainda mais antigos, em momentos que grupos humanos já articulavam algum tipo de linguagem, mas não detinham tecnologia capaz de registrá-la. Durand adverte para a incompletude de uma coleção de mitos. "Aconselho que se acautelem com os Dicionários de mitologia [...] nunca um mito se apresenta ornamentado com todas as suas lições". E conclui dizendo que jamais um mito é um modelo de origem. Ou seja, um passado sempre remete a outro passado infinitamente. "Cada época, cada momento cultural apenas guarda o grupo de lições que lhe convém." (1996, p.255).

Afora essas especulações, cujo intento é o de reafirmar o que já é lugar comum em quaisquer estudos da linguagem – o de que não há texto absolutamente original – pesquisas têm demonstrado que a atualização mítica tem sido um fenômeno artístico importante e expressivo no século XX. Para fins de recorte, consideremos esse século dentro de

um conjunto temporal da chamada literatura ocidental cujo início é reportado às cantigas medievais, sendo dividida em diferentes períodos e estéticas literárias nas respectivas nacionalidades.

Meletinski, sem usar o termo atualização, fala acerca desse período e desse fazer a que denomina mitologismo como "característico da literatura do século XX, quer como procedimento artístico, quer como visão de mundo que dá respaldo a esse procedimento" (1987, p.350), ressalvando que não se trata da simples utilização de motivos mitológicos. Sobre os gêneros em que houve maior incidência do processo, Meletinski aponta o teatro, o poema e o romance, salientando que, nesse último, por ter negligenciado o mito no século XIX, auge da estética realista, o mitologismo aparece com uma peculiaridade específica. Ressalta, ainda, que o mitologismo do século XX não se baseia apenas na comparação entre o romance moderno e o epos antigo, demonstrando a degeneração de um em relação ao outro, seja em termos estruturais e/ou sociais, como revelação de outro *modus vivendi*, mas, principalmente, "na revelação de certos princípios imutáveis e eternos, positivos ou negativos, que transparecem por entre o fluxo do cotidiano empírico e das mudanças históricas." (MELETINSKI, 1987, p.351). Nesse sentido, tempo e espaço não mais interessam como categorias localizáveis e distintas. Em suma, opondo o romance do século XIX ao do século XX, o teórico coloca naquele o enfoque sócio histórico como base da estrutura e, neste, o mitologismo.

Com a poesia, a distinção é menos acentuada porque a lírica sempre foi o lugar privilegiado da sobrevivência, ou melhor, da vivência do mito, graças ao caráter simbólico das imagens poéticas. O que mudou radicalmente, da antiguidade para a contemporaneidade, foi a participação da poesia na vida das comunidades. Se, antes, era parte visceral dos ritos, repartida entre todos, hoje se reduz a experiências individuais a partir do contato com suportes impressos ou virtuais. São raras as práticas coletivas de vivência poética como saraus, por exemplo. A despeito disso, a poesia continua a ser criada no meio hostil, sobre o qual nos referimos no capítulo anterior. E, desses modos de criação, sobressai

a atualização, que pede, para investigação, um método de crítica que reconheça no texto poético a existência de mitos latentes ou patentes, algo da competência da mitocrítica.

O método de análise teorizado por Gilbert Durand e denominado mitocrítica ainda não está merecidamente difundido nos espaços de produção do conhecimento, mais especificamente, nos cursos de letras das universidades. Não se pode dizer que é algo absolutamente recente, pois foi descrito há mais de 40 anos. Entretanto, não é difícil examinar que, embora todas as áreas do conhecimento já tenham anunciado a falência do paradigma cartesiano, é ele quem ainda rege boa parte do sistema educacional e do modo como nosso pensamento ocidental foi formado e está habituado a agir. Um dos efeitos colaterais da formação cartesiana dá-se, por exemplo, quando se fala em Imaginário e ouve-se correlações com misticismo, superstição, irracionalismo, etc. O que se deveria compreender, em vez disso, é que Imaginário diz respeito ao conjunto da produção simbólica humana. Ignorar essa concepção equivale a ignorar a própria natureza humana e o que lhe é peculiar, como a produção de sonhos, (não no sentido de sonho físico quando se está dormindo, mas no de devaneios), imagens e a própria linguagem. Não é algo além da razão, mas algo que age conjuntamente com ela. Dissociar as duas coisas não é apenas obsoleto, hoje (e sempre), como extremamente maléfico. Nesses termos, Bachelard (1988a, p.170) situou o pensamento absolutamente racional como a experiência do humano quando já não pode sonhar e, não podendo sonhar, pensa com o pensamento alheio. Ao dizer isso, sentenciou que o "devaneio é uma consciência de bem-estar", ou seja, um indício de equilíbrio e saúde mental, em coexistência com a razão. Ou seja, se não há coexistência de razão e imaginação e há fixação em um dos polos, têm-se os casos de patologia.

Partindo de uma concepção adequada do imaginário é possível melhor compreender a produção simbólica humana. Gilbert Durand (1993), em *De la mitocrítica al mitoanálisis* faz uma longa avaliação da importância de se pensar o ser humano (o que, para fins deste estudo se estende ao modo de interpretar uma obra literária) com uma pos-

tura metodológica menos asséptica, no sentido de reduzir a própria natureza humana a um objeto de análise estrutural e rigorosamente objetiva. Durand enumera os pensadores que já apontaram o problema bem antes:

> ver en el hombre un objeto de uso, un objeto de intercambio, en contra de lo que cualquier ética humana siempre recomendó, de Sócrates a Kant, de Kant a Marx, de Buda a Jesús, es aceptar la alienación total del hombre, es realizar aquello que el doctor Mengele había empezado a organizar[7]. (1993, p.125)

Durand assevera que, qualquer que seja o ponto de partida para a produção do conhecimento, é sempre um ser humano que olha para o ser humano e que há uma confusão entre o ponto de vista estritamente objetivo e os interesses da subjetividade. Soa dispensável ter de, no início da segunda década do século XXI, dizer que a análise objetiva, a desnaturalização da cultura não dá conta do ser humano. Durand menciona um exemplo trágico para esse tipo de postura: "las ciências del hombre objetivas, rigurosamente científicas, que se permiten todas las experiencias y todas las experimentaciones, hasta hoy sólo se dieron en Auschwitz."[8] (1993, p.125). Ao falar sobre a obra literária e a obra de arte em geral, o teórico afirma que a mesma não pode se reduzir à psicologia do autor, nem a dados sociais e históricos, nem a um sistema mecânico de formas. A obra de arte está além do autor, da história (muitas vezes a precede) e das formas.

Levando essas assertivas em consideração e, mais importante, concordando com elas durante a investigação da obra poética de Lucinda Persona, apoiamo-nos no método de análise elaborado por Gilbert

---

7 ver no homem um objeto de uso, um objeto de intercâmbio, contrário ao que qualquer ética humana sempre recomendou, de Sócrates a Kant, de Kant a Marx, de Buda a Jesus, é aceitar a alienação total do homem, é realizar aquilo que o doutor Mengele havia começado organizar. (Tradução feita especialmente para este livro por Ivana Ferigolo Melo).

8 as ciências objetivas do homem, rigorosamente científicas, que se permitem todas as experiências e todos os experimentalismos, até hoje só ocorreram em Auschwitz. (Trad. Ivana Ferigolo Melo)

Durand, em 1970, denominado mitocrítica. Esse método, através das metáforas obsessivas, permite que se chegue ao mito pessoal do autor, ou seja, no conjunto de textos de uma obra ou de um autor, alcança-se um núcleo mítico, uma narrativa principal e se descobre quais mitos ou qual mito funciona subjacente a ela.

Durand propõe, em seu método, o inventário dos elementos que se repetem de forma obsessiva e significativa na obra e o exame do contexto em que esses elementos aparecem. Maria Zaíra Turchi nos dá uma síntese da formulação desse método que surgiu a partir do modelo de psicocrítica de Charles Mauron em 1949:

> O método de Mauron consiste na análise, por superposição, das obras de um autor determinado para colocar em relevo os temas redundantes, denominados por Mauron de obsessivos, sem conotações patológicas. Tal análise dirige-se para o descobrimento do mito pessoal do autor, de seu fantasma dominante que, como um campo de forças, recolhe os materiais e objetos tomados da experiência do mundo. [...] A mitocrítica, perguntando-se por este fundo antropológico primordial, quer descobrir um mito, sempre impregnado de heranças culturais em que se integram as obsessões e os complexos pessoais. (TURCHI, 2003, p.39)

A investigação dos mitos latentes ou explícitos num texto literário torna-se importante, para Turchi (2003, p.296), pois, na construção da obra de um autor, razão e intuição estão juntas, formam a totalidade da vida. A pesquisadora também aponta a importância desse método pela profundidade semântica que o imaginário possui, em vez da simples relação imediata com a linguagem das tradicionais análises literárias (2003, p.42).

Não há como não pensar, além de Charles Mauron, numa influência bachelardiana e junguiana, para a criação da mitocrítica. Em *A poética do devaneio* e, em outras obras, Bachelard menciona, na ação imaginante, a busca de imagens primordiais. "Muitas vezes é em algum outro lugar, longe daqui, que o devaneio vai buscar nosso duplo. Ou, mais frequentemente ainda, num outrora para sempre desaparecido." (BACHELARD, 1988a, p.76). O sentido de "duplo", em Bachelard, é explicado como a simbiose entre o

poeta – sonhador – e seu eu lírico, o ente sonhado, o ente projetado na criação, que é animus e anima ao mesmo tempo. Para esse teórico, o devaneio, especialmente o poético, é capaz de nos fazer regressar aos primórdios das palavras, para experimentar a sensação dos primeiros sonhadores, antes da cultura, quando o mundo equivalia à voz humana, ao corpo humano. Ora, o devaneio poético é quem "reanima o mundo das primeiras palavras" (1988a, p. 180), pois são justamente as palavras que tecem vínculos do homem com o mundo. Sobre os procedimentos adequados para a interpretação de uma imagem poética, Bachelard (1988a) convoca a fenomenologia da imaginação. Para ele, as imagens poéticas fogem a indagações psicanalíticas e às pesquisas de causalidade. Os hábitos objetivos não servem para a compreensão da transubjetividade das imagens, pois essas pedem que nelas se leve em conta a revelação de uma consciência imaginante. Ao criticar os procedimentos psicologistas para a imagem, aqueles que tentam explicá-la apenas pela biografia do autor, e não pela sua ontologia, Bachelard é taxativo, acusando esses procedimentos de algo como tentar explicar "a flor pelo adubo." (1988b, p.13). O fenomenólogo, por sua vez, investiga a "imagem que está aí", para ele "a palavra fala" (p.14).

Para Durand (1993), em uma obra banal a imaginação irá ao encontro do mito cultural vigente ao passo que, em uma grande obra, a imaginação precede e ressuscita o mito por um movimento secundário. Não bastasse, ele diz ainda que um escritor genial é aquele que consegue dar aos incidentes insignificantes da biografia pessoal e/ou da história, uma dignidade de mito. Uma obra prima transforma o mito pessoal do autor em mitologia coletiva que é experimentada na sua profundidade, por isso

> justifica un método de análisis que, yendo más allá de la psicocrítica, desemboca en una verdadera mitocrítica que subraya los rasgos mediante los cuales uma obra maestra consagra el devenir o las intensificaciones culturales de una sociedade humana.[9] (DURAND, 1993, p.244).

9 justifica um método de análise que, indo além da psicocrítica, desemboca em uma verdadeira mitocrítica que ressalta os traços mediante os quais uma obra prima consagra o devir ou as intensificações culturais de uma sociedade humana. (Trad. Ivana Ferigolo Melo).

Octavio Paz (2006), sem se referir ao método de Durand, expõe em seus ensaios uma visão semelhante de arte e, mais especificamente, da obra literária. Comungando das ideias de Kant e Coleridge, Paz considera a imaginação não apenas um constituinte essencial do ser humano, mas a responsável pela percepção e pelo juízo. Também considera razão e imaginação como faculdades que não se opõem, pelo contrário, a segunda é quem fundamenta a primeira. Diz ainda que "imaginação e razão, em sua origem uma e mesma coisa, terminam por fundir-se em uma evidência que é indizível, exceto através de uma representação simbólica: o mito." Daí deriva a ideia de que a poesia é concebida além das limitações da razão e mais próxima dos desejos humanos de encarnar-se nas próprias imagens. Nesse sentido, para Paz (2006, p.80) "a verdadeira história dos homens é a de suas imagens, a mitologia".

Em suma, Durand, no dizer de Turchi (2003, p.40), define a mitocrítica como um método que faz "uma síntese construtiva entre as diversas críticas literárias e artísticas, antigas e novas que, muitas vezes, enfrentam-se de modo estéril." É um método que permite a intersecção entre o que se lê e aquele que lê, a intersecção do universo mítico da obra com o universo mítico que forma a compreensão do leitor. Durand, entretanto, não ensina como aplicar o método da mitocrítica, o que fizemos, neste trabalho, foi uma interpretação das premissas do autor criando uma sistematização para o inventário das imagens e, posteriormente, descoberta dos mitos diretivos, como demonstraremos mais adiante.

A imagem poética: de metáfora a símbolo

Para analisar as imagens recorrentes na obra da autora, conforme o inventário reunido no próximo item, torna-se imprescindível assinalar que as imagens foram consideradas na acepção de símbolo e não do convencional conceito de metáfora. Nesse sentido, não poderíamos tomar um ou alguns poemas isoladamente, mas o conjunto da obra da autora, pelo menos dos primeiros cinco livros publicados, e pensar

nas imagens, inicialmente, numa condição individual, no contexto do poema, mas, depois, no contexto do conjunto, de modo a formar uma coleção de imagens.

Os estudos do conceito de metáfora datam de Platão, passando por Aristóteles e outros filósofos, até chegar a Saussure, de onde provém a moderna linguística. Em Platão (1988), no famoso diálogo denominado Crátilo, especula-se entre a convencionalidade e a justeza dos nomes. O filósofo conclui que os nomes, pensados como imitações da realidade, guardam significados ambíguos, pois a natureza não é só permanência, mas também fluxo. Daí o reconhecimento da natureza ambígua da linguagem e da relevância do contexto na tarefa interpretativa. Em Aristóteles, na *Poética*, está o conceito de metáfora que ficou amplamente difundida no Ocidente: "a metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia." (2003, p.74). Estudos referentes ao conceito de símbolo mostram-se mais recentes, pois estão relacionados à descoberta do inconsciente e a pesquisas mais avançadas no campo do mito. Para fins desta pesquisa, interessa-nos, além de evidenciar a diferença entre um conceito e outro, relacionar o conceito de símbolo com os de imaginação, devaneio e imagem.

Uma das importantes elaborações acerca da imaginação pode ter se originado a partir da discordância de Jung em relação ao método de Freud, considerado redutor (por Jung), uma vez que a tratava como resultado ou expressão apenas dos desejos inconscientes e reprimidos. Jung (1971), pelo contrário, atribui à imaginação a capacidade de formar ideias abstratas, a partir de conteúdos do consciente e do inconsciente pessoal e coletivo. Em um dos exemplos de análise de imagens (desenhos, etc.) criadas por seus pacientes, Jung afirma que o resultado "foi influenciado tanto pelo consciente como pelo inconsciente, corporificando o anseio de luz por parte do inconsciente e de substância por parte da consciência" (1971, p.13). Essa afirmação está em consonância com a concepção de Bachelard e de Durand sobre o gesto que pede a matéria que, por sua vez, pede a forma.

Também Bachelard, ao teorizar sobre a imagem poética, distancia-se de Freud e aproxima-se de Jung, que não descarta o consciente e não atribui à imagem criada apenas um recalcamento do passado:

> A imagem poética, aparecendo como um novo ser da linguagem, em nada se compara, segundo o modo de uma metáfora comum, a uma válvula que se abriria para liberar instintos recalcados. A imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes. Pelo menos, a fenomenologia tem boas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser, em ruptura com um ser antecedente, como uma conquista positiva da palavra. (1988a, p.3)

Devemos atentar, nesse ponto, para o fato de Bachelard não desprezar o inconsciente coletivo de que fala Jung e que seria uma espécie de armazém dos mitos, como pode parecer uma leitura isolada do fragmento destacado. Bachelard endereça sua crítica a Freud e não a Jung.

Ao considerar a imagem poética e a própria poesia como um dos destinos da palavra, Bachelard formula esta síntese:

> Tentando sutilizar a tomada de consciência da linguagem ao nível dos poemas, chegamos à impressão de que tocamos o homem da palavra nova, de uma palavra que não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que tenta ser um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem. (1988a, p.3)

Bachelard considera o devaneio como um dos fenômenos psíquicos, um momento de fuga do real ou de percepção e assimilação do real, extremamente necessário para o equilíbrio psíquico. No caso de devaneio do poeta, que pode originar a imagem poética, que por sua vez pode proporcionar um crescimento da consciência, é preciso que a imaginação seja partilhada pelo leitor[10]. Entre os postulados psicológicos e fenomenológicos do devaneio, o teórico defende que:

---

10 Para Bachelard é natural certo "maravilhamento diante das imagens que os poetas nos oferecem, porém, esse maravilhamento por si só, constitui uma ação passiva que não permite que se participe mais profundamente da imaginação criante". (1988a, p.4)

> Toda tomada de consciência é um crescimento de consciência, um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica. Sua rapidez ou sua instantaneidade podem nos mascarar o crescimento. Mas há crescimento de ser em toda tomada de consciência. (BACHELARD, 1988a, p.5)

Para Bachelard (1990, p.1), enfim, a imaginação não é a faculdade de formar imagens e sim de deformá-las a partir do que fornece a percepção, de mudá-las: "se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante." Assim, quando investigamos os mitos por trás de uma coleção de imagens que se repetem, não os investigamos procurando o mesmo modelo ou versão já descritas e, sim, uma versão atualizada, o modo como um mito aparece modificado, atualizado numa obra literária.

Durand (1971) diz que é imprescindível que não se confunda a imagem com um signo arbitrário, pois ela é sempre motivada, é sempre um símbolo. Se pensarmos que a realidade se mostra direta (percepção, sensação) ou indiretamente, temos, neste último modo a criação da imagem, que varia desde uma pretensa representação fiel do real até a um tênue assinalamento desse real.

Helder Godinho, ao propor uma estilística do mito, ocupa-se, inicialmente, com a distinção entre símbolo e signo, evidenciando a importância do primeiro como "o grande depositário desse trajeto antropológico, como o prova a sua permanência" (1982, p.8), distinção aplicada também às linguagens arbitrárias e às simbólicas. Para Godinho, as primeiras têm uma finalidade pragmática, enquanto as outras são apropriadas para a expressão fundamental da ordem que organiza o mundo (a ordem mais geral, denominada cósmica), são mais úteis para atuarem em níveis mais profundos. Com outras palavras, significa dizer que a tal ordem que organiza o mundo não é simplesmente decodificada e sim recriada de modo que os vários planos do trajeto antropológico podem ser contemplados nela. A arte, para esse autor, consegue atingir profundamente as pessoas (efeito estético) porque se relaciona com a ordem cósmica.

Vêm de Paul Ricoeur as considerações mais substanciais para o tratamento que intentamos dar à imagem poética e seu consequente estudo. Em *A metáfora viva* (2005), o filósofo começa por uma extensa discussão dos principais estudos feitos a respeito da metáfora na tradição ocidental, para depois apresentar sua proposição. Inicia por Aristóteles para quem a metáfora consistia, grosso modo, numa transposição de sentido. Sua visão remete aos conceitos de desvio, empréstimo e substituição, possíveis a partir da distinção entre sentido próprio e sentido figurado. Ao pensar a metáfora nos domínios da semelhança e da imitação, Aristóteles atentava para a mimese (como é o caso da poesia) e para a retórica, em que a função pragmática de se produzir o entendimento de um discurso ocorria através das analogias. Assim, havia duas funções, mas uma estrutura comum para a metáfora, denominada "epífora do nome". Pela epífora Aristóteles chegou ao conceito de metáfora como uma transposição de um nome de uma coisa para outra coisa. Para o filósofo, criar uma metáfora com propriedade significava perceber bem as semelhanças. A ressalva que Ricoeur faz a Aristóteles é a de que a metáfora estudada no plano da palavra apresenta limitações, sendo mais adequado seu estudo no plano do enunciado e, finalmente, da obra.

Na segunda parte da obra, Ricoeur refere-se ao declínio da retórica. Como causa, aponta que houve uma redução da mesma em teoria da elocução, sendo amputadas as partes destinadas à argumentação e à composição, restando somente a teoria do estilo ou dos tropos. Afirma ser necessário ir da palavra ao discurso, pois "apenas as condições próprias ao discurso podem distinguir o tropo-figura do tropo catacrese e, no tropo-figura, o curso livre do curso forçado." (2005, p.105).

Nas partes seguintes, três, quatro e cinco, o filósofo estuda as relações entre a metáfora e a semântica da palavra e a consequente compreensão de metáfora como "mudança de sentido." Assim, concebe a metáfora como o "resultado de um debate entre *predicação* e *denominação*; seu lugar na linguagem é entre as palavras e as frases." (2005, p.207). Por isso, considera mais produtivo denominar metáfora o enunciado como um

todo com seu novo sentido, e não apenas o desvio que responsabiliza na palavra a mudança de sentido de todo enunciado.

Na sexta e sétima partes, Ricoeur inicia sua argumentação em favor da metáfora como a construção ou reconstrução de imagens. No final, conclui que o ato de significar, ao se produzir uma metáfora, está relacionado ao modo como as coisas são vistas a partir daquilo que emerge delas, e que esse ato interpretativo tem uma relação direta com a filosofia e com a arte. Retomando os estudos de Beardsley, afirma que é "na medida em que a metáfora é um poema em miniatura que ela diz algo sobre algo." (2005, p.339). Confessa também que: "aprendemos com Bachelard que a imagem não é um resíduo da impressão, mas uma aurora da palavra. É o poema que engendra a imagem." (2005, p.328). Deste modo, aproxima-se da ideia de que a imagem deve ser vivida em seu devir, proposta por Bachelard e compartilhada entre os pesquisadores do Imaginário.

Para tratar da metáfora como imagem e, mais do isso, pensar a imagem como símbolo e não como metáfora, por ser mais abrangente, torna-se relevante, para esta tese, mencionar outro estudo de Ricoeur (2009) denominado *Teoria da Interpretação*. Nele, o filósofo começa apontando a fragilidade do positivismo lógico (de que deriva boa parte da crítica literária) que atribui à linguagem cognitiva o sentido denotativo e à linguagem emotiva o conotativo. Para ele, tal distinção é limitada, pois os aspectos denotativos de uma frase não são suficientes para determinar um significado cognitivo. Detendo-se especificamente no caso da literatura em que a metáfora tem status especial, Ricoeur traça o seguinte percurso. Partindo do tratamento dado à metáfora pela retórica tradicional, cujos pressupostos assinalam para o sentido isolado das palavras, questiona a ocorrência de desvios do comum e obtém tal resposta:

> Os antigos retóricos respondiam geralmente que a finalidade de uma figura era ou colmatar uma lacuna semântica no código lexical, ou ornamentar o discurso e torná-lo mais agradável. Porque temos mais ideias do que palavras para as expressar, é necessário alargar as significações das que temos para além do seu uso comum. (2009, p.71)

Ricoeur descobre aí o sentido usual da metáfora para os retóricos, qual seja a persuasão ou a arte de seduzir não pela violência ou pela comprovação, mas pela estratégia de "tornar atraente o agradável". Da retórica tradicional (embora os avanços nos estudos da linguagem) permanecem, ainda, segundo Ricoeur, alguns pressupostos, que podem ser reunidos nesta síntese: a metáfora é uma figura de denominação em que há desvio de sentido literal de uma palavra para o figurado em razão de semelhança. Sendo assim, o novo sentido atribuído não apresenta uma inovação, pois a tradução da metáfora funciona como uma reposição do sentido literal. Não havendo inovação semântica, para Ricoeur (2009, p.72), não há informação nova acerca da realidade. Ao rejeitar os pressupostos da retórica tradicional, ele afirma que uma metáfora não é uma simples denominação, nem um simples deslocamento de sentido. Trata-se de um fenômeno da predicação e não da denominação, pois tem a ver com a semântica da frase e não da palavra. Em suma, trata-se, não de uma substituição, mas de "uma inovação semântica que não tem estatuto na linguagem já estabelecida e que apenas existe em virtude da atribuição de um predicado inabitual ou inesperado." (2009, p.76).

Ricoeur também distingue metáforas mortas (catacrese – pé de mesa) de metáforas vivas, que são as de invenção e que, com a repetição, poderão se tornar mortas. Segundo o teórico, uma metáfora não pode ser traduzida, e sim parafraseada infinitamente, pois é capaz de gerar sempre novos sentidos. Também não pode ser considerada um ornamento do discurso, pois é mais do que algo que expressa um valor emotivo, é capaz de fornecer uma nova informação acerca da realidade.

Depois de situar a metáfora nesses termos, Ricoeur se propõe a distingui-la do símbolo, advertindo para a dificuldade de se estudar o duplo sentido nos símbolos. Essa dificuldade deriva de duas razões. A primeira é a de que o símbolo pertence a vários campos de investigação. Na psicanálise, por exemplo, o símbolo serve para o estudo de conflitos psíquicos; na poética do imaginário, para estudar as imagens privilegiadas de um texto literário ou de um autor ou de uma época ou cultura, ou ainda, para estudar as grandes imagens arquetípicas da humanidade; nas religiões, serve para o estudo das

manifestações do sagrado. A outra dificuldade é a de que o símbolo tem duas dimensões: uma linguística e outra não linguística. Ricoeur entende que a parte linguística permite um estudo da sua estrutura em termos de significação, enquanto que a parte não linguística aponta para uma complexidade de interpretações conforme o campo de investigação.

Por conta disso, o teórico intenta, valendo-se da teoria da metáfora, elucidar a questão do símbolo com o seguinte método: identificar o "cerne semântico" como se fosse uma expressão metafórica, ou seja, com base na estrutura de significação; isolar a parte não linguística do símbolo, o que é possível quando recebe o tratamento de uma metáfora. Com esse método, a teoria do símbolo completaria a da metáfora.

Para o reconhecimento da parte não linguística de um símbolo, Ricoeur recomenda que se faça a distinção entre o sentido literal e o figurado, atentando para a diferença de que na significação simbólica não há duas significações, mas "um único movimento que o traslada de um nível para o outro e que o assimila à segunda significação por meio de ou através da significação literal. (2009, p. 80). Há um traço no símbolo que, diferente da metáfora, não permite nenhuma transcrição linguística, semântica ou lógica e está aberto a diferentes métodos de investigação. A isso Ricoeur chama de opacidade do símbolo. Valendo-se dos exemplos da psicanálise, explica por que o símbolo não se transforma em metáfora: "a metáfora ocorre no universo já purificado do logos, ao passo que o símbolo hesita na linha divisória entre o bios e o logos. [...] nasce onde a força e a forma coincidem." (2009, p.85).

Também o texto literário, mais propriamente o poema, lugar privilegiado da metáfora, é por assim dizer, o lugar privilegiado do símbolo, uma vez que reflete uma produção que escapou à ordinariedade. Outro exemplo de uso da palavra numa ordem não semântica vem das hierofanias estudadas por Mircea Eliade, já que o elemento numinoso não é, inicialmente, uma questão de linguagem, possui um caráter pré-verbal.

Dentro do universo sagrado, prossegue Ricoeur, tudo o que diz respeito à vida é a própria sacralidade e pela sua visibilidade permite aos símbolos que a representem:

> O caráter ligado dos símbolos é que constitui toda a diferença entre um símbolo e uma metáfora. A última é uma invenção livre do discurso; o primeiro está vinculado ao cosmos. (...) No universo sagrado a capacidade de falar funda-se na capacidade que o cosmos tem de significar (2009, p.89).

As metáforas, diz ainda, por apresentarem uma inovação semântica, por existirem no momento da invenção, ao serem aceitas na comunidade linguística, podem perder esse caráter e serem banalizadas. Já os símbolos parecem não morrer, apenas sofrer transformações. Ao mesmo tempo em que evidencia as diferenças entre a metáfora e o símbolo, o teórico formula a seguinte questão: podemos considerar o símbolo uma metáfora morta? A resposta aparece desenvolvida sob vários aspectos e culmina com a constatação de que a linguagem poética não diz as coisas como literalmente são, mas como são aparentadas a tal realidade. Assim conclui o teórico que

> Há mais na metáfora do que o símbolo, no sentido de que ela traz à linguagem a semântica implícita do símbolo, o que permanece confuso no símbolo – a semelhança de uma coisa a outra e de nós às coisas. [...] Mas há mais no símbolo do que na metáfora. A metáfora é o procedimento linguístico – forma bizarra de predicação - dentro do qual se deposita o poder simbólico. O símbolo permanece um fenômeno bidimensional na medida em que a face semântica se refere à não semântica. (RICOEUR, 2009, p.98)

Para melhor desenvolver sua teoria, Ricoeur busca apoio em outros teóricos como Max Blake, por exemplo, que toma a metáfora no sentido de modelo, ou seja, através de relações de semelhança permite novas conexões entre a realidade e a coisa descrita. Ricoeur, valendo-se da capacidade descritiva, de fazer referência a algo da metáfora, compara-a com a linguagem científica. Para ele, ambas só alcançam a realidade através de um desvio, que é que nos faz anular a visão comum e "a linguagem que habitualmente empregamos para descrevê-las. Procedendo assim, a linguagem poética e a científica visam a uma realidade mais real do que as aparências." (RICOEUR, 2009, p.96) A diferença entre as

duas, entretanto, fica por conta de a intenção cientifica desejar um único sentido, enquanto a poética se abre para a multiplicidade.

Ricoeur termina dizendo que as metáforas são o que há de linguístico no símbolo e relacionam a parte semântica com a pré semântica, à estrutura bidimensional do símbolo. Em outras palavras, na metáfora temos um significado primeiro (literal) relacionado ao segundo (figurado) de forma tensa e, para o processo de atribuição de sentidos há um procedimento lógico. No símbolo, temos uma parte linguística em que o processo de atribuição de sentidos é o mesmo que o da metáfora e, outra parte, chamada por Ricoeur de não semântica, que se refere às vivências humanas em um momento em que as experiências mais profundas ainda não tiveram acesso à linguagem, ainda não foram reveladas, trata-se da face opaca do símbolo. Essa característica do símbolo diz respeito aos sentimentos, emoções e até às perturbações psíquicas, antes de serem reveladas pela linguagem. Essa parte do símbolo não transita para a metáfora, reserva uma gama de significados inesgotáveis. Bachelard menciona esse aspecto, referindo-se à peculiaridade da imagem literária: "para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma." (1988b, p.4). Durand também se refere ao símbolo como algo distinto do signo, conforme Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p.14) aponta: "um tipo especial de representação sígnica, próprio à evocação e algo ausente ou de difícil tradução."

Por essas razões, a imagem literária será tratada como símbolo, pois interessa-nos, também, a face opaca, a face não semântica, sobre a qual buscaremos informações, inicialmente, nas imagens obsessivas e, depois, nos mitos diretivos que são produções cujos modelos estão presentes no inconsciente coletivo.

As imagens obsessivas na poética de Lucinda Persona

Na poesia de Lucinda Persona, com base nos cinco primeiros livros publicados, um dos aspectos que chamam a atenção do leitor é a recorrência de temas e imagens, mesmo que isso possa ser um aspecto

próprio da poesia. Para Durand (1997), a repetição liga o simbolismo do centro à grande constelação do regime noturno. Em linhas gerais pode-se dizer que, a partir do semantismo do cotidiano – que se apresenta em processo de encaixamento (o cosmos, a região, a cidade, o bairro, a casa, a cozinha, os alimentos, a língua como componente do sistema digestivo e como idioma) – o eu lírico vislumbra em seres comuns e eventos banais, o mote para uma profunda reflexão existencial, como se o real a ele se apresentasse epifanicamente. Há, também, em cada livro, exceto o primeiro, uma parte dedicada a lugares estrangeiros que foram visitados pela poeta, que, na estrutura, podem estar entre o cosmos e a região. Nesses espaços, nota-se o mesmo movimento de observação ao detalhe, de busca daquilo que seja familiar ao eu lírico, daquilo que há em cada ser e pode revelar (ao eu lírico) aspectos da sua própria vida. É o que transborda da imagem, é o que se deforma de uma imagem primeira, segundo Bachelard, por obra da imaginação. Neste estudo, investigamos quais imagens são obsessivas na poesia da autora e, por meio delas, os mitos que regem a sua produção.

Para uma mitocrítica da poesia de Lucinda Persona é necessário, antes, fazer um inventário das imagens que se repetem nos livros publicados e, por isso, são consideradas imagens obsessivas. Em vez de apresentá-las discursivamente, optamos por uma representação na forma de tabela, para facilitar a visualização panorâmica da obra. Antes das imagens propriamente ditas, convém descrever/apresentar o processo de encaixe que perfaz a obra da autora. Como as imagens predominantes são intimistas e, por assim dizer, do campo semântico do pequeno, da miniatura, não se pode esquecer a advertência de Durand sobre a prevalência do processo de encaixe sobre a diminuição, ou seja, o maior sempre contém o menor. Ressaltamos que o procedimento descrito a seguir é fundamental para a descoberta dos mitos dominantes da autora, pois a "manifestação do mito, no (gênero) lírico, não se dá pela via diacrônica da fabulação, mas aparece nas repetições obsessivas dos temas e manifesta-se, principalmente, pelos isotopísmos semânticos" (TURCHI, 2003, p.63). O Encaixamento descrito na tabela corresponde

a: língua - verbo {cosmos [mundo exterior– natureza, paisagem, lugares estrangeiros/espaço doméstico (interior da casa e quintal) e mundo interior, eu, intimidade – corpo (mãos, dentes, língua)]} língua. A tabela, embora se apresente como uma figura plana, precisa ser imaginada como um globo, de modo que estejam unidas as extremidades, sugerindo um eterno recomeço. Os temas e mitemas são colocados ao par um do outro, não por serem exatamente sinônimos, mas por que, no Imaginário, "a menor unidade significativa do discurso mítico, o mitema, pode se apresentar como tema, motivo, cenário ou situação." (TURCHI, 2003, p.72). Assim, consideramos mitemas aquilo que constitui cenário, ponto de partida para a observação e ação imaginante do eu lírico na poesia de Lucinda Persona, que pode ser um vegetal, um móvel, um componente do corpo, um animal ou um objeto. O tema foi extraído a partir de uma ideia geral ou de um motivo mais amplo que era apreendido pelo eu lírico a cada aparição desses cenários. A investigação dos mitemas, segundo Maria Zaíra Turchi, pede o cruzamento da análise linguística com a metodológica, uma vez que os mesmos podem estar explícitos (patentes) no texto, na forma convencionalmente chamada literal, ou implícitos (latentes), na forma figurada, atentando-se, neste caso, para a diferença entre metáfora e símbolo, já explicitada em item anterior. Ainda, segundo Turchi, na criação dos mitemas patentes, a imaginação funciona como memória, e nos latentes a imaginação funciona como mediadora entre o símbolo e aquilo que ele revela.

Reunida esta síntese, convém esclarecer que muitas imagens aparecem simultaneamente em vários poemas, mas optamos por selecionar, em cada um, apenas uma, não necessariamente a predominante, pois, muitas vezes, elas se justapõem. Os poemas foram tomados no conjunto da obra. Há, também, imagens que podem pertencer a dois campos semânticos, como é o caso de alguns vegetais que são, ao mesmo tempo, alimentos. Nesses casos, optou-se por situar a imagem em apenas um campo.

Estrutura do encaixe – continentes isomorfos					Livro/Página(s)					
			Conste-lações	Mitemas/ temas	PIG	SC	SE	LA	TC	TODOS
LÍNGUA-VERBO	COSMOS	MUNDO-EXTERIORIDADE	Natureza, paisagem, Lugares	VENTO E CHUVA Rotina, desordem, vida e morte	27, 29, 33 39, 45, 55, 65.	17, 18, p. 51	61, p.82, p.60	32 e 33, p.52.	42,48	LÍNGUA VERBO
				CASA, ESQUINAS, RUAS, BAIRRO, CIDADES ESTRANGEIRAS Cheio x vazio, conhecido x estranho, silêncio, incertezas, recordação, efemeridade.	17, 37 61, 73, 77	24, 28, 37, 38. 39, 40, 49	49. 50, 51, 52, 53. 54. 55, 56. 57. 58. 59,73	23,31, 39, p. 44,42	43,49	
				ÁRVORES, FOLHAS, FLORES, FRUTOS E SEMENTES Vegetais, índices simultâneos de vida e morte e passagem do tempo	47,51, 53,57, 59,67, 81,83	15, 31, 48,50	30,39	14, 16,21,53 , 55,57,69 ,83	18	
				QUEIMADAS NA PAISAGEM DA REGIÃO-FOGO Destruição – morte	79	42	15	36	51	
				AMANHECER/ SOL Passagem do tempo	43	12, 41, 53				
				CREPÚSCULO Passagem do tempo	21,41, 75,85	52	16,20,25 ,26	58	50	
			Espaço doméstico Interior da casa e quintal	ALIMENTOS – ALQUIMIA DA COZINHA – fonte de vida que a ação humana leva à morte para garantir a sua vida. (sopas, ovos, arroz, legumes cozidos, café da manhã)	23	14, 18,47, 54,81	19,40,87	24,26,51 , 54,56,59 71,84	21,55,56	
				MÓVEIS, PÓ, COZINHA, MESA DA REFEIÇÃO, PRATOS E OUTROS OBJETOS Rotina, passagem do tempo	71	23, 57	21,33	27	13, 33, 37	
				ANIMAIS DO QUINTAL DA CASA CARACOL, LESMA, FORMIGAS Pequeno X grande	25	19,21, 22	37,65,66 ,67 71	17	25	
		INTIMIDADE-EU&MUNDO	Corpo	RETRATO, ESPELHO, PALMA DA MÃO, MÃOS, UNHAS, DENTES Identidade, passagem do tempo e destino. Obs.: apesar de espelho e retrato constituírem objetos, foram agrupados neste item pela remissão direta ao corpo.	15, 31 e 19	11, 16, 20, 27 e 58.	88	18	34	
				LÍNGUA Digestão, Silêncio, rotina, salvação, expressão, vida. Palavra, VERBO.	69	48	34,58	60,63,82	13,14,15 ,27,2935 ,52,58,5 9,61,62, 66.	

Para não deixarmos de mencionar o que há de peculiar em cada livro, faremos uma breve descrição da composição de cada um deles.

Por imenso gosto foi lançado por Massao Ohno Editor, São Paulo, em 1995. Recebeu menção honrosa da União Brasileira de Escritores. É prefaciado pela escritora Olga Savary, com orelha da pesquisadora e professora de História Marília Beatriz de Figueiredo Leite. A capa é branca, com um retângulo na metade superior contendo a foto de uma tela de Humberto Espíndola, famoso na região pelas suas criações com a temática do boi mixada com outros elementos regionais. Possui três epígrafes: uma bíblica, do Apocalipse, uma de Fernando Pessoa e outra de Manoel de Barros. Contém 36 poemas, geralmente curtos, de uma única estrofe integrada ao título (em maiúsculo e negrito) distribuídos da página 15 a 81, apenas nas ímpares. As páginas pares estão em branco ou contém ilustrações (nanquins) de Noêmia Mourão. As imagens predominantes nesse livro são as do campo semântico da natureza: chuva, vento, flores e pássaros. Não elencamos os pássaros na tabela por não serem tão recorrentes nos outros livros da autora. Destaca-se, também, a nuance de cores dadas aos elementos, além de uma natural personificação: vento (*Veio um vento/ de tendências contraditórias/ e revirou o que era deslocável/ e estava pelas ruas...* p.27; *Aquele súbito vento/ entrou nas casas/Desfolhou os jornais/ derrubou estátuas e bateu portas/ quebrou santos de barro...* p.29); terra (*Um punhado de terra/ cobre a semente/ enterra o morto/ (abafa a chama/ do que se entende por cio/ no breve conto de um corpo?)* p.83); chuva (*copiosa como lágrimas somadas/ a chuva cai...* p.33 ; *... gesto triste tem a chuva/ suas linhas divisórias/ entre a paisagem e os olhos/ trazendo ao chão o céu/ Em si, necessidade*. p.45); fogo (a *panela de alumínio chispeava/ o aroma do alho foi além dos muros...* p.23). Temos, portanto, os quatro elementos fundamentais da natureza e do devaneio poético, segundo Bachelard: terra, ar, água e fogo. O livro não é dividido em partes ou capítulos e as três epígrafes versam sobre a palavra, seja como um apelo da vida, no passado, no presente e no futuro, sugerindo o registro da completude temporal (Escreve as coisas que tens visto/, e as que são/ e as que depois destas

hão de acontecer – Apocalipse); seja como a possibilidade de tradução da novidade (E o que vejo a cada momento/ é aquilo que nunca antes/ eu tinha visto – Fernando Pessoa); seja como inspiração (Sou puxado por ventos e palavras – Manoel de Barros). Nesse contexto das epígrafes, pode-se dizer que, *Por imenso gosto*, título da obra, invoca a presença de complemento na forma de uma oração subordinada substantiva predicativa (...é que/ escrevo) sugerindo o próprio ato da escritura.

Ser cotidiano foi publicado pela editora Sette Letras, Rio de Janeiro, em 1998. A capa, criada a partir de ilustração de Regina Velloso, é uma espécie de xadrez em que alguns quadros contêm fotos de couve-flores, parecendo uma toalha de mesa marrom ao fundo. Na primeira orelha, um comentário de Carlito Azevedo, na outra, uma breve biografia da autora. As epígrafes versam sobre a capacidade de dizer as mesmas coisas de modo diferente e profundo, modo de dizer que configuraria o gênero "crônica", que trata de assuntos ordinários, de breve duração, ou da duração de um dia, acrescido da locução adjetiva "da eternidade", apresentando um caráter paradoxal: finitude e permanência ("Yo trazaré la crônica profunda e infinita, siempre igual y siempre diferente" – Marosa di Giorgio. Talvez a poesia não passe de um gênero de crônica, apenas – uma espécie de crônica da eternidade – Mário Quintana; a segunda denomina-se *Notícias Humanas*, com 16 poemas e epígrafe de Carlos Drummond de Andrade que versa sobre a vida humana, tanto a que é expressa por palavras como aquela que é indizível, feito um símbolo, feito a própria poesia ("Aquilo que revelo/ e o mais que segue oculto/ [...] são notícias humanas, simples estar no mundo"). A última, *Ser cotidiano*, com 14 poemas, contém uma epígrafe bíblica do livro de Jó ("os meus discursos sairão da/ simplicidade do meu coração") e uma de Clarice Lispector, que deu nome ao livro: "Ser cotidiano é um vício". Versam também sobre os assuntos corriqueiros e humanos da poesia. Predominam neste livro as imagens do campo semântico do corpo humano (rosto, rugas, pele, unhas, dentes) e dos alimentos, sob uma perspectiva rotineira. O livro inicia e termina com a investigação do eu lírico sobre os sinais existentes em sua mão, numa alusão de que o

ponto de partida pode ser algo banal, mas o ponto de chegada algo mais profundo e misterioso. Vejamos alguns exemplos. Corpo humano: *não entendo nada deste mapa traçado na palma da mão* (p.11); *olho de perto a profusão de sulcos na palma da mão*; (p.16); *descubro que já acordei/ quando vejo no espelho/ uma mulher pálida e amarrotada* (p. 20); *com efeito,/ hoje extraí um dente.*[...]*um lodaçal espesso e incômodo/ de saliva e sangue/inundou minha boca/ empapou meu dia*. (p.27); *quando um hímen se rompe/sangra um pouco* (p.29). Alimentos: *a sopa de ervilhas está quase fria" (p.13); "os pequenos feixes/ de couve-flor na fervura/ ficarão moles moles* (p.18); *tomo café no copo/ com colherada de açúcar* (p.47); *escolho tomates a dedo* (p.50).

Sopa Escaldante data de 2001, livro também editado pela 7 Letras – Rio de Janeiro. A capa, em vermelho, com ilustração (ocupando quase todo o retângulo) do artista plástico regional Adir Sodré, traz uma sopeira cheia de flores e frutos e peixes, sobre um prato ladeado por uma faca e um garfo. Recebeu o primeiro prêmio do concurso Cecília Meireles, da União Brasileira de escritores, (juntamente com Fabrício Carpinejar). Na primeira orelha, frases de importantes críticos e escritores brasileiros a respeito dos livros anteriores. Na segunda, uma foto da autora e brevíssima biografia. Em termos composicionais, o livro contém uma epígrafe da autora que anuncia uma peculiaridade: "nos poemas deste livro, como na vida ou nos romances, todo final é também um novo começo". Isso corresponde ao fato de o último verso de cada poema ser o primeiro verso do próximo. Usa também como epígrafe geral uma frase de Clarice Lispector: "Faço o possível para escrever por acaso". A relação entre as duas se estabelece, na medida em que uma versa sobre uma noção de circularidade, de eterno retorno e a outra sobre a tentativa de tornar a escrita algo mais instintivo do que racional, o que não significa que consiga. Possui 06 partes que correspondem a seis pratos: primeiro prato (*Sopa Escaldante*), apresentado por um salmo bíblico: "O meu coração ferve com palavras boas;/ falo do que tenho feito" e um texto em francês de Nicole Laurent-Catrice: "Eu escrevo sobre mesas de cozinha/ é o meu domínio/ (...) Eu desenho minha concha/

dentro do meu caldeirão mágico, para vos servir minha sopa" (tradução nossa). Essa parte é composta de oito poemas que versam sobre a paisagem regional, sobre os móveis da casa e uma sopa; o segundo prato (*Amor*), com epígrafes de Clarice Lispector ("A realidade é a matéria prima/, a linguagem é o modo como/ vou buscá-la - e como não acho") e Delia Dominguez ("De todas maneras hay que atizar la leña para el prendimiento del amor en el cuerpo"), contém dez poemas. Nessa parte destaca-se o ato de escrever, a poesia, como um ato de amor, mesmo que a vida possa ser intraduzível; o terceiro prato (*Íntimo lunar*), contém nove poemas e epígrafes de Silva Freire ("– em essência, / a cebola se desfaz no íntimo lunar/ de seu miolo") e Fernando Pessoa ("O que sentimos, não o que é sentido, / é o que temos"). Destacam-se, nesse conjunto de nove poemas, o modo particular de ver a realidade do eu lírico, de senti-la; o quarto prato (*Estrangeira*), novamente traz citações de Silva Freire ("Sempre soube/ que algum lugar/ fazia um longe que me conhece") além de Marina Colasanti ("Em todo lugar sou estrangeira/ menos na minha casa") e é composto por treze poemas que versam sobre lugares estrangeiros – em outros países – visitados pela poeta; o quinto prato (*Palavra de lesma*), traz Sylvia Plath ("Palavra de lesma numa lâmina de grama?/ Não é minha. Não aceite.") e Manoel de Barros ("A lesma influi muito em meu desejo/ de gosmar sobre as palavras") e apenas três poemas em que a lesma oferece ao eu lírico reflexões sobre a existência; o sexto prato ("Coisas e seres ainda"), com epígrafes de Fernando Pessoa ("Deixem-me apenas/ a consciência lúcida e solene/ das coisas e dos seres") e Pablo Neruda ("Devo aclarar ainda meus deveres terrestres"), contém dezessete poemas com temas variados. O livro fecha com mais uma citação bíblica, dos Tessalonicenses: "... é esta minha assinatura em todas as cartas; é assim que escrevo". Além do que foi catalogado, a imagem da noiva aparece em muitos poemas deste livro. Por não figurar nos demais, não foi anotada. Predominam as imagens do campo semântico das paisagens. Vejamos: *ao longo de uma estrada/ numa única direção, desesperadas, também taturanas fugiam* (p.15); *móveis, imóveis, dispostos pela casa* (p.21); *diante do crepúsculo/ num canto particular do*

mundo (p. 26); *hoje/ eu tenho várias formigas/ correndo na paisagem* (p. 37); *estamos na Praça de São Marcos/ cheia de pombos glutões* (p.54); *queimando/ na quina do muro/ está o lagarto* (p. 74); *conduzo o carrinho no supermercado/ disposta a rever uns pontos de vista* (p.77).

Leito de acaso (7 Letras, RJ), veio a público em 2004. A capa é de um amarelo queimado, com ilustração em retângulo, de Helena Dal'Maso, "As bailarinas". A primeira orelha é do editor e na última, uma biografia da autora. A epígrafe geral é bíblica (Atos: "Não tenho prata nem ouro, / mas o que tenho, isso te dou"). O livro é dividido em cinco partes. Na primeira ("Destino"), estão doze poemas e a frase de abertura é de Fernando Pessoa ("Flores que colho, ou deixo, / vosso destino é o mesmo"). Nessa parte, há uma tendência do eu lírico de aceitar a passagem do tempo e ver alegria nos menores indícios de vida; na segunda ("Leito de acaso"), doze poemas que versam ora sobre a dor, ora sobre a dádiva da escrita e também sobre lugares estrangeiros e a epígrafe de Baudelaire, que contém o nome do livro: Dormimos nossa dor por um leito de acaso; na terceira ("Instantes"), também doze poemas em que predomina a busca dos indícios de vida e alegria em contraste com a morte e frase de abertura de Clarice Lispector ("E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta"); na quarta ("Memória"), frase de Fernando Pessoa ("Em tudo quanto olhei fiquei em parte. Com tudo quanto vi, se passa, passo.") e doze poemas em que se destacam imagens retidas na memória do eu lírico; na última ("As coisas"), frase de Drummond ("As coisas. Que tristes são as coisas, / consideradas sem ênfase.") e seis poemas que também buscam indícios de vida nos seres e coisas. Não por acaso estamos diante de cinco dúzias e meia de poemas (sessenta e seis – duplo seis) e as imagens predominantes são as dos ovos, ovários, vasos, cálices, como exemplificam estes versos: *segundo domingo comum: meu dia de folga/ meu dia de Deus/ igual a outros domingos/ como iguais são os ovos* (p.13); *um ovário de orquídea/ contém óvulos imaturos/ à época da abertura da flor* (p.34); *Se fosse o caso, eu seria/ nem vegetal, nem animal/ apenas pedra/ que não desova* (p.49); *perfilados/ no negado calor/ da geladeira/ (e já em óbito)/ estão os ovos* (p.56); *ovo é memória/ guarda um comando/ que arruma para voo.* (p.84)

Tempo comum, lançado em 2009 (7 Letras/RJ), contém em uma orelha um comentário do editor e, na outra, breve biografia da autora. Vêm da Bíblia as frases de abertura: Filipenses ("Não me aborreço de escrever-vos/ as mesmas coisas") e Efésios ("Orando em todo o tempo e com toda a oração e súplica [...] para que me seja dada, no abrir de minha boca, a palavra com confiança, para fazer notório o mistério"), seguida por uma da própria Lucinda: *não sei olhar, apenas de passagem, as coisas comuns*. Está dividido em quatro partes: "Dos seres", contém dezoito poemas; "Dos objetos", seis; "Dos lugares", doze e "Dos sonhos" também doze. As epígrafes são, respectivamente, de: E. M. Cioran ("Cada ser nutre-se da agonia de outro ser"), Clarice Lispector ("Eu amo os objetos na medida/ em que eles não me amam"), João Guimarães Rosa ("Tem lugar onde é mais noite/ do que em outros") e, novamente, Clarice Lispector ("O real eu atinjo através do sonho"). Neste livro, as fortes imagens dos livros anteriores se repetem e o que sobressai são as referências explícitas ao ato de escrever, à poesia, à palavra, como nestes versos: *O banquete íntimo da língua/ [...] Quem há/ que encontrando sua rotina/ dela não fale?* (p.13); *ponho em todas as palavras uma alegria serena* (p.15); *que não se movam meus dedos/ para uma escrita precária* (p.18); *poemas nunca serão demais/ haverá sempre o lugar certo/ para cada um e suas palavras* (p.21); *tenho escrito muitas coisas assim* (p.35); *coisa nenhuma se esconde à vida/ e nem se esconde ao poder da língua* (p.60); *que a palavra fique ao lado das coisas necessárias* (p.62).

Essas são, portanto, as descrições que dizem respeito ao que predomina nos cinco livros da autora.

As imagens em constelação engendrando os mitos diretivos

Dentre tantas imagens inventariadas na produção poética de Lucinda, conforme tabela do item anterior, selecionamos as mais incidentes, organizamo-las em grupos e as interpretamos na acepção de símbolos, com faces que se mostram (metáforas) e faces opacas, seguindo as orientações de Bachelard para que sejam lidas em seu devir e, de Ricoeur,

para que sejam consideradas no contexto do poema e da obra. Assim, chegamos ao que se repete e aos isotopismos semânticos, que indicam concepções do eu lírico coerentes com os gestos assinalados no capítulo anterior e, a partir daí foi possível pensarmos em "o que está sendo dito incessantemente" e a que mitos esse dizer nos leva, ou seja, quais são diretivos da poética da autora, assunto do próximo item. Por uma questão de método, subdividimos os grupos de imagens e analisamos mais detalhadamente um ou mais poemas de cada grupo. Começamos pelos grupos 01 e 02, que representam as imagens da exterioridade em relação ao eu lírico; no grupo 03 estão as imagens da interioridade, da intimidade. Procuramos demonstrar, nos poemas da autora, uma das mais fecundas características da imaginação:

> a imaginação torna estranho o familiar. Com um detalhe poético, a imaginação coloca-nos diante de um mundo novo. Consequentemente, o detalhe predomina sobre o panorama. Uma simples imagem, se for nova, abre um mundo (BACHELARD, 1988b, p.143).

Nos poemas a seguir, perseguimos esse procedimento, buscando, ao mesmo tempo, a matéria e a forma dos poemas, materializadas nos aspectos semânticos, linguísticos e formais dos textos.

A) Grupo 01: natureza, paisagem, lugares

Amanhecer e crepúsculo: do começo ao fim, a contemplação, a apreensão do instante.

Na poesia de Lucinda, as imagens ligadas à natureza, à paisagem são muito fortes. É possível identificar como uma das motivações para essa predileção, a própria infância da poeta cujo convívio com a natureza foi muito intenso, conforme depoimento dado pela autora (ver entrevista no apêndice) e expresso no início desta pesquisa. Independentemente dessa informação, percebe-se, no gesto do olhar poético, que tudo, à primeira vista, é uma paisagem que convida a conhecer seus interiores.

Neste item, privilegiamos as imagens ligadas ao amanhecer e ao crepúsculo. Parece haver, nos poemas desse campo semântico, uma explícita declaração da preferência pelas nuances de cor que a intensidade de luz desses momentos provoca na paisagem, além da natural expressão de transição da noite para o dia e do dia para a noite.

UM DIA A MENOS

Amanhece.
O sol não leva em conta
os limites da casa
atravessa as lâminas de vidro
vai entrando pelas frestas e poros
e atinge nossos corações.
Clareia dois hábitos de acordar.

Continuo hoje
a entristecer as mesmas coisas.
Gosto da forma normal do amanhecer
(buzinas acelerações latidos)
e desse estado normal de vida.

Amanhece.
O dia tem franco acesso
ao meu corpo.
Entra fundo
e circula no sangue
ao lado de sal
açúcar e proteína.
Chega aos tecidos
como um gás
agradável às células.
Pena que será um dia a menos
quando amanhã chegar.

(*Ser cotidiano*, p.53)

O sol, com seu poder de clarear parece, inicialmente, causar incômodo ao eu lírico, já que *não respeita os limites da casa* e acorda quem nela habita. Há, nessa declaração, talvez uma inocente rejeição aos poderes das matérias luminosas próprias do regime diurno, que acordam, despertam o eu lírico do seu estado de sono/sonho/introspecção tão favoráveis ao mergulho em si mesmo. Depois, entretanto, o eu lírico declara que a sua matéria orgânica, seu corpo, suas células gostam desse jeito de amanhecer, gostam do gás que o sol leva até elas. Mesmo que esse gostar esteja vinculado ao sentido dos dois primeiros versos da segunda estrofe (continuo a entristecer), atentamos para o conhecimento da poeta, formada em biologia, sobre a fisiologia das células, assim como (não importa se consciente ou inconscientemente) sobre a importância dos poderes dos dois regimes descritos por Durand (1997), necessários ao equilíbrio psíquico postulado por Jung. Nos dois últimos versos é que se compreende, enfim, o leve desconforto inicial que as cores do sol causam: um amanhecer é sempre indício de um dia a menos.

Se no poema anterior o eu lírico dá indícios de que sabe como o sol o afeta, neste, o incômodo do crepúsculo ainda é mistério:

PEQUENO SER VIVO

(deste vazio eu não morro)

eu
pequeno ser vivo
as vértebras doendo
olhando o firmamento

começa neste instante
a esboçar-se a noite
    é raro que eu não dê atenção ao fato
    é raro que eu não chore um pouco
    é raro que eu não tenha um desejo
diante do crepúsculo

num canto particular do mundo
reconheço
que muitos e muitos
já publicaram o assunto
e felizes foram e felizes foram

que modo simples e maior existiria
para eu ser feliz como aqueles?

qual é
ainda não sei

(*Sopa escaldante*, p.26)

O primeiro verso, entre parênteses, provoca no leitor a curiosidade de saber qual é, afinal, o vazio a que o eu lírico se refere. A indicação de que o próprio poema resolverá a questão está no pronome demonstrativo que aponta para o que ainda será dito: *deste*. Os versos seguintes, que repetem o título, trazem a ambiguidade da palavra vivo: como forma verbal ou adjunto de um nome, essa ambiguidade só realça a oposição entre pequeno ser e imenso firmamento. Seria o vazio de ser um pequeno ser? Não no sentido de tamanho, obviamente, mas de pequenez espiritual. Por que alguns já alcançaram a grandeza (sabedoria) e outros não? Diante do entardecer, ou seja, ao longo do tempo, muitos já falaram sobre isso. Ou, diante do entardecer, o eu lírico sempre se sente desafiado à emoção. Na penúltima estrofe, a indagação ganha relevo e o poema encerra sem uma resposta definitiva. Ao considerarmos, entretanto, o conjunto semântico, percebemos que, às vezes, o eu lírico tem consciência, às vezes não, de que os efeitos do sol nas cores da paisagem indicam um movimento e a inevitável passagem do tempo. A leitura também pode ser feita deste modo: "eu, pequeno ser, vivo, não morro deste vazio. É o vazio que me preenche (paradoxalmente), é essa sensação que me faz viver (e pensar na morte), que me faz escrever poesia". Isso é motivado pela imagem do pôr-do-sol, uma situação limite entre o dia e a noite, sugerindo outras situações limites inerentes à existência.

Flores: o encanto e a tristeza do efêmero

Neste item destacamos uma imagem cuja presença é marcante na poética da autora: a flor. Em todos os livros há poemas em que ela figura como imagem central e há, ainda, muitos em que ela aparece como imagem secundária. Vejamos alguns exemplos:

QUANDO AFIRMO
que as flores me encantam
não é sem um certo desconforto
Estão nos meus quadros
transbordam nos meus jarros
mas
nunca me ajoelhei na terra
e revolvi o humo
nem sujei as unhas
para plantar uma semente.

(*Por imenso gosto*, p.51)

As flores, nesse poema, são motivo de encantamento para o eu poético. Entretanto, esse encantamento não se dá de um modo feliz, como poderia se esperar e, sim, com um duplo desconforto: o indício da vida inanimada (flores nos vasos/ nos quadros) e não realização de nenhum ato que garanta a perpetuação da vida (plantar/sujar as unhas/ revolver o humo/ semente). Temos aí uma tensão antitética: de um lado a flor, sendo parte reprodutiva de uma planta, contém o poder de perpetuação; de outro, a sua presença se dá na forma inanimada e na consciência de uma ausência. No poema:

DE SER TARDE

Todas as violetas
e demais flores

dessa mesma cor
refletidas no poente.

Labaredas roxas de nenhum fogo.

A grande tática
de ser diferente
em certas tardes
de ser tarde
em certos momentos
um estado e nunca permanência.

(*Ser cotidiano*, p.31)

As flores são imagens associadas à imagem do poente. A intensidade da luz provoca um efeito diferente na cor das flores, que por sua vez, numa temporalidade diferente, emprestam ao poente esta equivalência: são, ambos, expressões do que é tardio e do que é efêmero (*nunca permanência*). As nuances de luz incidindo sobre a paisagem são recorrentes na obra da autora e podem ser interpretadas, no viés das abordagens críticas do Imaginário, como uma alusão a uma das características dos regimes de Durand. Assim como a luz é necessária para a separação, a distinção, a observação, a sua ausência é benéfica aos atos de introspecção. O poente seria um equilíbrio de forças. A violeta é labareda na forma, mas não possui o conteúdo do fogo, pois não é uma flor, e sim a sombra de uma flor refletida no poente, que pode ser imaginada como a coloração de barras de nuvens em alguns entardeceres. É como se fosse uma imagem que atinge, mas não arde, o que pode ser interpretado como uma estratégia, ora para camuflar-se e fingir que não é assim tão tarde, ora para reconhecer que é tarde demais. O valor sinestésico presente no poema corresponde a uma das caracterizações do regime noturno místico, conforme estudo realizado no capítulo anterior.

No poema:

QUASE NÃO VEJO GIRASSÓIS
que tanto gosto
assim
mandei pintá-los em azulejos
no meu quarto de banho
Também já tracei um caminho longo
para a porção de vida que me cabe
num piso de mármore
(desenhos me aproximam do eterno?)

(*Por imenso gosto*, p.57)

O lamento pela ausência da vida (girassóis) vem acompanhado de tentativa de supri-la com a representação, mesmo que inanimada. O eu lírico que se ressente da ausência, deseja-os perto de si e para si (*no meu quarto de banho*). Além do pronome possessivo, o espaço indicado é sugestivo. Não se trata de um espaço comum da casa, mas de um espaço que é habitado em circunstâncias íntimas e pessoais. Nesse ambiente de intimidade, a visão do girassol faz com que o eu lírico transpasse esse tempo físico e entre no tempo psicológico do desejo de ter uma vida longa, conforme o caminho traçado (desejado). Longo em oposição à pequena porção de vida que irá para o túmulo - o piso de mármore - para a morte. No último verso, há o desejo explícito de eternidade, expresso na dúvida sobre o possível poder de um desenho, de uma representação, ser capaz ou não de garantir - senão a eternidade - pelo menos uma sensação de desejo de eternidade. De certa forma, é isso que as inscrições em cavernas, em pergaminhos e outros suportes nos provocam. Ao entrarmos em contato com a representação, intentamos interpretar modos de vidas já extintos e, no limite, minimizar nossa frustração diante da impossibilidade de abarcar a completude temporal, o eterno infinito. As flores como índice de vida também aparecem em:

MAS É NO SENTIDO INVERSO
do que é noite e desespero
que é necessário viver
e dar a melhor impressão
que se trata de lista floral
quando em verdade se tem
os itens de um supermercado
em comum manhã de sol.

(*Por imenso gosto*, p.63)

A lista de compras é transformada, pela visão do eu lírico, em lista de flores, tamanha a necessidade de vida, tamanha a necessidade de inverter o desespero e o obscuro (*noite*) em algo claro (*manhã de sol*) e agradável (*lista floral*). Essa atitude, bem como as observadas nos poemas anteriores, podem ser descritas como tentativas de transformar o que causa desconforto em algo aceitável, em algo que indica vida, como é o caso das flores.

Esse movimento de suavizar a tristeza e acentuar a alegria começa a ser notado com mais frequência nos dois últimos livros da autora. Vejamos:

VER A FLOR

Ver a flor
louvar a sua graça
(minha lei)

Jamais desprezo do cotidiano
a marca do comum
nem tenho por pouco
    o muito
das coisas poucas da casa

Se a realidade é muito ou pouco
    não sei
e ter nada
há de ser sempre alguma coisa
sob este céu ao qual (todo santo dia)
me curvo por diferentes motivos
e, o que não é raro,
tendo ao meu lado eu mesma
puro convívio do eu comigo
que meu ser divisa
como se eu pudesse ver-me
dividida em duas
ou em outras mais

Todo ser me atrai enquanto ser
e mais ainda
quando não ser é seu destino
pesando no meu destino:
este lírio manso num copo de água
nem é mais dúvida

Colhidas ou não, as flores caem
e caem as mangas com seus caroços
secam-se as árvores e os ovos dos pássaros
vão-se os homens

O caminho da vida é para baixo
é para baixo o caminho da vida
e já não me incomodo tanto
Só não quero partir
como se nunca tivesse existido
(e Pessoa em mim).

(*Leito de acaso*, p.14 e 15)

Note-se que o poema começa com um louvor à flor, à graça que ela possui. Em seguida, essa graça não é vislumbrada como algo fora do comum, pelo contrário, é mais uma marca do cotidiano. O eu lírico faz um movimento de subida e descida que, às vezes, emaranha o leitor. Reconhece o comum, eleva-o a mais alta importância (pela poesia) e sabe por que o faz: *todo ser me atrai*, e atrai especialmente porque o destino do ser será a morte, o não ser. Isso o iguala a todos os outros seres. Todos se vão. A diferença que se nota neste e em alguns poemas dos últimos livros, é que essa constatação já não incomoda tanto. Incomodaria se o eu lírico partisse sem deixar marcas da sua existência. Mas, já não é possível partir sem deixar marcas, porque a poesia tornada pública cumprirá esse destino. Nesse poema há um diálogo explícito com o poeta Fernando Pessoa. Como ele, a poeta se sente "dividida em duas e outras mais", dada a intensidade das especulações metafísicas, o que torna mais apropriado aproximá-la do heterônimo Álvaro de Campos, em que o eu lírico desdobra-se num percurso especulativo sobre a relevância das coisas, sobre o "dito" real, diante da infalível finitude.

Pois bem, as flores, nos poemas apresentados, além do que se evidencia à primeira vista, índices de que, com o passar do tempo, perecerão, são imagens que remetem ao que Durand (1997) classificou como representantes do regime noturno, pois equivalem ao símbolo da taça, do cálice, do princípio feminino. Se pensarmos na imagem da flor dentro de uma acepção simbólica, e ainda, no sentido de miniatura descrita por Durand, a correspondência com a taça fica mais evidente. Ao exemplificar o processo de miniaturização (pequeno continente em lugar do grande) que ocorre em certas lendas populares, como o caso do saco do passador gigante, identificado com uma grande nave, aquele antropólogo diz que esses processos nos levam "à contemplação sonhadora dos pequenos continentes, dos quais a casca, a concha, a semente, o botão floral ou o cálice vegetal são os protótipos naturais" (1997, p. 252). Ora, sendo portadoras do significado de continente, as flores convertem-se nos sentidos de intimidade e conforto que, nos poemas acima, estão expressos em itens do cotidiano e flagram, numa

camada mais profunda, o desejo de aconchego do eu lírico diante da efemeridade e da morte. Sobre esses sentidos Chevalier e Gheerbrant acrescentam:

> Embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo. O cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da atividade celeste entre cujos símbolos se devem citar a chuva e o orvalho. (1997, p. 437).

Por essa definição dos dois autores, podemos concluir que, num primeiro plano, as flores simbolizam passagem, mas, num segundo, simbolizam o recomeço da vida, a possibilidade de um novo fruto, se forem fecundadas, o que pode confortar o eu lírico. Para chegar ao sentido desse conforto, entretanto, é preciso descer, interiorizar-se e imergir para alcançar a eufemização.

Paisagem estrangeira e doméstica

Os livros de Lucinda, com exceção do primeiro, são divididos em partes ou capítulos e há sempre uma dessas partes dedicadas aos lugares estrangeiros por onde a poeta esteve a passeio. Em vez de uma trivial descrição desses espaços, há, como em todos os outros, o mesmo procedimento de buscar o que está além da aparência. Com o espaço regional, da cidade, do bairro ou do interior da casa, ocorre o mesmo como veremos nos exemplos a seguir:

HOTEL EM VENEZA

Nunca
nunca mais se repete
qualquer instante vivido.
Lá estávamos, no líquido endereço
de hotel em Veneza.

Era meia-noite em ponto e o silêncio
(representando a fonte real
de inútil recordação)
o silêncio era o que é: um vazio,
uma acomodação de tudo – carne e verbo.

De fato, ele dormia a sono solto
enquanto eu (no tempo vago)
velava as coisas mortas
os espelhos revelando
a natureza íntima das horas.

Havíamos caminhado tanto
através das ruelas, pontes e pombos,
perseguidos por nossos passos fantasmas.

É longo o tempo de luta
das asas contra o vento
dentro daquela noite
(tão escura quanto uma gôndola)
eu era uma noiva incomodada
com o peso das levezas
o espelho aconselhou ainda:
                vá dormir, por hora
calma e sóbria feito uma abóbora
obedeci – o que tem ocorrido em outros momentos.

(*Sopa escaldante*, p.56)

O poema inicia com uma paráfrase da sentença filosófica de Heráclito: nunca se atravessa o mesmo rio duas vezes. Essa interpretação ganha reforço no verso seguinte que indica a localização do eu lírico: o líquido endereço de hotel em Veneza, o que sinaliza que a rua do hotel seja um daqueles famosos canais da cidade italiana. Em seguida a situação no tempo: meia noite. Meia noite e a cinderela, personagem

dos contos de fada, já estava em casa, em lugar seguro. O silêncio era não apenas prova disso, como o motivo da lembrança de alguma história. E mais: um vazio, uma acomodação. Tanto da matéria-corpo, como da abstrata língua.

Na estrofe seguinte, em meio a circunstâncias subjetivas (lembranças, etc.), um fato: ele (o outro? O meu avesso?) dormia, enquanto o eu lírico, num vago (impreciso? Vazio?) tempo velava coisas mortas. O espelho mostrava a intimidade do tempo? Por que estar antes da meia noite em local protegido? Por que haviam, os dois, caminhado muito, por ruelas e pontes (indicando passagem estreita) e pombos, indicando empecilhos no caminho? (Note-se que os pombos estão alinhados com ruelas e pontes, no chão, e não voando), e ainda perseguidos por passos fantasmas. Os próprios passos, logo, sendo fantasmas de si mesmo.

O gesto de ensaiar o voo, movimentar as asas dentro do vento para a ascensão, seja qual for, é longo, o eu lírico sabe disso. Ainda mais diante da noite, escura como uma gôndola. A comparação da noite com a gôndola provoca a inevitável remissão ao mito do barqueiro Caronte[11], que faz a travessia para o mundo dos mortos.

Em seguida, a donzela era de fato a noiva, uma noiva incomodada, com o peso das levezas, as quais podem ser interpretadas como a idealização do amor ou o estereótipo da fragilidade feminina, ambos como construção cultural. Quaisquer que sejam os sentidos, a síntese é a advertência a dormir, calma e sóbria. O eu lírico sentiu-se, finalmente, como uma abóbora, infenso a pensamentos e emoções.

Saindo do espaço estrangeiro e retornando ao local, Lucinda Persona destaca, e isso ocorre em todos os livros, um evento recorrente no estado de Mato Grosso e causador de grandes danos à natureza:

---

11 A figura de Caronte também aparece subliminarmente em outros poemas, como neste: "[...] também acordo no meio da noite/ tenho a clara urgência de um copo de água/ [...] atravesso a casa sem acender as luzes/ (há um barco que vai de uma margem à outra/ no meio das trevas) realmente/ o fato é comum/ sem importância/ inofensivo/ até o instante em que abro a geladeira/ e o frio da paisagem me apanha em cheio" (*Sopa Escaldante,* p.44).

MATO GROSSO EM LABAREDAS

Ontem, no telenotícias do meio-dia,
vi cangurus desnorteados
num incêndio da Austrália.
De imediato, sobre o leito de cozidos
remontaram outras imagens
dos incêndios deflagrados
na paisagem regional.
Vi Mato Grosso em labaredas
as labaredas como cordas estrangulando
gargantas que se uniam
na música da carne em combustão.
Vi emas atônitas
despenhando ao longo das chamas
e serpentes abrasadoras subindo
pela agitada coluna de fogo.
Muito mais tarde (penoso contar)
vi ninhos e lagartos ao rescaldo.

(*Leito de acaso*, p.36)

O planeta terra, no poema, passa a ser o espaço merecedor de atenção. Pela televisão chegam notícias da Austrália, lugar distante, e também do Mato Grosso, lugar em que a poeta vive. Perto de si, queimadas ocorrem devastando a paisagem regional. As imagens usadas para descrever o evento são instigantes. As labaredas do fogo são comparadas a cordas que por sua vez estrangulam gargantas dos seres queimados pelo fogo. Duas fortes imagens associadas à morte: morte por estrangulamento, enforcamento, ou pela fogueira. Esses tipos são fortes no imaginário coletivo, pois, especialmente no período medieval, as punições eram feitas em praça pública, eram espetacularizadas. A relação parece inapropriada, mas é o caráter terrível da morte que é importante quando associamos essas imagens a tais fatos históricos. Em ambos os casos a morte é causada de uma forma cruel.

O cenário é realmente assustador: carne em combustão, emas atônitas, serpentes abrasadoras, colunas de fogo. Inevitável também a associação com os mitos do apocalipse, da destruição pelo fogo. Em todas as culturas que possuem tal mito, as descrições assumem um aspecto terrível. O que sobrou da devastação é ainda mais triste (penoso): ninhos e lagartos ao rescaldo, sob cinzas quentes, sem chances de procriação.

B) Grupo 02: o quintal e a casa

A casa é considerada por Durand um cosmos intermediário entre o microcosmo do corpo e o cosmos propriamente dito. Mesmo que possa haver temores em seu interior, a casa é sempre tranquilizadora, "a casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente." (1997, p.2243). No grupo abaixo, em que se destacam os alimentos, pode-se pensar nos vapores que exalam dos cozimentos como o cheiro da casa ou odores que casa exala.

Alimentos: fomes, matanças e sobrevivência

Além das flores, as folhas, os frutos, as sementes e as árvores também figuram no imaginário de Persona. Neste item, daremos prioridade aos vegetais que se convertem ou poderão se converter em alimentos, ao lado de outros, passando ou não pelo processo de cozimento.

COUVE-FLOR NA FERVURA

Dois litros de água estão em chamas
Entre bolhas escaldantes
um capítulo floral
está se libertando de um cheiro
(quase humano)
que chegará ao nariz vizinho
informando o prato

a caminho da fome.

Os pequenos feixes
de couve-flor na fervura
ficarão moles moles
como gânglios linfáticos ou miolos.
Aos nossos dentes (dele, meus)
não darão trabalho.

Nesse mundo de carnes
paladar acostumado ao sangue
enfio flores pelas nossas goelas
desejando que a vida
possa ser uma outra coisa:
um pouco mais do que é
ou um pouco menos.

(*Ser cotidiano*, p.18)

Temos, nesse poema, uma clara alusão ao poder alquímico da cozinha. O cozimento da couve prescinde dos poderes do fogo que, alterando a temperatura da água, provoca a libertação de um cheiro e a consequente percepção estimuladora da fome, e o amolecimento do vegetal, comparado aqui, graças aos conhecimentos da poeta bióloga, aos gânglios linfáticos. A comparação não pode passar despercebida. Gânglios linfáticos são órgãos de defesa do organismo. De que defesa o eu lírico necessita? Não se chega a uma resposta sem considerar o paradoxo que envolve a imagem dos dentes (que em muitos seres vivos é mecanismo de ataque) que não terão trabalho para a mastigação da couve, estão desfuncionalizados. O vegetal ingerido é, no limite, um contraponto ao mundo de carnes e de sangue a que está acostumado o paladar, pelo nosso hábito alimentar carnívoro. Aqui, mais do que uma referência à cadeia alimentar, há uma referência implícita ao modo como

vivemos, num sistema em que muitas mortes são provocadas por causa da alimentação e, no limite, em nome da ambição humana. O hábito de seres herbívoros, então, suaviza/suavizaria a demanda de alimentos, pois não exige tanto dos dentes e escamotearia a morte pela ausência do sangue. Essa ideia aparece em outros poemas como em "Escolho os tomates a dedo" (*Ser cotidiano*, p.50): [...] *Chega a hora de cortá-los:/ o tomate vermelho é um globo iluminado/ o tomate verde afasta a ideia de sangue.*

Em muitos poemas da autora, o processo de corte dos alimentos é expressivo e recebe a conotação de matança, como nestes excertos: [...] *cortei a laranja como se tivesse/ pescoço* [...](*Leito de acaso*, p.49); *Proclamar abertamente/ que agora vou cortar abóboras/ (abóboras em cubinhos) é embrenhar-me no contragosto/ que me governa* [...] (*Leito de acaso*, p.54); *Por volta das seis da tarde/ tudo acontecendo por si/ esquartejei um figo/ (que até então estivera flutuando na calda)* [...] (*Leito de acaso*, p.59). Já em outros poemas, encontramos sínteses que tentam encontrar alívio para o ato de cortar/matar por meio da palavra: [...] *Entre os tateios de um livro que me ocupa/ sobrevivo à matança/ que o lugar comum determina.* [...]; e encontramos, também, possíveis justificativas para o ato: "[...] *Quem chora entre um minuto e outro/ abrindo o ventre das vagens/ para a vida o faz.*" (*Tempo comum*, p. 21).

Voltando ao poema em estudo, a couve apresenta a propriedade simbólica de ser uma flor. Ingerir uma flor simboliza desejar uma vida mais suave, com menos carnificina, acrescentando que "O engolimento não deteriora, muitas vezes mesmo valoriza ou sacraliza." (DURAND, 1997, p. 206). Esse sentido de valorização, entretanto, não está aparente nos poemas, está imerso em camadas mais fundas, cumprindo seu papel de eufemizar a sensação de morte expressa nos alimentos cortados, cozidos ou submetidos a qualquer outro processo.

Ainda no campo dos alimentos, a imagem do ovo é frequente na poesia de Lucinda. Vejamos dois poemas que trabalham com tal imagem:

OVOS

Perfilados
no negado calor
da geladeira
(e já em óbito)
estão os ovos
impositivos
na cor e na forma
claros demais
à vista mais cega
Conheço todos:
um é o outro
um é o outro
um é o outro
A partir disto
os momentos apodrecem
Ninguém escapa
ao modo de sofrer
de seu tempo
e que não possa dizer
numa dúzia de palavras:
um é o outro
um é o outro
um é o outro.

(*Leito de acaso*, p.56)

Nesse poema, a negação do poder reprodutivo do ovo é evidente. O calor negado pela geladeira impedirá o nascimento do novo ser. Isso, segundo o eu lírico, está claro como a cor da casca, está óbvio na superfície. Não é preciso ser um exímio observador para detectar que os ovos são iguais na aparência e estão dispostos de forma regular e imóvel. A própria distribuição dos versos curtos, na estrofe,

sugere esse alinhamento. Ao afirmar *um é o outro*, o eu lírico diz, são todos iguais. Todos, cada um a seu tempo, morrerão. Dito com uma dúzia, doze palavras (*um*, *é*, *o* e *outro*) repetidos três vezes cada). Essa repetição, entretanto, pode sugerir algo mais do que o alinhamento provocado pelo paralelismo sintático idêntico. Por que reforçar uma ideia pela repetição? Por que estamos plenamente convencidos dela? Apesar da evidência da morte, os ovos não estão à toa na geladeira. Serão utilizados na alimentação humana, é para isso que são adquiridos (comprados). Isso sugere, no mínimo, a transformação (da matéria?) em outra coisa, reafirmando, de certo modo, a passagem do tempo e a certeza da morte, mas insistindo em algum tipo de continuidade. Os ovos na geladeira não terão o destino de gerar uma vida e sim o de manter, por mais algum tempo, outra vida, na forma de alimento. Ou seja, tudo é, ao mesmo tempo, índice de morte e de vida, de vida e de morte, do caráter cíclico da natureza. Embora esteja patente e não explícito, o valor simbólico do ovo não pode ser ignorado. Segundo Chevalier; Gheerbrant, em muitas culturas o ovo é símbolo de gênese:

> O ovo, considerado como aquele que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação, é um símbolo universal e explica-se por si mesmo. O nascimento do mundo a partir de um ovo é uma ideia comum a celtas, gregos, egípcios, fenícios, cananeus, tibetanos, hindus, vietnamitas, chineses, às populações da Sibéria e da Indonésia e a muitas outras ainda. (1997, p.672).

Esse valor simbólico, negado pela geladeira, é ofertado pela poesia, no momento em o que ovo enquanto imagem (símbolo) permite a manifestação de algo que o eu lírico transforma em poesia. Interessante registrar que a mesma inquietação expressa nesse poema se repete na mesma página 56 do livro *Tempo comum*, onde a expressão *um é o outro* é novamente repetida em três versos. No final do poema intitulado "Ovos à vista" o eu lírico pergunta: *Não há nada/ de diferente/ no que vejo?* Desdobramento um pouco diferente temos neste poema:

OVOS MEXIDOS

Às vezes
alguns fatos da cozinha
são fora do comum
pela carga bruta de afeto
que acabam despertando

Por mais natural que seja
preparar ovos mexidos
por mais que nada seja
neste mundo de grandezas
nem por isso
à alma será negada
a satisfação imediata
da vontade que se impõe
antes mesmo que a língua
trabalhe o bocado:
    ovo é memória
    guarda um comando
    que arruma para voo.
Calmamente
num certo modo de pôr a questão
quebro o que há e penso o que não é
passo pelo fogo – o ovo –
faço o que me cumpre
(embora em dor)
a vida em verso
o verso em livro
Jamais recusa Deus as palavras
a quem delas precisa.

(*Leito de acaso*, p.84)

Acatar o destino do ovo, que poderia originar outro voo, mas passará pelo fogo (pelo sacrifício - para se transformar em alimento) é uma dor. Antes da fome, indiciada pela água na boca, incomoda a destinação dada ao ovo. Para compensar essa dor, o eu lírico precisa fazer o exercício de pensar em outra coisa, negar a natureza reprodutiva do ovo, ao quebrar a casca. Façamos um parênteses, para aludir a esse gesto de quebrar a casca. Em determinadas culturas orientais, isso simboliza transcender o tempo físico e integrar-se ao tempo cósmico. Segundo Mircea Eliade (1991), um ovo encerra a ideia de dois nascimentos. O primeiro, por ocasião da postura, e o segundo quando se quebra a casca, ato que se reveste do significado de uma iniciação, de uma passagem para outro estágio. "Quebrar o invólucro do ovo equivale, na parábola do Buda, a quebrar o samsâra, a roda das existências, ou seja, transcender tanto o espaço cósmico quanto o tempo cíclico." (1991, p.75). No poema, o ato de quebrar a casca não se dá da forma natural, indicando o nascimento do ser, mas pode significar converter a dor em alimento para o corpo (ovos mexidos) e para a alma (poesia). O poder de dizer/escrever é consentido por Deus. Isso muda a perspectiva adotada até o momento (pelo eu lírico) de expressar sua angústia diante da morte. Agora a morte passa a ser compreendida dentro de um processo cíclico e natural e, mais, a ser um desígnio divino, portanto, as indagações cedem espaço a uma sensação de conformidade. O ovo porta também o significado de microcosmo e, acerca dos isomorfismos do arquétipo da proteção, é colocado por Bachelard ao par da casa, da concha, da casca de noz e outros como imagens com a função de habitar: "quando a vida se abriga, se protege, se cobre, se oculta, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido." (1988b, p.141).

Devemos alinhavar as imagens obsessivas ligadas à terra, à água, aos alimentos, etc. ao que diz Durand sobre a dominante postural digestiva, segundo gesto, que indica uma atitude de eufemizar, através dos símbolos, a angústia originária sob a perspectiva do regime noturno das imagens:

> O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. (1997, p.54)

Em outras palavras, Durand diz que o "antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância" (1997, p.194). No caso das imagens centrais dos poemas apresentados do campo semântico dos alimentos, há em comum o fato de serem comestíveis, de pertencerem à parte reprodutiva das plantas e, sendo índices, à primeira vista, da passagem do tempo e da morte, encerram, em sua natureza simbólica, o germe da vida, da perpetuação da espécie, da continuidade.

Formigas e caracóis: a determinação oculta e manifesta

Formigas e caracóis ou lesmas, no jardim ou no quintal de uma casa, geralmente são seres indesejáveis. Com o eu lírico destes poemas ocorre o contrário. Ele busca, nestes seres, os movimentos, a organização, o esforço, a não pressa de seguir, a falta de medo de seguir em frente, como podemos comprovar nos poemas:

ALEGRIA É CRISTAL DE AÇÚCAR
sob o poder de formigas
- o acervo deslumbrado da cozinha
  Arredar dos pacotes
  os doces blocos
  exige um esforço da correição
A conquista da pedra branca
é programa de vida, é gosto,
tormento entesourado no fluido negro
e isso só pode ser visto
intuído o prazer
acariciado no que tem de febril diligência

e mais ainda consentido
pela ponderada alma
do dono da casa.

(*Por imenso gosto*, p.25)

Temos, nesse poema, um exemplar da relação do eu lírico com as coisas e seres que o circundam. Em vez do comportamento asséptico, em vez de providenciar um veneno para a extinção das formigas da cozinha, o eu lírico, que talvez seja o dono da casa com sua *ponderada alma*, mesmo que não se inscreva no texto, fala de um lugar de observador, concentra-se no movimento desses pequenos seres e os aprecia pela determinação com que se dirigem ao açúcar. *O esforço da correição*, a *febril diligência* são intuídos, o que demonstra certa admiração pelo gesto, aparentemente diurno. Melhor dizer que, no gesto, o admirável é o gosto pela atividade. Fazer algo como programa de vida, com alegria é o que o eu lírico intui, estabelecendo, indiretamente, um paralelo com as ações humanas. Como esse paralelo não está expresso, não há como julgar seu resultado. Mas, nesse não dito do poema, há que se prestigiar, também, a atividade poética, pois, o esforço das formigas não é menor que o do eu lírico em encontrar em qualquer fato do cotidiano uma alegria espontânea e verdadeira. Num outro poema do mesmo campo imagético, observamos mais explicitamente o alvo da admiração/intuição, ou melhor, da atividade imaginante do eu lírico:

REPARTIR O AÇÚCAR

Não troco
o movimento organizado
das formigas
por qualquer outro de maior liberdade
A meta da procissão é bem clara
vai atrás do que precisa

a metros de distância

(lugar que em mim é um pouco mais longe)

Sem pensar em mais nada
acompanho com redobrada frequência
o fluxo de difícil contabilidade
lento como engarrafamento (ou funeral)

O que não se mede pela visão
deixo sem nome
mas espalho na terra e adoro
porque é o Senhor
que trabalha no meu destino
e me ensina a repartir o açúcar
com quem tem fome.

(*Leito de acaso*, p.17)

O movimento das formigas é predicado como algo pré-determinado (modelo arquetipal), previsível e, com o agravo de não ser livre. Esse agravo, entretanto, é compensado pela meta que é óbvia. Não há o que pensar, deliberar, vacilar. O destino das formigas está traçado e é possível que aí esteja sua alegria, mesmo que a procissão possa ter ares de engarrafamento ou ainda de um funeral. Não há o que deliberar sobre a vida, muito menos sobre a morte. Essa é, digamos, a sabedoria que o eu lírico busca no modelo das formigas, por isso, o que sente e que não consegue denominar é expresso, é escrito (espalho na terra) e é adorável, porque vem de algo pré-determinado, maior do que as intenções humanas. O destino é traçado por mãos divinas, provavelmente as mesmas que ensinaram a fazer poesia (o açúcar, se pensarmos nos benefícios da criação) e reparti-la. Além do que se mostra no poema, há uma simbologia que talvez escape à própria consciência do eu lírico, que é o fato de a morada das formigas ser a terra, mais propriamente o ventre da terra. Assim sendo, a formiga, que se expõe à morte na busca

do açúcar, ao voltar para casa dispõe do abrigo e da proteção da terra. Mais do que a alegria provocada pela conquista do açúcar, talvez o eu lírico deseje o sentido de proteção e acolhimento que a terra oferece à formiga, dado que não está explícito no poema.

Também as lesmas e os caracóis fazem parte do imaginário poético de Lucinda, como vemos em:

DEZENAS DE CARACÓIS

Dezenas de caracóis
(alegro-me em dizer)
estão no meu jardim.

Eles avançam sobre a grama
molhada pela chuva.

São desses caracóis menores e comuns
cinzentos como as intimidades.
Colossalmente cautelosos.

Pobres moluscos
até parece que sabem
o quanto o mundo é grande
o quanto a vida é pequena.

(*Sopa escaldante*, p.71)

Mundo grande em oposição à vida pequena dá a medida da sensação de contraste, entre a grandeza espacial e a fragilidade dos seres que os caracóis despertam no eu lírico, da mesma forma como ocorre com outros seres nos seguintes fragmentos: *queimando/ na quina do muro/ está o lagarto/ ele olha o silêncio/ ele olha o tempo/ ele olha qualquer coisa*. [...]; "[...] *enquanto a borboleta se debate/ na luz do abajur/ ela que vive sem medo de perder a vida/ (o meu contrário)* [...]; Por outro lado, o caracol também encerra a ideia de morada, de estabilidade, de projeto de vida, pois

o molusco é quem emana a sua concha, como o apontado por Bachelard: "é preciso viver para construir sua casa, e não construir sua casa para viver nela" (1988b, p.118), o que acentua uma oposição ao captado nos últimos versos do poema de Lucinda, indicando uma atitude do eu lírico que, para expressar determinados sentimentos ou pensamentos, usa imagens que contenham uma simbologia oposta. Como contraponto à representação da efemeridade da vida, por exemplo, a escolha do caracol não é gratuita, pois ele simboliza ao mesmo tempo regeneração, fertilidade e permanência, que expressariam, nesse caso, o desejo do eu de vencer a transitoriedade:

> Símbolo lunar, universalmente. Indica a regeneração periódica: o caracol mostra e esconde seus chifres assim como a lua, que aparece e desaparece. Morte e renascimento, símbolo do eterno retorno. Significa também a fertilidade [...] simboliza também o movimento na permanência. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.186).

A força do significado do símbolo atua, no poema, como o elemento eufemizador. Para Bachelard (1988b, p. 123), as imagens ligadas ao caracol movimentam-se na dialética do oculto e do manifesto, ou seja, "o ser que se esconde, o ser que entra em sua concha prepara uma saída." As mais inesperadas e explosivas saídas do ser provém do "ser comprimido". O significado de permanência também é assinalado por Durand ao dizer que "a forma helicoidal da concha do caracol terrestre ou marinho constitui um glifo universal da temporalidade, da permanência do ser através das flutuações da mudança" (1997, p.314). A ideia de permanência, de coragem diante das adversidades, também é capturada no movimento de uma lesma.

[...]
A lesma atravessa
o que chamo de vida
(a dela e a minha)
  sem temer o sol

sem temer os deuses
sem temer a morte
(o que nos desiguala)
[...]

(*Sopa escaldante*, p.65)

Ao assinalar as virtudes do pequeno molusco, em contraste com as humanas, o eu lírico questiona as noções de superioridade, indica a sua preferência pelos seres do seu quintal e, de forma aparentemente despretensiosa, propõe grandes questões filosóficas, fazendo emergir a força simbólica das imagens escolhidas que são dialéticas por natureza e estão associadas aos devaneios de intimidade do eu lírico. As dialéticas acentuadas por Bachelard ao dedicar-se às investigações do espaço como morada giram em torno do "grande e do pequeno, do oculto e do manifesto, do plácido e do ofensivo, do fraco e do vigoroso" (1988b, p.123). Em síntese, as dialéticas invadem o sonhador, termo que pode ser estendido ao autor dos devaneios ou poeta, que busca, no limite, um sentido de refúgio e acolhimento, pois a imaginação, ao simpatizar com o ser que habita o espaço protegido, vive a proteção.

Móveis e objetos: a exposição do frágil sob o aparente duradouro

Muitos são os poemas dedicados a móveis e objetos como cadeiras, pratos, talheres, vasos, mesas, etc. Destaca-se, neste conjunto, a ideia primeira de imobilidade e permanência que esses artigos sugerem e, depois, a constatação de que, por serem também matéria, sofrerão a ação do tempo. Essa ação é capturada pelo olhar da poeta que insiste também no detalhe do pó que se acumula sobre as coisas, chamando a atenção para aquilo que foi nossa origem e para onde nos destinamos. Escolhemos os seguintes poemas para representar este grupo:

SERVIÇO DE MESA
(não escrevo sem as coisas)

Para o serviço de mesa
tenho este prato
floreado nas bordas
e redondamente enganado
sobre as minhas razões
Eu o vejo em seu modo de vida
e obediência a este ou aquele
Ele é real e comum
Círculo de permanência no tempo
Nada o distingue
do propósito de seus pares
no fundo do armário
Um prato não tem recôndito
Aparenta longevidade
mas é um engano
de eternidade
Só tem a fazer o que faz
Só tem a fazer o que faz
às vezes
me devolve o que sou

(quando se quebra)

(*Tempo comum*, p.33)

À primeira vista, o prato é considerado pelo que tem de semelhante aos seus pares, pela função que é comum e rotineira, alternada pelo depósito no fundo do armário. Na mesa, apenas disposto e ainda não utilizado, é destacado por não ter recôndito, que pode remeter a não abrigar nenhum conteúdo e, por isso, conter apenas os sentidos de sua aparência. A despeito disso, o prato tem a forma circular que por si só é indicativa do ciclo da vida, do tempo, do universo. O eu lírico desenvolve

um jogo de anulação e aceitação dessa verdade, dizendo ser enganadora a aparente longevidade. No fim, reconhece no prato a matéria que o compõe, reconhece-o como ser, ao par do próprio eu lírico, e a identidade final é encontrada. Os pratos e as pessoas um dia se quebram, morrem, são seres frágeis sob a aparência de certa longevidade.

Em outro poema, é possível constatar que também a monotonia e a rotina nos aproximam da realidade dos móveis:

AS CADEIRAS

O tempo fica
e às vezes se confunde
com a monotonia.

Se aqui se põe a luz
(aqui nesta sala)
silenciosamente
as cadeiras vão dizendo:
não somos nada mais
do que servas
sombras
repouso
determinação
não temos coração
nem memória
só um hábito.

(*Sopa escaldante*, p.33)

Embora haja a explícita referência às cadeiras e ao que elas dizem, sabemos que a única voz que se pronuncia no poema é a do eu lírico, é a partir da sua percepção da realidade que as cadeiras falam. A luz que se põe é o olhar do eu lírico. O assunto são os propósitos de vida, é o viver rotineiramente as mesmas coisas todos os dias, sem colocar nelas um sentido mais profundo. O silêncio e o vazio do que se repete afeta sobre-

maneira o eu sensível. As cadeiras, objetos que servem para os momentos de descanso, da relativa imobilidade que há no sentar-se, provocam o devaneio do vazio próprio das atividades impulsionadas pelo hábito e não pelo coração ou pela memória. O eu lírico, ao desnudar a alma das cadeiras, desnuda a própria, observação que Bachelard faz ao ofício do poeta que, diante de uma imagem próxima, vive o seu espaço íntimo e assim provoca uma atenuação, eufemização do que pode parecer triste: "qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, poeticamente expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia." (1988b, p.206). Talvez esse seja o propósito escondido nas aparentes impressões que o eu lírico revela sobre os móveis e outros objetos da casa. Percepções semelhantes encontramos em versos de outros poemas: *Uma poeira de incerteza/ cobre os móveis*. (Ser cotidiano, p. 57); *ali está a minha mesa de almoço/ branca como o sal de cozinha/ vazia como as planícies da lua*. (*Ser cotidiano*, p.23); *Dentro do baú reina a paz daquilo que subsistiu:/ lençóis adormecidos e fronhas desacordadas/ [...]/ Tudo isso nos torna tristes porque lembra/ a imutabilidade de um estado/ a tranquila ordem do que se tornou esquecível*. (*Ser cotidiano*, p.33).

São abundantes os exemplos de objetos e móveis da casa considerados em seu estado de imobilidade e de estabilidade, com acentuada visão do eu lírico sobre seu aspecto ordinário, de onde, paradoxalmente, são extraídas as sínteses filosóficas também abundantes no conjunto dos poemas da autora.

C) Grupo 03: a intimidade reveladora

Nos grupos 01 e 02 destacamos as relações entre o eu lírico e o mundo que o cerca, do qual é habitante. Neste grupo, a ênfase recai para a intimidade caracterizada pelo próprio corpo do eu lírico e, nesse corpo, para um órgão especial, dada a faculdade ambivalente de símbolo: a língua que é, a um só tempo um componente do corpo e idioma. Sendo idioma, também apresenta a ambivalência de ser individual e social.

Os poemas a seguir demonstram o modo como a passagem do tempo impressa no próprio corpo é percebida pelo eu lírico.

ESTOU NUM RETRATO
três por quatro
suave no que não penso
parada no que vejo
por muito tempo
Permanente silêncio
do qual não escapo
aplanada imobilidade
onde aos poucos me gasto
no minguado espaço
de uma janela
de sala nenhuma
olhando o infinito
(até depois de mim).

(*Por imenso gosto*, p.15)

Já dissemos, mas convém repetir, nesse como em todos os poemas do livro *Por imenso gosto*, o título integra-se à estrofe única, de versos irregulares. Também como em muitos outros da obra poética da autora, os eixos centrais do texto constituem-se de questões existenciais em torno do ser e estar conjugados ao tempo e espaço.

O eu lírico se situa inicialmente no espaço (*estou num retrato*). Em vez de olhar para a fotografia como um objeto, olha para si no objeto. Assim, vê-se como alguém que não pensa, que não se movimenta, que não emite sons, consciente de que esse silencio é/será eterno.

O "espaço minguado" é pequeno, informação que retoma o 2º verso, algo como uma janela. O que parece totalmente inanimado, entretanto,

ganha vida no penúltimo verso: *olhando o infinito*, justamente quando o Eu é sujeito de um verbo de ação (olhar) que continua (gerúndio) e continuará, pois seu complemento são o "infinito" (espaço) e o "até depois de mim" (tempo), sempre interceptados. O verso entre parênteses reforça essa ideia, pois, em vez de atenuar, realça os sentidos, funciona como que uma oração intercalada. Do mesmo modo, a circunscrição da imagem/texto no retrato é reforçada pela estrofe única, coesa, com um único ponto final a delimitá-la.

Bem, se há um cruzamento de eixos (temporal e espacial), há uma intersecção, como já foi dito. E isso ocorre justamente pela ação de olhar. Os olhos, na foto, olham ao mesmo tempo em que são olhados pelo olho que olha a foto. E tudo, por sua vez, recebe o olhar do poeta e da poesia, atentos para a passagem do tempo e para a finitude da matéria. Neste outro poema, a percepção da passagem do tempo é acentuada pela presença de elementos pontiagudos, insinuando uma marca mais incisiva, mais rápida, mais definitiva:

EXTRAÍ UM DENTE

O dia de hoje
diferiu muito do de ontem.
Com efeito,
hoje extraí um dente.
E não bastasse isso
uma broca diabólica
girou dentro dos meus ossos
perfurou gengiva
esburacou a mandíbula
em dois ou três lugares.
Em falhas antigas
o implantodontista
inseriu uns pinos
suportes para as próteses.

Um lodaçal espesso e incomodo
de saliva e sangue
inundou minha boca
empapou meu dia. Que dia!
Ficou o desgosto dos remédios
da goiaba suturada
e boca torta de anestésico.
Ai, carne minha machucada dolorida
o que o tempo adora eu já sei.

(*Ser cotidiano*, p.27)

Nesse poema que, aparentemente apenas relata um evento, a extração de um dente, destaca-se o estrato lexical. O evento ocorrido faz toda a diferença entre um dia e outro, pois, a carne foi machucada. Notemos: extrair um dente já seria o suficiente, pois se trata de mutilar uma parte do corpo, mas, não bastasse, a broca é diabólica, perfurou, esburacou, sangrou a carne, gerou um lodaçal de sangue e saliva. O lodaçal é espesso, a exemplo das águas turvas. Essas imagens de dor e de opacidade vão criando, gradativamente um cenário de horror. O estrato fônico também contribui para tal, especialmente nos versos 12, 13 e 14, quando as consoantes "d" e "t" e depois, "p" e "t", imitam o som de algo como pregar (pinos). Essa gradação chega ao ápice na exclamação "que dia!", juntamente com a interjeição "ai" e, mais ainda, na afirmação que fecha o poema: o tempo adora a carne machucada. A expressão *eu já sei* equivale à conclusão de que é também no próprio corpo, na própria carne, na sensação da dor física que o tempo age, se manifesta e marca sua passagem.

Língua: o poder da perpetuação

No poema a seguir, destaca-se a ambiguidade da língua, no sentido físico e no sentido de idioma. A função da própria poesia é expressa como a de digerir as experiências, reparti-las e perpetuá-las, aspectos que também serão mencionados nos poemas posteriores.

Língua

Floresce
na pia de aço
um enorme buquê
de couve-flor.

Floresce é um modo de dizer
com nervos
com saliva
com céu
e com palavra
da minha língua deslumbrada.

A língua que ajuda
a empurrar à digestão
o cotidiano.

(*Ser cotidiano*, p.48)

Observamos nesse poema, a presença do verbo florescer, de aspecto incoativo, que traduz algo que passa a ser, que nasce, que emerge. Esse surgimento se dá justamente numa pia de aço, matéria dura, símbolo do mundo material e hostil que motiva as funções da língua com todos os seus modos de dizer. O eu lírico, mais adiante, acrescenta que esse modo vem acompanhado da ambiguidade de outros elementos: nervos, céu e, por fim, da sua palavra, que pertence a uma língua, mas, pela força da subjetividade, torna-se deslumbrada, maravilhada. Depois de receber esse adjetivo, o eu lírico sintetiza enfim, a força da língua, nas suas duas funções: a de contribuir no processo digestivo, pois é um componente do mesmo, e a de ser a responsável, como idioma, pelas expressões humanas. No caso desse poema, responsável por auxiliar na compreensão do cotidiano, possível através de um processo de digestão, justamente o que corresponde à atitude noturna mística de introspecção, de interiorização, de reflexão. O poema, enfim, é o que resulta dessa descida, é o ato de dizer, de manifestar algo acerca da existência.

Há aí, também, uma das imagens mais presentes na poética de Lucinda: a da flor e seus sentidos de beleza, de fecundidade e de efemeridade. Essa efemeridade, no poema em questão, foi plasmada, como se o instante tivesse sido capturado e celebrado e, no limite, eternizado, como teoriza Octavio Paz a respeito da consagração do instante: "o poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal. Nesse aqui agora principia algo. Esse instante é ungido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia" (1982, p.227).

No livro *Tempo comum*, o próprio tempo é a imagem preponderante, sempre acompanhada das revelações buscadas no cotidiano, nos seres familiares ao eu lírico, revelações, desta vez, muito mais conclusivas do que indagativas, muito mais satisfeitas do que contrafeitas, provavelmente pela inserção do elemento divino que apazigua as inquietações sobre o destino, mas também e, principalmente, pela grande alegria – sobrepondo-se à tristeza originária da passagem do tempo e da morte – de poder dizer, de encontrar a força na palavra, de encontrar, enfim, a vida na palavra.

TEMPO COMUM EM PALAVRAS

(A noite é passada e o dia é chegado)
Eis o tempo comum em palavras
Notícia bem-aventurada
que recolho dos Romanos
como se recolhem ovos nas fazendas
Ponho em todas as palavras
uma alegria serena
porque me fazem grandes coisas
porque delas e por elas e para elas
também vivo
e sem cessar me maravilho.

(*Tempo comum*, p. 15)

Nesse poema, o primeiro verso entre parênteses indica a transição de um estado: da escuridão para a luz. Pensado no conjunto da obra, esse texto indica a existência de um processo de mergulho, de acesso às intimidades, para um resultado, *uma notícia bem-aventurada* que não constitui novidade, pois já estava escrita num livro antigo e partilhado pela comunidade cultural cristã: o livro dos Romanos. A comparação com o ato de recolher ovos em uma fazenda dá à descoberta um caráter de simplicidade. Por fim, as palavras, recolhidas como ovos, símbolos de vida, de perpetuação, são capazes de *grandes coisas*. As palavras, no fim de tudo, mesmo tendo sido constatada a tristeza da efemeridade, o vazio da rotina, a certeza da morte, permitem a alegria de poder dizer, e ao dizer, a alegria de suavizar a realidade. Mais do que isso, as palavras ficam, têm mais longevidade, podem gerar descobertas, notícias bem--aventuradas, conforto. Bachelard assim destaca esse poder:

> Todos os meus devaneios se dualizam. Todas as palavras, quer se refiram às coisas, ao mundo, aos sentimentos ou aos monstros, saem a procurar, uma o seu companheiro, outro a sua companheira. [...] às vezes, cansado de tantas oscilações, busco refúgio numa palavra, numa palavra que começo a amar por ela mesma. Repousar no coração das palavras, enxergar claro na célula de uma palavra, sentir que a palavra é um germe de vida, uma aurora crescente. (1988a, p.46)

O filósofo segue atribuindo à palavra o poder de criação, de instauração, de fundação: "o devaneio, o moroso devaneio descobre as profundezas na imobilidade de uma palavra. Pelo devaneio acreditamos descobrir numa palavra o ato que nomeia". (BACHELARD, 1988a, p.47). E se há algo a ser nomeado, é porque existe, é porque tem vida, não importa a qual natureza pertença.

A língua, que possibilita o novo, o nascimento, possui o grande poder de triunfo sobre o tempo encontrado pelo eu lírico que deseja, com todos, a partilha desta experiência:

UM FATO DE TODOS OS DIAS

Viver é descobrir de súbito
que pode ser sempre novo
  um fato de todos os dias
  (pela vista dos meus olhos)

Não há sol que morra
sem que o declare
a meu modo e maravilha
além da qual, se algo existe,
  é menor,
  bem menor
Que outros sintam o mesmo, Senhor.

(*Tempo comum*, p. 59)

O sentido para o viver não é mais o do medo da passagem do tempo, da iminência da morte, da tristeza, da rotina. O que o eu lírico descobre é que tudo pode ser novidade, e o que há, além disso, se houver, é algo menor, menos importante. A imagem do sol que se põe não mais é vista como indício de tristeza pela passagem, mas com a alegria da descoberta de que as coisas se renovam, são cíclicas. A morte, finalmente, não mais atemoriza, pois dela virá uma nova vida. Essa descoberta é, enfim, tão plena, que o eu lírico, invocando uma força mística superior, quer reparti-la. Esses significados estão em sintonia com Bachelard quando diz que "a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo." (1988b, p.63).

Destacamos também, nas análises, na construção formal dos textos, procedimentos que se repetem. Não os comentamos em todos os poemas para evitar uma escrita enfadonha e porque são elementos absolutamente visíveis. Um deles é o uso de parênteses para grafar um verso inteiro, ou uma expressão, ou palavra. Em todas as ocorrências, tal uso corresponde

a algo que deve ser destacado, como uma informação a mais, como um aparte no texto, de caráter sempre importante e não secundário. Outro procedimento é a quase ausência de sinais de pontuação. Geralmente só aparece o ponto final, justamente no fim do poema. Essa ausência contribui para uma leitura menos acentuada, com pausas sugeridas apenas pelo corte dos versos e pelo uso de iniciais maiúsculas, portanto, menos marcada e mais sequencial, insinuando certo silêncio, propício ao gesto da descida e da introspecção. Também contribuem para essa caracterização os frequentes *enjambements* que, se no corte do verso interrompem certa ordem sintática, na leitura fazem justamente a união de um verso ao outro, reiterando o aspecto de descida, de sequência, de continuidade. Além disso, todos os poemas contêm versos livres e brancos, ou seja, não obedecem a nenhuma lei de metro ou rima, configurando uma irregularidade, mais coerente com a lentidão da descida, com o ato introspectivo, com o que advém do insconsciente, com os devaneios.

O isomorfismo dos continentes e o arquétipo do abrigo

Analisados esses poemas, realizado o inventário de imagens, descobrimos que todas elas comportam o sentido do símbolo que tende a se redobrar. O conjunto de todas essas imagens, enredadas entre si, permite-nos afirmar que há uma repetição, uma redundância e isso nos leva a deduzir que há mitos dirigindo a poética da autora, restando-nos descobri-los, assunto do próximo item. Essa repetição também nos remete à ideia de ritual que, entre outros significados, consiste em cerimonializar eventos com o propósito de destacá-los do trivial e vivienciá-los comunitariamente, sob algum fundo ideológico, consciente ou não. No caso da poética da autora, o poema seria o espaço onde os ritos se cumprem, com a oferenda de dores e alegrias, revivificação de mitos e comunhão da palavra. Além disso, uma das descobertas fudamentais permitidas pela repetição, sem dúvida, foi a de que há isomorfismo entre os continentes, desde o cosmos até a língua, e que esses continentes remetem ao arquétipo da morada, do abrigo, significado,

aliás, que o próprio cosmos e a terra possuem, quando simbolizados como ventre, no regime noturno místico. Essa acepção está relacionada com a eufemização do sentido da morte, que deixa de ser algo terrível e passa a ser uma volta ao seio da Grande Mãe, a terra. O arquétipo do abrigo é uma das variações do arquétipo da Grande Mãe.

O conceito de arquétipo vem de Jung (2008) e se refere aos conteúdos do inconsciente coletivo, assim como "os complexos de tonalidade emocional" são conteúdos do inconsciente pessoal. Jung adverte, entretanto, que eles são determinados apenas quanto à forma e não quanto ao conteúdo. "Uma imagem primordial só pode ser determinada quanto ao seu conteúdo, no caso de tornar-se consciente e portanto preenchida com o material da experiência consciente." (p.156). Os arquétipos são imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos e podem se manifestar em sonhos e visões, de modo mais incompreensível do que nos mitos. Para Jung (2008, p.17) "o arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual de manifesta". Existem formas na psiquê que dizem respeito a seres humanos de qualquer tempo e lugar. Por isso, de acordo com Jung, o inconsciente coletivo não é algo que se desenvolve e sim, que se herda. Os instintos, por exemplo, são fatores hereditários e são

> forças motrizes especificamente formadas, que perseguem suas metas inerentes antes de toda conscientização, independendo do grau de consciência. Por isso eles são analogias rigorosas dos arquétipos, tão rigorosas que há boas razões para supormos que os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos, em outras palavras, representam o modelo básico do comportamento instintivo.(2008, p.54)

Quando, ousadamente, descrevemos os gestos instintivos do eu lírico dos poemas, anteriormente, já pretendíamos fazer uma ligação com o arquétipo que julgamos ser o que se destaca na poesia de Persona, o do abrigo e, no limite, o da Grande Mãe. Há muitas variações desse

arquétipo que possui como traços essenciais "o maternal, a sabedoria e a elevação espiritual além da razão, a bondade, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento" (p.92) e, pela sua ambivalência, também possui traços desfavoráveis como o que assusta, devora e é fatal. Poderíamos nos estender na análise da presença do arquétipo do abrigo na poesia de Persona, mas, o caráter que nos interessa e está associado ao isomorfismo dos continentes é o do abrigo, no sentido de proteção, de modo mais visível, e de modo mais sutil, o da fertilidade. Esses aspectos aparecerão nos mitos que apresentaremos a seguir, inclusive com suas faces nefastas.

Os mitos diretivos: Cronos, Deméter e Afrodite – passagem e permanência, morte e vida, aridez e floração

Vários pesquisadores têm estudado os mitos de diferentes culturas na tentativa não apenas de descrevê-los, mas de identificar, neles, a influência que exerceram e continuam exercendo na constituição e organização das comunidades e indivíduos. Um deles é o historiador das religiões Mircea Eliade, para quem o mito sofreu várias tentativas de extirpação e, ao longo da história, adquiriu a conotação de fábula, mentira e ficção, mas, hoje, graças a inúmeras pesquisas que atestam sua permanência e atuação nas sociedades, volta a ser tratado com sentidos mais próximos do arcaico, ou seja, como uma "história verdadeira e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo." (2006, p.7). Nas sociedades arcaicas *mythos* e *logos* eram tratados indistintamente porque, nas condições em que elas se estruturavam, transcendência e imanência eram simultâneas. A distinção entre o discurso mítico e o discurso lógico começou a partir do surgimento da filosofia e, mais especificamente, com o surgimento da escrita, entre os séculos oitavo e quarto a. C. Para Jean-Pierre Vernant, "a organização do discurso escrito é paralela a uma análise mais cerrada, um ordenamento mais estrito da matéria conceitual" (1992, p. 173). Sem dúvida, a escrita afetou os modos de comportamentos e os modos de apreensão da realidade. Vernant também distingue mito

de história, porque, segundo ele, a história se refere a um passado mais recente, que tem uma existência real no tempo humano e que pode ser comprovada, ao passo que o mito se refere a um passado distante, fora do tempo. Para melhor compreender essa distinção, entre tantas definições para o mito, recorremos a Eliade que considera esta a menos "imperfeita", por ser a mais "ampla":

> O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação"; ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (2006, p.11)

Os mitos sempre se referem a realidades e sua principal função é a de revelar "os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas" (ELIADE, 2006, p.13). Nas sociedades arcaicas, conhecer um mito equivalia a conhecer a origem das coisas, saber como elas passaram a existir, um conhecimento que, sem dúvida, era muitíssimo prestigiado. Entretanto, nessas sociedades, conhecer apenas não era suficiente, era necessário recitá-lo, pois isso era uma forma de repetir o ato criador. Os rituais nada mais são do que a repetição dos mitos, com o objetivo de revivê-los. Nas sociedades contemporâneas, muitos desses mitos continuam existindo sob outra configuração, mas as constituem e, por isso, merecem importância, pois são, conforme Eliade, um componente "vital" da humanidade: "conhecer os mitos é conhecer o segredo da origem das coisas" (2006, p.18).

Na perspectiva do mito, que não é somente relato de origem dos seres vivos, mas também de todos os acontecimentos primordiais, o ser humano, tal qual é hoje, é resultado direto dos eventos míticos, é constituído por eles, segundo Eliade (2006, p.16): "ele é mortal porque algo aconteceu in *illo tempore*".

É inegável o poder da palavra no âmbito do mito. Sobre isso Ernest Cassirer (2006, p.19) sintetizou: "mitologia significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento". Para Levi-Strauss (1979, p.238) o "mito permanece mito enquanto é percebido como tal" e sua definição se dá "pelo conjunto de todas as suas versões". Gilbert Durand afirma ser o mito um

> sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. (1997, p.62).

Ainda é Durand (1993, p.12) quem afirma que a história humana, ou os comportamentos humanos repetem, com maior ou menor acerto, os grandes mitos.

> Hay más en el sueño o en el deseo mítico que en el acontecimiento histórico que a menudo lo hace realidade, porque los comportamientos concretos de los hombres, y precisamente el comportamiento histórico, repiten timidamente, y con mayor o menor acierto, los decorados y las situaciones dramáticas de los grandes mitos. (1993, p.12)[12]

Concordando com a afirmação de Durand, de que os grandes mitos se repetem, e que a poesia lírica é campo mais fecundo do imaginário, pois é onde a relação com a consciência mítica é mais eficaz, identificamos, na produção poética de Lucinda Persona, com base na mitologia grega, três mitos predominantes. Ao fazermos a leitura dos poemas, encontramos as questões sobre a vida (estar, ser e permanecer no mundo) e a morte (rompimento, finitude), como mitologema central. Esse é o eixo movente, quaisquer que sejam as imagens que subsidiem a ação

---

12 Há mais no sonho e no desejo mítico do que no acontecimento histórico que frequentemente o faz realidade, porque os comportamentos concretos dos homens, e precisamente, o comportamento histórico repetem timidamente, como maior ou menor acerto, o que é decorado e as situações dramáticas dos grandes mitos. (Trad. por Cleide Ester de Oliveira)

imaginante cujo resultado são os poemas. Sejam frutos, legumes, ovos, animais, tudo é apanhado pela poesia, pela palavra, ainda que seja para a constatação da incompletude que, em certos momentos, encontra guarida no divino. Se a palavra remete ao sentido da origem, remete ao divino. Segundo Chevalier; Gheerbrant

> a noção de palavra fecundadora, de verbo que traz o germe da criação, colocado no despontar desta última, como a primeira manifestação divina, antes que qualquer coisa tenha tomado forma, se encontra nas concepções cosmogônicas de muitos povos. (1997, p.679)

Em Lucinda percebemos, pela ordem de publicação dos livros e pelas imagens levantadas, que há uma evidente filiação ao regime noturno. Num primeiro momento, poderíamos, precipitadamente, classificar as imagens de acordo com o regime diurno, pois há um desconforto, uma insatisfação diante da morte e da passagem do tempo. Mas não encontramos, nas atitudes do eu lírico, um movimento de luta, de batalha para vencer essa angústia originária. Antes, há uma atitude, ora de contemplação, ora de busca de uma revelação e, por fim, uma intenção de transformar o medo da morte e da passagem do tempo em algo que seja gerador de nova vida. Notamos que as imagens obsessivas da poesia da autora, mesmo que explicitem a angústia originária, possuem um valor simbólico no sentido oposto, o de serem portadoras do germe da vida.

Inicialmente há a descida à intimidade das coisas - num esforço de encontrar a almejada proteção ou a revelação/resposta para questões inquietantes - para depois haver, em muitos poemas, a descoberta da ciclicidade do tempo e da vida e uma sensação de conforto pela aceitação dessa ciclicidade.

Nesse movimento, reconhecemos, por semelhança, a presença de faces de alguns mitos, mas concluímos que o mais presente na maioria dos poemas, que está relacionado com o gesto predominante de descer às intimidades e, portanto, com o regime noturno místico é o mito de

Cronos. Além dele, relacionado com o gesto menos evidente que é o da sacralização e celebração do espaço-tempo e, portanto, com o regime noturno sintético, estão os mitos de Deméter e de Afrodite. Ressalvamos que levamos em conta a mitologia grega, podendo haver, em outras, mitos semelhantes, com outros nomes. Se, na prosa, os mitos diretivos são buscados no enredo da narrativa, na poesia são buscados nas imagens que se repetem. A interpretação das mesmas, no contexto do poema e no conjunto da obra publicada da autora, possibilitou-nos encontrar a atualização mítica.

Fazemos um parênteses neste ponto para considerar a presença da mitologia cristã na obra da autora. Quando se fala no deus cristão, por ser um mito vigente e de grande abrangência na cultura ocidental, alguns não aceitam essa forma de abordá-lo, especialmente os que creem na sua existência. Este trabalho não tem o propósito de discutir questões religiosas e ligadas à crença ou fé, apenas seguir seu trajeto científico com o necessário distanciamento. Assim, para muitas pessoas a crença em uma divindade não é sinônimo de crença num mito, pela simples rejeição à denominação. Para fins didáticos, acrescento este argumento: para milhões de pessoas, hoje, Buda é um Deus. Para outros, não; para outros milhões, Alá é um Deus; para outros, Jesus Cristo é um Deus, etc. A crença em um Deus exclui a crença na existência de outros, nas religiões monoteístas. Mas, enquanto muitos não creem na existência de Alá e o consideram um mito no sentido de mentira, outros muitos têm sua vida regida por esse Deus e pelos dogmas da sua religião. O Deus que existe para um grupo de pessoas, tem grande influência na sua vida, tanto a individual como a comunitária, determinando costumes e modos de interpretar a realidade. Portanto, sem entrar no mérito da fé, a denominação mito é usada por muitas pessoas, como aquela divindade em que o "outro" acredita mas não "eu". Neste estudo, conforme explicitamos anteriormente, consideramos o conceito formulado por Mircea Eliade.

Voltando à presença do Deus cristão na poética de Lucinda, ressaltamos que isso se dá modo bastante ostensivo. De acordo com os princípios do catolicismo, religião praticada pela poeta, ele não é considerado

ambivalente (embora sejam visíveis as diferenças entre o Deus do Antigo e do Novo Testamento), encerra a ideia de onipotência, perfeição e mistério. Nesse ponto, esse mito não explica muitos aspectos da poética da autora, expresso nas indagações, inquietudes e desalentos do eu lírico. Portanto, a despeito do caráter ostensivo, pela falta de ambivalência, defendemos que a criação da autora não é dirigida pela essencialidade do mito cristão. Foi necessária a pesquisa de outra mitologia, a grega, como já dissemos, para contemplar o aspecto ambivalente que encontramos nas imagens (consideradas símbolos) dos poemas. Além do aspecto politeísta, essa mitologia apresenta deuses com características aparentadas aos humanos, o que é favorável à investigação poética, espaço privilegiado da expressão dos sentimentos. Antes de apresentá-los, uma breve demonstração da presença do deus cristão, publicada como capítulo de livro e que não foi abordada na tese de doutoramento. Do capítulo denominado "O Deus Cristão e a Deusa Grega Deméter na poesia de Lucinda Persona", cuja referência está no final deste livro, inserimos o trecho que vem a seguir. Em função do tamanho, não será apresentado com recuo.

A presença do Deus cristão na obra de Persona ocorre de forma visível ou patente. Está nas epígrafes bíblicas dos livros e nos poemas em que o eu lírico faz uma interpelação direta ao *Senhor* conforme exemplificaremos. Começamos por elencar as epígrafes, lembrando que boa parte da população que lê a Bíblia acredita que os textos, embora contendo assinaturas, são frutos da inspiração divina, portanto seriam provenientes de uma única e divina fonte.

No primeiro livro, *Por imenso gosto*, que não é dividido em partes ou capítulos, há uma epígrafe extraída do livro do Apocalipse, que versa sobre a palavra como um apelo da vida, no passado, no presente e no futuro, sugerindo o registro da completude temporal: "Escreve as coisas que tens visto/, e as que são/ e as que depois destas hão de acontecer". O segundo livro, *Ser Cotidiano*, é dividido em três partes. A última, denominada Ser cotidiano, contém uma epígrafe bíblica do livro de Jó "os meus discursos sairão da/ simplicidade do meu coração", apontando

para a preferência dos temas simples e cotidianos da poética da autora. O terceiro livro, *Sopa Escaldante*, possui seis partes que correspondem a seis pratos: o primeiro prato (Sopa Escaldante) é apresentado por um salmo bíblico: "O meu coração ferve com palavras boas;/ falo do que tenho feito" e o livro fecha com mais uma citação bíblica, dos Tessalonicenses: "... é esta minha assinatura em todas as cartas; é assim que escrevo." Os sentidos dessas e das outras epígrafes do livro apontam para uma consciência da autora acerca da repetição das imagens da natureza e do cotidiano doméstico, o que não ocorre apenas na referida obra, mas no conjunto. No quarto livro, *Leito de acaso*, a epígrafe geral é bíblica. Atos: "Não tenho prata nem ouro, / mas, o que tenho, isso te dou". Os sentidos também confluem para a força da repetição que se converte na valorização da vida que há em todos os seres e coisas, inclusive nos que pouco têm merecido a nossa atenção. Em *Tempo comum*, as frases de abertura são bíblicas. Filipenses: "Não me aborreço de escrever-vos/ as mesmas coisas") e Efésios: "Orando em todo o tempo e com toda a oração e súplica [...] para que me seja dada, no abrir de minha boca, a palavra com confiança, para fazer notório o mistério". Essas epígrafes estão ao lado de outras, de poetas e escritores nos cinco livros da autora. De modo geral, pode-se dizer que falam da força da palavra enquanto criação, desvelamento dos mistérios do ser, comunhão de sentimentos, especialmente o da tristeza diante da finitude da matéria que, por sua vez, torna urgente a celebração da vida.

Além das epígrafes, em alguns poemas está explícita a presença do Deus cristão por meio da apóstrofe "Senhor", ou "Meu Deus" ou da referência a Deus, como nestes exemplos: *Vou despejando na pia/a água fervente/das batatas cozidas/que ele tanto gosta./ Meu Deus, isso é amor.*/[...]" (*Ser cotidiano*, p.56); [...] *Por fim, Senhor meu, por fim/ quando um tuiuiú vai a óbito/ (porque nesta vida não falta adversidade)* [...]" (*Sopa escaldante*, p.22); [...] *não sei ao certo o meu rumo/ ainda não sei conversar com Deus* [...] (*Sopa escaldante*, p. 78); [...] *Segundo domingo comum:/ meu dia de folga/ meu dia de Deus/ igual a outros domingos/ como iguais são os ovos*. (*Leito de acaso*, p.13); *O nada é uma*

grandeza indescritível/ dimensão que me fadiga e maravilha. / É como se Deus me perguntasse:/ O que vês, filha? [...] (*Leito de acaso*, p. 16). Há, ainda, outros exemplos[13] que preferimos citar em nota, para não tornar exaustiva a leitura. Todos ilustram a presença do Deus cristão que, em alguns momentos, não conforta os anseios do eu lírico e, ao gerar desconforto e insegurança, gera incerteza e angústia diante do mistério. Essa sensação, como dissemos anteriormente, não comporta os sentidos de onipotência e perfeição, porque, se a divindade fosse assim percebida, não haveria nem dúvida, nem desconforto. Há outros momentos, entretanto, relacionados com um sentimento de alegria baseada na dádiva concedida pelo criador de contar com as palavras e seu poder, poder de criar, de revelar e de repartir. Sintetizando essas duas faces, pode-se dizer que interpelação ou menção a Deus pelo eu lírico dos poemas, revela a crença em um ser maior em quem se pode confiar ou com quem se pode desabafar, ou ainda, a quem se pode questionar aspectos da existência, objeto da criação divina. Sabemos que, culturalmente, expressões como: *meu Deus*, *Deus me livre*, *fique com Deus*, etc. fazem parte da linguagem cotidiana das pessoas, muitas vezes com uma função fática, de apenas estabelecer alguma ponte na interação verbal. Como integrante dessa cultura, poder-se-ia supor que a autora trouxesse para os textos esse aspecto. Entretanto, a poesia de Persona, apesar de versar sobre coisas simples e do cotidiano, não faz uso de clichês, é expressa na variante padrão da língua portuguesa e não incorpora aspectos considerados populares. Portanto, do ponto de

13 "[...] Porque é o Senhor/ que trabalha no meu destino/ e me ensina a repartir o açúcar/ com quem tem fome." (*Leito de Acaso*, p.17); "[...] Um filho de Deus/ com a alma que lhe foi dada/ corpo roupa sapato/ tendo bebido e comido/ [...]" (*Leito de acaso*, p. 27); " [...] Ó Senhor,/ sem tristezas/ a vida não vale nada/ [...] (*Leito de acaso*, p.32); "[...] Ó Deus/ pudesse eu ser mais feliz/ com esta vista do quintal/ [...]" (*Leito de acaso*, p.37); "[...] Se fosse o caso, eu seria/ nem vegetal, nem animal/ apenas pedra/ que não desova/ e nem precisa jamais dizer: 'por que me destes um corpo mortal, ó Senhor?' (*Leito de acaso*, p. 49); "Já aprendi que Deus gosta dos aflitos.[...]" (*Leito de acaso*, p. 55); "No tempo em que a alegria animava nossa casa/ e a vida parecia eterna/ Deus começou a mostrar o que é carne castigada.[...]" (*Leito de acaso*, p. 72); "[...] Jamais recusa Deus as palavras/ a quem delas precisa." (*Leito de acaso*, p. 85); "[...] Não há sol que morra/ sem que o declare/ a meu modo e maravilha [...] que outros sintam o mesmo, Senhor." (*Tempo comum*, p. 59).

vista da cultura, é mais acertado dizer que se trata de uma visão solene do sagrado e não do uso de expressões fortuitas.

Feito esse parênteses, voltamos ao ponto em que identificamos a presença de divindades da mitologia grega. O primeiro a ser reconhecido, pela próprio parentesco com a palavra "tempo" e com o tema da passagem, foi o mito de Cronos, embora essa correlação não seja tão nítida. De acordo com Junito Brandão, a palavra *cronos* ainda não possui uma etimologia precisa. Por semelhança foi identificado com *khrónos* que em grego significa tempo. O pesquisador, entretanto, reconhece a identificação semântica: "Crono devora, ao mesmo tempo que gera; mutilando a Urano, estanca as fontes da vida, mas torna-se, ele próprio, uma fonte, fecundando Reia" (BRANDÃO, 2009, p.208). O mito é assim descrito:

> Urano, tão logo nasciam os filhos, devolvia-os ao seio materno, temendo certamente ser destronado por um deles. Geia então resolveu libertá-los e pediu aos filhos que a vingassem e libertassem do esposo. Todos se recusaram, exceto o caçula, Crono, que odiava o pai. Entregou-lhe Geia uma foice (instrumento sagrado que corta as sementes) e quando Urano "ávido de amor", se deitou, à noite, sobre a esposa, Crono cortou-lhe os testículos. O sangue do ferimento de Urano, no entanto, caiu todo sobre Geia, concebendo esta, por isso mesmo, tempos depois, as Erínias, os Gigantes e as Ninfas Mélias ou Melíades. Os testículos, lançados ao mar, formaram, com a espuma, que saía do membro divino, uma 'espumarada", de que nasceu Afrodite. Com isto, o caçula dos Titãs vingou a mãe e libertou os irmãos (BRANDÃO, 2009, p.208).

O ato da castração, segundo Brandão (2009) significa a destituição do poder do soberano cuja função precípua é a de fecundar, pois da fecundação da rainha depende a de todas as outras mulheres e da própria terra. Outro motivo de perda de poder é a própria ação do tempo, pois, com o avançar da idade surge a impotência. Cronos, que destronou o pai, sabia que seria posteriormente destronado por um de seus filhos. Isso o fazia devorar os mesmos, tão logo nasciam, até que um deles, Zeus, o deteve e o substituiu. Como esse episódio já

estava previsto, talvez fosse essa a razão de temas como a passagem do tempo, a perda do trono e do poder de fecundação inquietarem tanto a Cronos. Cronos corresponde a segunda fase cósmica e seu poder "é o exercício de seu curvo pensamento, sempre de atalaia e sempre se disfarçando. [...] Crono enquanto rei é o vigilante sempre à espreita. Tocaiar e engolir seus filhos recém-nascidos são os expedientes com que ele toma o poder e procura preservá-lo." (TORRANO, 1995, p. 49).

Esse aspecto terrificante de Cronos, que age combatendo a sucessão, não está presente nos gestos do eu lírico dos poemas e, sim, nos agentes que devoram a matéria dos seres que constituem as imagens dos poemas, sendo o próprio tempo o principal agente. O aspecto presente nos gestos é o de vigília, o de observar aquilo que "devora", em alguns poemas. Em outros, há a compreensão de que não adianta lutar contra a passagem do tempo. Esse aspecto está descrito no tarô mitológico, cuja carta que corresponde a Cronos é a do eremita e representa

> a lição do tempo e das limitações da vida mortal. Nada pode ir além do âmbito da própria vida e nada permanece inalterado. Essa é uma faceta [...] que nos causa sofrimento durante o aprendizado e que só nos chega com a idade e com a experiência. Cronos é um deus que encarna tanto o sentido do tempo como também se rebela contra ele. [...] A lição que o eremita nos dá é aquela que não pode ser aprendida pela batalha ou pela conquista, pois a luta não pode impedir a passagem do tempo. [...] No nível divinatório, a carta de Cronos, o eremita, indica um período de solitude, de exílio voluntário das coisas mundanas, da agitação da vida, de forma a obtermos paciência e sabedoria. (SHARMAN-BURKE; GREENE, 2003, p.55-56).

A maturidade expressa na carta do eremita está bastante visível em muitos poemas de Lucinda Persona. Há um sentimento de tristeza diante da efemeridade, mas não há luta, o que configuraria uma filiação ao regime diurno. Essa sabedoria, ainda que triste, de que a luta não impedirá a passagem do tempo, está expressa nos poemas implícita ou explicitamente, bem como o isolamento do eu lírico na própria casa e nos

arredores, como já observamos nos poemas analisados no item anterior e também nestes fragmentos: *Isto/ de dizer que tudo no mundo/ é mais ou menos triste/ eu compartilho* [...] (*Sopa escaldante*, p. 75);*Ontem foi ontem, hoje é agora mesmo/ o céu fechado porque o sol fugiu da tarde/* [...] *Só não quero falar do dia de amanhã/ remexer no desconhecido gera tristeza* [...] (*Leito de Acaso*, p.67); [...] *de eterna tristeza goza a matéria/ todos caminhamos /para o mesmo fim*. (*Leito de Acaso*, p. 57).

Outro aspecto importante, que talvez explique o aspecto ambíguo de Cronos, é o de que, pelo inventário realizado, as imagens obsessivas da poesia de Persona são sempre imagens com algum significado germinativo ou gerador de vida: flores, frutos, sementes, ovos, animais, a própria linguagem e Deus. Todos, sem hierarquia concedida pela autora, exceto Deus (que não é Cronos, mas o Deus Cristão), são doadores de sentido para a existência, são a existência e, automaticamente, estão sujeitos à ação do tempo e à morte que, num movimento circular, originará nova vida. Aquilo que pensamos estar morto pode ser índice de vida, como neste poema:

COISAS QUE MORTAS PENSAMOS

Episodicamente
a vida aparece.
Isto não quer dizer
que nos intervalos
ela não exista.
O que há de notável
(ou mais do que isto)
é que a vida se manifesta
nas coisas que mortas pensamos:
no seio do amarelo
e algum conflito
no luto das sementes
que retornarão aos ramos.

Não sei quantas vezes ainda
buscarei a realidade
na realidade oferecida
por um mamão cortado ao meio.

O que também não sucede
aos demais transeuntes
quando atravessam cozinhas?

(Leito de acaso, p.53)

A imagem do mamão cortado ao meio expondo suas sementes aparece em mais de um poema da autora. A fronteira entre a vida e a morte e vice-versa é tênue e, às vezes, as duas realidades se confundem. Além do que já foi dito, podemos acrescentar que Cronos, em toda a sua potência, aparece atualizado nos seres e eventos do cotidiano. Seu efeito devorador (engolia os próprios filhos temendo ser destronado) está no ato de ingerir alimentos que, no limite, é um ato de manutenção da vida e desvio da morte ([...] *a vida requer cuidados especiais/ Guardá-la da morte (comendo)/ é o que me consome – Leito de acaso*, p. 83); seu efeito castrador, mimetizado na foice que corta os testículos, está na faca que corta os vegetais/alimentos e que corta as flores que vão para os vasos ([...] *olhai/ são lírios no vaso* [...]– *Leito de acaso*, p. 21); está no tempo que resfria e mata os ovos (*Perfilados/ no negado calor/ da geladeira/ (e já em óbito)/ estão os ovos* [...]– *Leito de acaso*, p.56), está na pele que vai sendo "franzida" (*Dias inteiros/ o nu frontal/ no gelado espelho/ Mas é o tempo e não ele/ que me franze a pele*. – *Tempo comum*, p. 34), entre outros. Continuando, a ambiguidade da tirania se dá porque os testículos cortados, uma vez na água – elemento feminino – geram nova vida (Afrodite). O rei destronado é substituído pelo filho. Embora o tempo passe e a morte seja uma certeza, embora seja rotineiro o cotidiano, os sentidos de renovação e ressurgimento e o caráter cíclico da natureza estão sempre latentes e, por fim, são o produto do processo de eufemização. Nesse momento, Cronos deixa de ser o destaque e outros mitos passam a figurar como

dominantes na poética da autora. Entram em cena, então, Afrodite (filha de Urano e das águas do mar por obra de Cronos) e Deméter (filha de Cronos e de Réia). As duas deusas estão ligadas a ele, também possuem momentos de vida e de morte, mas, diferentemente do deus masculino, essas faces/fases se alternam, e, quando a vida prepondera, instaura-se o gesto de sacralização e celebração do espaço-tempo, que descrevemos no primeiro capítulo.

Afrodite é filha de Urano nascida da espuma originada do contato dos testículos dele com a água do mar, pela ação de Cronos, quando destrona o pai. É considerada a mais bela e é a deusa do amor. Na obra *Mitologia grega* de Junito Brandão, há várias referências à deusa, sobretudo a respeito do episódio entre o seu filho Eros com a mortal Psiquê cuja beleza fez com que muitos a adorassem como a nova Afrodite, o que causou a ira da deusa. No dicionário mítico-etimológico (1991) do mesmo autor, Afrodite recebe um estudo mais detalhado. Sua etimologia é um tanto confusa, mas vários indícios apontam para uma origem oriental e não grega da deusa. No oriente recebe o nome de Astarté, deusa do amor e da vegetação. Os amores entre Afrodite e vários deuses são bastante conhecidos. Para este estudo, por conta da incidência do mitema das flores e da preferência do eu lírico dos poemas pela cor crepuscular em muitos textos, um episódio da vida da deusa torna-se relevante: o amor entre ela e Adônis, filho do incesto entre Téias e Mirra. Ele era uma criança de rara beleza, que encantou Afrodite. A deusa recolheu a criança e confiou-a secretamente a Perséfone, que se negou a devolvê-la, conforme relata Brandão:

> A luta entre as duas deusas foi arbitrada por Zeus e ficou estipulado que Adônis passaria um terço do ano com Perséfone, outro com Afrodite e os restantes quatro meses onde quisesse. Mas, na verdade, o lindíssimo filho de Mirra sempre passou oito meses com a deusa do Amor... Mais tarde, não se sabe bem o motivo, a colérica Ártemis lançou contra Adônis adolescente a fúria de um javali, que no decurso de uma caçada, o matou. A pedido de Afrodite, foi o seu grande amor transformado por Zeus em anêmona, flor da primavera, e o

> mesmo Zeus consentiu que o belo jovem ressurgisse quatro meses por ano e vivesse ao lado de Afrodite. Efetivamente, passados os quatro meses primaveris, a flor anêmona fenece e morre. [...] O mitologema da morte prematura de Adônis [...] está sempre ligado ao nascimento e à cor de determinadas flores. (BRANDÃO, 1991, p.32)

A relação entre Afrodite e Adônis era intensa, mas foi interrompida pela morte prematura do jovem, por isso encontra nas flores a simbologia mais adequada, por conta do caráter de efemeridade das mesmas. Brandão relata que, para simbolizar o 'tão pouco' que viveu Adônis "plantavam-se mudas de roseiras em vasos e caixotes e regavam-nas com água morna, para que crescessem mais depressa." (1991, p.32). Esse artifício, por outro lado, causava um fenecimento ainda mais rápido das plantas.

No taro mitológico, a figura de Afrodite aparece juntamente com Hera e Atenas na carta "os enamorados" em que o príncipe Paris tem de presidir um concurso de beleza entre as três. Nessa carta, Afrodite aparece descrita como jovem, sedutora e lânguida, com cabelos negros, longos e fartos, oferecendo a taça do amor. Diante da oferta, que contrastava com a do império do mundo oferecido por Hera e com a promessa de fazê-lo o guerreiro mais forte e justo proposta por Atena, Páris elegeu Afrodite e, em troca, ganhou o amor da mais bela das mortais, Helena. Quando essa carta aparece num jogo, segundo Sharman-Burke e Greene (2003) significa a necessidade de se olhar com atenção para as escolhas pessoais e as consequências que elas trarão. Esse aspecto impulsivo da deusa, entretanto, não chega a ser entrevisto nos poemas de Lucinda Persona, o que se observa é o aspecto sensual em alguns deles, e a efemeridade.

Boechat destaca o nascimento de Afrodite entre o oceano e o céu como significativo para a ideia de pares amorosos e da atração entre polos opostos, salientando que "não é por acaso que os momentos preferidos da deusa são o do nascer e o pôr do sol, momentos do encontro amoroso do céu e da terra." (1995, p.192). Sobre a ligação entre a deusa e as flores, o pesquisador assinala a equivalência entre a flor e o mistério de Afrodite e considera as flores o mais belo órgão sexual do universo.

A presença do mito de Afrodite na poética de Lucinda Persona é reconhecida em vários poemas em que a flor e o crepúsculo são imagens que se impõem e destacam – além do aspecto erótico – a efemeridade, tanto da planta como da cor, ambas com rápida passagem: *Colhidas ou não, as flores caem/ e caem as mangas com seus caroços/ secam-se as árvores e os ovos dos pássaros/ vão-se os homens*. (*Leito de acaso*, p.15). Por isso, o aspecto da vida da deusa mais condizente com tais características é o seu enlace com Adônis que morre prematuramente e a quem são ofertadas homenagens e flores. O erotismo que caracteriza o amor entre a deusa e o jovem, também pode ser entrevisto em versos como: "Um besouro/ cambaleante/ atravessa a flor.' (*Tempo comum*, p. 26), ou em poemas como este:

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

(*Por imenso gosto*, p.41)

O poema inicia indicando a nuance crepuscular do tempo, entre o dia e a noite, meio claro, meio escuro, o que combina com o significado de mulher velada, coberta com um véu, oculta até certo ponto, posto que véu seja um tecido transparente. A mulher olha para o longe e, assim, aquilo que está próximo vai perdendo o contorno, vai desaparecendo, enquanto Ele, que é inicialmente apenas um ponto, vai crescendo e chegando perto. Há um jogo sensual proporcionado pela alteração das ações de um e outro, pelo ritmo proporcionado por versos relativamente curtos e pausas mais frequentes na leitura e pelo próprio aspecto gráfico em que o deslocamento de alguns versos configuram uma sinuosidade. Ele vem enquanto Ela o faz crescer dentro de *seus olhos pássaros*, (imagem que sempre evoca os sentidos do voo, da sensação de leveza) e *dentro do que nela é tépido*, cabendo a esse adjetivo os significados de morno (uma vez que Ela já havia se aquecido), indeciso ou, ainda, temeroso. Todos combinam com o clima de sensualidade e mistério investido no poema em que os sujeitos, grafados com inicial maiúscula, são nominados apenas pelo pronome pessoal.

Também encontramos na seção denominada "quarto prato: estrangeira" do livro Sopa escaldante, o poema abaixo, num conjunto que faz referência a lugares estrangeiros e turísticos. A alusão à Afrodite é explícita, mas sob o nome de Vênus, a variante latina da deusa:

VÊNUS DE MILO

Em outros momentos
entre a abundância do comum
a Vênus de Milo.
Não coração morto como a vi no Louvre
sem gota de sangue nem músculo contraído
mas viva, imediatamente ajustada
ao que em mim é recordação.

Vênus de Milo, em admirável estado de repouso
lá no museu, mas não aqui – na minha memória,

de onde a desterro sempre e sempre
incitando-a, espalhando-a pela casa
entre os objetos e as aranhas
nas páginas de um livro, na cama
ou nas folhas de um angélico repolho.

Vênus de Milo
que conheci
muito mais tarde do que deveria
no seu descanso não existe abraço
a vida é para amontoar saudade.

(*Sopa escaldante*, p.57)

No livro *Sopa escaldante* o primeiro verso coincide com o último do poema anterior. Por isso, o primeiro verso é lido também nesse contexto. Assim, *Em outros momentos* assume um significado em relação aos outros lugares visitados e/ou a momentos diferentes do tempo em que o eu do poema enuncia suas palavras. Nos lugares estrangeiros, como já assinalamos em comentário anterior, o eu lírico comporta-se registrando o que é comum, familiar e o que é inusitado. Diante disso, Vênus de Milo surge como o elemento paradoxalmente inusitado e comum, ativando dados da memória do eu lírico. A Vênus ou Afrodite que surge é diferente daquela do museu francês, simples estátua. O coração desta não está morto, ao contrário, está vivo na memória de quem a "desterra" sempre. O sentido dessa forma verbal chama a atenção e pode ser tanto expulsar, como trazer à tona acontecimentos passados, ou ainda desenterrar, coincidindo com a história da própria estátua que foi desenterrada pelo lavrador que a encontrou. Uma vez desterrada, é espalhada pela casa. Quem está sendo espalhada pela casa? A memória? A deusa? Ambas coincidem nesse caso em que objetos, aranhas, livro, cama e até um repolho – planta em forma de flor – são convocados como partícipes dos acontecimentos. O eu lírico afirma ter conhecido a deusa tarde demais. A deusa ou o que ela representa (?):

o amor, a efemeridade do amor, a perda do amor. Conhecer antes ou depois mudaria a situação? Mudaria a quantidade de saudade acumulada? Enquanto essa questão fica sem resposta, sabe-se que o abraço não existe, não somente porque a estátua da deusa não tem braços, mas porque o que é para ser abraçado está distante e morto, vivo apenas na memória. Como já assinalamos na tabela de imagens apresentadas, o mitema da flor é um dos mais recorrentes. Aparece em todos os livros e foi o primeiro indício a nos remeter ao mito de Afrodite.

O outro mito dominante encontrado na poética de Lucinda Persona é o de Deméter. Da mesma forma que o pai (Cronos), Deméter possui um sentido ambíguo, variando a sua significação de geradora de vida, de boas colheitas, à responsável pela aridez e secura.

De acordo com Junito Brandão, Cronos, depois de destronar Urano, casou-se com Reia e com ela teve os filhos: Héstia, Hera, Deméter, Hades, Posídon e Zeus. Deméter era compreendida pelos antigos como deusa e mãe da terra cultivada. Seu culto era praticado por todos os povos helênicos. Deméter deve ser compreendida, para fins deste estudo, na sua relação com a sua filha Core, depois Perséfone. Segundo o mitólogo,

> Core crescia tranquila e feliz entre as ninfas e em companhia de Artemis e Atená, quando um dia seu tio Hades, que a desejava, a raptou com o auxílio de Zeus. [...] desde então começou para a deusa a dolorosa tarefa de procurar a filha, levando-a a percorrer o mundo inteiro, com um archote aceso em cada uma das mãos. [...] durante nove dias e nove noites, sem comer, sem beber, sem se banhar, a deusa errou pelo mundo. No décimo dia encontrou Hécate, que também ouvira o grito e viu que a jovem estava sendo arrastada para algum lugar, mas não lhe foi possível reconhecer o raptor, cuja cabeça estava cingida com as sombras da noite. Somente Hélio, que tudo vê [...] cientificou-a da verdade. Irritada contra Hades e Zeus, decidiu não mais retornar ao Olimpo, mas permanecer na Terra, abdicando de suas funções divinas, até que lhe devolvessem a filha. (2009, p.307)

Com o rapto de Perséfone, Deméter deixou de estar no convívio dos

deuses, recolhendo-se em um santuário erguido em sua homenagem. Seguiu-se uma grande seca e a vegetação deixou de crescer, tamanha a saudade da filha. Para impedir um desiquilíbrio, Zeus interveio diante de Hades e decidiu-se que Perséfone passaria quatro meses no reino das trevas e oito meses com a mãe. Assim, as estações voltaram à normalidade.

É possível identificar na poesia de Lucinda Persona, aspectos da figura mítica de Deméter. O primeiro deles, talvez seja a própria predileção da poeta por imagens referentes à paisagem, à natureza (*Por imenso gosto/ olho o poente/ como se fosse/ a última vez*), lembrando Durand que diz: "eterno feminino e sentimento da natureza caminham lado a lado em literatura" (1997, p.233). Depois, a circunscrição do espaço doméstico como o lugar da contemporaneidade em que ainda prevalece o feminino. Nesse espaço, a pia onde floresce a couve-flor, a mesa onde são entornadas as medidas do arroz e onde são distribuídos os pratos, a geladeira que abriga os alimentos, entre outros, são elementos que compõem o santuário da deusa-poeta, são os seus altares. Os archotes, fachos de luz que Deméter carregava em plena tristeza e solidão, sentimentos que o eu lírico anuncia nos vários poemas apresentados, podem ser correlacionados com a própria poesia, com o poder iluminador da palavra (*Que outra hora melhor do que esta/ para abrir a boca/ e com minha língua/ contar coisas gerais e particulares* [...] – *Leito de acaso*, p.60). Já enfatizamos, na poética da autora, um movimento que reflete angústia e tristeza pela passagem do tempo e ausência de fecundidade nos primeiros livros. Nos últimos, já existe uma alegria pela abundância do verbo, uma alegria em repartir a palavra, em dizer maravilhas com ela (*Coisa nenhuma se esconde à vida/ e nem se esconde ao poder da língua/ a notícia mínima - Tempo comum*, p. 60). Insistindo na ideia de movimento, poderíamos dizer que nos últimos, há uma espécie de conciliação, como se algo que fora subtraído tivesse sido restituído ao eu lírico. O agente dessa conciliação pode ser a somatória de experiências, ou seja, o tempo vivido, que confere maturidade ao ser e, especialmente, a própria poesia, que revela a síntese das reflexões, das descobertas, das conclusões engendradas no ato de recolhimento e introspecção.

São muitos e fecundos os momentos em que se podem estabelecer paralelos entre a deusa e a poética da autora. No já analisado poema "dois maços de alface" (*Sopa Escaldante,* p. 81), a última estrofe – "ai daqueles que não pensam na vida/ ai daqueles que não pensam na morte/ ai daqueles que não pensam em nada" – correlaciona-se com o próprio Hino a Deméter entoados "nos mistérios de eleusis" descritos por Junito Brandão e que se constituíam em ritos de iniciação ao culto de Deméter e Perséfone, deusas agrárias. Um dos trechos do hino diz: "Feliz aquele que possui, entre os homens da terra, / a visão destes mistérios. /[...]/ Feliz aquele que, antes de baixar à terra, contemplou este espetáculo" (2009, p.310). Isso pode ser lido como: infeliz daquele que não possui a visão dos mistérios, ou que não pensa na vida e na morte.

Ao lermos os versos de Lucinda, encontramos de pronto a referência à mitologia cristã, por conta das epígrafes bíblicas, da menção, em alguns poemas, ao "Senhor" (monoteísmo). Já a referência à mitologia grega não é explícita, o que nos faz supor que a intertextualidade não seja necessariamente um processo da consciência do autor e, aliás, pode haver, ainda, diálogo com mitos de outras culturas os quais não conhecemos (o autor e/ou o leitor), ou ainda de civilizações das quais não se tem registro escrito.

Voltando à Deméter, observamos a face triste da deusa, o silêncio e a ausência de fecundidade, em trechos como estes: *raramente/ descemos à minúcia da palavra/ nesta casa enorme/ Nem foi necessário discutir/ o nome de um filho/ transitamos mudos/ entre as paredes de silêncio*. (*Por imenso gosto*, p.37); *fui à cozinha e vi mamões maduros/ adormecidos na fruteira./ Os mamões têm sementes negras/ sementes negras e úmidas/ em seu calabouço/ e que amanhã poderão estar livres/ dar novos mamoeiros/ eu, não* (*Sopa escaldante*, p.30).

O paralelo entre a cozinha, ou ainda, a casa, como um santuário, está reconhecido nos poemas analisados até aqui e, ainda, no primeiro capítulo, quando afirmamos serem gestos criadores da autora, a sacralização do espaço e a celebração do instante. Aliás, num dos poemas da autora, a referência aos antigos domínios dos poderes femininos sobre

a natureza é explícita. *Não raro, a sombra que me cerca/ é a da cozinha – esse lugar bem longe/ da sensual pré-história. Ao comando de viver, / que é tão antigo, começo uma salada.* (*Ser cotidiano*, p. 50).

Faz-se oportuno inserir, neste estudo, uma das cartas do Tarô Mitológico, a Imperatriz, que remete ao mito de Deméter. O significado dessa carta no nível psicológico diz respeito à experiência da maternidade "que não está restrita apenas aos processos físicos da gestação, nascimento e aleitamento, mas também à experiência interior da Grande Mãe". (SHARMAN-BURKE; GREENE, 2003, p.28). Em outras palavras, isso equivale a dizer que a experiência da maternidade é a experiência corporal de nos sentirmos parte da natureza e apreciarmos em todos os sentidos os prazeres dos eventos naturais e cotidianos: *Amanheceu/ a relva brilha/ Deu-se bem/ com a chuva noturna/ a vida profunda/ instintiva/ aflora [...]* (*Tempo comum*, p. 25) *O comum vai acontecendo. Modos de vida/ dos quais não posso me abster e amo [...]* (*Ser cotidiano*, p. 46) *[...] Um ovo levemente frito está no prato/ a ponto de ser um sonho, elemento perfeito, / mantimento ativo [...]* (Tempo Comum, p. 60). Sharman-Burke assinala que, sem essa experiência, é impossível gerar alguma coisa e que isso também se relaciona com a espera e a tranquilidade para agir quando as coisas estão maduras. O lado sombrio da carta está relacionado com a apatia e a lentidão, quando nenhuma mudança é possível, quando há um desligamento do sentido natural. Esse aspecto é visível nos poemas, quando a rotina é vista como algo sem vida, ou propriamente sombrio. *Hoje, desde a manhã até a tarde, não tive alegria. / O dia cresceu no meio das sombras do lugar-comum* (*Ser cotidiano*, p.35); *É nesta mesa/ pequena e delicada/ que ele e eu (todos os dias) / comemos. [...] Vamos mastigando nossa vida diária/ sem comentar/ o sabor que tem* (*Ser cotidiano*/ p.54). Com esses trechos de poemas ilustramos as distintas fases da deusa Deméter, ora da vida vazia e árida, ora da vida em festa, brotação e celebração.

A presença dos mitos de Cronos, Afrodite e Deméter na poética de Lucinda Persona, com suas faces dúbias, (ora ceifando uma vida e gerando outra; ora revelando um amor sensual e intenso, ora lamentando a perda

desse amor; ora chorando a ausência e o vazio, ora celebrando a presença, a vida) está coerente com um certo movimento que notamos entre os três primeiros livros e os dois últimos. Há, naqueles, uma predominância da angústia, do silêncio, do vazio e do prolongamento dessas sensações. Os poucos poemas sob o signo do erotismo, são certamente índices do instinto vital, mas, muitas vezes, estão reservados à memória do eu lírico, não constituem acontecimento presente. Já nos últimos livros, embora ainda haja poemas que tematizam a tristeza e o vazio, existem, com mais frequência, textos que se maravilham diante da vida, do detalhe, da minúcia, que louvam os poderes de cada ser. O eu lírico parece ter encontrado a síntese do triunfo sobre o tempo que se traduz na sabedoria de reconhecer que vida e morte são duas faces de um mesmo ser e do universo, que fim e começo ou começo e fim se sucedem infinitamente. E, assim sendo, a vida pode ser encontrada em tudo, até mesmo na morte, que tanto nos contraria, como podemos perceber neste poema:

A SEDUÇÃO DE CERTOS MOVIMENTOS

Em pleno velório
indócil à rigidez da morte
estudo o seu inverso: a vida
a voracidade
a sedução de certos movimentos ansiosos
das chamas que se agitam
Quero tudo
que não esteja parado
nem tenha entrado em descanso
Quero tudo
que não se deite
em posição tão paralela ao horizonte
Depois de o tempo se fartar das velas
(nos quatro cantos do funeral)
dou graças a mais um pormenor

que enfim me conforta:
os lagos de parafina
no fundo dos pires
(sempre fui assim)

(*Leito de acaso*, p.73)

O eu lírico, no último verso, tenta afirmar que a procura da vida tem sido seu comportamento habitual. Nos primeiros livros e em muitos poemas dos dois últimos, o que encontramos, com predominância, foi uma sensação de tristeza pela efemeridade da matéria. A vida, ou a procura dela, estava latente nas imagens escolhidas para traduzir tal sensação. Deste modo, podemos concluir que a eufemização da morte, em muitos poemas, ainda estava latente, em processo, ainda usava uma máscara. Em alguns, entretanto, já havia uma pequena luz indicando a saída: *Por muito tempo/ no círculo escuro/ persigo brilhos/ que a noite acata/ como estrelas mortas/ (mas são palavras)* (*Por imenso gosto*, p.21) ou, ainda, hipóteses: *não sei bem/ o que me faz sofrer. / Talvez seja a vida/ talvez seja a morte/ o ponto comum entre as duas: este não saber quando uma acaba/ e a outra começa. Tudo tão súbito*. (*Sopa escaldante*, p.16). Por isso, dentro do movimento que identificamos, faz-se oportuna a ressalva de que sua caracterização não é absoluta, uma vez que nossa análise foi pautada na força da repetição e da predominância, como preconiza o método da mitocrítica e por que estamos tratando da poesia de uma autora que ainda poderá publicar outros livros. A completude da obra, a seu tempo, permitirá uma conclusão mais categórica.

Os mitos encontrados referem-se a experiências de dores e de perdas que encontraram algum tipo de compensação, não total, mas por alguns momentos (uma ou mais estações) em que a vida é homenageada. Todos, segundo Durand, serão quase sempre sintéticos e possuem faces que tentam reconciliar as antinomias do tempo:

o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele.

Estes mitos, com a sua fase trágica e a sua fase triunfante, serão assim sempre dramáticos, quer dizer, porão alternativamente em jogo as valorizações e negativas e positivas das imagens. (1997, p.282-283).

Cronos, o tempo que passa, inicialmente demonstra aflição e inquietude quanto ao futuro, é tirano na posse do e durante o governo, com a ressalva de que a expulsão do pai Urano foi necessária para que ele e outros seres míticos pudessem viver. Quando Cronos é destronado por Zeus, mais adiante, teve de passar pelo aprendizado da paciência e da maturidade, próprias do ermitão (carta correspondente no Tarô). Nessa fase, descobre que não adianta lutar contra as leis que ele mesmo representa, ou seja, as leis do tempo. As deusas, tanto Deméter quanto Afrodite, com seus momentos distintos de dor e alegria, ora celebram a presença, ora lamentam a ausência. Elas contêm, também, aspectos da grande-mãe: "Afrodite é também uma grande mãe, como Deméter e Hera" (BRANDÃO, 2009, p.246). A imagem da grande mãe está associada à natureza, ao lugar, ao ventre de onde saímos e para onde voltaremos, por isso, há uma porção de aconchego e de proteção na presença desses mitos.

Outro aspecto a ser considerado, na atualização mítica de Lucinda Persona, é o de ter sido realizada com versos livres, com o uso da variante padrão da língua, com um cuidado lapidar na escolha lexical, condizente com as ideias de solene e sagrado subjacentes aos poemas.

SOB A TIRANIA DA FINITUDE, A PULSÃO DA VIDA

A crítica do Imaginário, formulada por Gilbert Durand a partir das ideias de Jung sobre o inconsciente coletivo e a partir das considerações sobre as faculdades da imaginação (conjugadas com os elementos da natureza) propostas por Bachelard, permite-nos afirmar que o mundo transfigurado na poesia de Lucinda Persona é sonhado fisiológica e simbolicamente. Cada ser ou coisa é observado pelo eu lírico (da pele à alma) que, às vezes, funde-se com eles, por meio do gesto de descer às intimidades. Embora o significado primeiro esteja mencionado, embora as descrições físicas, funcionais e rotineiras sejam o ponto de partida para o sonho poético, não é a existência puramente material que se descarna pela palavra. Trata-se de uma existência espiritual que se comunica com o eu lírico e com ele interage em níveis profundamente simbólicos.

O cotidiano doméstico é a matéria predominante nos textos. Os objetos, seres, móveis, alimentos do interior da casa, a paisagem ao redor e em lugares estrangeiros, enfim, qualquer espaço onde a relação com o eu lírico seja sempre a busca de alguma identidade. Tudo recebe o olhar que se movimenta da aparência à profundidade e ganha um "destino de grandeza" (nos termos de Bachelard), de integração ao cosmos universal. Tudo principia por uma imagem tida como comum, pois "um universo nasce de uma imagem em expansão" (1988a, p.168). O eu lírico admite, em um dos poemas, que o gesto de descer à intimidade das imagens lhe é inerente: "cresci para imagens" (*Leito de acaso*, p.44). Esse gesto engendra, portanto, um processo, movido pelo mitologema vida – morte, que se desdobra na angústia pela finitude da matéria e passagem do tempo. Tal processo busca um modo de eufemização que é complementado por um segundo gesto, menos evidente, por isso

denominado secundário, mas de igual importância, que é o de, diante da inevitável morte, celebrar o instante e sacralizar o espaço e assim triunfar sobre o fantasma da finitude.

O devaneio de Lucinda Persona é um devaneio alquímico, de conversão do que está aparente (e em estado de ordinariedade) em algo profundo a partir da sua fusão com os sentimentos do eu lírico, chegando, às vezes, à sensação de que se está diante de algo absolutamente novo – "(quero tornar novas/ todas as coisas)" (*Tempo comum*, p.47). Essa novidade corresponde ao modo como Bachelard concebe a imagem como algo que deve ser vivido em seu devir. Tal alquimia é necessária, visto que o eu lírico manifesta desconforto e tristeza diante daquilo que, nas coisas e seres, iguala a si: a finitude da matéria pela ação do tempo. Nenhuma atitude de enfrentamento é tomada, nem para conter, nem para adiar o tempo. O gesto, pelo contrário, é de interiorização, descida, a fim de se compreender melhor tais questões existenciais. Isso corresponde ao regime noturno místico, de acordo com a classificação de Durand. Na descida, o eu lírico descobre que a vida é feita de instantes, que os seres vivos experimentam momentos de dor, mas, também, de cio e de fecundação, que os lugares abrigam as experiências dos seres e das coisas, por isso, todo o lugar, mesmo o mais banal, qualquer instante, mesmo o mais comum, merecem ser sacralizados e celebrados. Daí esse gesto de celebração e sacralização do espaço-tempo ser considerado secundário, pois ele ocorre não como algo distinto da descida, e sim como algo que se dá na e depois da descida, como um complemento, como um resultado do acesso às intimidades. Tal gesto corresponde a uma concepção de tempo e de vida cíclicos, de morte como algo inevitável e necessário para a geração de nova vida, e corresponde ao regime noturno sintético.

Diferente da postura diurna, que se revolta contra a passagem do tempo, a escrita de Lucinda Persona não se atém à ocupação do espaço, mas, sim, à delimitação do mesmo onde o eu lírico se põe. Isso é feito pelo reconhecimento de cada detalhe das coisas e seres com vistas a um fechamento, a uma proteção contra a passagem do tempo. Em

alguns poemas, a atitude não é de refúgio, mas de consideração de que qualquer espaço é uma réplica do cosmos. A sensação é de integração, de totalidade em que vida e morte se sucedem por obra do tempo e isso passa a ser aceito com mais naturalidade, predominando, como já assinalamos, uma concepção cíclica do tempo.

Se relacionarmos o gesto de sacralização e celebração do espaço-tempo com os mitos atualizados na poética da autora, é possível dizer que, no fundo, tal gesto está coerente com um certo desejo de tornar mais solene a poesia habitada por deuses. Se por um lado, Cronos se faz presente com sua face tirânica e, simbolicamente, representa a passagem do tempo, por outro lado ele contribui para o nascimento de Afrodite, deusa da beleza, da sensualidade e do amor e, sendo pai, também é responsável pelo nascimento de Deméter, deusa da vegetação, das colheitas, que viveu experiências semelhantes às de Afrodite: momentos de aridez (dor, perda, solidão) e momentos de floração (sensualidade e maternidade, presença, vida).

Os lugares sagrados, morada de Cronos, Deméter e Afrodite, na poética de Persona, são os elementos isomórficos: cosmos, planeta, cidade, bairro, casa, interior da casa, cozinha, alimentos, ovos, quintal da casa, pequenos seres vivos, o corpo e alma do sujeito que se inscreve nos poemas – o eu lírico – e, por último, a língua, órgão do corpo, individual, mas também idioma, sistema que pertence a uma coletividade. Todos esses continentes isomorfos remetem ao arquétipo da proteção. No fim das contas, a palavra poética é o abrigo definitivo onde flores (mitema mais contundente) enfeitam momentos em que a vida sobressai; noutros, se encontra aridez, quando as deusas estão desacompanhadas do amor e atentas às marcas da passagem do tempo. Quanto a Cronos, que sempre soube da sua futura perda de poder (seria destronado pelo filho Zeus), esses momentos não são entrevistos tão distintamente.

Pelo processo da miniaturização e pela sintaxe do encaixamento dos continentes isomorfos, seres e coisas, humanos e não humanos são vistos por uma realidade comum: todos têm vida e morrerão, todos têm, para o eu lírico, realidades e sonhos, todos existem fora e dentro da palavra.

Por essa realidade comum, a morte passa de algo triste a algo gerador de nova vida, inclusive da poesia. Para o eu lírico, a palavra, mais duradoura do que a matéria corporal, pressupõe a dádiva da comunhão. Do fazer poético de Lucinda Persona, a síntese da palavra como comunhão, pode-se dizer, é o néctar extraído de uma longa descida à profundidade da imagem, a síntese de um eu lírico que se dispõe a repartir com os seus semelhantes - os leitores, dores, tristezas e alegrias comuns.

Concluímos, portanto, que para suavizar a passagem do tempo e a finitude da matéria, que são inevitáveis, o eu lírico de Persona convoca a presença de Cronos, Afrodite e Demeter, que encontraram modos de lidar com essa perda. Cronos, de modo menos evidente, mais tarde, depois de destronado por Zeus, aceita a passagem. Deméter, depois do acordo entre deuses, em determinadas estações conta com a presença da filha Perséfone; Afrodite, nascida das águas, deusa das flores, também pode, por um dado tempo, através da anêmona, reviver o amor de Adônis que tão brevemente partiu. Uma simboliza o feminino materno, outra o feminino erótico, faces do princípio feminino que suaviza a presença do masculino castrador implacável, representado por Cronos em seu primeiro momento.

Do que podemos afirmar, a poesia de Lucinda Persona, cuja ação imaginante é movida – principalmente – pelo mitologema vida e morte, começa a ser engendrada pelos gestos de descida às intimidades e, depois, de sacralização e celebração do espaço-tempo. A matéria que é exigida por esses gestos se desdobra em paisagens, alimentos, seres vivos, coisas e objetos da casa e no próprio corpo humano. A redundância dessas imagens enseja ritos que buscam, pela força da repetição (e, no limite, da escrita), reviver determinados eventos, para que não sejam esquecidos, para que sejam guardados, para que sejam repartidos. A forma que essa matéria encontrou para se expressar é o poema, que tem sua origem no canto, expressão largamente utilizada nos rituais. Não um poema com métrica rígida, mas com versos livres, muitos deles unidos por *enjambements* onde são escassos os sinais de pontuação e são abundantes os versos entrecortados – entre parêntesis – coerentes com

a lentidão da descida, com o desejo íntimo de proteger-se das ações do tempo num recanto seguro e protegido. O poema é a expressão de uma voz, pois as experiências vividas são reveladas por um eu lírico. Essa voz, entretanto, apesar de única, como toda voz poética, não é apenas individual. Entre tantas justificativas acrescentamos a de que uma obra, ao atualizar mitos que pertencem à humanidade, obviamente traz à cena temas /mitologemas/questões filosóficas universais, sendo, portanto, uma voz coletiva. Os isomorfismos dos continentes encontrados na poética da autora constelam para os isomorfismos da casa, que por sua vez remetem ao arquétipo da morada, do abrigo e, no limite, à Grande Mãe. Finalmente, o próprio poema se constitui no abrigo, no lugar preferencial do eu lírico, onde as dores podem ser repartidas, assim como a alegria pelo diálogo, pelo convívio e pela perpetuação. O ato da escrita é, em suma, o grande rito. A palavra, na poética de Lucinda Persona, mesmo que expresse a morte, é o lugar da vida. É onde a vida sempre pode principiar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BACHELARD, G. **Fragmentos de uma poética do fogo**. Tradução de Norma Telles. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990a.

_____. **O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988a.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.

BARBOSA, Elyana; BULCÃO, Marly. Bachelard. **Pedagogia da razão, pedagogia da imaginação**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2004.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada: O Antigo e o Novo Testamento.** Tradução de Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Novo Brasil Editora, sd.

BOECHAT, Walter (Org.). **Afrodite, a deusa do amor**. In: Mitos e arquétipos do homem contemporâneo. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995. p. 191-8.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da Poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____ **História concisa da literatura brasileira**. Cultrix, São Paulo, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**, v. I., 21. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Ginsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 11. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1997.

COCCO, Marta Helena**. A linguagem como resistência no fazer poético de Lucinda Persona**. *Revista Ecos: Linguísticas e literaturas*, Cáceres; n. 005, p. 17-21, Julho 2007.

_____. **O Deus Cristão e a Deusa Grega Deméter na poesia de Lucinda Persona**. in: Literatura, Tradição, Religiosidades. Antonio Manuel Ferreira, Olga Maria Castrillon Mendes e Vera Maquêa (orgs.). Cáceres-MT: Unemat editora, 2014.

COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. Trad. de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, a.IX n.11, 2004. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/terceira margemonline/número 11> Acesso em: 10 ago. 2009.

DURAND, Gilbert. **La imaginación simbólica**. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

_____. **Imagens e símbolos**: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra**. Tradução por Alain Verjat. Barcelona: Anthropos, México: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, 1993.

_____. **A fé do sapateiro**. Tradução de Sergio Bath. Brasília: Ed. UNB, 1995.

_____. **Campos do Imaginário.** Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, M. **Mito e realidade.** Tradução de Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____, M. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogerio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERRAZ, Paulo. **Roteiro da Poesia Brasileira: anos 90**. São Paulo: Global, 2011.

GODINHO, Helder. **O mito e o estilo: introdução a uma mitoestilística**. Lisboa: Presença, 1982.

JUNG, C. G. **A natureza da psique**. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

_____ **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 6ªed. (Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mriana R. Ferreira da Silva.) Petrópolis: Rio de Janeiro, Vozes, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MORICONI, Italo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NADAF, Yasmin Jamil. **Presença de mulher**: ensaios. Rio de Janeiro: Lidador, 2004.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **A tradição da ruptura**. In: _____. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.17 a 35.

PERSONA, Lucinda Nogueira. **Por imenso gosto**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

_____. **Ser cotidiano**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

_____. **Sopa escaldante**. Rio de Janeiro: 7 Letras,2001.

_____. **Leito de acaso**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

_____. **Tempo comum**: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

PLATÃO. **Diálogos: Teeteto e Crátilo**. Tradução de C. A. Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1988.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

REIS, Celia. **Uma poesia chamada Persona**. *Revista Ecos*. Mato Grosso. Ed. n. 02, p. 20-36, jul. 2004.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação: O discurso e o excesso de significação**. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Portugal: Ed. 70, LDA, 2009.

_____. **A metáfora viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. 2ª edição. São Paulo: ed. Loyola, 2005.

SHARMAM – BURKE, Juliet; GREENE, Liz. **O tarô mitológico.** Tradução de Ana Maria Dalle Luche. 27. ed. São Paulo: Arx, 2003.

STRAUSS, Claude Lévi. **A estrutura dos mitos** in: Antropologia Estrutural. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, p.225-253.

STRONGOLI, Maria Thereza de Queiroz Guimarães. **Encontros com Gilbert Durand: cartas, depoimentos e reflexões sobre o imaginário**. In: PITTA, Danielle Perin Rocha (org.) Ritmos do imaginário. Recife: Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 2005, p.145-172.

TORRANO, Jaa. **O mundo como função das musas**. In: Teogonia, a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras,1995.

TURCHI, Maria Zaíra. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Ed. da UNB, 2003.

VALÉRY, Paul. **Poesia e pensamento abstrato**. In: BARBOSA, João Alexandre (org.) *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.193-210.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

APÊNDICE

ENTREVISTA COM LUCINDA PERSONA

Esta entrevista foi-nos concedida por e-mail por Lucinda Persona, em abril de 2012.

01. Lucinda, há quanto tempo você se reconhece uma poeta e que sentidos tem a poesia para você?

A primeira parte da questão me pega pelo pé, por isso irei um pouco pelo viés. Sempre tive uma profunda inclinação pela poesia. Escrever poesia é ação que me transporta aos territórios mais estranhos e revigorantes da mente, provocando uma emoção que não tem preço. Posso admitir, sim, como certo, o sentimento da poesia. Se poeta é aquele que sente e expressa,

então sou poeta. Gosto muito de um verso de Fernando Pessoa que afirma: "Há um poeta em mim que Deus me disse". Não querendo ser pretensiosa, eu escolheria esse verso para expressar o que experimento/penso/sonho acerca do que sou. Quanto aos sentidos, posso afirmar que a poesia me presta os melhores serviços. Ao lado das benesses oferecidas pelos sonhos, a poesia permite que eu viva melhor cada um dos momentos evanescentes da vida. Permite ricas sensações, seja escrevendo ou lendo. Permite que eu vá além das fronteiras da rotina, numa dimensão em que a existência, em que pesem as dores, se abre em festividade. Através da poesia, tenho a sensação de me integrar mais com o mundo e a vida, de respirar melhor, de suportar com mais calma os abalos e todo um contexto às vezes muito inóspito.

02. Conte-nos um pouco da sua infância, das influências que você considera terem sido importantes para a sua formação como artista.

Obrigada, por essa questão realmente boa, que me remete à infância, ao contato com uma época grata, tranquila e simples. Tudo foi agradavelmente vivido. Não diria que houve circunstância excepcional, porque cada dia, cada ser ou coisa teve sua parcela de excepcional e marcante. E talvez seja útil partir do começo. Nasci na Fazenda Gaúcha, no município de Arapongas, norte do Paraná, sul do Brasil, num dia meteorologicamente instável, conforme descobri mais tarde num diário paterno. Vivi nessa fazenda até os quatro anos de idade. Aí, despertei para as obras-primas da natureza, comecei a ter noção da diversidade que nos cerca, numa descoberta gradativa, surpreendente, prazerosa. Impressionava-me com tudo. Por ser a primogênita, eu me vi sozinha por certo tempo e me fartava de silêncios, paisagens e solidões. Os instantâneos que a memória me traz são de uma menina ensimesmada. Aquele contexto rural plantaria em mim uma semente temática? Contribuiria para reforçar meus passos em direção ao que me era de destino? Aos cinco anos de idade, já em Marialva, pequena cidade no mesmo norte paranaense para onde meus pais se mudaram, aventurava-me no quintal, horta e jardim, fortalecendo meus laços com o ambiente. Um elemento que exercia um grande efeito em meu psiquismo era o longo inverno daqueles rincões, com suas faces dramáticas: céu escuro, neblina densa, intermináveis dias chuvosos, a linguagem melancólica dos ventos gelados. Meus irmãos e eu crescemos dentro dos costumes cristãos apostólicos romanos, imersos também nas

crendices populares, nas lendas típicas do interior brasileiro. Outro fator a considerar refere-se aos hábitos culinários mineiros em nossa casa. Muito cedo, fomos apresentados ao jiló, ao quiabo, ao chuchu e cambuquira, entre outros. Somos filhos, netos e bisnetos de mineiros, porém não conhecemos nossos avós, exceto o avô materno. Já nessa época, folheando livros, revistas, jornais, meu grande desejo era aprender a ler. Tive um período de aflições por isso. Um dia, minha mãe, a primeira e grande mestra, apareceu com uma cartilha de capa marrom, páginas brancas e grandes letras cursivas negras. Em poucos meses, eu lia e relia a cartilha com desmedido entusiasmo. Assim, não fui alfabetizada pela forma convencional. Depois, aos oito anos de idade (um tanto tarde para os padrões de hoje), fui matriculada no Grupo Escolar de Marialva. Tudo me pareceu fácil demais e a segunda cartilha "Caminho suave" foi absolutamente suave. A partir de então, passei a me nutrir, com voracidade, dos mais diversos tipos de leituras, na biblioteca da escola, na biblioteca da cidade, na estante de livros dos meus pais. Tínhamos uma coleção de capa dura de toda a obra de Machado de Assis e outra de José de Alencar, além de alguns clássicos infantis. Livros e dicionários eram adquiridos de vendedores, muito comuns na época. Desde os onze anos de idade, eu convocava meus irmãos. Sentávamos no assoalho da sala e eu lia para eles: fábulas, romances, contos. Minha irmã caçula ainda se lembra dos "eunucos" em "A mulher imperial" de Pearl S. Buck. O dicionário sempre por perto para esclarecer palavras novas. Hoje, sei que algumas obras lidas pertenciam ao cânone e outras não. Pela revista O Cruzeiro, eu acompanhei um romance chamado "Siá Menina", bastante intrigada, pois a menina de um retrato contava a história. Da mesma autora, Emi Bulhões Carvalho da Fonseca, li "Anoiteceu na charneca" movida pela curiosidade de saber o que seria "charneca". Atravessei tantos universos, uns densos e dramáticos, outros mágicos e misteriosos. Na prosa: "Os sertões", "O quinze", "Olhai os lírios do campo", "A muralha", "Floradas na serra", "Os miseráveis", "Guerra e paz", "O morro dos ventos uivantes"... Na poesia: "A divina comédia" (tenho o antigo volume até hoje). Eu fazia uma lista dos livros lidos. Meu gosto e embriaguez pelas letras excediam limites considerados satisfatórios e me afastavam de certo modo da agitação familiar. Inúmeras vezes eu era retirada da concentração com exclamações e frases assim: "Chega de ler"... "Que tanto essa menina escreve"... Comecei a escrever, por volta dos nove anos de idade, a partir de um

desejo indistinto e secreto de dar um corpo às emoções. De todas as leituras, foi a poesia que me provocou as mais profundas ressonâncias e a que mais atendeu minhas necessidades inconscientes. Em resumo, descontando o que é inato, nunca distinguimos a contento o que nos leva para as artes. Penso que as influências mais importantes para minha formação poética estejam mesmo nos livros, no ambiente escolar e no incentivo constante dos meus pais preocupados com nossa formação profissional, e não somente.

03. Às vezes, em seus textos, aparecem com muita força os conhecimentos advindos da sua formação de bióloga. Quem nasceu primeiro, a poeta ou a bióloga?

Tenho convicção de que a poeta nasceu primeiro. Conforme implícito anteriormente, a inclinação e o assombro pelo mistério cósmico existiu desde sempre, bem antes da decisão pela escrita em si. Antes mesmo de aprender a ler e a escrever, eu já apresentava uma atitude direcionada ao poético, seja por gostar de ouvir fábulas, seja pelo encantamento pelas coisas e seres. Da admiração pela natureza, desse sentir intensamente a poesia do mundo, veio o interesse pelo conhecimento científico. Gosto das verdades científicas. Desse gosto, desdobrou-se a vocação para o magistério, permitindo o ensino das ciências biológicas que, na poesia, converte-se em boa fonte.

04. Conte-nos, também, quando e por que você veio para o estado de Mato Grosso.

Veja só, minha vinda para Mato Grosso está, de certo modo, ligada ao nascimento da cidade de São José do Rio Claro (ao sul da Amazônia mato-grossense) que, na época, era designada por Gleba Massapé. No frágil ano brasileiro de 1964, um dos vibrantes proprietários daquelas terras contratara meu pai, técnico em construção civil e agrimensor em Marialva, PR, para estabelecer as primeiras divisas. No dia 25 de janeiro de 1965 (há datas que são inesquecíveis), meu pai, que anteriormente viera sozinho, trouxe toda a família para Cuiabá. A mudança foi um marco importante, permitindo que meus irmãos e eu prestássemos mais atenção ao cenário onde estávamos inseridos e à história que vivíamos. Depois de uma odisseia que durou uma semana, chegamos ao chão da Cidade Verde, no entardecer do dia 02 de fevereiro de 1965, coincidindo com o fim do governo de Fernando Corrêa

da Costa. Transcendendo a realidade, ou não, acho que fomos os primeiros a chegar, tanto tempo faz. Guardei bem o encontro com a cidade. Cheguei observando tudo, sentindo o sabor de seus mais de dois séculos; sentindo o cheiro da terra – mistura de folhas, frutas especiais, peixes, pássaros, chuva, casas, colinas, santos, tranquilidade, plasma e história. Fixamos residência na doce Rua 13 de Junho, onde a essência da cidade fincava pé, o rio correndo a pouco mais de mil metros abaixo. Realmente, estávamos num campo precioso de experiências. A zelosa decisão de meu pai possibilitando nossa residência na Capital, enquanto ele permanecia "no mato", lá na Gleba Massapé, foi absolutamente em função de nossos estudos. Meus pais não abriam mão disso e fizeram grandes sacrifícios para que chegássemos à universidade. Esses fatos estão relatados em duas crônicas que escrevi há anos, cujas referências seguem:

Cuiabá e eu. A Gazeta, Cbá-MT., 4 jul. 1996. p. 2 A .

São José do Rio Claro: nos bastidores da história. A Gazeta, Cbá-MT., 14 out. 1996. p. 3 A.

05. Você teve uma rápida experiência com a maternidade. O que ficou dessa experiência?

A maternidade foi uma das experiências mais felizes e fortes que já tive. Entretanto, foi uma grande alegria muito próxima de uma grande tristeza, pois esse filho viveu apenas três meses. Essa foi a primeira morte em família, a primeira vez em que a morte bateu à minha porta. Muitos anos estão sobrepostos naquele momento. Se desde sempre eu já provara certo vazio, essa perda contribuiu para acentuá-lo. Foi a comprovação tristemente verdadeira de que somos mais frágeis e meteóricos do que julgamos e menos completos do que sonhamos.

06. Você escolheu conscientemente, na sua poesia, temas do ambiente doméstico, ou isso foi acontecendo sem que você se desse conta de uma certa unidade temática em sua obra:

Penso que tenho escolhido temas do ambiente doméstico porque, em grande parte, vivenciei e vivencio essas circunstâncias. Um legume, uma verdura, um prato, uma cadeira, sempre me colocarão numa tensão fabulosa e terão papel constante em minha poesia. Quando criança, minhas

incursões por hortas e jardins eram sempre para contemplar, à exaustão, um pé de tomate ou de pimenta, a folha da urtiga, os miolos das margaridas visitadas por joaninhas. Trago à luz antigos temas. Tenho lembranças recorrentes de ovos, de galinhas sacrificadas ao almoço do domingo, de minha mãe cortando abóbora em cubinhos. Faço com tudo isso um jogo de fantasias. Explorei já no primeiro livro essa temática hortifrutigranjeira. Uma vez, um leitor comentou que o poema "Espalho sal" daquele primeiro livro foi um dos mais sinestésicos que já lera. Enfim, esse traço da experiência doméstica em minha poesia ocorre não porque eu tenha uma vida confinada ao lar. Trabalho fora e saio bastante para cumprir mil e um compromissos. O fato é que acho fascinante a vida comum, a casa, os móveis, os objetos. Meu *locus* poético é absolutamente doméstico. Uma vez, Emily Dickinson disse a seguinte frase: "I do not go from home" – "eu não saio de casa", porque ela era uma reclusa e raramente saía de sua casa de fato. Eu acho que posso usar a mesma expressão de forma metafórica.

07. Em todos os seus livros há um espaço dedicado a lugares estrangeiros, por onde você esteve. A Lucinda tira férias, mas a poeta não?

A poeta nunca tira férias, nem deseja, pois a faina poética, por si, é um estado de lazer e de prazer. Um prazer intensificado com o tempo. A poesia é um meio de me sentir em paz comigo mesma e com o mundo. Um mundo que, também do ponto de vista geográfico, sempre sonhei conhecer e, à medida que conheço, vou transferindo aos escritos. Valendo lembrar que de cada lugar visitado trago um livro.

08. Além de poemas você já escreveu duas narrativas infanto-juvenis e alguns contos. Entre a prosa e a poesia, qual caminho é mais fácil de percorrer, você percebe alguma distinção ou não?

Percebo diferenças e semelhanças, mas que talvez não alcance aclarar. Vejamos. Tanto a prosa quanto a poesia têm suas complexidades, exigindo envolvimento, cuidado, concentração. Mas, se eu tiver que apontar o que me vem mais fácil e rápido, apontarei a poesia. É nesse terreno que caminho com mais liberdade, com mais intimidade e até destemor, como se fosse um lugar conhecido, só meu e sem perigos. Concebo o poema numa instância de profunda alegria, como forma de alcançar determinada satisfação ou

plenitude. Já um conto, embora pese a paixão da escrita, me produz uma estranha fadiga, porque demoro nele, reescrevo muito. Minhas memórias apontam para um momento em que escrevi o primeiro texto em prosa, na adolescência. Tenho muitos contos em estado "embrionário", impregnados de tentativas de uma adequada estruturação, clareza e acabamento. Eu confesso certa relutância em retomá-los. Preciso de mais tempo para elaborar e decidir a voz da prosa. Será esse um caminho difícil de percorrer?

09. Lucinda, você já se perguntou por quê e para quem você escreve?

Não, acho que não, ou melhor, certeza que não. Porém, muitos me fazem essa pergunta. Percebo ser essa uma das mais frequentes questões no panorama da literatura e também uma das menos fáceis de explicar. Tenho escrito bastante ao longo da vida, com raros hiatos de duração mais prolongada. Escrevo por impulso natural, misterioso, indefinível, nascido de dentro de um modo de ver as coisas pela estética da magia. Quando elaboro um poema e o releio e o corrijo e aprimoro, estou obedecendo a uma ordem interna, estou obedecendo a uma necessidade profunda de louvar aquilo que vejo e me emociona ou aquilo que elegi como objeto de poesia. Estou expandindo uma emoção sem fixar previamente um destino, uma direção. Gostaria de ilustrar este assunto citando um verso de Walt Whitman: "E toda linha que escreva será sempre celebração/ da alma,/ Pois após cismar sobre tudo o que contém o universo,/ descobri que cada átomo revela alma".

10. Você identifica influência de outros autores na sua poesia? Quais são eles?

Começaria lembrando que tudo o que fazemos ou toda obra (artística no caso) recebe influxos das mais diversas esferas, situações ou realidades. E uma dessas circunstâncias, para o escritor, bem pode ser a teia de acumulação gradual de tudo que já leu. Vejam-se os termos de Jorge Luís Borges: "Yo sólo escribo lo que ya está escrito". Numa autoanálise, percebo que garimpo nos meus próprios recônditos e trabalho com os estímulos mais simples e autênticos, com aquilo que gravita no meu próprio íntimo. Entretanto, sei que tenho me impressionado vida afora com muitas e muitas leituras. Aquelas da infância e juventude e aquelas da vida adulta. Há escritores (tanto na prosa quanto na poesia) cujas obras foram importantes

ao desenvolvimento e amadurecimento de minha escrita. Talvez esteja na voz de Cecília Meireles a mais antiga fonte de ressonâncias. Ao conhecer a biografia dessa poeta, pude entender melhor certas coincidências de sentimentos e de visão do mundo. Cecília distingue-se, por exemplo, na obsessão pela efemeridade da vida. E isso é ponto marcante em meu espírito, tenho profunda fixação com a transitoriedade do homem. Cecília é visual e eu gosto de escrever sobre o que vejo. Pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, cheguei mais perto das múltiplas dimensões da experiência poética. Li bastante Drummond entre os anos de 1978 e 1980, quando vivi no Rio de Janeiro para realizar meu Mestrado. Época em que desejei conhecê-lo, mas não logrei. Admiro enormemente a poesia lúcida e solene de Fernando Pessoa, a obra universal de Pablo Neruda e o tom místico de Adélia Prado. Manoel de Barros é outro poeta que estimula meu espírito, principalmente quando reivindica a substância das coisas ou elabora seus maravilhosos absurdos. Acho que dessa conexão com o seu universo sem limites extraí as grandezas do meu Tuiuiú. Sobre esse poema Manoel de Barros comentou numa carta: "aquela que o céu sai de perto quando o tuiuiú levanta voo é da mais pura e legítima poesia".

Lucinda Nogueira Persona
Cuiabá-MT, 05/04/2012.