

## O LIRISMO POÉTICO EM OBRAS DE AUTORAS BRASILEIRAS DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XXI

Jussara Bittencourt de Sá\*  
Marlene Rodrigues Brandolt\*\*  
Mayara Gonçalves de Paulo\*\*\*

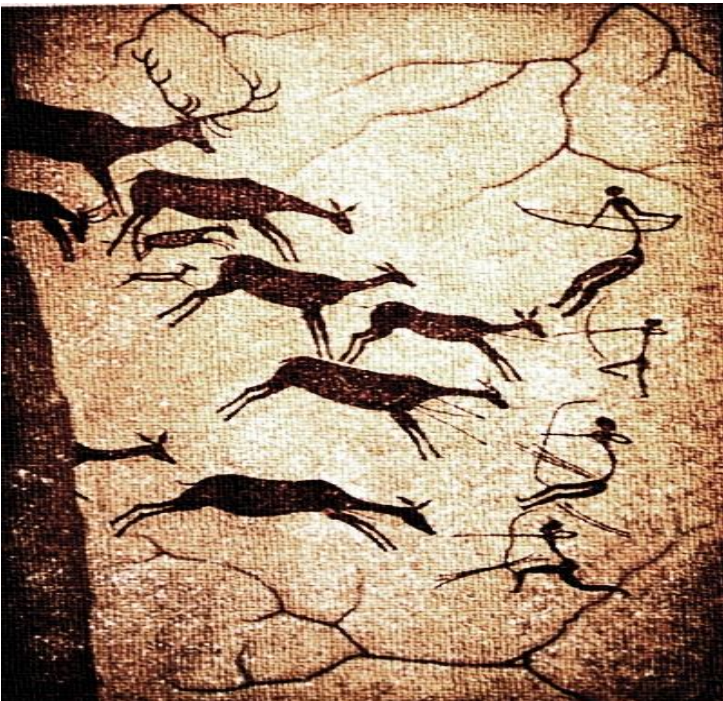
**Resumo:** Analisar o modo como escritoras brasileiras, entre os séculos XIX e XXI, descrevem a identidade do eu lírico na relação com a poesia constitui o objetivo do presente artigo. As autoras adotam a essência da poesia para, na imersão da solidão, avaliarem a trajetória das próprias construções atravessadas pelos laços identitários. Numa sequência encadeada de palavras e ritmo, a poesia materializa-se em poemas de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, Nísia Floresta, Marina Colasanti, Elisabeth Veiga e Lígia Dabul como referencial estético para minimizar a indiferença que o estado lírico enfrenta com as mutações que incidem nas realidades sociais. Por isso a validade de compreender o eu poético que retoma a origem de sua subjetividade ameaçada pelo esquecimento social no compasso dos elementos poéticos disponíveis pelo imaginário.

**Palavras-chave:** Poesias. Essência. Poemas.

**Abstract:** the aim of this article is to analyze how brazilian writers portray the identity of lyrical self in relation to poetry, between the nineteenth and twenty-first centuries. The authors embrace the essence of poetry in order to lonely evaluate the course of their own elaborations faced by the identity relations. In a linked sequences of words and rhythm, poetry materializes in poems by Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, Nísia Floresta, Marina Colasanti, Elisabeth Veiga and Lígia Dabul, as an esthetic reference to minimize the indifference that the lyrical state faces with the mutations that affect in social realities. Hence the validity of understanding the poetic self that reestablishes the origin of its subjectivity threatened by social forgetfulness in the compass of the poetic elements available in the imaginary.

**Keywords:** Poetry. Essence. Poems.





\* Universidade do Sul de Santa Catarina -  
UNISUL,  
Tubarão, SC, Brasil.

Mestrado e Doutorado em Literatura pela  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).  
Professora Titular do Programa de Pós-graduação  
em Ciências da Linguagem e do Curso de Letras,  
da Universidade do Sul de Santa Catarina  
(UNISUL).

E-mails: jussara\_sa@hotmail.com

\*\* Universidade do Sul de Santa Catarina -  
UNISUL.  
Tubarão, SC, Brasil.

Graduação em Letras, Licenciatura Plena pela  
Fundação Universidade Federal do Rio Grande;  
mestrado em História da Literatura pela Fundação  
Universidade Federal do Rio Grande, Doutora em  
Literatura, UFSC.

E-mail: mbrandolt@yahoo.com.br

\*\*\* Universidade do Sul de Santa Catarina –  
UNISUL  
Tubarão, SC, Brasil.

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em  
Ciências da Linguagem da Unisul.

E-mail: may\_paulo@hotmail.com

DOI: 10.19177/memorare.v5e3201866-81



## 1. Introdução

Este trabalho surge da experiência de uma escritura construída por mulheres como prática de ler e interpretar o mundo, subsídios que contribuem para entender os deslocamentos que acontecem no campo da poesia que se traduz como arte encadeada por sons, ritmos, cores e por ações identitárias. Junto a essas características, entre outros aspectos que se incluem na composição das estrofes, as pausas e a linguagem metafórica também definem a construção básica do próprio texto. Uma observação faz-se necessária: de acordo com Roman Jakobson (2000), a essência primeira da literatura é “sua nuance emotiva” adaptada aos meios poéticos dos sons, os quais não são de único domínio da poesia (2000, p. 119); sob essa ótica, o ideal não é “reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética”, o que “seria uma simplificação excessiva”, até porque a arte poética acontece em outras representações artísticas (JAKOBSON, 2000, p. 128). Por exemplo, em Machado de Assis, no conto “Miss Dóllar” (1870), o movimento da “poesia do pôr-do-sol” é trazido para a narrativa em prosa (ASSIS, 1994, p. 2); com a diferença de algumas décadas, Carmen Dolores, nas crônicas do livro *Ao esvoaçar da ideia* (1910), imprime características poéticas e desenvolve com leveza – aliada à entonação e à musicalidade da poesia – o tema do divórcio. Para tanto, a oitocentista emprega uma linguagem figurada, elucidando, como diz, o vigor e a energia da lei “por que se batem atualmente, com tanto talento e tanta nobreza” (DOLORES, 1910, p. 2). Sem perder a significação própria do conteúdo, a descrição dos temas não impede à prosa a interdependência dos códigos lexicais e simbólicos que incidem poeticamente sobre a mensagem que deve estimular um conjunto de possibilidades interpretativas.

Em outro tempo histórico dos nomes citados anteriormente, Marina Colasanti (1937), na crônica de mesmo título da obra *Eu sei, mas não devia* (1996), assimila os fatores de intercâmbio literário e oferece lugar para o poema pelo conteúdo lírico de vozes desgastadas, reduzidas a uma cultura em que não causa espanto escutar as “besteiras das músicas” e ver as “bactérias da água potável”. No literário de “Eu sei, mas não devia”<sup>7</sup>, o eu poético coletivo – a gente –, que

---

<sup>7</sup> A crônica escrita em 1972 para o *Jornal do Brasil* foi constantemente publicada em folhetos e cartões de fim de ano, sendo republicada no conjunto de textos do livro “Eu sei, mas não devia” em 1996 (COLASANTI, Marina. *Eu sei, mas não devia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996).

equivale a um “nós”, é espectador e protagonista, indicando, por extensão, o movimento de alvoroço de indivíduos que se acostumam “a acordar de manhã sobressaltado porque está na hora” de voltar a uma rotina que se desdobra em outras tantas inacabadas (COLASANTI, 1996, p. 9, 10). A autora que nasceu em Asmara, Etiópia, vivendo a infância na África, depois na Itália, e chegou ao Brasil em 1948, radicando-se no Rio de Janeiro, onde reside desde então, tira da precariedade das relações humanas uma visão para a sua crônica reforçada pela expressão “A gente se acostuma”. A crônica sugere a forma de um poema pela repetição intensificada de “Eu sei, mas não devia” que desenha um grande número de homens sem abrangências sociais. A entonação lembra disfarces que guardam sofrimentos, os quais promovem o anonimato e aumentam a falta de humanização, como também localiza um ponto intermediário entre a crônica e o gênero lírico, marcado pela combinação da musicalidade e de identidades afetadas pela urbanização. A crônica sugere a forma de um poema pela repetição intensificada de “Eu sei, mas não devia” que desenha um grande número de homens sem abrangências sociais. A entonação lembra disfarces que guardam sofrimentos, os quais promovem o anonimato e aumentam a falta de humanização, como também localiza um ponto intermediário entre a crônica e o gênero lírico, marcado pela combinação da musicalidade e de identidades afetadas pela urbanização que flui como “um movimento exploratório incessante, que acontece em todos os lados “para lá e para cá, para frente e para trás” (BHABHA, 1998, p. 15). Nesse sentido, Marina Colasanti “abre um espaço cultural - um terceiro espaço – onde a negociação das diferenças incomensuráveis cria uma tensão peculiar às existências fronteiriças” dos gêneros literários e das inúmeras cenas da realidade (BHABHA, 1998, p. 300).

No quadro poético de Marina Colasanti, há a emergência de sujeitos que precisam ter voz e falar por si, como protagonistas que vivam dignamente e não relegados ao abandono dos que exercem controle sobre territórios periféricos. Para a cronista, a atualidade encontra outros aprisionamentos que remetem ao ambiente doméstico vazio de pessoas pela interferência da modalidade eletrônica, como relata no poema “Preciso, para” do livro *Gargantas Abertas* (1998):

Preciso que um barco atravesse o mar  
lá longe  
para sair dessa cadeira  
para esquecer esse computador  
e ter olhos de sal  
boca de peixe e o vento frio batendo nas escamas (COLASANTI, 1998, p. 85).

Preciso que uma proa atravesse a carne  
cá dentro  
para andar sobre as águas  
deitar nas ilhas e  
olhar de longe esse prédio  
essa sala  
essa mulher sentada diante do computador  
que bebe a branca luz eletrônica  
e pensa no mar (COLASANTI, 1998, p. 85).

Os versos inspirados numa experiência com a internet evocam o perfil de quem está retirado do mundo e imerso num estado solitário causado pelo impacto das invenções midiáticas que trazem facilidades e, da mesma forma, descrevem uma ligação subalterna de impedir o eu “andar sobre as águas” e pensar “no mar” (COLASANTI, 1998, p. 85).

## 2. A poesia com entonações femininas

A alusão às narrativas em prosa e em verso serve para mostrar a poética como eixo da construção da literatura, mas é preciso destacar que o objetivo aqui é o de ler poesias de autoria feminina que se materializam em poemas; estes definidos por palavras que envolvem o encantamento acompanhado da solidão percebida enquanto uma “característica mais típica” da condição humana (BLOOM, 2001, p. 74). Diz Harold Bloom que a mesma vivacidade da essência da poesia se encontra no “excepcional exercício da arte de harmonizar sons” e fantasias do poema (BLOOM, 2001, p. 69), o qual inclui simultaneamente consciências do eu lírico compartilhadas com outros eus (BLOOM, 2001, p. 65). É nesse âmbito que se localizam os poemas das autoras brasileiras que não adotam o rigor formal dos esquemas métricos, mas aproveitam os versos como elementos sugestivos de valores estéticos ficcionais e de reflexões humanas. Feitas as justificativas, o estudo conduz a discussão com outras escritoras brasileiras situadas entre o século XIX e o século XXI mediante um *corpus* literário escolhido, a saber: o livro de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-?), *O ramalhete: ou flores escolhidas no*

*jardim da imaginação*, de 1845; de Nísia Floresta (1810-1885), *Opúsculo humanitário*, de 1853; de Elisabeth Veiga (1941), *A estalagem do som* (2007), e de Lígia Dabul (1959), *Nave* (2010).

Na reunião das obras, as decifrações simbólicas exibem uma literatura de mulher com identidades carregadas de ausências do principal alicerce do indivíduo: a família. Seguindo o parecer, as produções focalizam um movimento adverso ao esquecimento que atenua a distância de histórias vividas por meio dos sonhos ligados a um determinado canto habitado do apartamento, como retratam algumas poetisas contemporâneas. Das poesias, ecoam múltiplas vozes, umas mais significativas que outras, exigindo particular atenção de quem se dispõe a escutá-las no espaço intervalar da melodia, que acaba ganhando variadas apreciações. Para Zahidé Lupinacci Muzart, o leitor do tempo atual é apressado e, para a leitura poética passar a beleza em plenitude, necessita ser feita várias vezes, sendo este o segredo para que a poesia vá “penetrando, lentamente, na gente” (MUZART, 1989, p. 125). Com a maneira de provocar esse exercício, a pesquisadora recomenda a prática de uma memória narrativa pela estratégia da repetição, a qual deve garantir que poesia e artista estejam sempre em conversação com o público leitor.

Conforme viés indicado, a análise toma como metodologia a referência histórica da arte, percebida como:

Uma espécie de ponte entre a realidade comum que nos rodeia e o mundo do indizível, que escapa à percepção comum – o mundo dos valores ocultos, onde pressentimos todas as respostas para as indagações essenciais que assaltam o homem, quando este toma consciência de ser um EU situado num universo incomensurável e incompreensível (COELHO, 1986, p. 30).

No âmbito das narrativas, as poetisas alcançam uma atmosfera lírica possibilitando narrativas fundamentadas “em uma determinada maneira de conhecimento ou fruição da vida, da arte, da palavra, dos valores/desvalores do mundo e da condição humana” (COELHO, 1986, p. 31). É no espaço intervalar, entre o simbólico e o real, que se reorganiza o lugar feminino, na busca de descobertas de si e do outro. Justificamos o entre-lugar como o local que pode originar a comunicação no processo do texto escrito do ponto de vista da mulher, conforme é representativo na construção das poesias em análise.

Em complemento à proposta de leitura indicada, marcamos que a estética das poetas, situada no tempo da memória, implica um “espaço aberto e pleno de significados potenciais”, com intersecções de subjetividades que, na relação com a própria existência, recusam a falta de memória social (SCHMIDT, 2004, p. 19). Basta lembrar que as barreiras de gênero exigem acertos e que a assinatura de mulheres em poemas não se limita à superação de modelos herdados de gerações anteriores; elas mostram quais resultados de liberdade conseguiram em suas poesias, voltando-se para a identidade feminista com o conhecimento de uma enunciação artística e humana, a começar por Ana Eurídice Eufrosina de Barandas que, nos seus versos, mostra o esforço árduo do eu lírico para se desligar afetivamente da presença do outro.

Ana de Barandas nasceu em Porto Alegre e fez da ficção um ponto de partida para revelar as ideias com igual direito dos homens, considerando os embaraços amorosos que, em sua prosa, não se afastam dos protestos críticos em defesa da pátria que é revelada pela escritora como o “mais forte esteio” humano (BARANDAS, 1990, p. 83). Em sua poesia, segundo comentário de Hilda Flores (1990), o eu poético está ligado à separação formalizada pelo divórcio entre ela e o marido, em 1843, circunstância traduzida nas queixas que faz ao personagem Jacínio, referindo-se ao “cruel tormento”, à “agonia” que a enfraqueceu, fazendo-a viver os delírios por um “beijo venturoso”, desejando recuperar a memória de tempo feliz, que viesse substituir os momentos enfadonhos provocados pelo distanciamento do amante.

Na construção de identidade do eu em *O ramalhete*, a alma apaixonada, apesar da realidade da separação, prende-se à ambiguidade construída pelos devaneios que acreditam no retorno do amado e na dúvida de ser “isto um sonho” (BARANDAS, 1990, p. 89). Verifica-se na poesia criada pela escritora gaúcha tons do Romantismo, o que evidencia também a passagem da ausência de felicidade para uma poética de louvor divino; mobilização que remete ao conservadorismo da igreja católica, por isso, menos ousada, mas, de qualquer maneira, ela abre um espaço para fixar uma memória feminina do século XIX até então silenciada:

Deus de bondade! Deus onipotente!  
Minhas preces ouvi, eu vos imploro,  
Do mal aliviai o Bem, que adoro,  
Salvai Jacínio d’um perigo iminente.

Não permiti que viva assim doente,

Aquele por quem tanto pranto choro:  
Vede, Senhor, as penas que devoro!  
A minha vida à sua está pendente (BARANDAS, 1990, p. 90).

No trânsito da interpretação, a exposição da incerteza é associada a uma linguagem metafórica que não para “no fim” das estrofes, pois “um verdadeiro poema continua sempre” (QUINTANA, 2005, p. 627) na direção dos ciclos temporais que ficção e vida apresentam no decorrer de suas caminhadas. No imaginário de Ana de Barandas, os versos de amor, em maior quantidade, acenam ao poder da sedução de Jacínio, que desperta a dúvida e o ciúme da jovem inconformada pela ausência de quem se encontra apaixonada, o que a faz expressar, no poema “Soneto”, uma dependência amorosa e, ao mesmo tempo, leva-a a desejar reverter a submissão em ordem: “Não partas!.../ Ou então leva-me a vida!”, lembrando-lhe as juras de uma união que seria constante pela fé e promessas estabelecidas pelo casamento religioso (BARANDAS, 1990, p. 113).

Sob o transtorno emocional, Ana de Barandas não esconde do contexto poético a “triste lida” que não tem “alívio” em “um só instante” pelo desligamento dos valores eternos do amor, pela separação. A ligação com o espírito perene do casamento move a dificuldade de resistir à sujeição da existência feminina que se projetou na identidade de Jacínio; perdê-lo altera a própria essência que se flagela e se atemoriza ao ver o amante “navegando em altos mares/ para outros lares” (BARANDAS, 1990, p. 95). Como o ser humano vive suas contradições, ainda que deprimida, aparentemente a voz lírica reage contra os desatinos da paixão, estabelecendo que o sentimento de opressão “Não vencerá [...] a razão”, para tanto afirma ter ânimo para mudar a circunstância tradicional, ao dizer que a sua “alma será mais forte”. Esse fôlego do eu lírico está refletido com mais vigor na prosa de Ana de Barandas, cuja narrativa tem uma ligação particular com as lutas sociais e feministas (BARANDAS, 1990, p. 94).

Em resumo, “Soneto”, evoca quase a confissão de uma história íntima, quando a poeta dá vazão aos efeitos da falta do amor, bem como nos instantes em que tenta se restabelecer dos sintomas emocionais causados pela excessiva paixão. Com isso, o eu lírico substitui as manifestações de idolatria ao amado pela constatação de que:

Como és frágil, humana natureza!  
És fantástica vã filosofia:



Teu nome altissonante me iludia,  
Pensando nele achar minha defesa! (BARANDAS, 1990, p. 95).

Os versos revelam a afeição pelo outro e, ao mesmo tempo, evidenciam o engano do eu em relação à “mal entendida fortaleza” que Jacínio representava (BARANDAS, 1990, p. 95).

Diferentemente de Ana de Barandas, em *Opúsculo humanitário*, Nísia Floresta, intelectual nordestina, trata de inquietações em relação à formação da mulher no que diz respeito à educação. Ela morou em Porto Alegre e, pelos estudos de Hilda Flores (1990), conheceu Ana de Barandas por ocasião dessa estada. Notadamente, ambas apresentam reivindicações femininas em suas prosas, no entanto, se Ana de Barandas mostra a fragilidade do amor na poesia, Nísia Floresta mantém a tonalidade da prosa relativa à participação política das mulheres contra o julgamento de que seriam incapazes de pensar sobre decisões do país. A equivalência entre as oitocentistas está no ponto de vista de um olhar lírico centrado em valores particulares, inscrevendo-se, em tempos de ordem masculina, trabalham a essência da poesia numa sociedade de produção literária que ainda hoje mantém a luta por maior evidência feminista junto aos editoriais e ao público leitor.

No conjunto do livro *Opúsculo humanitário*, os versos<sup>8</sup> que seguem a prosa são inserções de trechos do poema *A lágrima de um caeté*<sup>9</sup> de autoria de Nísia Floresta, os quais denotam a sensibilidade poética de caráter melancólico, traço do romantismo que exerceu influência na literatura de cunho nacionalista:

Qu'em nome do piedoso céu vieram  
Tirar-nos estes bens qu'o céu nos dera,  
As esposas, a filha, a paz roubar-nos!  
Trazendo d'além-mar as leis, os vícios,  
Nossas leis e costumes postergaram! (FLORESTA, 1989, p. 144).

Em *Opúsculo humanitário*, a narrativa poética fortalece o repúdio à opressão que nega

<sup>8</sup> Os versos retirados de *Opúsculo humanitário* são do poema *A lágrima de um caeté*, da própria Nísia Floresta, publicado em 1849. FLORESTA, Nísia. **Opúsculo humanitário**. Introdução e notas de Peggy Sharpe. São Paulo: Cortez, 1989.

<sup>9</sup> Segundo Constância de Lima Duarte, “Nísia Floresta [...] deixou um único poema, este *A lágrima de um Caeté*. Mas neste único poema a autora inova, atualizando e problematizando a questão do índio, mediante a construção de uma sequência analógica, em que a relação entre oprimidos e opressores de ontem se equivale à de sua época” DUARTE, C. L. Revendo o indianismo brasileiro: *A lágrima de um Caeté*, de Nísia Floresta. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 19, n. 25, p. 153-177, dez. 1999. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6799/5793>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

aos jovens o direito de pensar, transformando o silêncio dos que não têm liberdade em enunciados reservados em parágrafos narrativos:

É tempo de fazer sentir à nossa mocidade que, por entre esses infelizes, a quem se oprime de trabalho e de maus tratos, negando-se-lhes até a liberdade de refletir, existem mães, filhos, irmãos etc., que sofrem em silêncio sem outra defesa mais que suas lágrimas, sem outra garantia que a cega obediência, sem outra vingança que a sua muda oração a Deus (FLORESTA, 1989, p. 116).

E em versos que aludem ao desencanto dos índios caetés:

Deus que nenhuma raça fez  
Para uma sobre outra ter  
Revoltante primazia,  
Ilimitado prazer (FLORESTA, 1989, p. 116).

Na troca entre conteúdo e estrutura ficcional do livro de Nísia Floresta, encontra-se o sujeito lírico comprometido com a formação social de uma nação brasileira, considerando-a como peça vital para o adiantamento de um país; tese defendida na obra citada, cujo título recupera um fio militante e panfletário que era comum ao opúsculo, que, como explica Constância de Lima Duarte, é “uma publicação intermediária entre o livro e o jornal [e muito] dos documentos de ordem política de então se conservaram sob essa forma, principalmente os de sentido panfletário” (DUARTE, 2010, p. 25). Próxima ao Romantismo, a escritora nordestina mostra a crise de identidade do índio e da mocidade brasileira, insistindo na reforma da sociedade, a qual começaria com reflexões acerca de valores políticos sobretudo relacionados à educação; Ana de Barandas, com os poemas românticos do século XIX, relata o desamor que torna sua existência presa a Jacínio.

A interdependência entre temas dá conta de literaturas que se guiam pelo imaginário e por um conjunto de temas que cercam a rotina diária, o que constitui um desafio nos versos de Elisabeth Veiga, poeta que nasceu no Rio de Janeiro no século XX. No poema “O balde”, do livro *A estalagem do som*, a composição gira em torno de uma estética sonora, caracterizada pela personificação do objeto que toma forma na história do eu lírico, em especial, pela sensação de desconforto causada pela imagem das “plantas raquitizando”, associada a “um pouco de esperança” (VEIGA, 2007, p. 23).

Com a representação da natureza privada de um desenvolvimento completo, a poeta, em



estado de melancolia, dissimula uma rotina de interação com a natureza, substituindo “Tanta secura” pelo sonho de encontrar o “verde longe” e “por uma lagoa no olhar”. Tal intercâmbio, entretanto, não sobrepõe o caráter didático ao processo literário da poeta, ainda que o verso “o chão queimava”, ao lado da figura do balde, comparado ao “menor oceano do mundo”, sugira uma crítica ao descaso com o ambiente, ela recolhe simbolicamente “um dedal de esperança” (VEIGA, 2007, p. 23). Esses são alguns recursos estéticos integrados à musicalidade produzida pelos sons dos versos que demanda “soluços/ sem sossego/” e à metáfora do “balde” que indicam o “deslocamento do texto em direção ao do mundo que ele abre” para a ludicidade e para as realidades (RICOEUR, 1990, p. 45).

Em outra composição do mesmo livro, “Poema a conta-gotas”, Elisabeth Veiga cria um local destinado à residência, o qual deveria dar proteção, todavia o apartamento é descaracterizado da manifestação de aconchego, sobrando ao eu uma “dor desengavetada” (VEIGA, 2007, p. 21). A poeta recria essa memória intimista da casa associada a um palco teatral, onde os versos se transformam em três atos, impressos nas marcas numéricas que antecedem as estrofes:

1.  
No meu apartamento  
A solidão é tanta  
Que se ouve  
O conta-gotas  
Do tempo.

2.  
Sou uma minúcia do passado,  
A música minúscula  
Da dor  
Desengavetada.

3.  
A claraboia da solidão  
Lusca-fusca alta:  
A minha luminária  
É a alma da lua  
Porque já sou toda  
Imaginária.  
Minutos voejando  
Em torno da lâmpada  
São meus cacoetes  
De viagem:

Ver  
Seja lá o que for  
Esse vou não vou  
Viver (VEIGA, 2007, p. 21).

As cenas no interior do apartamento, que aludem ao modelo cênico, imprimem aos versos a força da personagem lírica, a qual se revela pelo intimismo, que, no sonho poético, resulta da observação que faz de si mesma. A autora coloca, na poesia, a dimensão narrativa da casa que se consolidou pela metáfora “canto do mundo”, desenhado por Gaston Bachelard (1974), lugar que arquiva o imaginário, em que o eu se deixa levar pelas fantasias. No caso de “Poema a conta-gotas”, a voz lírica, em seu refúgio, busca algo que existiu na tentativa de reconstruir uma história com a qual teve alguma experiência e, assim, organizar o caos existencial que atravessa o tempo lentamente em forma de pingo, conforme impressão incorporada ao título do poema de Elisabeth Veiga (BACHELARD, 1974, p. 186, p. 200).

Para retomar as autoras brasileiras dos séculos referidos, poderíamos dizer que elas discutem o fascínio do “grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho” (BACHELARD, 1974, p. 262). Soma-se Lígia Dabul às poetisas com temas de reconstrução de subjetividades num espaço de representação lúdica que se transforma em várias imagens reais. A escritora nasceu e vive no Rio de Janeiro; é uma voz do próprio eu e das dificuldades que se encontram na intimidade do lar, circunstâncias expressadas no poema “Na sala”:

De noite  
tantos insetos  
tantos insanos  
de noite meus  
dedos crescem em  
quantos  
três pares de patas  
meu par de antenas  
dou por dadas. (DABUL, 2010, p. 30<sup>10</sup>)

“Na sala”, parte do livro *Nave* tem, por atmosfera, componentes retirados da fábula, os quais cedem lugar para o som do teclado que carrega a noite de solidão, esta percebida como a

<sup>10</sup> A numeração da página dos versos, retirados do livro *Nave* (2010), de Lígia Dabul, corresponde ao sumário.



manifestação de quem está só, distante de relações presenciais. A dupla face que compõe o recinto traz um sujeito que se inscreve no espaço intervalar de um período que gira ao redor do estranhamento criado pela tecnologia e pela nostalgia. No período noturno, que é, quase sempre, para descanso, a poeta junta atividades disponíveis pelo ambiente virtual, transferindo ao leitor o panorama de um eu que tenta delatar os problemas, porém, como descreve Lígia Dabul, no silêncio da sala, resta apenas “digitar” inutilmente e “apontar estrelas” (DABUL, 2005, p. 30). Ela cria um tempo de isolamento humano, em que “tantos insetos” povoam um mundo insano, cujos “dedos crescem”, mas sem poder tocar alguém. A artista informada da carência humana aponta para devaneios que sustentam a desintegração do homem dentro do espaço da casa. Nos versos, as queixas da falta do contato físico assemelham-se às de Elisabeth Veiga; ambas se aventuram a encontrar a si, retratando maneiras de viver fragmentadas, próprias de um grupo que tende a se adaptar às posturas de indiferença social que viabiliza a imposição da solidão e do caráter de exclusão.

No mesmo livro *Nave*, Lígia Dabul repete a temática do interior da casa, em “Sala de estar”:

A própria visita esconde o lugar púido.  
Escapam muitos incômodos dos sorrisos.

Acham graça do enfeite. Sacodem até a  
neve dançar desesperada na paisagem de

pinheiros. Cenas soltas, que desprego e entrego.  
Pernas cruzadas. Comento os flocos de luz.

O ar que adentra dispersa alguns mal-entendidos,  
focos de luz. Saio pela escada de incêndio. (DABUL, 2010, p. 32).

O cenário, decorrente da imaginação, pressupõe a leveza das palavras que incitam ver sorrisos, o movimento do dançar, do fluxo de luz, do riso que seria de amabilidade, entretanto, alude à ironia de eus enclausurados, os quais precisam lidar com ocasiões ou julgamentos errados acerca das coisas, ou seja, d“O ar” (DABUL, 2005, p. 32). Numa inversão de perspectiva, Lígia Dabul mostra o cômodo acompanhado da tensão propagada por estragos do local, cujos tumultos são repassados por um eu narrativo que cede a função enunciativa a outros sujeitos. Apesar de se manter numa atitude dominante, o narrador na poesia da autora faz

menção à perspectiva da “visita” que “esconde o lugar puído”, mas logo retoma a primeira pessoa para dizer: “Comento os flocos de luz”; portanto, o eu-lírico cria, pela fragmentação, um aparente laço entre eus (BACHELARD, 1974, p. 183), diferentemente de Elisabeth Veiga, em que a inquietação poética singulariza a impressão do eu lírico, conforme diz: “me boiava uma lagoa no olhar” (VEIGA, 2007, p. 23). Em outras palavras, as vozes líricas transferem para o tempo da escrita realidades distintas, reconhecendo o movimento pelo qual os seres existem, numa busca de si e do outro.

As ações das poetisas, no espaço das obras referidas, vêm justificar o processo vivido por elas que tratam de sonhos, de homens, de mulheres, da vida e das mortes simbolizadas pela natureza e lembranças. Reportam-se a uma sociedade com uma visão delas mesmas e coletiva, e, por tal ordem de pensamento, trazem à tona interfaces importantes da própria sensibilidade e dos possíveis *eus* que se inserem nos poemas.

### 3. Remate das sensações poéticas

Nesta opção interpretativa de leitura de poemas de autoria feminina, a análise acompanha a interiorização que acontece no curso dos eus líricos atravessados pelo cenário familiar. O lugar das expressões artísticas confere o espaço da literatura associada a um projeto identitário aliado ao estado de solidão que, no pensamento de Harold Bloom, é uma condição própria do ser humano, motivo por que escolhemos as produções dessas autoras. As poetisas trazem os sentimentos para o inusitado das ficções comprometidas em discutir a ausência de lembranças sociais que decorrem do comportamento automatizado, por vezes, associado à tristeza especialmente da pessoa em um recinto vazio de afetos. Com os encadeamentos de carência emocional, os poemas enfatizam a mobilidade do tempo pelos símbolos – “o lugar puído”, “gigantes se vão”, “minúcia do passado” – que refletem a consciência dessa passagem de onde é trabalhada a interioridade do sujeito poético.

Na análise, as imagens ganham visibilidades no espaço literário com particular identificação entre a poesia e o poema que acontece por meio da musicalidade e das pausas, cujos movimentos sonoros intensificam o lirismo que não acontece isolado da vida e da poética construída pelas autoras. As poetisas trazem à cena elementos narrativos e vozes que apontam para

o fluxo traduzido por um constante ir e vir, cuja intervenção poética tenta alternância na organização da memória capaz de sustentar realidades que só existem pelas mediações humanas e, sobretudo, artística. Sob tal aspecto, as vozes das artistas em pesquisa, mesmo com formas diferenciadas de contar a história, denotam uma visão do mundo em que se situam, ao explicar o objeto da poesia que aparece materializada nos elementos de composição dos poemas.

Um resumo das ações poéticas verifica a comunhão entre o social e o lúdico que acontece como estratégia de sobrevivência da memória identitária das poetisas com tons intimistas e romantizados. Não delimitamos a interpretação ao compasso rítmico estabelecido pelas narrativas, o propósito segue questionamentos de aprisionamento que acompanham as mudanças sociais como reflexões do homem e seu tempo. A poesia, como parte ativa da expressão artística, insere-se nos poemas ligados às coisas sensíveis e históricas, revelando um lirismo voltado ao eu em confronto com o mundo real o qual deve ser motivo de inspiração a outras vozes do século vigente e a de qualquer outro tempo.

## Referências

ALENCAR, José de. **Senhora**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

ASSIS, Machado de. **Miss Dollar**. Disponível em: <[www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select...co...](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select...co...)>. Acesso em: 20 abr. 2017.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BARANDAS, Ana Eurídice Eufrosina de. **O ramallete ou Flores escolhidas no jardim da imaginação**. Estudo biográfico e anotações de Hilda Agnes Hübner Flores. 2. ed. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1990.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura & linguagem**: a obra literária e a expressão linguística. São Paulo: Quíron, 1986.



COLASANTI, Marina. **Eu sei, mas não devia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

COLASANTI, Marina. **Gargantas Abertas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DOLORES, Carmen. **Ao esvoaçar da ideia**. Disponível em: <[www.biblio.com.br/conteudo/CarmenDoloresX/moldura.asp?l...m=7](http://www.biblio.com.br/conteudo/CarmenDoloresX/moldura.asp?l...m=7)>. Acesso em: 14 mai. 2013.

DOLORES, Carmen. **O divórcio**. Disponível em: <[www.biblio.com.br/conteudo/CarmenDoloresX/moldura.asp?l...m=7](http://www.biblio.com.br/conteudo/CarmenDoloresX/moldura.asp?l...m=7)>. Acesso em: 14 mai. 2013.

DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2010.

DUARTE, Constância Lima. Revendo o indianismo brasileiro: A lágrima de um Caeté, de Nísia Floresta. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 19, n. 25, p. 153-177, dez. 1999. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6799/5793>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

FLORES, Hilda H. **Estudo biográfico e anotações**. In: BARANDAS, Ana de. Oramalhete ou Flores escolhidas no jardim da imaginação. 2. ed. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1990.

FLORESTA, Nísia. **Opúsculo humanitário**. Introdução e notas de Peggy Sharpe. São Paulo: Cortez, 1989.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e poética**. São Paulo: Cultrix, 2000.

MUZART, Zahidé L. **Cruz e Souza e a poesia do negro no Brasil**. Letras de Hoje. Porto Alegre, PUCRS, v. 24, n. 2, p. 123-130, 1989.

QUINTANA, Mário. **Baú de espantos**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Como e por que somos feministas**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, p. 17-22, 2004.

**Submetido em: 01/11/2018. Aprovado em: 29/11/2018.**