

## MARIA LÚCIA ALVIM E O ROMANCEIRO DE DONA BEJA

Juliana Veloso Mendes de Freitas<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é apontar algumas leituras possíveis para a poesia de Maria Lúcia Alvim (1932), em especial sua obra *Romanceiro de Dona Beja* (1979), colaborando de alguma maneira para o (re)conhecimento e o estudo desta poeta contemporânea e, de maneira geral, trazer alguma contribuição para as pesquisas da poesia brasileira. Para tanto, após uma breve apresentação da poeta, são abordadas neste estudo algumas relações entre história e literatura, bem como é feita uma breve abordagem do gênero romanceiro de forma geral e, finalmente, é realizada a leitura e a análise de alguns poemas, almejando evitar a subordinação da poesia às reflexões teóricas, fazendo com que o discurso crítico parta dos textos poéticos e não de problemas postos por determinadas teorias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Maria Lúcia Alvim; romanceiro; poesia; história.

**ABSTRACT:** The objective of this work is to present some possible readings for the poetry of Maria Lúcia Alvim (1932), especially in her work *Romanceiro de Dona Beja* (1979), collaborating in some way for the recognition and study of this contemporary poet and, in general, to bring some contribution to the researches about Brazilian poetry. For this, after a brief presentation of this poet, some relations between history and literature are approached in this study, as well as the romancero genre in general, however succinctly. Finally, the reading and analysis of some poems is made, trying to avoid the subordination of poetry to theoretical reflections, thus elaborating a critical discourse from the poetic text and not from problems posed by certain theories.

**KEYWORDS:** Maria Lúcia Alvim; romancero; poetry; history.

### Introdução

A poeta e artista plástica mineira Maria Lúcia Alvim (1932), nascida em Araxá, publicou cinco livros entre os anos de 1959 e 1980, todos de poesia (*XX Sonetos*, 1959; *Coração Incólume*, 1968; *Pose*, 1968; *Romanceiro de Dona Beja*, 1979 e *A Rosa Malvada*, 1980) e, até então, não teve sua obra amplamente (re)conhecida. Talvez, inicialmente, surja a possibilidade de considerar a obra da poeta um tanto dissonante em relação à sua geração, obra essa marcada pela introspecção e por um flamar do sujeito de sua poesia pelo passado, num tom particular, buscando se chegar a si por várias vias, ignorando a efervescência social de sua época. Afirmo, entretanto, que a originalidade de seus versos não está ligada à forma ou às ideias, mas sim à junção dessas construções e, para além delas, no empenho da poeta em fazer de sua obra um *continuum* de seu intelecto e da expansão de seu mundo poético, único mundo sobre o qual ela poderia falar: “eu gosto mais de falar dos ‘mundos poéticos’ e não das técnicas, escolas e essa coisa toda exterior... falo em matéria de mundo poético, mundo

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: julianavelosomendes@gmail.com

interior porque eu só posso sentir a poesia através desses mundos” (ALVIM *apud* SANTOS, 2008, p.108). Sua voz poética faz eco à sua personalidade: discreta, reclusa, intimista.

Em *XX Sonetos* (1959), sua obra de estreia, a forma que a poeta escolhe para acolher as inquietudes de sua voz lírica é, como o próprio título assinala, o tradicional soneto, sendo a obra composta por três partes, *Narciso*, *Onde o tempo que me date* e *Proximidade*. É possível observar um eu lírico que, aproximando-se de uma construção metapoética, transita desassossegado por entre os caminhos da criação. Sobre a dissonância entre forma e conteúdo que circunda os poemas, Berta Waldman afirma que “Assim, à procura narcísica de uma identidade esgarçada e fragmentária [...] contrapõe-se a forma resolvida e acabada do soneto, ainda que tratado de modo pessoal: rimas e metros variados, diversidade rítmica, além de outras peculiaridades em seu alinhavo geral” (WALDMAN *apud* ALVIM, 1989). Os sonetos continuam construindo a obra em busca de uma identidade da poesia, sem abandonar o intimismo e o caráter reflexivo, criando uma tensão no próprio conteúdo, além da formal. O cuidado com as palavras denota seu requinte plástico – Maria Lúcia foi também artista plástica e sempre teve suas raízes ligadas às artes de uma maneira geral – e expõe a exploração do aspecto visual e sonoro de sua poesia.

Com uma riqueza de particularidades e um lirismo único, o *Romanceiro de Dona Beja* (1979) destoa das demais obras de Maria Lúcia por vias de um certo distanciamento da introspecção que perpassa costumeiramente seus poemas. A incursão de sua voz pela história pode ser notada desde a forma – sempre tão importante em suas construções – representada pelo romanceiro, gênero pouco utilizado pela poesia brasileira e mesmo pouco conhecido, o que já chama a atenção para o estilo da poeta. Romanceiro, “patrimônio da poesia popular que procede da tradição oral, herdeiro das gestas medievais e cujos mais remotos ancestrais seriam as narrativas homéricas” (GOUVÊA, 2008, p.179) e que em seu sentido original, na Idade Média, referia-se a línguas vulgares e originárias do latim instauradas na Europa. Essa significação passou da língua falada para textos e cantares dessas línguas neo-latinas, como o *Poema de Mio Cid*. Posteriormente, adquiriu o sentido mais atual que conhecemos, o de romance da tradição da poesia oral ibérica. Quanto à forma, o romanceiro é, geralmente, composto por versos septissílabos e rimas assonantes nos versos pares. Já em seu estilismo podemos evidenciar o uso de arcaísmos, do pretérito imperfeito e o caráter fragmentário. Alguns estudos afirmam que o gênero romanceiro era subdividido em quatro categorias:

velho, novo, vulgar e tradicional. Menéndez Pidal (1869 – 1968) ainda os classificou de outra maneira: juglaresco, artificioso, erudito e artístico. Da literatura moderna do século XX, podemos destacar duas apropriações do romanceiro bastante conhecidas - o *Romanceiro Gitano* (1928) de Federico García Lorca e o *Romanceiro da Inconfidência* (1953) de Cecília Meireles. Desde suas primeiras manifestações, o romanceiro carrega traços recorrentes como ligações com os acontecimentos históricos, voltas aos quadros épicos e certo ar trágico/dramático em vários de seus romances. Cecília Meireles afirma sobre este gênero:

O “Romanceiro” teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda. (MEIRELES, 1989, p.22)

O *Romanceiro de Dona Beja* utiliza-se justamente dessa maleabilidade oriunda da relação entre forma e conteúdo/sentido de que fala Cecília. Maria Lúcia, assim como a poeta do *Romanceiro da Inconfidência*, opta por um caminho interessante em sua obra: ela nos propõe uma leitura da história por outro viés, que não o dos vencedores (uma narrativa dos personagens vencidos da história, ou, ainda, um terceiro caminho entre esses dois polos). Essa opção de leitura da história garante ao poema bastante atualidade, extrapolando o recorte histórico e alegórico do século XVIII. É possível notar também em Maria Lúcia a tentativa de entoar as vozes de sua poesia partindo de lugares sociais não comuns por entre os fatos históricos, por vezes de maneira irônica, seguindo veios que extrapolam os pontos de vista tradicionais, como a escolha de poetizar sobre a descoberta e o desbravamento de terras do Triângulo Mineiro a partir de uma personagem feminina.

### **A lírica de Dona Beja: um retorno às origens**

O *Romanceiro* de Maria Lúcia é composto por 80 poemas subdivididos em 10 partes. Os poemas, que acabam formando uma única e grande obra, traçam cronologicamente a descoberta do Triângulo Mineiro e a vida de Dona Beja. A poeta não segue a métrica tradicional dos romanceiros ou seus tipos de rimas e versos, sua poesia recorre a fatos históricos pontuais e, também, extrapola a história abordando o mítico e o fantasioso, reforçando a ideia aristotélica de que o poeta escreve sobre o que poderia ter acontecido. Esse

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

Os versos são de variedade múltipla, desde a redondilha maior com que abre o poema (que o romanceiro é um extenso e único poema, por mais que nele variem os motivos e temas) ao verso longo, inumerável; a habilidade revelada na “Sextina do exílio”, impõe-se por igual em determinados sonetos, na série de haicais do “Solar do Largo da Matriz”, nas sugestivas trovas da “Chácara do Jatobá”. (GUIMARAENS FILHO *apud* ALVIM, 1979, p.12)

Maria Lúcia segue com seu *Romanceiro* como que inventariando o passado e, de poema em poema, cria uma narrativa histórica que abrange desde a descoberta do Triângulo Mineiro<sup>2</sup> até o fim dos dias de Anna Jacintha, Dona Beja, importante figura histórico-mítica do Estado de Minas Gerais, personagem de seus versos. Mesmo se utilizando de um recorte histórico preciso e recorrendo a fatos realmente ocorridos nesse período, pode-se entender essa escolha da poeta como um mote para sua poesia, como um caminho para o eu lírico voltar às origens de sua terra, de seu passado, de sua essência. Maria Lúcia, em entrevista sobre o *Romanceiro* ao jornal *O Globo*, fala sobre sua escolha por Dona Beja.

Eu usei Dona Beja como pretexto, como no caso de Flaubert. Quando perguntavam a ele quem era Madame Bovary, ele dizia: “Madame Bovary sou eu”. Então, D. Beja é o pretexto que usei, porque eu queria falar da minha terra. Essa figura da D. Beja para mim é um mito, um símbolo, que não está vinculada à personalidade lendária ou verídica, tal como é vista pelo folclore. O lado histórico desse *Romanceiro* está mais vinculado ao lado afetivo da minha vivência no sertão grande. (p. 35, 25 set. 1979, *O Globo*)

Esse procedimento poético elabora mais uma tensão em sua poesia, pois ela se vale de um mito regional para trazer à luz seus mitos particulares, fazendo de um acontecimento histórico um meio para cantar seu próprio mundo. Esse embate entre a história geral e a particular transcende esse lugar e imprime em sua obra o universalismo que dita o tom dos grandes poemas. Há, então, essa duplicidade narrativa partindo de um narrar compassado e cronológico dos acontecimentos históricos daquela região mineira e, simultaneamente, numa entrelinha, há a contrapartida do narrar da reminiscência de um passado particular.

---

<sup>2</sup> Região que fica entre os estados de São Paulo e Goiás e que em meados de 1720, durante as expedições bandeirantes, foi descoberta, ficando conhecida como Sertão da Farinha Podre. Durante esse período foi alvo de disputa entre os dois estados que ligava: pertenceu a São Paulo até 1748, depois a Goiás, sob o nome de Julgado do Desemboque, até 1816, quando a região foi definitivamente anexada ao estado de Minas Gerais.

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

Nascida em Formiga  
a dois de Janeiro  
de mil oitocentos.

Gira Capricórnio  
o fulcro ponteiro  
e a hora percute

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

ao meio partido —  
enquanto a razão  
o sulco imprimira

preciso e profundo.  
Filha natural –  
em místicas fontes

lavada no sal.  
A tez ariana  
herdara do pai

louçã, lusitana.  
Do lado materno  
os negros cabelos

os olhos redondos  
das aves noturnas  
insontes vagando

nos brejos sem lua.  
O nome tivera  
Igual senhorinha

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

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

embora melhor

o vôo sublinhe  
ligeiro, assombrado

de esquiva rolinha,  
no bico levando  
elíptico beijo

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

sonoros de Beja.  
(ALVIM, 1979, p.71).

Composto por tercetos e finalizado com um único verso, Maria Lúcia apropria-se do verso da redondilha menor, também conhecido como redondilho, uma versificação bastante popular na tradição ibérica, resgatando a herança do romanceiro e sobre ela imprimindo sua personalidade. A poeta utiliza essa métrica popular, dispondo-a em tercetos e ditando um movimento mais lento na construção encadeada das imagens; os versos vão, a pinceladas, compondo o retrato de Anna Jacintha desde o nascimento até sua tela final, a Dona Beja. A descrição de Anna Jacintha começa com local e data de seu nascimento e partindo da astrologia, a poeta convoca os astros, Marte e Saturno, e inaugura o feminino com o monte de Vênus que tem seu sulco, palavra referente tanto a um vinco na pele quanto a um vinco na terra, marcado pela razão, frequentemente relacionada ao gênero masculino. O poema ergue-se de modo dual, nem por isso opositivo, estabelecendo relações entre mulher e terra, feminino e masculino, mãe e pai, Anna Jacintha e Dona Beja. A identidade construída ao longo dos versos permite uma analogia entre a personagem e a própria região dos Araxás. Os elementos atribuídos a Beja são também terrestres: sulco, fonte, sal, ave, brejo, rolinha. Pode-se ler a filiação de Beja como a própria descoberta/colonização de Minas Gerais, “A tez ariana/ herdada do pai/ louçã, lusitana./ Do lado materno/ os negros cabelos/ os olhos redondos”. O pai lusitano faz alusão a Portugal, nosso colonizador, e os cabelos negros maternos são atribuídos à origem indígena da mãe de Anna Jacintha, nosso povo primeiro. O misticismo flutua conectando analogias e possibilidades, o signo de capricórnio girando entre as linhas da mão, as fontes da qual Beja emerge, filha natural e metamorfose da mulher em pássaro, “esquiva rolinha”. Bastante sensorial, o toque é sentido nas mãos, no corpo lavado pelo sal, a escuridão dos olhos redondos que vagam por entre brejos sem lua, o beijo delicado

e sonoro, “ditirambo, adágio/ e toca o realejo” que selam a transformação de Anna em Beja, da terra em Araxá.

É possível afirmar que o *Romanceiro de Dona Beja* é entretecido por estratos de significação de uma mesma construção: a terra aonde o ir e vir de Dona Beja é narrado, de onde brota o Triângulo Mineiro, sítio primordial de pertencimento do homem é a mesma terra da infância da poeta, da herança familiar; a história ali recuperada é também memória, ficção; a poesia nascida da universalidade da criação de Maria Lúcia, tem um particular retorno ao lar; a busca mítica pela origem que move todo o poema é, também, um retorno a si mesma.

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

O segundo episódio, *Fundação do Arraial de São Domingos dos Araxás*, narra a chegada de Anna Jacintha, a Dona Beja, à região de Araxá e de sua estada inicial no sertão. Segue-se com a temática da terra, que aqui é simbolizada na figura da mulher. O feminino é outro ponto forte do *Romanceiro*, que canta sobre uma terra e uma personagem principal feminina. Apresentam-se, nesse trecho, nove poemas: *Loa; Fazendeiros* com os subtítulos *Chegada de Anna Jacintha, Identidade e Na fazenda do Sobrado; O Ouvidor* com *Chegada a São Domingos, As raparigas em flor, As musas e O Ouvidor e a lira*; e encerra-se com *O rapto*. Os poemas são marcados por diálogos e Maria Lúcia recorre às formas populares como redondilha maior, trovas, mote e glosa, contrapondo com o poema final que possui ares concretistas, fazendo uso do espaço na folha como parte da construção de seus versos.

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

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

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

O sexto é intitulado *Lugar onde primeiro se vê o sol*, episódio no qual o espaço pode ser considerado análogo à vida de Dona Beja, uma representação do lugar em relação à personagem. São cinco os poemas: *Solar do Largo da Matriz*, composto por dezesseis haicais (*Sacada, Escadaria, Sala de visita, Sala de jantar, Sala de música, Salão, Biblioteca, Quarto de costura, Corredores, Quarto de hóspedes, Banheiro, Despensa, Cozinha, Terraço, Cozinha de cima, Pátio*); *Madrigal para cortesã*; *Chácara do Jatobá*, composto por treze trovas (*Casa, Paraíso, Capela, Varanda, Jardim, Quintal, Horta, Pomar, Porão, Tanque, Açude, Ceva, Alameda*); *Rondó da desilusão* e *Canção do Barreiro*. Maria Lúcia, mais uma vez, demonstra sua variedade de recursos estilístico-formais e continua costurando as ambiguidades da poesia, indo do haicai, forma oriental e relativamente recente no Brasil, às trovas, uma das mais populares criações poéticas. Há ainda o madrigal e o rondó, cancioneros bastante utilizados na Europa a partir do século XV e no classicismo e arcadismo brasileiros.

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



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

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

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

o retorno ao passado da história, da poesia, da emoção é ainda caminhar na direção do nascente. Retornar é renascer. A volta em Dona Beja mais parece um gesto matinal que um recolhimento noturno. “Voltar sempre redime” diz precisamente o texto que leva como título “A Volta” (BARBIERI *apud* ALVIM, 1979, p.15).

Para acompanharmos o fio tênue que mantém unidas as dissonâncias da lírica alviniana no *Romanceiro de Dona Beja*, analiso aqui mais alguns poemas através de um de seus temas principais: a terra. O mote que move o grande poema é a busca mítica pela origem e uma remissão de todo o destino dali nascido. O mito guia o caminhar por entre a memória que sempre povoou a construção poética. Segundo Leila Gouvêa, há uma retomada do mito no modernismo que leva a desconfiança face à história, fato interessante para pensar os romances brasileiros, já que tanto Cecília quanto Maria Lúcia retomam a história com uma lírica permeada de mitos, como uma tentativa de narrar um outro lado dessa história. Ainda de acordo com Gouvêa “na literatura moderna brasileira, Mário de Andrade, Jorge de Lima e Guimarães Rosa foram alguns dos autores que recuperaram o mito, fonte da imaginação poética.” (GOUVÊA, 2008, p.156). Inclusive, esses autores apontados são as principais

influências de Maria Lúcia, como ela afirmou em entrevista (p. 35, 25 set. 1979, *O Globo*) sobre o *Romanceiro* e seu fazer poético.

A terra é o principal tema dos dez episódios que constituem o romanceiro alviniano. Nos primeiros poemas do livro, temo-la em seu sentido de chão, pó, camada do solo de onde nasce a vida. Enquanto princípio e fim de tudo, a terra adquire a representação do movimento cíclico da obra, posicionando-se como um horizonte inalcançável, mas sempre visível e almejado. A partir de sua povoação, ela ganha ares de lar, de referência, de retorno. De sua fertilidade brotam o Sertão Grande, o Triângulo Mineiro e a concepção imagética dos versos da poeta. A exploração da terra é análoga à exploração da palavra. Ela, de virgem e intocada, é descoberta, explorada, povoada e a partir dela se ergue o homem e para ela o homem volta. Michael Hamburger traz a afirmação de Elizabeth Sewell acerca da poesia moderna que diz que “a poesia faz pleno uso da língua como um meio de pensamento, da exploração e da descoberta, e até agora só começamos a aproveitar sua utilidade potencial” (HAMBURGER, 2007, p. 39). É a busca por essa potência da língua, por seu descobrimento, num discurso metapoético por meio da terra que os poemas de Maria Lúcia ganham vida. Nos versos de um dos primeiros poemas do romanceiro, “onde a terra docilmente/ se deixe penetrar.”, é possível notar a vontade da terra e sua imposição diante do homem: ela só será penetrada onde permitir e a partir de sua permissão.

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

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

mas dilúvios, grilhões, rinocerontes.  
(ALVIM, 1979, p. 49).

A terra tem significação superior a todos os animais, já que se constitui das características de todos eles “A terra é o animal pensante – diante/ da própria sombra para a conspirar –/ das feras, tem o olfato e o paladar/ e dos homens a espora penetrante.” Ela é a origem, a mãe, a regente de tudo que fecunda, pari e sepulta, com sua “grinalda de vermes cintilantes” ela controla o ciclo da vida, e, portanto, da morte, iludindo os homens que a julgam dominar com suas ilusões em forma de sementes, raízes e seiva, fazendo não só brotar o que é desejado, “flores, falcões e diamantes”, mas também o inesperado, que não se pode controlar, “dilúvios, grilhões, rinocerontes”. A riqueza de imagens do poema nos remete à composição de versos através de pinceladas, ora suaves, ora deixando as cerdas marcadas na tela, ressignificando as palavras utilizadas, limpando-as “das escórias do desgaste rotineiro e mantém vivo o seu potencial de som e significação” (BOSI, 2000, p.272).

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

Rola novelo  
de norte a sul –  
de Dom João IV

a Bobadela

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

Ata, desata  
o emaranhado –  
que Dom João V  
quer esticá-lo  
entre Guaiás  
e Mato Grosso  
em prelazias  
de contragosto.  
(ALVIM, 1979, p. 61).

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

— Traz estandarte?  
Armas? Sinete?

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

de andeja flor –

corta novelo  
a frágil fita:  
ei-la que é

Anna Jacintha  
de São José.  
(ALVIM, 1979, p.61).

E os dois quartetos finais respondem à pergunta desvelando, delicadamente, quem consegue desfazer o nó em um corte, sem precisar recorrer a armas ou brasões: Anna Jacintha de São José, a Dona Beja, a quem a lenda atribui tal façanha. Os documentos históricos não comprovam esse acontecimento, entretanto, Agripa Vasconcelos (1985) e sua pesquisa que abrange além dos registros historiográficos, relatos e testemunhos sobre a vida de Dona Beja, atestam a veracidade do fato. É, inclusive, na obra desse autor, que tem por estilo misturar história, romance histórico e biografia ficcional, que Maria Lúcia baseia sua pesquisa para a composição do *Romanceiro*. Essa história romanceada ressalta a porosidade das fronteiras discursivas da história, da ficção e da literatura. Ainda que distintos esses discursos estão sempre aparentados e aproximados pelo imaginário e por sermos criaturas históricas é impossível não sermos parciais. Segundo Luiz Costa Lima, “a exatidão é muitas vezes sinônimo de superficialidade” (COSTA LIMA, 2006, p. 95), assim sendo, a inexatidão tanto do discurso histórico, como do discurso ficcional e literário compõe o cenário da construção social do homem.

Flutuando entre idas à historiografia, às lendas e à ficção, eis que Maria Lúcia deixa transparecer de forma bem marcada a intertextualidade de sua poesia. Em *As musas* (ALVIM, 1979, p.77), temos um poema que dialoga/homenageia sete musas, de sete poetas. Todos eles árcades, com exceção do simbolista Alphonsus de Guimaraens, ligados pela poesia a Minas Gerais, terra pela qual a poeta canta. O poema é dividido em catorze quadras com ares de jogral que trazem diálogos, em forma de pergunta e resposta sobre as musas, sendo que a estrofe da pergunta é sempre iniciada com o verso “Quem é aquela”, que aliado a rimas e assonâncias garante a musicalidade do poema. A disposição das estrofes no papel também colabora para a composição do cenário, que parece estar dividido entre aquele (ou aqueles) que pergunta(m), essas estrofes situam-se à esquerda da página; e o outro (os outros) que responde(m), com essas estrofes situadas à direita do papel. A primeira musa de quem se pergunta é a estrela do norte da Inconfidência Mineira, a poeta Bárbara Heliadora, que

segundo documentos históricos, é reconhecida como a segunda poeta brasileira, mas que acaba perpetuada na memória social não pela poesia que escreveu, mas por ter sido esposa do poeta árcade e inconfidente Alvarenga Peixoto, a quem apoiou no plano da conspiração mineira e serviu-lhe de conforto enquanto ele esteve na prisão.

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

— É Heliódora  
Bárbara bela  
por entre as brenhas  
que Amor me dá  
(ALVIM, 1979, p.77).

É interessante a inversão que a poeta faz do nome da musa, o que acaba conferindo ao substantivo próprio Bárbara a função de adjetivo – que nesse papel tem por sentido revelar qualidades positivas, o que faz da musa, além de bela, uma figura forte. A musa das próximas duas estrofes é Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, noiva do poeta Tomás Antônio Gonzaga, nossa conhecida Marília de Dirceu, “que a Lira austera/ ao vate inspira/ tanto louvor?”. Em seguida, há “Glaura nua/ na relva branda”, a ninfa “hamadriada/ de fulva fronte” do poeta Manuel Inácio da Silva Alvarenga, sobre quem ele fez poemas eróticos. Eulina, a musa do poeta Cláudio Manoel da Costa, é lembrada por sua formosura e sua ingrata sorte. “Eulina/ a ingrata Sorte/ que a ti declina/ meu padecer”. Seguida de Ifigênia, filha de Bárbara Heliódora e Alvarenga Peixoto, que morreu prematuramente em uma queda de cavalo: “É Ifigênia/ amada filha/ que se debruça/ à flor do ar. A penúltima musa é Ismália, de Alphonsus de Guimaraens, poeta simbolista, destoando dos árcades do poema, mas que tem uma ligação muito próxima com a lírica de Maria Lúcia, de quem ela afirma herdar as influências poéticas, além da ressonância simbolista em sua voz.

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

— É Ismália, a louca,  
das longas tranças  
em sua torre  
a suspirar  
(ALVIM, 1979, p.77)

Finalmente, nos dois últimos quartetos temos entre as musas uma desconhecida, mas que é uma estrela de primeira grandeza, a Aldebarã, estrela da constelação de Touro, que consegue irradiar sua luz sobre a luz do dia, Dona Beja, a musa final, convidando para o mergulho em sua fonte. O simbolismo da fonte de água viva é expresso principalmente pela nascente que jorra no meio de um jardim, como que do centro do paraíso terrestre. A fonte simboliza, ainda, pelas suas águas sempre novas, o rejuvenescimento perpétuo, que é uma das lendas que circundam Dona Beja.

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

— É Dona Beja  
de sua fonte  
que me convida  
a mergulhar  
(ALVIM, 1979, p.77).

Pode-se inferir desse poema uma outra temática recorrente em Maria Lúcia, que é a figuração do feminino. A terra carrega a simbologia da fertilidade, maternidade, assim como a personagem principal é uma mulher, Dona Beja. A intertextualidade com os poetas por meio de suas figuras femininas, sem mencioná-los, reforça a incidência dessa vertente. Como foi afirmado anteriormente, optar por dar voz ao outro lado da história documental é um procedimento parecido com o que Cecília faz em seu *Romanceiro da Inconfidência*, de onde ela deixa emergir “essas vozes que falavam, que se confessavam, que exigiam, quase o registro de sua história” (MEIRELES, 1989, p.23). A matéria histórica revisitada por ambas as poetisas trazem à tona um passado oprimido.

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

adaptação própria da construção oriental inserindo o uso de título e alterando a métrica na qual o primeiro verso rima com o terceiro, e o segundo verso possui uma rima interna (a 2ª sílaba rima com a 7ª sílaba).

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

sala de visita

De braços abertos  
O tempo fica parado  
Forrado de branco.  
(ALVIM, 1979, p.117).

A concisão típica da forma confere uma dicção intimista e delicada ao poema. Em cada haicai, ao descrever ou falar sobre cada cômodo do lar de Dona Beja é como se a voz lírica descrevesse os sentidos e os sentimentos da própria personagem. O tempo, de braços abertos como uma pessoa e forrado de branco como a mesa ou algum outro móvel da sala de visita, elabora uma metáfora bastante rica e profunda que só se resolve dentro do próprio poema, completando seu sentido, encontrando seu espírito, dentro si mesmo. A habilidade da poeta ao lidar com a métrica e o jogo das palavras, sucintas e sugestivas, é reiterada ao longo dos haicais.

banheiro

Chorar escondido –  
Balaio de roupa suja  
Finge que não vê.  
(ALVIM, 1979, p.125).



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

A *Chácara do Jatobá*, que dá título a este próximo poema aqui analisado, era o movimentado bordel de Dona Beja em Araxá, segundo Agripa de Vasconcelos (1985, p.150 – 184). Nesse espaço ela era a cortesã sem perder sua postura forte e incisiva. Ao passo que o *Solar do Largo da Matriz* trata de maneira intimista os cômodos, ambientes do interior da casa, assim como os sentimentos do interior do ser; em *Chácara do Jatobá* a composição do poema se dá através de trovas, que descrevem o exterior da chácara e os grandes espaços que a compõem. A construção fragmentada em lugares, comum aos dois poemas, se difere desde a forma até chegar ao tom. Enquanto o haicai por sua concisão utiliza os silêncios e a sugestão como elementos de seus versos, criando um ambiente intimista; a trova, criação literária bastante popular e tradicional, traz mais musicalidade, com seus versos em redondilha maior e rimas alternadas. Novamente a poeta faz uso dos recursos imagéticos para a elaboração dos cenários descritos. Observemos a trova que segue.

jardim

Regarei o coração  
Com jacintos e rutilos –  
Nos canteiros da paixão  
Deito meu corpo sem brilho.  
(ALVIM, 1979, p.137).

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

horta

Mordendo as finas nervuras  
Deste verde alvorecer –  
Entre o vício das verduras,

Roga a praga do prazer.  
(ALVIM, 1979, p.139).

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

De um modo geral, a poesia de Maria Lúcia flutua entre o movimento enlacrado do fazer poético em si mesmo e a história. Inclusive a própria zona nebulosa na qual estão inseridas a história de Dona Beja e do ciclo de povoamento de Minas Gerais, onde tradições populares e historiografia se misturam de forma quase inseparável, colaboram para o sabor de sua poesia, que conta com o flamar da voz lírica por entre história e lenda, não se esgotando, de forma alguma, nesses referenciais. A opção da poeta em narrar um fato histórico emergente de uma zona turva, que não permiti delimitar as fronteiras entre a historiografia, as lendas, as tradições orais e populares, atua como uma das ferramentas de Maria Lúcia para a composição dos estratos de significação dessa obra.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme. *Haicais*. Disponível em: [http://www.releituras.com/guialmeida\\_haicais.asp](http://www.releituras.com/guialmeida_haicais.asp). Acesso em 04 dez. 2014.
- ALVIM, Maria Lúcia. *A Rosa Malvada*. Rio de Janeiro: Editora Clarim, 1980.
- ALVIM, Maria Lúcia. *Coração incólume*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1968.
- ALVIM, Maria Lúcia. *Pose*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1968.
- ALVIM, Maria Lúcia. Romanceiro de Dona Beja: a melancolia mineira na poesia de Maria Lúcia Alvim. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 35, 25 set. 1979. Disponível em <http://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em 14 fev. 2014.
- ALVIM, Maria Lúcia. *Romanceiro de Dona Beja*. Rio de Janeiro: Fontana, Mec, 1979.
- ALVIM, Maria Lúcia. *Vivenda*. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).
- ALVIM, Maria Lúcia. *XX Sonetos*. São Paulo: Seção de Obras da Fundação Cásper Libero, 1959.
- BARBIERI, Ivo. Re-generação ou a volta às nascentes. Prefácio. In ALVIM, Maria Lúcia. *Romanceiro de Dona Beja*. Rio de Janeiro: Fontana, Mec, 1979.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain.; SUSSEKIND, Carlos; SILVA, Vera da Costa e. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. Maria Lúcia na sombra e na luz. Prefácio. In ALVIM, Maria Lúcia. *Romanceiro de Dona Beja*. Rio de Janeiro: Fontana, Mec, 1979.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- SANTOS, A. L. *A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone*. 2008. 197 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas.
- VASCONCELOS, Agripa. *A vida em flor de Dona Beja*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985.
- WALDMAN, Berta. Prefácio. In: ALVIM, Maria Lúcia. *Vivenda*. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).

**Artigo recebido em agosto de 2017.**  
**Artigo aceito em outubro de 2017.**