

**GEOGRAFIA ÍNTIMA DAS COISAS:
A POESIA DE MICHELINY VERUNSCHK**

**INTIMATE GEOGRAPHY OF THE THINGS:
MICHELINY VERUNSCHK'S POETRY**

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA³⁵

RESUMO: Propõe-se examinar a poética das coisas no livro *Geografia íntima do deserto*, de Micheline Verunschck, procurando evidenciar a relação dessa poética com uma tradição lírica moderna que remonta a, entre outros, Francis Ponge e João Cabral de Melo Neto. Intenta-se acompanhar como se configura a intimidade nessa poesia que parece negá-la ao se voltar para o exterior. Para tanto, serão lidos alguns poemas exemplares de *Geografia íntima do deserto*. Antes disso, far-se-á um percurso por teorias da lírica, de Hegel a pensadores modernos e contemporâneos, para refletir sobre a subjetividade, seu suposto desaparecimento na modernidade poética e sobre a possibilidade de construção de uma figuração outra da intimidade em uma poesia que a apaga da epiderme do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Micheline Verunschck; Subjetividade lírica; Poesia das coisas.

ABSTRACT: *We propose to examine the poetry of the things in the book Geografia íntima do deserto, by Micheline Verunschck, trying to show the relationship of this poetic with a modern lyrical tradition which dating back to, among others, Francis Ponge and João Cabral de Melo Neto. This study seeks to observe how the intimacy is configured in this poetry, which seems to deny it to turn outwards. For this, some exemplary poems from Geografia íntima do deserto will be read. Before that, we will pass through theories of the lyric, from Hegel to modern and contemporaries thinkers in order to reflect about subjectivity, its supposed vanishing in modern poetry, and the possibility of building another figuration of intimacy in a poetry that extinguishes this intimacy of the surface of the text.*

KEYWORDS: *Brazilian contemporary poetry; Micheline Verunschck; Lyrical subjectivity; Poetry of the things.*

³⁵ Departamento de Estudos Literários e Linguísticos. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Linguística – Faculdade de Letras – Universidade Federal de Goiás (UFG), campus II – CEP 74001-970 – Goiânia – GO – Brasil – E-mail: solfiuza@hotmail.com

A pernambucana Micheline Verunschik, atualmente radicada em São Paulo, publicou, em 2003, dois livros de poesia: *O observador e o nada*, pelas Edições Bagaço, e *Geografia íntima do deserto*, pela Landy.

Micheline tem prontos para publicação um romance e um livro de poesia intitulado *A cartografia da noite*, que deve sair este ano³⁶.

Geografia íntima do deserto, de que se ocupará este trabalho, foi finalista do Prêmio Portugal Telecom em 2004 e contou com o endosso crítico de João Alexandre Barbosa, que assina o prefácio do livro.

Na poesia de Verunschik, de reconhecida filiação cabralina, não se tem uma subjetividade concentrada a se expandir e a se expressar, como queria Hegel, mas um eu que se desloca para fora de si e se volta para as coisas. Como Francis Ponge, Micheline dá a palavra às coisas.

Em sua dissertação de mestrado, defendida em 2006 na PUC-SP e na qual estuda a poesia de João Cabral e Sophia de Mello Breyner Andresen, Verunschik persegue nesses autores justamente o fato de eles tomarem o mundo das coisas, a realidade sensível, como núcleo central de criação. Assim, a crítica busca, em seu exercício, a poeta, pois, ao refletir sobre esses dois autores da moderna lírica de língua portuguesa, segue no enalço de indagações que estão no cerne do seu trabalho de poeta. Ao falar sobre determinados objetos poéticos, a crítica fala do que a move e a comove em seu ofício de poeta. Ela analisa uma tradição poética na qual se insere e se quer inserida. Cria, borgianamente³⁷, seus precursores.

Essa poesia das coisas que a poeta realiza em sua obra criativa e persegue em seu exercício crítico implica uma negação da subjetividade lírica ou seria ela uma forma outra de a intimidade se configurar na modernidade e na contemporaneidade?

Antes de pensarmos essa questão por meio da leitura de alguns poemas de *Geografia íntima*, façamos um percurso teórico por alguns conceitos de lírica, levando em consideração a centralidade ou o banimento da subjetividade.

³⁶ De fato, o livro de poemas, *A cartografia da noite*, saiu publicado agora em 2010, pela Editora Lumme. [Nota do editor].

³⁷ Refiro-me à idéia desenvolvida por Jorge Luis Borges (1999) em “Kafka e seus precursores”, segundo a qual não são os poetas velhos que influenciam os poetas novos, mas estes que criam os seus precursores, modificando nossa concepção do passado. Pensamento similar encontra-se em “Tradição e talento individual”, de T.S.Eliot.

1. “O príncipe e motivo da sua inspiração”

Hegel é o principal responsável pela sistematização e divulgação de um conceito de poesia lírica entendida como subjetividade, por oposição à poesia épica, que seria o gênero da objetividade.

Para Hegel, na poesia lírica, um eu concentrado se expande e expressa seus sentimentos. O poeta lírico “torna-se para si mesmo uma obra de arte”, é “o príncipe e motivo da sua inspiração” (HEGEL, 1997, p.519).

O filósofo reconhece que o poeta lírico pode se voltar para a realidade exterior. Nesse caso, ele “atrai o real para a esfera dos sentimentos, transforma-o num objeto da sua experiência interna, e é só depois de o ter interiorizado que o exprime” (p.532). Não é a objetividade real que constitui “o elemento verdadeiramente lírico, mas o eco que esta realidade objetiva provoca na alma ou o sentimento que desperta” (p.533). Assim, a realidade sensível se apresenta apenas como um pretexto para o eu do poeta se expressar.

Considera Hegel a existência de uma poesia lírica em que o poeta “sai de si mesmo”, como acontece na poesia ditirâmbica e nos salmos do *Antigo Testamento*. Essa saída de si dá-se por meio da transcendência, do êxtase divino.

Admite que nem tudo é subjetividade em poesia, já que não desconsidera a dimensão histórica do gênero. Assim, ao apresentar a lírica oriental, nota que, nela, a consciência subjetiva encontra-se mergulhada no exterior, de modo que haveria uma ausência de liberdade interior. Nessa poesia, “se afirma não a interioridade do poeta recluso em si mesmo, mas a sua direção para os objetos e situações exteriores” (p.546). Isso confere um tom objetivo à poesia oriental, pois o poeta não exprime as coisas e as circunstâncias como as concebe, mas confere a elas uma vida independente.

Essa atitude que Hegel percebe na lírica oriental parece ser bastante semelhante à encontrada em grande parte da poesia moderna e contemporânea, de modo que talvez se pudesse falar, metaforicamente, em uma orientalização da moderna poesia ocidental.

2. O não-distanciamento entre sujeito e objeto

A concepção de lirismo hegeliano é retomada e reformulada por Emil Staiger em seu *Conceitos fundamentais da poética*, publicado originalmente em 1946. Para Staiger,

a lírica não é o gênero da subjetividade, como o quer Hegel. Também não é objetiva. “Se ela não representa o mundo exterior também não representa contudo o interior. O que se dá é que ‘interno’ e ‘externo’ não estão absolutamente diversificados em poesia lírica” (STAIGER, 1975, p.58).

Nesse sentido, a atitude fundamental da lírica é o não distanciamento entre o eu e o mundo. Quanto menor o distanciamento, maior a fusão e mais a composição se aproxima de uma suposta lírica pura. A fusão plena entre o sujeito e o objeto, a completa diluição, é impossível e redundaria no silêncio, na palavra não articulada, no fim da poesia.

Por tomar o não distanciamento como a atitude fundamental da lírica, Staiger diz ser a recordação a essência do gênero. O poema lírico realiza o mesmo movimento da recordação. Por meio desta, abole-se a distância entre o passado e o presente, já que o passado é trazido de volta ao coração. Como a recordação propõe uma sobreposição do passado no presente, a poesia lírica abole todas as distâncias, fundindo passado e presente, eu e mundo, subjetividade e objetividade.

A contribuição da teoria de Staiger está em ela insistir na paridade entre objetividade e subjetividade na constituição lírica. Hegel admite que o poeta se volte amiúde para a realidade exterior, mas, nesse caso, o mundo objetivo é apenas um pretexto para a subjetividade se manifestar. Em Hegel, a subjetividade apaga a objetividade. Staiger insiste na fusão desses dois polos. Para ele, a experiência poética é a da alteridade, da outridade, pois “se queremos encontrar a nós mesmos, não podemos descer ao nosso íntimo; temos que ser buscados fora, sim, fora de nós” (p.60).

3. Sobre o apagamento da subjetividade lírica na modernidade

Se Staiger não nega a subjetividade, mas a integra na objetividade, nota-se, entre teorias difundidas da modernidade, a ideia do desaparecimento da subjetividade lírica, do apagamento do sujeito. Isso se deu na esteira de um conceito caro à modernidade poética: o de despersonalização.

Hugo Friedrich, com o seu *Estrutura da lírica moderna*, publicado pela primeira vez em 1956, foi um dos grandes divulgadores da despersonalização lírica.

Fonte fundamental para a leitura que Friedrich faz da modernidade poética é o ensaio de Ortega y Gasset intitulado *A desumanização da arte*, escrito ao que parece em

1925. Ortega y Gasset, no momento em que as vanguardas se sucediam vertiginosamente, parecendo tão diferentes entre si, olhou no olho do furacão e procurou enxergar o que elas tinham de semelhante. O denominador comum que encontrou foi o que cunhou pelo termo “desumanização”³⁸. A despersonalização, entendida como a separação entre o homem e a obra, seria um dos procedimentos dessa “desumanização”. Assim, “o poeta começa onde o homem acaba” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p.54).

Mallarmé é o caso exemplar mais lembrado quando o assunto é a despersonalização lírica. Sobre a poesia dele diz Ortega y Gasset que o homem que poetiza desaparece, volatiliza e fica transformado numa “pura voz anônima que sustém no ar as palavras, verdadeiros protagonistas da empresa lírica” (p.55). Também Hugo Friedrich (1993) observa que nenhuma poesia de Mallarmé pode ser pensada dentro de uma perspectiva biográfica, nenhuma delas evoca estados sentimentais naturais. Nessa lírica, o artista não participa como pessoa particular, mas como inteligência que poetiza, como operador da língua.

A despersonalização, entendida como o banimento, em poesia, da pessoa ocasional do poeta, representa um alargamento das possibilidades do poético e das teorias da lírica. A consciência da não consubstanciação entre viver e cantar possibilitou, por exemplo, a realização de uma obra plural e fundada na estética do fingimento como a de Fernando Pessoa. A compreensão de que o eu que fala no poema é um ser de linguagem, uma entidade ficcional, a que se deve chamar eu lírico, sujeito da enunciação ou qualquer nome que o valha, permitiu que as teorias deslocassem a atenção do homem para o próprio texto.

Os teóricos defensores da despersonalização, às vezes, entretanto, incorrem em duas atitudes equivocadas. Uma delas consiste em generalizar a despersonalização, tomando-a não como uma tendência da moderna poesia, mas como toda essa poesia, tal qual se pode inferir dos trabalhos de Ortega y Gasset e Friedrich. A teoria da

³⁸ O termo “desumanização” causou um certo mal estar no meio intelectual. O poeta Jorge Guillén (/s.d./) rechaça o termo e lembra que, se há poesia, ela terá que ser humana, pois um poema “desumano” constituiria uma impossibilidade física e metafísica. O termo realmente talvez não seja o mais adequado, mas Ortega y Gasset o toma em sentido acertado para nomear determinada tendência moderna avessa à representação realista e à expressão dos sentimentos mais pessoais do artista.

despersonalização é válida, mas precisa ser relativizada. A poesia moderna, como notou Alfonso Berardinelli (2007), é composta por várias e dissonantes vozes. Há muitos poetas confessionais no século XX, ainda que realizem uma poesia talvez envergonhada de tomar o eu como espetáculo ou que o toma de um modo ironicamente despersonalizado.

Outro equívoco é a ideia de que a poesia não egótica, não solipsista, não intimista, aboliria a subjetividade. O que se entende muitas vezes por despersonalização, por antilírica moderna, parece ser uma possibilidade outra de a subjetividade, de o lirismo se manifestar. Pensamento interessante desenvolvido nessa direção é o elaborado por Michel Collot em seu *Matière-émotion*, de 1997.

4. O eu fora de si

No capítulo “*Le sujet lyrique hors de soi*”, de *Matière-émotion*, Collot revisa a teoria hegeliana da subjetividade lírica e resgata as teorias modernas da lírica de Emil Staiger, G. Genette, Benveniste e Käte Hamburger.

Collot se distancia tanto da perspectiva hegeliana quanto dos que professam a errância e o desaparecimento do sujeito lírico na modernidade poética.

Em relação a Hegel, observa que o que para o filósofo é uma exceção no gênero lírico converte-se em regra na modernidade e na contemporaneidade. Para Hegel, como se viu anteriormente, em lugar de um eu fechado que se expande e se expressa em linguagem, há também uma poesia em que o eu se projeta para fora de si, como nos salmos do *Antigo Testamento*. Para Collot, esse eu fora de si torna-se, em lugar de exceção, a regra na modernidade e não implica uma transcendência, mas um voltar-se para a realidade exterior, para as coisas.

Também para Collot, o deslocamento de foco, na modernidade, da subjetividade concentrada para o objeto de sensação e para a linguagem não tem como consequência a desaparecimento pura e simples do sujeito em proveito de uma improvável objetividade, mas a sua transformação. Trata-se de uma renovação do lirismo: *Il existe une autre voie, plus positive et plus transitive, par laquelle, sortant de soi, le sujet moderne peut*

*s’accomplir dans cette dépossession, en s’ouvrant à l’altérité du monde, des mots et des êtres*³⁹ (COLLOT, 1997, p.51).

Essa seria a via aberta por Rimbaud e Francis Ponge, poetas analisados por Collot.

Lembremos, *en passant* e parcialmente, apenas a poética pongiana, pela filiação que a poesia de Micheline Verunschik estabelece, deliberadamente ou não, com essa poética. O Ponge contemplado é o de *Partido das coisas*. Também, segue-se brevíssimo comentário sobre João Cabral, poeta que, segundo palavras de Micheline, a ensinou e a ensina a fazer poesia, a quem sempre volta quando está em crise, poeta que a põe no prumo⁴⁰.

5. *Le parti-pris des choses* e a confissão pelo avesso

Ponge, numa das introduções ao *Partido das coisas*, diz haver desistido de se conhecer a si mesmo, a não ser aplicando-se às coisas. Aplicar-se ao conhecimento das coisas é uma forma de se expressar, de chegar ao conhecimento de si: “Não me conhecerão, não terão uma idéia de mim senão através de minha concha, de minha morada, de minhas coleções” (PONGE, 2000, p.39). Em outra introdução, observa:

As qualidades que se descobrem nas coisas tornam-se rapidamente argumentos a favor dos sentimentos do homem. Ora, numerosos são os sentimentos que não existem (socialmente) por falta de argumentos.

Por isso raciocino que poderíamos fazer uma revolução nos sentimentos do homem simplesmente aplicando-nos às coisas, que logo diriam muito mais do que aquilo que os homens costumam fazê-las significar. (p.43)

No texto “Caracóis” (p.84-91), Ponge ironiza a poesia de tradição hegeliana, relacionando-a ao caracol que deixa sua secreção sobre a terra, expressão fugaz de seu orgulho e de sua cólera. Os poetas que se exprimem de maneira inteiramente subjetiva fariam uma obra tão fugaz quanto a secreção do caracol, em lugar de construírem sua

³⁹ “Existe uma outra via, mais positiva e mais transitiva, para a qual, saindo de si, o sujeito moderno pode se completar nessa desposseção, se abrindo para a alteridade do mundo, das palavras e dos seres”. [Tradução da autora do artigo].

⁴⁰ Reprodução livre do depoimento de Micheline Verunschik quando esteve na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (Goiânia), em 2009, como participante do projeto “Poetas em público”

expressão como uma morada sólida, de várias dimensões. Seriam antes heróis, seres que transformam sua existência em obra de arte, do que artistas, ou seja, fabricantes de obras de arte.

João Cabral, em chave diferente de Ponge, também propõe uma poética das coisas, uma poesia avessa à expressão desabrida do eu, que desloca o acento da personalidade lírica para a concretude exterior, uma poesia que, pensada em relação ao paradigma hegeliano, seria antilírica.

Mas o próprio Cabral, primeiro leitor de si mesmo, em conhecido metapoema de *Agrestes*, problematiza a empobrecedora dicotomia poesia das coisas X poesia do eu:

“Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar
até onde está pura ou impura?
Ou se sempre se impõe, mesmo impura-
mente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa
de que falar ou não falar?
E se o evitá-la, o não falar,
é forma de falar da coisa?

(MELO NETO, 2003, p.554).

Valendo-se da retórica da pergunta, Cabral propõe o falar das coisas como modo de falar de si. O poeta se fala nas coisas sobre as quais fala, pois a seleção do objeto, o modo de dizê-lo são exercícios da subjetividade. A própria opção deliberada do poeta por uma poesia anticonfessional já diz esse poeta. Nesse sentido, a poesia das coisas é uma das possibilidades encontradas pelo sujeito moderno, pudico de se dar como espetáculo na cena poética, para expressar a intimidade. A subjetividade persegue aqueles que dela foge. Nesse caso, ao pensar poeticamente as dúvidas apócrifas de

Marianne Moore, o poeta formaliza perguntas que subjazem sua oficina poética. Fala do outro para falar de si.

Na linha pongiana e cabralina da poesia das coisas, situa-se Micheline Verunschck.

6. Geografia íntima do deserto

Tudo se converte em objeto de poesia em *Geografia íntima do deserto*: o boi, o gato, a bicicleta, o rio, o livro, a fotografia de um menino morto, mas também pintores e pinturas, o processo de composição artística e a própria memória pessoal, que passa por um processo de despersonalização. Veja-se o poema que se segue:

“A bicicleta”

1 A bicicleta brilhava no deserto.
 2 Dourada, era um bicho.
 3 Magra, buscava as tetas da mãe
 4 quando se perdeu.
 5 A bicicleta e sua solidez de areia,
 6 sua solidão de ferrugem
 7 e seu olho manso e manso.
 8 Tivera umas asas,
 9 esfinge.
 10 Tivera uma voz,
 11 sereia.
 12 Animal mítico,
 13 pedais, sementes, umbigo:
 14 pedaço de sol,
 15 um deus enterrado no deserto.

(VERUNSCHK, 2003, p.49).

O poema fala sobre um objeto sensível, a bicicleta, mais precisamente sobre uma bicicleta velha e enferrujada, sem utilidade, jogada fora no deserto. À maneira de Manoel de Barros, que também realiza uma poesia das coisas ao seu modo, Micheline encontra grande serventia poética para a velha bicicleta, reinventando-lhe uma fábula mítica, um passado glorioso e esplendoroso, o qual atualiza, inclusive, um repertório mitológico clássico. Esse passado mítico e grandioso da velha bicicleta simultaneamente contrasta e está contido na sua situação presente, quando, inumada, continua sendo um deus.

Os dois primeiros versos reenviam ao passado da bicicleta. Nesse passado, o veículo é apresentado em seu fulgor, cintilando no deserto, dourado como o sol ou como o metal precioso. Também, é transformado em vivente, em “bicho”. Portanto, há uma mitificação do objeto que, antes de ser descartado no deserto, teve um passado resplandecente, provavelmente quando servia de meio de transporte ou de esporte ou brinco de criança.

Os versos 3 e 4, constituídos por um único período, recompõem o mito da perda, da queda da bicicleta, que, transformada em bicho, exhibe a fragilidade de seu destino animal: tem uma mãe, depende de suas tetas para sobreviver e perde-se ao buscá-las.

As imagens dos versos 5, 6 e 7, apresentadas em uma única frase sem verbo, remetem à situação presente a que foi reduzida a bicicleta. “Solidez de areia”: trata-se de uma solidez desagregada, já que a areia é uma rocha em desagregação. “Solidão de ferrugem”: a ferrugem corrói o objeto de ferro do mesmo modo que a morte um ser vivente; em ambos, a solidão irremediável do objeto que morre ou do vivente que enferruja. “Olho manso e manso”: o olho no singular, metáfora do olho único, do farol da bicicleta, tem sua mansuetude intensificada pela reiteração do adjetivo “manso”; mansuetude que evoca a situação domesticada a que se vê reduzido o bicho-bicicleta quando jogado no deserto.

Essas são imagens que dizem o presente da bicicleta e contrastam sensivelmente com o vigor e o fulgor pretéritos que os versos iniciais resgatam e também com a dimensão mítica que os versos seguintes encarnam. Estes (de 8 a 12) atualizam um repertório mitológico clássico, que reenvia novamente ao passado da bicicleta por meio do pretérito-mais-que-perfeito e recompõe a perdida grandeza do veículo: “Tivera umas asas, / esfinge. / Tivera uma voz, / sereia.”

Os versos finais, de 12 a 15, concluem, numa única frase com apenas um verbo no particípio, a apresentação do estado presente da bicicleta, depois de ter refeito sua fábula mítica. Animal mítico no passado, equiparado à sereia e à esfinge, bicho em seu esplendor nos versos iniciais, o veículo reduz-se a cacos, pedaços, partes de coisas e seres: “pedais”, “semente”, “umbigo”. Nesse sentido, a imagem “pedaço de sol” é bastante significativa na medida em que evoca o naco de esplendor, o fragmento do que não é mais, a memória do que foi a bicicleta. O sol é a estrela que, pela sua proximidade com a Terra, parece a maior e mais brilhante. Também, é o deus Hélios na mitologia

grega. Elemento mítico como o sol, de grandeza superior em tempos pretéritos, a bicicleta encontra-se reduzida, no presente da fábula, a um “pedaço de sol”. Esse verso-imagem se completa e se conclui no seguinte: “um deus enterrado no deserto”. Deus em tempos pretéritos, a bicicleta é atingida, no presente, pelo destino irrefutável aos seres mortais: a inumação, a morte, o fim. Mas, no traste jogado fora, enterrado no deserto, cintila a grandeza de um passado mítico e elevado, que o poema reconstrói.

Onde a intimidade nesse poema que apresenta, sem interferência explícita de uma subjetividade lírica, uma bicicleta velha enterrada no deserto? Onde o íntimo que é anunciado no título do livro nessa poesia que, em lugar de usar o objeto para expressar o estado emocional do poeta, parece antes apresentar o objeto como objeto, como algo que se expõe, que se põe diante dos olhos?

Está em tudo. Na escolha específica desse objeto, traste enterrado no deserto, que é recolhido para matéria de poesia. No modo de olhar; um olhar que, mesmo não se dando como espetáculo, se ocultando atrás do que é visto, só pode ser subjetivo. Na construção das imagens que, extremamente originais, fundam um mundo, têm um poder arcaico, como se a poeta, ao criar imagens, ao nomear, fosse uma doadora de existência tal qual os homens primevos. Na escolha de uma palavra e não de outra para compor o poema. Enfim, o sujeito está presente como inteligência que poetiza, como operador da língua. Daí João Alexandre dizer, com a exatidão que lhe é própria, sobre *Geografia íntima*:

[...] a intimidade é, por assim dizer, conservada nos limites da discrição, sem que, em nenhum momento, seja diminuído o impacto de sua figuração.

Eis, portanto, um interessante e aparente paradoxo: uma poesia da intimidade, como esta sem dúvida é, não é necessariamente uma poesia intimista ou de intimidades.

[...]

Uma poesia íntima, mas do deserto, e não do ou [sic] da poeta como subjetividade que venha se escancarar diante do leitor por uma linguagem de desafogo desabrido. (BARBOSA, 2003, p.14).

Na poesia de Verunschik, há muitos outros procedimentos de configuração de uma intimidade que não implica poesia intimista, no sentido corrente do termo. Em poema como “Seca (ou ‘O Boi e a Quaresma’)”, o sujeito da enunciação é o próprio

objeto⁴¹; estratégia que evoca, em chave menos irônica, o Drummond de “Um boi vê os homens” e toda uma tradição de explícita prática da alteridade em poesia lírica:

“Seca (ou ‘O Boi e a Quaresma’)”

A Folia de Reis
 chovendo fitas
 passou ao largo de mim
 que pastava calmo
 no magro campo.

Ah! E o Sol,
 imenso carrapato
 agarrado no azul

(VERUNSCHK, 2003, p.37).

Mesmo ao lidar com temas de natureza embaraçosa para um poeta avesso à subjetividade sentimentalóide, a autora, por meio de estratégias de despersonalização, safa-se desse perigo, como se verifica no poema sobre a fotografia de um menino morto:

“Fotografia do menino”

O menino morto
 nem fazia conta
 do caixãozinho de brinquedo,
 do diadema de flores,
 nem da roupa de festa
 com que a mãe o vestira
 num dia ordinário.

Estava tão limpo e tão lindo
 e o verniz dos sapatos
 brilhava tanto,
 mas o que incomodava de verdade
 eram as mãos presas
 numa prece que ele não sabia como soltar
 e nem deveria, decerto,
 pois a mãe poderia vir a ralhar
 e seria um aborrecimento enorme.

⁴¹ A mesma estratégia poética está presente no poema “O rio” (VERUNSCHK, 2003, p.31).

(VERUNSCHK, 2003, p.81).

Duas estratégias se evidenciam no poema. Primeiro, em lugar de olhar diretamente para a criança morta, a poeta se volta para um objeto que é já representação dessa situação primeira: a fotografia. O poema se constrói a partir de um tipo de registro fotográfico muito comum no Brasil na primeira metade do século XX: o dos mortos familiares. Entre as fotos de família que remontam a essa época, o retrato de crianças mortas, convertidas em mitos familiares, é presença constante. Ao escolher olhar a imagem fixada, a fotografia, e não a cena propriamente dita, o poema já instaura um distanciamento em relação à realidade primeira, o qual preserva do choque sentimental que o contato direto com uma criança morta poderia propor.

Uma segunda estratégia é que a voz poética em 3ª pessoa recupera a percepção da criança para descrever liricamente sua condição de menino morto, o que resulta em um humor delicadamente negro. Esse humor se deixa flagrar na subversão de quem vê: não é só a objetiva que mira o menino durante a foto. É a poeta que, ao ver a foto, devolve o olhar para o menino, que é olhado pela objetiva: “Curioso, mirava a máquina, / o olho fixo e estranho da máquina / que o olhava também.” O objeto que é visto, o menino, também vê. Um terceiro olho, o do poeta, capta e restitui, em forma de poema, o olhar que o olho da objetiva congelou.

A percepção fingidamente infantil (fingidamente por se tratar de uma estratégia poética) e o humor delicadamente negro também se fazem notar na interpretação que a voz poética realiza das mãos do menino morto fixadas sobre o peito: “mas o que incomodava de verdade / eram as mãos presas / numa prece que ele não sabia como soltar / e nem deveria, decerto, / pois a mãe poderia vir a ralhar / e seria um aborrecimento enorme.”

Nesse poema, a subjetividade, sem ser abolida, é contida por meio de procedimentos de despersonalização poética: desvio do olhar da cena do menino morto para a fotografia, adoção de uma perspectiva infantil e recorrência a um humor delicadamente negro para recriar poeticamente o objeto contemplado.

Outro poema em que a autora lida com um tema caro à poesia confessional, dando a este um tratamento bastante diverso, é “Memória”, reconstituição mítica das lembranças do pai e da mãe:

“Memória”

O meu pai
 possuía uma das asas
 muito negra.
 E dele herdei
 estas estrelas na testa
 e esta noite excessiva.
 De minha mãe
 lembro apenas
 clarins e água
 e que cantava canções de janeiro.
 As pedras brancas
 deslizam suaves
 sobre a asa muito negra
 que foi de meu pai.
 E eis toda a lembrança
 que tenho da pátria.

(VERUNSCHK, 2003, p.40).

No momento em que a despersonalização se afirma como uma das principais linhas de força da modernidade, abundam os poemas fundados na memória pessoal. Curioso é que essa poesia ancorada nos mitos pessoais não nega a despersonalização. Os mecanismos de que se valem os poetas modernos e contemporâneos para realizarem uma poesia simultaneamente pessoal e despersonalizada são vários. Manoel de Barros assume o caráter deliberadamente inventado de suas memórias. Bandeira, partindo de uma tragédia pessoal, constrói um dos poemas mais irônicos e impessoais de sua obra, que é o “Pneumotórax”. Drummond, em *Boitempo*, vale-se de uma poesia que não é só recriação do passado, mas também reflexão crítica sobre os mecanismos dessa recriação e dos objetos rememorados poeticamente. Micheliny, em “Memória”, ao se voltar para as lembranças do pai e da mãe, safa-se do confessionalismo ao apresentar imagens insólitas, oníricas ou surrealistas. Se nossas memórias pessoais configuram nossa mitologia privada, a poeta, consciente disso, ao recuperar sua história mais particular, apresenta-a como matéria mítica, como imagem-sonho. Assim, a realidade mais pessoal é, à maneira de Murilo Mendes em “Pré-história”, desrealizada, despersonalizada, por meio da adesão a um universo poético mágico.

Em Verunschck, essa poesia das coisas, de corte matemático, é assinalada por uma profunda sensualidade. O deserto é árido, mas conserva uma sensualidade plástica em suas formas. Também a poesia que perscruta a intimidade do deserto, das coisas, é

marcada por um sensualismo de intensidades. Esse talvez seja um dos elementos que afastam Micheliny de um poeta das coisas como Cabral. É verdade que há uma sensualidade na poesia cabralina. Bastaria “Paisagem pelo telefone” para atestar isso. Mas a sensualidade em *Geografia íntima do deserto* não está necessariamente em objetos tradicionalmente a ela associados, como a figura feminina. Decorre antes do modo de olhar qualquer objeto. Veja-se a composição “O violino”, que integra um “Duo” de instrumentos poético-musicais:

“O violino”

Entregue à sutil carícia
Da curva do queixo
mal finge
que freme mesmo
é ao balé febril
das pontas dos dedos.
(Talhado em nobre madeira,
o filho de Eros
é dado ao gozo animal
ao humano sexo...)

(VERUNSCHK, 2003, p.28).

Essa erotização das coisas que se acompanha na lírica de Micheliny Verunschck é mais um modo de configuração da intimidade sem intimismo. Se, em “O violino”, o músico se apaga para deixar em evidência o instrumento, na poesia de Verunschck, o eu ocasional da poeta se oculta para enfatizar uma poética das coisas. Por meio dessas coisas, com as quais o sujeito estabelece uma relação que não é mais de alienação, mas de autenticidade, a poeta deixa falar, como queria Valéry (1991, p.218), “algum ‘eu’ maravilhosamente superior a Mim”.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, J. A. Um pomar às avessas. In: VERUNSCHK, M. **Geografia íntima do deserto**. São Paulo: Landy, 2003. p.10-19.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: _____. **Obras completas II**. São Paulo: Globo, 1999.

COLLOT, M. Le sujet lyrique hors de soi. In: _____. **La matière-émotion**. Paris: PUF, 1997. p.96-98.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio de doutrina crítica**. Trad. Fernando de Mello Moser. /s.l./ Guimarães /s.d./. p.21-35.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.

GUILLEN, J. **Lenguaje y poesia**. Madrid: Livraria Lima /s.d./

HEGEL, G. W. F. A poesia lírica. In: _____. **Curso de estética: o sistema das artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.510-555.

MELO NETO, J. C. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. 5.ed. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

PONGE, F. **O partido das coisas**. Org. Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson. Trad. Adalberto Muller Jr. et al. São Paulo: Iluminuras, 2000.

STAIGER, E. Estilo lírico: a recordação. In: _____. **Conceitos fundamentais de poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975. p.19-75.

VALÉRY, P. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERUNSCHK, M. **Geografia íntima do deserto**. São Paulo: Landy, 2003.

_____. **Confluências entre João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia das coisas e espaços**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://aleph50018.pucsp.br>. Acesso em 21 abril 2010.

Artigo recebido em 31/07/2010

Aceito para publicação em 03/10/2010