

A CONSTRUÇÃO METAFÓRICA EM MICHELINY VERUNSCHK: UMA LEITURA DE SUAS IMAGENS

Érica Alves Rossi (UFMS)

Kelcilene Grácia Rodrigues (UFMS)

RESUMO: O presente artigo faz uma análise de dois poemas presentes no livro **Geografia íntima do deserto** (2003), da escritora pernambucana Micheliny Verunschck. Amante confessa da poética de João Cabral de Melo Neto e adepta de uma linguagem precisa com alto teor imagético, Verunschck vem se destacando no cenário da poesia brasileira contemporânea. Buscou-se, a partir do estudo dos poemas “Face” e “A bicicleta”, delinear traços de seu processo de construção poética e metafórica, estabelecendo um diálogo com concepções modernas de poesia destacadas na crítica e na poética de alguns autores, como Roland Barthes (2000), além de evidenciar como a autora busca criar seu próprio estilo de composição. Ainda que se anuncie como uma obra que se envereda pela intimidade, ela não se dá por meio de um lirismo exacerbado. Encontra-se, nas produções da pernambucana, proximidade com certa tradição literária, preocupada em explorar os preceitos da linguagem, revivendo a capacidade instauradora da poesia de nomeação.

PALAVRAS-CHAVE: Micheliny Verunschck. Poesia. Literatura contemporânea. Metáfora.

Introdução

Estudar poesia contemporânea não é tarefa fácil. Falar de um processo em ebulição, captar o momento e suas contradições e inovações são grandes desafios. O presente trabalho é modesto na medida em que apresenta uma possibilidade de leitura de dois poemas publicados no livro **Geografia íntima do deserto** (2003), de Micheliny Verunschck. Finalista do Prêmio Portugal Telecom em 2004 e tendo merecido o endosso crítico de João Alexandre Barbosa em seu prefácio, ele estreia como aposta de ser uma publicação de destaque no cenário literário brasileiro. Conterrânea e apaixonada pela poética de Cabral, a pernambucana constrói sua poesia carregada de poder metafórico e de precisão, sem rompantes efusivos de subjetividade, mas rico nas significações.

Andrade (2008, p.156) destaca que embora a poesia da escritora nasça de lição cabralina, no que diz respeito à precisão da linguagem, à busca pela palavra exata e pela

metáfora justa, ela une a objetivação de um verso exato à força sinuosa da intimidade, lançando um “olhar sobre as coisas religiosas e os rastros do afeto, da paixão e da dor trabalhados como pontas por suas lâminas verbais, produzindo uma linguagem contundente e contemplativa”. Barbosa (2003, p. 17) encontra nas produções da pernambucana proximidade com certa tradição literária, preocupada em explorar os preceitos da linguagem, revivendo a capacidade instauradora da poesia de nomear, encontrando “invenções de imagens que realizam, com grande beleza e propriedade, a função da poesia como instrumento privilegiado daquela nomeação”. Sua análise dialoga com a própria concepção de metáfora, corroborando para enxergar na escrita da autora sua intrincada relação com um fazer poético que busca nas imagens e no resgate da função da arte sua literatura. Ao longo do trabalho, analisaremos o processo de construção metafórica de Verunschik, estabeleceremos sua ligação com concepções presentes em outras criações poéticas, assim como em textos críticos publicados por autores contemporâneos, na busca de compreender como ela dialoga com as influências de seu tempo, enquanto extrapola os limites do presente, filiando-se à tradição.

Metáfora e suas correntes

A construção metafórica constitui-se como base da linguagem humana. Lopes (1986) assinala que, por essência, as línguas são metafóricas, já que nos utilizamos de algo para dizer outra coisa. Ao fundamentar dadas correspondências entre dois objetos nunca antes relacionados por meio da exposição de uma até então oculta analogia entre eles, a metáfora produz um conhecimento “revelado”, intuitivo, que frequentemente desafia os conhecimentos científicos construídos pela razão.

Muitos são os estudiosos e as nomenclaturas para designar o processo metafórico, mas podem-se identificar duas correntes teóricas: a lógico-linguística, no campo paradigmático, e a lógico-filosófica, no campo sintagmático. A Aristóteles é atribuída a concepção da metáfora-palavra, de estrutura lógico-linguística. Nessa concepção, o foco metafórico recai sobre uma palavra dentro do enunciado, constrói-se pela teoria substitutiva de paradigmas. Filipak (1984) reúne uma série de estudos acerca dessa concepção chamando-as de metáforas de uso, linguísticas, de escolha ou de 1º grau. É Jean Cohen quem a denomina de metáfora de 1º grau, que consiste em comparar ontologicamente coisas comparáveis, reais, objetivas com relações ideológicas internas nas quais dois semas parciais se encontram e se superpõem ou se hipostasiam.

O processo da metáfora-enunciado, de teor lógico-filosófico, passa a ser descrito

por estudiosos anglo-saxões e J. A. Richards, diz-nos Costa Lima (1989), foi o primeiro autor contemporâneo a revolucionar o tratamento da metáfora. Deixa de ser desvio ou deslocamento para supor uma transição de contextos. É o discurso, tomado como um todo, que traz o sentido. Metáforas poéticas, de invenção ou de 2º grau são fruto do gênio criativo, não se baseiam na analogia objetiva, mas sim referencial, de ordem subjetiva, psicológica. Ao contrário da metáfora linguística, tal concepção se impõe quando não há entre os elementos aproximados nenhum elemento sêmico comum, entrando em cena similaridades abstratas, desconcertantes e muitas vezes até alógicas. Seu segredo está nas construções sintagmáticas, insólitas, puramente contextuais.

Carone Netto (1974) analisa o processo de montagem na poesia do austríaco Georg Trakl. De seu estudo aplicado, podemos extrair a essência do referido processo metafórico, bastante presente na poesia moderna e também identificada em Verunsch. Montagem equivaleria a um processo que tem como base a junção de imagens descontínuas que parecem preencher a função de nomear, ou de tentar nomear, algo que se estabelece num espaço situado além da experiência verbalizável. Para livrar-se de um modo verbal pré-constituído, o poeta quebra a linguagem através da alogicidade da metáfora e da descontinuidade da montagem. O autor assinala que a preocupação central da estética da poesia moderna é a restituição dos objetos à linguagem, visando compensar as abstrações do discurso lógico. No entanto, tais imagens suscitam obscuridade, resultado do paradoxo de coisas reconhecidamente familiares que aparecem num contexto em que deixam de o ser, na medida em que se combinam num novo quadro sêmico que as desfigura, esvaziando-as de significados rotineiros e abrindo-as para novos conteúdos. Mas qual seria a dimensão do conceito de imagem na literatura? O autor traz à tona tal esclarecimento, buscando em Pound o ensinamento:

A linguagem é um meio de comunicação [...] Dispomos de três meios principais para carregar a linguagem de sentido no mais alto grau: 1. lançar o objeto (fixo ou móvel) ao encontro da imaginação visual; 2. induzir correlações emocionais pelo som e pelo ritmo da fala; 3. induzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregadas (CARONE NETTO, 1974, p. 70)

Muitas vezes, acrescenta o autor, ao resgatar tais imagens para a poesia, o eu lírico oculta-se, conferindo vida própria aos objetos organizados no corpo do poema. Em Verunsch, a subjetividade transfere-se muitas vezes, aos objetos que, trazidos ao centro do poema, tomam vida própria. Isso não significa que a subjetividade está

ausente, mas não se reduz a um tom lírico, voltado ao eu poético; a partir dos objetos e das metáforas insólitas que constrói, a intimidade se realiza. O sentido de muitas imagens construídas por ela é indiviso do todo do poema, não se reduzem ao campo do paradigma, mas se dissolvem em todo sintagma, ou em toda a produção. Partindo da concepção de imagem ensinada por Pound, que a amplia não apenas aos recursos de imaginação visual, mas a atrela a correlações emocionais pelo som e pelo ritmo, selecionamos duas composições - “Face”, de tom descritivo, e “A bicicleta”, carregada de plasticidade - que exploram elementos distintos, mas que valorizam a metáfora como recurso de nomeação, que desafiam a lógica estabelecida da linguagem em busca de tratar do próprio fazer literário, tema tão caro ao poeta moderno.

O deserto e a procura pela poesia

“Face” é uma das produções que merecem destaque no livro. Em diálogo com poemas de inclinação metapoética, Verunschik apresenta ao leitor seu deserto. De tom instrutivo, é a ele que nos reportaremos para entender melhor a proposta do livro, que quer nos apresentar sua “geografia íntima”:

Face

Saber o deserto
como a cidade
sabe os seus ferrolhos;
a infecção, suas abelhas.

Saber o deserto
e mais ainda: tê-lo.
Conquistar seus ferrões de areia,
sua gula seca e oca tempestade.
(Penetrá-lo com suas íntimas chaves). (VERUNSCHK, 2003, p. 48)

Nota-se aqui apuramento formal, linguagem sóbria, que confere à peça a aridez de seu tema. A curta extensão e as consoantes oclusivas dão aos versos uma cadência de ruptura: “*Saber o deserto/ como a cidade/ sabe os seus ferrolhos;/a infecção, suas abelhas.*” Esse aspecto sensorial também está presente nas imagens criadas: ferrões de areia, gula seca, oca tempestade. Ao deserto atribuem-se metáforas e comparações carregadas de sensações, como a exigir do poeta a experiência carnal de sua poesia. Mais do que sentimentos, abstrações, o deserto que o poeta precisa saber, conquistar, projeta-se a partir dos sentidos e de certa negatividade: uma gula seca, ausente de saliva; uma tempestade oca, ausente de germinações. Sua sonoridade também se acentua com a

extensão dos versos. A princípio parecem não seguir à clássica convenção de metrificação, mas ao lermos o poema em voz alta, identificamos a simpatia com tais valores. Ainda que dos nove versos, cinco não sejam redondilhos menores, sua sonoridade, acentuada ao recitá-los, mostra-nos apuro formal e proximidade com tal extensão. O quarto verso, que fecha a primeira estrofe, encerra em si uma comparação, reduzida pela supressão do comparativo “como” e do verbo “sabe”: [*como*] a infecção [*sabe*] suas abelhas. Tem-se, aí, paralelismo sintático com os dois versos anteriores.

A pausa solicitada pelos dois pontos na leitura do segundo verso da estrofe seguinte suspende a contagem silábica, fazendo com que também esse verso tenha cinco sílabas poéticas: e/ mai/s a/in/da: tê-/lo. Considerando a cadência dos versos da referida estrofe, ora motivados pelas imagens criadas, ora por certo ritmo binário, teríamos os dois últimos versos do poema subdivididos em quatro redondilhos menores. A análise feita corrobora para identificarmos a simpatia de Verunschik com uma poesia sonoramente trabalhada, feita para ser partilhada. “Acho que hoje o poeta sente novamente – e acho isso incrível – a necessidade de dizer o seu poema, de cantá-lo, de dançá-lo.” (VERUNSCHK in ANDRADE, 2008, p. 302).

Na primeira estrofe, o eu lírico estabelece comparações que figurativizam criador e criação: o poeta está para o deserto como a infecção está para suas abelhas. Dessa forma, fruto do deserto, o poeta existe como entidade gerada por ele, em uma relação de dor e desejo: quer conquistar seus ferrões de areia. Interessante observar a relação de morte aí estabelecida. O ferrão, prolongamento do abdômen da abelha, rompe-se no momento em que abandona a vítima, morrendo o inseto em seguida. A infecção é quem sabe suas abelhas, mais do que a vítima, é o processo que vivencia ser o mais importante, sua “contaminação”. Sob o título de “Face”, que remete a algo que se dá a conhecer, as imagens que surgem projetam-se em direção ao deserto, mas por seu aspecto sensorial, é também a subjetividade do eu lírico que sentimos, quando anseia conquistar seus ferrões de areia. Temos, aí, a construção de uma metáfora que duplamente se apresenta insólita: além de serem ferrões do deserto, são ferrões de areia.

A imagem do deserto é bastante significativa no livro. Além de relacionar-se com a cidade natal da artista (Arcoverde integra o sertão pernambucano), o deserto aponta para anseios existenciais e poéticos. Quando interpelada sobre a questão do silêncio e do branco da página, Micheliny faz alusão a esse universo imagético:

Isso me provoca uma imagem, que me comove e me move.
De certa forma me moveu também no Geografia Íntima do Deserto:

João Batista pregando no deserto. A palavra dita para ninguém e, ao mesmo tempo, dita para alguém. João Batista pregava no deserto para o deserto, mas também para ele mesmo. Ele precisava da palavra para continuar existindo dentro do deserto. Esse é um motivo muito forte no livro. Não nego, sou discípula de João Cabral, sou apaixonada pela sua poesia, que é uma poesia para ser dita em voz alta (VERUNSCHK apud ANDRADE, 2008, p. 302).

O deserto é imagem explorada no poema cabralino “Psicologia da composição”, com o qual o poema em estudo estabelece clara referência. De teor metapoético, destaca concepções sobre poesia, tais como despojo de sentimentalismo, preocupação formal e recuperação, por parte da linguagem, de seu poder de nomeação, em face à esterilização a que foi submetida. Com uma leitura psicanalítica, o ensaio de Godoy (2003) sobre o referido poema cabralino defende que ele metaforiza o processo de (auto)conhecimento e de cura pela palavra, e que como Freud, Cabral aproxima sonho e poesia como criações oníricas impulsionadas pelo fantasiar, condicionando o processo de criação poética a uma luta incessante entre os limites da consciência e da inconsciência. É interessante aproximar tais ideias com a fala de Verunschck sobre a sedução que a imagem de João Batista no deserto desperta em si, assim como a percepção do deserto como elemento caro ao poeta na busca por sua existência e por sua própria linguagem: a germinação da poesia se dará em situações inóspitas, sua matéria advém de lugares inicialmente vistos como estéreis: “Cultivar o deserto/como um pomar às avessas”.

O paralelismo sintático entre os dois poemas é evidente: verso de tom prescritivo encabeçado por verbo no infinitivo, estrutura comparativa e também o deserto como elemento de destaque. Enquanto Cabral busca cultivar o deserto, Micheliny busca sabê-lo, tê-lo. Sua relação se quer mais possessiva que a do mestre, o que fará com que seu tom também seja mais subjetivo. Barbosa afirma que a poesia de Micheliny recupera certa tradição da poesia, e diz que o que importa é como o deserto, campo de presumível esterilidade, deixa aflorar figurações da intimidade. Salta-nos aos olhos as imagens criadas ao longo da produção. Isoladas, elas se comportam como “tomadas” de um filme, articulando planos e cenas: a cidade e seus ferrolhos, a infecção e suas abelhas, ferrões de areia, gula seca, oca tempestade. Ainda que não se restrinjam ao mesmo campo semântico, elas se articulam por um único fim: entender a natureza do deserto, apreendê-lo. Ele é vivido, sentido. Ainda que seca, é gula, desejo; ainda que oca, vazia, é tempestade, precipitação. Deserto, aqui no poema, torna-se significativo a partir das associações de caráter subjetivo feitas pela poeta. O universo significativo se amplia

dentro de uma perspectiva que não se dá por si só, mas por relações de sentido que ultrapassam o objeto de menção e ressoam outros textos e experiências particulares.

O título do poema e a escolha vocabular também nos remetem a uma composição metalinguística famosa de Drummond: “Procura da poesia”. Mesmo que de forma sutil, ecos do poema drummondiano fazem-se presentes, corroborando para uma leitura metalinguística de “Face”. Lá, o poeta mineiro, assim como Cabral, também renega a poesia sentimental. O tom prescritivo também é presente, e identificamos termos retomados por Verunschck em sua composição: penetra, face, chave. Dirá o eu lírico de “Face” sobre o deserto: “Penetrá-lo com suas íntimas chaves”.

As construções metafóricas de Verunschck se apoiam, com frequência, em sintagmas nominais com imagens insólitas que resgatam o sentido primeiro da poesia, o de nomear, o de criar novas realidades por meio da linguagem. Todos os sintagmas nominais apresentados na segunda estrofe do poema são predicativos ao deserto. O aspecto plástico e a sinestesia são bastante explorados, recuperando a aridez, a aspereza desse espaço que mais funciona como entidade.

Metáforas desconcertantes e inovadoras serão evidentes no poema “A bicicleta”:

A Bicicleta

A bicicleta brilhava no deserto.
Dourada, era um bicho.
Magra, buscava as tetas da mãe
quando se perdeu.
A bicicleta e sua solidez de areia,
sua solidão de ferrugem
e seu sono manso e manso.
Tivera umas asas,
esfinge.
Tivera uma voz,
sereia.
Animal mítico,
pedais, semente, umbigo:
pedaço de sol,
um deus enterrado no deserto. (VERUNSCHK, 2003, p. 48)

O eu lírico do poema não se apresenta, temos aí a figura enigmática da bicicleta, que mesmo sendo algo tão comum, torna-se intrigante. O enigma não se dá por vocabulário desconhecido, mas por associações inusitadas. Barthes (2000) destaca que na poética moderna, a palavra em si é seu material, produzindo uma espécie de contínuo formal que emana densidade intelectual ou sentimental:

[...] a palavra é então o tempo espesso de uma gestação espiritual,

durante a qual o “pensamento” é preparado, instalado pouco a pouco pelo acaso das palavras. Essa oportunidade verbal, de onde vai cair o fruto maduro de uma significação, supõe pois um tempo poético que não é mais o de uma “fabricação”, mas o de uma aventura possível, o encontro de um signo e de uma intenção. (BARTHES, 2000, p.40-41).

Vemos no poema uma profusão de imagens desconcertantes que não se traduzem por ideias precisas. O poder sugestivo das palavras e das imagens que elas constroem é o cerne da poesia. Temos que embarcar, com a poeta, em uma aventura possível de significação. Andrade (2008) analisa o poema em questão e afirma que se tem aí a construção de uma metáfora absoluta, caracterizada por um fluxo contínuo capaz de espalhar-se por todo o poema, transformando o texto numa estrutura metafórica global. Filiando-a a um grupo de poetas ditos herméticos, ele busca, na essência dessa tendência, a explicação para a surpresa que o poema nos desperta.

No caso do hermetismo, o poema diz o indizível com todo o seu corpo de signos. [...] A metáfora tradicional circunscreve o seu significado pela clareza com que os termos de sua transposição podem ser apreendidos. A metáfora absoluta está para a pluralidade de significados como a metáfora comum está para a univocidade de sentido (ANDRADE, 2008, p. 225).

Ele diz que há, em “A bicicleta”, o que chama de flutuação metafórica. “O signo bicicleta aglomera em torno de si uma série de imagens que estão, a cada momento, instaurando uma nova percussão figurada”. (ANDRADE, 2008, p. 225).

Aventurando-nos pelas sugestões que o poema nos suscita, alguns elementos nos possibilitam apontar caminhos de leitura. Quanto ao aspecto formal, os versos são livres e organizados em uma única estrofe, mas identificamos, em seu interior, estruturas reiterativas que conferem cadência rítmica ao poema, como nos exemplos: “Dourada, era um bicho./ Magra, buscava as tetas da mãe/ quando se perdeu.”; “Tivera umas asas,/esfinge./ Tivera uma voz,/ sereia.” A pontuação é aliada importante na construção rítmica, e a cada fim de período, impõe-se uma imagem para reflexão. A recorrência a períodos bem pontuados reforça o teor contemplativo do poema: os versos não sugerem movimento e as pausas acabam nos remetendo a esse elemento “enterrado” no deserto.

O deserto, assim, novamente se apresenta, e mais do que apenas cenário às imagens, é elemento constitutivo dessa figura emblemática que é a bicicleta. Vejamos como se dá tal construção.

Ao agruparmos as palavras por campo semântico (destacando apenas

substantivos e sintagmas nominais), observamos que constituem três grupos: Deserto (areia, sol), Bicicleta (ferrugem, pedais, solidez) e Animal mítico (bicho, esfinge, sereia, asas, tetas, umbigo, voz, sono, mãe). A partir desses três elementos, a construção metafórica da bicicleta se amplia ao longo da produção. O poema inicia e termina com versos de forte tom imagético: o primeiro, descrição denotativa da bicicleta, abre passagem às imagens que virão; o último, metáfora final que sintetiza a junção dos três grupos destacados: *A bicicleta brilhava no deserto./ um deus enterrado no deserto.*

Assim como em “Face”, temos aqui certo tom de negatividade, negatividade essa ligada à escassez, à ausência. Comparada a um bicho, a bicicleta é magra, perde-se em busca das tetas da mãe, portanto, em busca do alimento, daquilo que lhe garante a vida. Quem seria sua mãe? A pergunta se faz pertinente, já que quando lhe são atribuídos predicativos, uma metáfora interessante surge: “A bicicleta e sua solidez de areia.” Bicicleta e deserto estão interligados em sua constituição. Se sua solidez é de areia, o deserto, essencialmente arenoso, não poderia ser, ou estar ligado à sua origem? A relação de João Batista e o deserto, com sua palavra sendo proferida para ninguém, ao mesmo tempo em que para si, em uma necessidade existencial, aqui também surge. A bicicleta vaga por um espaço que descende, procura por alimento, ao mesmo tempo em que é semente, umbigo.

Miranda (2000) afirma que o umbigo é o lugar da nossa primeira cisão com a fonte de vida maternal, símbolo da convergência, do retorno às origens e também irradiação nas quatro direções, a partir de um centro único.

Na antiguidade, o templo (*omphalos*) de Delfos em sua colina era considerado o umbigo da terra, em torno do qual se enrolavam as palavras oraculares. Segundo Píndaro, o umbigo de Delfos era mais do que o centro da terra e do universo criado. Ele simbolizava a via de comunicação entre os três níveis de existência: o dos vivos, o dos mortos e o da divindade (MIRANDA, 2000, p. 114).

Na mitologia grega, o centro do mundo localizava-se no templo de Apolo, em Delfos, e era assinalado por uma escultura de mármore, de forma cilíndrica e extremidade superior arredondada, a que se denominava *omphalos*. Junto dela, a pitonisa proferia seus oráculos sob o influxo de vapores emanados de uma fonte da rocha e que se acreditava proviessem do interior da Terra. Era a mãe-Terra ligando-se pelo umbigo aos filhos inseguros e temerosos que ali compareciam. Toda essa referência faz-nos associar com a esfinge, surgida versos antes. A esfinge é uma figura mítica que, na descrição grega, tinha corpo de leão, busto de mulher e asas de águia. No

livro **Mito e Psicanálise**, Azevedo (2004, p.51) diz que por estar situada em uma limítrofe, às portas de Tebas, a esfinge faz alusão aos limites que perfazem o humano, do que pode ser dito e do que deve ficar de fora. É um semi-dizer, dá sinais, pistas. “Nesse sentido, o dizer da Esfinge se aproxima de um atributo do oráculo”. Magra, solitária, perdida, a bicicleta tivera um dia asas, fora um dia esfinge, foi portadora do enigma. A associação entre esfinge e encontro com a poesia é conhecida na literatura. Em “A Grande Esfinge do Egito”, Fernando Pessoa retrata a luta do poeta com o fazer poético: “Ouço a Esfinge rir por dentro/ O som da minha pena a correr no papel...”.

No poema de Verunschik, imagens proliferam, além de ter sido esfinge, a bicicleta também foi sereia, outra referência ao encontro com a arte literária: *Tivera uma voz, sereia*. No artigo “Blanchot e o canto das sereias: uma alegoria da literatura”, Oliveira (2014) analisa alguns dos principais livros do escritor, a partir da alegoria criada por ele ao retomar o episódio de Homero em que Ulisses ouve o canto das sereias. “Evocando a antiga cena de Homero, Blanchot vale-se do lendário encontro de Ulisses com esses seres sobrenaturais para narrar o não menos fabuloso encontro do escritor com essa voz que o chama e o obriga a escrever” (OLIVEIRA, 2014, p.142). Essa voz é inumana, ancestral e exterior à lógica humana e se apresenta como possibilidade, parecendo encaminhar-se para o lugar verdadeiro onde se pode ouvir o canto perfeito. Diferentemente do que se espera, o lugar da origem, ponto solitário a que os homens querem chegar-se, não é como um jardim frutífero, ele aparece como sendo um vazio, “lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto” (BLANCHOT apud OLIVEIRA, 2014, p.143). O canto da sereia, seria o lugar em que fala o silêncio. Sua voz não pode ser reproduzida pela fala humana. Assim como os navegadores, absortos diante da misteriosa voz dos monstros marinhos, o escritor seria aquele que ouve a linguagem sem entendimento e busca acercar-se da obra em sua solidão essencial.

Temos, então, uma construção metafórica global que vai, ao longo do poema, tornando-se mais complexa. De uma descrição denotativa, o poema caminha para a inserção de figuras que remetem à memória cultural e literária, sempre tomada pelo sentimento de negatividade, de escassez. Essa parece ser a via em que Verunschik concebe a poesia e estabelece diálogo com a de seu conterrâneo. Se o que importa é como o deserto, espaço de presumível esterilidade, deixa aflorar figurações de intimidade, o poema impõe-se como uma peça de íntima relação com a concepção de poesia moderna quando sugere que a esse objeto mítico atribua-se o papel de portador

da poesia, daquele que funciona como instrumento para que se atinja a palavra literária, esfinge, sereia. Diferentemente de um jardim frutífero, ela aqui é marcada pela negatividade: é magra, solitária, ausente de asas, ausente de voz. O deserto, dessa forma, presumivelmente estéril, tem na verdade a proximidade com a fonte da arte marcada pelo vazio, pelo silêncio. É desse universo caracterizado pelo abandono, pela escassez, que nasce um poema de tão grande riqueza, num intervalo em que o escritor, assim como o personagem homérico, movido por uma força que não compreende, repetiria o feito de Ulisses de aproximar-se da origem da arte literária.

Considerações finais

A riqueza do livro **Geografia íntima do deserto** nem de perto foi totalmente explorada no presente artigo. No entanto, a leitura dos poemas “Face” e “A bicicleta” ajudou-nos a entender seu processo metafórico e a deslindar algumas concepções poéticas de Verunschik no referido livro, que permeiam outras produções e a aproximam de ideias presentes em outros poetas e também partilhadas por pensadores de literatura.

Filha do agreste, Verunschik impregna-se da aridez e da secura do sertão pernambucano, e em um movimento de busca pela poesia, encontra a intimidade que a traduz. Distante de um lirismo exacerbado, sua poesia não descarta, contudo, o trato da linguagem poética pelos aspectos sensoriais, imbuindo suas metáforas de forte carga imagética que percorrem construções algumas vezes desconcertantes. Sua poesia não se quer fácil, porém recupera o desejo do texto em verso de se fazer audível, explorando sonoridade e ritmo.

O deserto, muito mais do que cenário aos seus poemas, é lugar da palavra literária que luta para brotar do silêncio, da aridez, do nada. Revivendo o encontro de Ulisses com o canto das sereias, a arte poética se atualiza e toca, ainda que por instantes, sua solidão essencial.

Referências

ANDRADE, Fábio Cavalcante de. **A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual**. Recife, 2008. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/2008/teses/tese-fabio-cavalcante.pdf>. Acesso em 19 de abril de 2016.

- AZEVEDO, Ana Vicentini de. **Mito e psicanálise**. Zahar: Rio de Janeiro, 2004.
- BARBOSA, João Alexandre. Um pomar às avessas. In: VERUNSCHK, Micheliney. **Geografia Íntima do Deserto**. São Paulo: Landy, 2003.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Martins Fontes: São Paulo, 2000.
- CARONE NETTO, Modesto. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FILIPAK, Francisco. **Teoria da metáfora**. Curitiba: HDV, 1984.
- GODOY, Ana Boff de. **Psicologia da composição: o verso do verso da poesia de João Cabral de Melo Neto**. Canoas, 2003. Revista La Salle. v.8, n. 1, p.55-63. Disponível em: http://biblioteca.unilasalle.edu.br/docs_online/artigos/revista_la_salle/Aguardando_liberacao_direitos_autorais/2003_v8_n1/2003_v8_n1-abgodoy.pdf. Acesso em 19 de abril de 2016.
- LIMA, Luiz Costa. Metáfora: do ornato ao transtorno. In: _____. **Aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 123–186.
- LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica**. São Paulo: Atual, 1986.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Corpo: território do sagrado**. Edições Loyola: São Paulo, 2000.
- OLIVEIRA, Ângelo Bruno Lucas de. **Blanchot e o canto das sereias: uma alegoria da literatura**. Florianópolis, 2014. Revista Outra travessia, n.18, p.139-159. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n18p139>. Acesso em 19 de abril de 2016.
- VERUNSCHK, Micheliney. **Geografia íntima do deserto**. São Paulo: Landy, 2003.