

## A RESSIGNIFICAÇÃO DO *RUBÁI* EM MICHELINY VERUNSCHK

### THE RESIGNIFICATION OF RUBÁI IN MICHELINY VERUNSCHK

Paulo Eduardo Benites de Moraes<sup>1</sup>  
 Milena Karine de Souza Wanderley<sup>2</sup>

**RESUMO:** A proposta deste trabalho é discutir a resignificação do *rubái* na obra *Geografia íntima do deserto* (2003), de Micheline Verunschck. Este gênero poético fora consagrado pelo poeta persa Omar Khayám, e em um poema de Micheline Verunschck nota-se a retomada desta estrutura poética. Busca-se demonstrar que, para além da intertextualidade com o erotismo do poeta persa, a recriação de Verunschck dá ênfase à subjetividade e à intimidade. Neste sentido, ampliam-se os sentidos possíveis de leitura e esta nova resignificação cria um discurso literário dissonante.

**Palavras-chave:** Subjetividade; tradição; resignificação; discurso dissonante.

**ABSTRACT:** The purpose of this work is to discuss the resignification of the *rubái* in *Geografia íntima do deserto*, by Micheline Verunschck. This poetic genre outside consecrated by the Persian poet Omar Khayám, and in a poem by Micheline Verunschck we note the resumption of this poetic structure. Our proposal seeks to demonstrate that, in addition to an Intertextuality with the Persian poet, rebuilding of Verunschck takes place through the representation of eroticism, of subjectivity and intimacy. In this sense, extend the possible way of reading and this new resignification creates a dissonant literary discourse.

**Keywords:** Subjectivity; tradition; resignification; dissonant discourse.

*Clássico não é um livro que necessariamente  
 possui este ou aquele mérito, é um livro  
 que as gerações humanas, atendendo a diversas razões,  
 leem com prévio fervor e com uma misteriosa lealdade.*  
 Jorge Luis Borges

### 1 Notas introdutórias

A motivação deste texto, em um primeiro instante, recai sobre o modo pelo qual duas produções poéticas separadas por séculos dialogam e se fazem próximas. No acionamento da tradição na contemporaneidade, o que se pode observar, em termos de produção poética, são os ciclos dialéticos em movimentos de negação que retomam peculiaridades estéticas, cuja negação já ocorrera. Desta forma, ao passo que houve um afastamento de referenciais clássicos, ao longo do tempo, houve também um processo de recriação no que tange ao amadurecimento dos

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS. Professor Adjunto do Departamento de Línguas Estrangeiras-DLE da Universidade Federal de Rondônia.

<sup>2</sup> Doutora em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS.

padrões estéticos clássicos, os quais podem ser observados em determinadas instâncias, seja no plano da criação, seja no plano da pesquisa.

Nesse sentido, quando Micheliney retoma a estrutura poética de Khayyám à maneira de certa tendência oriunda de fins do século XIX e bastante disseminada neste início do terceiro milênio, notamos em sua produção poética a consolidação de traços advindos da tradição e da poética moderna.

O que está em jogo nesta relação não é simplesmente o fato de se perceber a tradição. Mais que isso, é pensá-la dentro de um processo de ressignificação. Quando Hugo Friedrich (1978) propôs, em seu trabalho sobre a lírica moderna, haver progressivo diálogo crítico do sujeito poético, podemos pensar numa percepção mais concreta da subjetividade do “eu”. Friedrich mostra que as tensões colocadas pela modernidade forjam “[...] uma lírica que renuncia, cada vez mais, à ordem objetiva, lógica, afetiva e também gramatical. [...] trata-se de conteúdos de significado anormal, situado no limite ou além do limite do compreensível”. (FRIEDRICH, 1978, p. 52). Tais conteúdos surgem em meio ao contexto sociocultural, político e ideológico da época, e forjam o surgimento de uma nova subjetividade.

A manutenção desse diálogo com algum referencial, geralmente, pode se dar por duas vias: ou se assume uma filiação estética por parte do poeta, ou se nega veementemente qualquer possibilidade de filiação. Essa última é a mais angustiante e comum às vanguardas que promovem os tais cortes com as tradições, razão pela qual Pound (1970) articulou a sua metodologia de análise e deixou-nos os seus referenciais por meio de uma pequena antologia que pode ser constantemente revisitada. É também nesse “angustiante” processo de reconhecimento das influências que Harold Bloom analisará o fazer poético em *A angústia da Influência – Uma Teoria da poesia* (2002).

Para Bloom (2002) o que está em xeque é uma suposta falta de autonomia estética diante das filiações articuladas ao longo da história literária, pois para um inventor é angustiante perceber que, de alguma forma, algum eco referencial reverbera dentro dele. Aqui, é como se a voz do poeta fosse pluralizada através de suas influências, das suas leituras, a ponto que ocorreria uma perda de identidade que impossibilitasse alguma novidade estética, isso para o próprio poeta, pois, frequentemente, o que ocorre é o contrário, já que,

Essa opinião, de que dificilmente existe influência poética a não ser em pedantes furiosamente ativos, constitui em si uma ilustração de uma das formas como a influência poética é uma variedade de melancolia ou princípio de angústia. Stevens foi, como insistia, um poeta muitíssimo individual, tão original americano quanto Walt Whitman ou Emily Dickinson, ou seus próprios contemporâneos: Ezra Pound, Willian Carlos Williams, Mariane Moore. Mas a influência poética não precisa tornar os poetas menos originais; com a mesma frequência os torna mais originais, embora não por isso necessariamente melhores. Não se pode reduzir as profundezas da influência poética a um estudo de fonte, à história das ideias, ao modelamento das imagens. A influência poética, ou como mais frequência a chamo, a apropriação poética, é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta como poeta (BLOOM, 2002, p. 58).

De acordo com Bloom (2002), os poetas considerados fortes foram justamente aqueles

que lutaram até a morte com os seus precursores para que se estabelecesse a novidade que marcasse a sua geração. Segundo o teórico, será nessa contradição que consistirá o trabalho do poeta em criar para si uma estética que seja puramente original mesmo sabendo que tal tarefa seja impossível. As chamadas “relações intrapoéticas” (BLOOM, 2002, p. 58), são, dessa forma, amplamente perceptíveis em grandes poetas cuja atividade da leitura e revisitação dos textos considerados clássicos é o cerne da construção da sua própria consciência poética. Foi essa tal angústia que promoveu as naturezas dos relacionamentos com as formas composicionais clássicas como afirmativas ou negativas na intenção de construir um arcabouço estético cuja representação tornar-se-ia a marca de uma geração.

Trata-se, portanto, de buscar os elementos composicionais de determinada obra em seu contraste com os textos que dialoga. Neste sentido, podemos recuperar o ponto de vista de T. S. Eliot em seu ensaio “Tradição e talento individual”: “segundo entendo, o que o poeta tem não é uma ‘personalidade’ a ser expressa, mas um médium particular, [...] no qual impressões e experiências se associam em peculiares e inesperados caminhos” (ELIOT, 1989, p. 45). Ou seja, a relação *entre* os textos se dá neste *médium* que Eliot se refere. Ainda segundo Eliot, a tradição

(...) envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva o homem a escrever não somente com sua própria geração a que pertence em seus ossos, mas com o sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda literatura do seu próprio país têm uma existência simultânea. Esse sentimento histórico, que é sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 38-39).

Ao entender que as influências de uma tradição pode ser algo positivo e que o fato de se enxergar algum eco de grandes escritores antepassados àquele que cria não pode significar falta de autonomia ou originalidade, T. S. Eliot (1989) admite a importância desses resgates. Assim, a resignificação de um discurso através da apropriação dessas influências, inclusive, pode promover a novidade estética de um determinado gênio criativo. Nesse espaço, o poeta sai do lugar da repetição e encontra-se com a originalidade articulada por cada geração.

Seguindo a perspectiva de Eliot (1989) é que chegamos a Octávio Paz (1984) quando em *Os Filhos do Barro* ele descreve a relação das gerações com a construção de várias tradições que dialogam entre si em alguma esfera. Ao apontar a contradição que é a existência de uma atualidade pura, Paz (1984) direciona uma reflexão acerca da construção do conceito de tradição afirmando que ela não pode ser considerada por um ponto de vista unidimensional, mas ao contrário disso. A heterogeneidade, pluralidade de referências frutos de rupturas e retomadas de gerações historicamente pautadas em algum tipo de tradição é movimento normal e amplamente perceptível, principalmente na modernidade:

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua

heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição (PAZ, 1984, p.18).

Logo no primeiro capítulo o teórico aponta as contradições que envolvem os conceitos de “tradição” e de “ruptura” admitindo que há várias tradições as quais se estabelecem ao longo do tempo e das quais os escritores se valem para produzir arte, cada um em seu tempo. Elas impõem necessidades ímpares, que, por sua vez, ganham voga de tradição de acordo com a sua consolidação, consistência. Portanto, o que se concebe como modernidade e todos os processos de ruptura ou retomada que marcam o fazer poético desde o romantismo pode ser considerado tradição, ou seja, seria esse movimento de negação e retomada o estabelecimento de diálogo, uma tradição essencial ao fazer artístico.

Trata-se, portanto, de um expediente que assegura que “o grande texto está sempre em ação, com toda força (ou fraqueza), lendo errado textos anteriores” (BLOOM, 2002, p. 20). A esse respeito podemos citar também a visada de Borges em relação à noção de precursor: “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores” (BORGES, 2007, p. 130, grifo no original). O que está em jogo é de fato essa leitura, ou *má leitura*, como afirma Bloom. A literatura depende destes desvios, e se assim a concebermos, podemos afirmar que não se trata de uma imposição de um autor sobre o outro, mas de um diálogo estabelecido estética e conteudisticamente.

Assim caminham nossas notas sobre este primeiro ponto. Micheliney, ao recuperar Omar Khayyám, aponta para novos caminhos de leitura e diálogo. Ao se apropriar de um discurso dissonante, que vai ao encontro das propostas da lírica moderna de Friedrich, Verunschik revitaliza uma estrutura poética clássica, mas recupera o paradoxo inerente a toda linguagem. O discurso dissonante de Micheliney não se constata apenas no fato de divergir de alguma coisa, inclusive negando até mesmo a proposta de Khayyám. A dissonância que ela assume talvez pareça incorporar um novo sentido à linguagem literária. É um jogo ligado à função estética como um pêndulo dentro da tradição que quer ser lido na sua falta.

## ***2 Rubáiyát e os temas universais***

O ponto destacado acima quer pensar o ressurgimento do *Rubái* por meio de uma poética contemporânea, que se vale, muitas vezes, de outras perspectivas que não as mais objetivas, ou seja, por meio de um caráter dissonante por excelência. Neste segundo momento demonstramos que Verunschik mantém o *topos* de representações dos *Rubáis*, contudo, em leitura poética subjetiva.

Sabemos que na formação de um *rubái*, palavra persa que significa “quadra”, os poemas apresentam uma estrutura de rimas específicas, (AABA). O primeiro, segundo e quarto versos são rimados, e o terceiro é branco. Segundo o estudioso Luiz Antônio de Figueiredo, há uma

razão para que os poemas assim sejam configurados:

o modelo de rimas AABA ganha um significado especial em *Rubáiyát*: é o sinal externo da rigorosa *coesão temática* que preside *todas* as quadras — o absurdo de existir, pois não sabemos de onde (ou por quê) viemos, nem para onde vamos, depois desta breve passagem pela Terra. A forma sintética da quadra ajusta-se perfeitamente ao tema da vida breve, e o predomínio das rimas reverbera as recorrências temáticas. O verso branco — sem rima — simboliza o aleatório que desgoverna a existência. (FIGUEIREDO, 2012, p. 121, grifos no original).

Pensemos nas representações temáticas dos *rubáis*. A obra de Khayyám articula-se por meio do eterno retorno dos temas – em nosso trabalho, destacamos a temática do vinho. Em *Rubáiyát*, o enigma da existência e a incapacidade humana de o decifrar são articulados pela oposição entre a razão e a simbologia do vinho. A bebida representa, nesse sentido, uma busca do sujeito para fugir da objetividade e da literalidade de compor imagens da vida humana, abrindo espaço para uma face recriadora do pensamento humano.

O autor instaura nessa obra uma visão dissonante por meio da configuração de um pensamento hedonista. Apresenta ao mesmo tempo, por meio de seus pilares temáticos, uma visão engastada pela contradição entre aquilo que tem valor hedonístico e o que é trágico, pois ainda que os valores sejam prazerosos, estão fadados à brevidade de sua duração.

Notamos em *Rubáiyát* uma tentativa de compensar a brevidade da vida. O autor se posta como uma voz dissonante dentro dos parâmetros do contexto em que escreve. Sonora e melodicamente, a poética em questão mantém diálogo com imagens e sensações do vinho não como o líquido da redenção como na perspectiva cristã, mas sim, como a representação do desejo, do fogo interno das paixões.

Os temas trazidos por Khayyám atuam no plano da representação. Segundo Luiz Antônio Figueiredo, os temas são “o enigma da Existência e a impossibilidade humana de o decifrar” (FIGUEIREDO, 2012, p. 115):

No âmbito da Natureza, o eterno retorno da Lua e das estações do ano, realçando a Primavera e seu símbolo máximo: a Rosa, tão delicada e bela em sua vida tão curta... A videira, fonte do Vinho — da Alegria! —, que rompe a camisa de força da razão e do moralismo... O canto do Rouxinol... O Amor de uma Mulher jovem e bela... A música e a Poesia... A Amizade... Todos esses *pilares temáticos* têm valor hedonístico e trágico, porque prazerosos, mas engastados na moldura precária de nossa *vida breve*, sem esperança da vida *post-mortem* ou de alguma divindade redentora (FIGUEIREDO, 2012, p. 115).

Diante do que foi posto, é possível notar que as representações são molduras nas quais o ser humano pode ser encaixado em toda sua pluralidade existencial. No entanto, mais do que encaixe, os temas propostos refletem as inquietações interiores universais à natureza humana diante da efemeridade, da luta contra o tempo. Essa gama seleta e recorrente de temas universais, presentes nos *rubáis* de Khayyám, atuam em um tempo e em um espaço que serão assimilados por Verunschik na criação de um poema inserido em nova percepção de tempo e espaço. Assim, ambos serão percebidos pelos leitores que buscarão o estabelecimentos de

diálogo intencionado pela poeta quando articula o resgate do poema persa.

Diante das múltiplas percepções que relacionam os sujeitos envolvidos no processo de resignificação promovido por Verunsch, emerge uma leitura que procura, antes, a ampliação das percepções diante do que inquieta, do que pulsa internamente e vaza de um poema a outro, de um autor a outro. Assim, a fim de delinear-mos ainda mais o cenário que envolve os poetas em questão, voltemo-nos para as semelhanças e diferenças entre Khayyám, poeta persa clássico, e a voz dissonante, moldada pela tradição contemporânea da lírica moderna que perfaz a *ars poetica* de Micheline Verunsch.

### 3 A resignificação poética em “Rubaiat”

Vejamos os procedimentos composicionais de Verunsch na construção do seu “Rubaiat”. O poema de Verunsch compõe a segunda das três seções do volume *Geografia íntima do deserto*. A obra contém elementos que convidam o leitor a adentrar em universo que se afigura como misterioso — o deserto. Essa é uma das características do livro: inúmeros elementos, a todo momento, propõem um enigma a ser desvendado. Em cada seção de abertura da obra, além das ilustrações de Jorge Padilha, há epígrafes que são trechos do poema *Quadros*, do romeno Marin Sorescu. No final do livro ainda há outra citação, esta de um poeta bastante conhecido da literatura brasileira: são versos de “Catar feijão”, de João Cabral de Melo Neto.

Os paratextos<sup>3</sup> ampliam os sentidos possíveis de leitura dos poemas. Além disso, criam uma atmosfera propícia para o leitor enveredar-se por um deserto cheio de mistérios, quase que impulsionando a leitura para esse espaço em que floresce a poesia. Para ambientar o poema, ressaltamos a ilustração que abre a segunda parte do livro, seção em que está o poema “Rubaiat”. A gravura tem aspecto bastante disforme, gera inquietude pela ausência de figuras: há apenas uma forma, localizada quase no meio da gravura, e que se assemelha a um cálice de vinho.

Tal cálice, de imediato, remete-nos a um dos temas recorrentes dos *rubáis* de Omar Khayyám. A proposição fica mais evidente nos poemas “Rubaiat” e “Ditirambo”, pois o tema central desses poemas é a sedução e o embriagar-se com o vinho, ou com a própria vida. Eis o poema de Verunsch:

#### Rubaiat

O vinho é pérola na concha da língua,  
o sol que abre a rosa d'aurora menina  
e abrasa e deleita com luz que embriaga.  
O vinho é tapete na tenda mais íntima.

Quem bebe do sol, do seu álcool vermelho,

<sup>3</sup> Para um estudo detalhado dos paratextos presentes na obra *Geografia íntima do deserto*, consultar a dissertação de mestrado de Alda Marici da Silva Silveira — *Uma mapa da leitura: Geografia íntima do deserto, de Micheline Verunsch* —, defendida em 2007 no Programa de Pós-graduação Mestrado em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), sob orientação do professor Dr. Norberto Perkoski.

já sabe das vinhas os místicos beijos  
e bebe o incêndio em oásis de prata.  
Que bêbado sol, de deserto e desejo!

A tinta das uvas em poças na pele  
desenha espinhos de púrpura e neve  
na areia tão limpa de tez desmaiada.  
Quem beba do vinho já soma as febres.

O vinho é cítara, cálice de prata,  
ébria concubina, rosa desmaiada,  
aurora vermelha, manhã de domingo.  
Líquido tapete, dança que embriaga.

(VERUNSCHK, 2003, p. 53)

Voltemo-nos para algumas estruturas internas do poema. O poema em questão é composto por quatro estrofes cada uma com quatro versos, em que rimam entre si, o primeiro, o segundo e o quarto, sendo o terceiro verso branco, assim como o fez Omar Khayyan em sua composição *Rubayat*, nome derivado de ruba'i que quer dizer "quatro". Sonora e melodicamente o poema em questão mantém diálogo com imagens e sensações orientais. O vinho aqui não é o líquido da redenção como na perspectiva cristã, aqui ele é a representação do desejo, do fogo interno das paixões.

As metáforas na poesia de Verunschck são formadas a partir das sensações provocadas pela liquidez inebriante do vinho, metáfora do desejo, figura recorrente na poesia oriental de Khayyan. O número recorrente nesse poema é o quatro, quatro estrofes de quatro versos à moda do Rubaiyat. Quatro grupos de sensações interligadas pelo calor e pela cor. No entanto, enquanto em Omar as quadras são independentes enquanto ao assunto, aqui, as quatro estrofes giram em torno de um elemento central "o vinho".

O vinho é o sujeito da caracterização metafórica nos versos 1, 2 e 3, concomitantemente. Ele é transsubstanciado em pérola, em rosa da manhã e luz que embriaga e aquece. O último verso dessa estrofe ainda traz o vinho comparado com um elemento oriental emblemático: o tapete. Se buscarmos em Omar, encontraremos no terceiro ruba'i de sua obra referência à embriaguez, que, nele aparece como significado de libertação diante do olhar do outro que ele pede ser indulgente nesse percurso de busca pela felicidade.

A divisão estrutural do poema de Verunschck não obedece sistematicamente a estrutura proposta por Khayyám. A referência mais forte do poema de Verunschck aos *rubái* seria então a temática do vinho. São inúmeros os *rubáis* de Omar dedicados ao vinho. Eis um deles:

LXI

Por que, se Deus criou o Vinho abençoado,  
Devemos renegar este Sabor sagrado?  
Se é Néctar divino, sempre o degustaremos!  
Se acaso fosse Mal, Deus o teria criado?  
(KHAYYÁM, 2012, p. 67)

Neste rubái de Omar Khayyám, o grande destaque talvez seja o modo irônico com que a divindade é tratada. Ao colocar o vinho como uma bebida sagrada, o poema objetiva a louvação do vinho e não de Deus, pois se as divindades fossem próximas aos humanos também degustariam desse “néctar”. Um recurso bastante presente na obra de Omar é seu modo de dar expressão aos temas colocando as palavras que remetem a algum deles com iniciais maiúsculas.

Micheliny, por sua vez, usa muito pouco os recursos de Omar, e isso enriquece ainda mais seu poema quanto aos seus procedimentos composicionais. Dito que o tema central é o vinho, partiremos para nossa proposição. Micheliny se vale de três principais recursos para ambientar seu poema: a subjetividade, a intimidade e o erotismo.

A subjetividade da qual falamos deve ser entendida a partir de sua relação com a tradição da lírica moderna. Quando notamos a subjetividade na poética de Verunschik levamos em conta a despersonalização percebida em Baudelaire, e a impessoalidade em Mallarmé — heranças trazidas desde os primórdios da lírica moderna e que se disseminam ao longo das produções poéticas contemporâneas. É o estar e sentir do lado de dentro sem que esse ser que sente internamente esteja todo na poesia, mas sim em parte, como uma projeção das interioridades que são criadas, observadas, analisadas e transubstanciadas no texto poético.

Na contemporaneidade, vemos a subjetividade atrelada ao “ser contemporâneo” conforme proposto por Giorgio Agamben (2009, p. 57). O que está em jogo, nesse sentido, são: a percepção e a compreensão da linguagem como elementos do fazer poético que permitem ao sujeito lograr “a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Verunschik, em *Geografia íntima do deserto*, problematiza, tanto no plano existencial quanto no plano da linguagem, as figurações de um “eu”. Sobre esta proposta Goiandira Camargo (2011) afirma que Micheliny, em sua poesia, “apresenta uma enunciação lírica que expande o lirismo para fora do espaço da subjetividade, buscando nas coisas e objetos uma reconstituição de algum sentimento lírico” (CAMARGO, 2011, p. 3), ou seja, há uma projeção da subjetividade nos espaços, nas coisas.

Temos, dessa forma, a criação de um cenário subjetivo projetado através das imagens propostas que multidimensionam a relação do leitor com o percurso lírico articulado pela poeta.

Na sua obra, Verunschik, ao recriar a configuração do *rubái* e moldar em sua composição uma subjetividade bastante marcante, dialoga com a tradição da lírica moderna, sobretudo pela manutenção rítmica que confere musicalidade ímpar ao poema analisado. Contudo, sua escrita autêntica revela outro lado dessa subjetividade que apreende seu tempo: a interioridade projetada. Se, por um lado, a subjetividade está marcada por um tempo ligado a tradição, por outro, essa interioridade projetada está marcada pela atemporalidade da linguagem poética.

No abertura da obra de Verunschik, prefaciada por João Alexandre Barbosa, o crítico buscar afirmar os limites em que percorre a poética de Verunschik. Para ele é a experiência singular de fazer poesia, marcada pelas reverberações léxicas, sintáticas e sonoras, que a fazem uma obra íntima do leitor. Segundo João Alexandre trata-se de

uma poesia da intimidade, [que não é] necessariamente uma poesia intimista ou de intimidades. [...] Uma poesia íntima, mas do deserto, e não do ou da poeta como subjetividade que venha se encarar diante do leitor por uma

linguagem de desaforo desabrido. Uma intimidade que vem preencher aquela severa forma do vazio, tal como percebida por João Cabral, sem que ocorra seu esquecimento; ao contrário, existindo intensamente nas dobras de uma outra ordem a que o poeta chamou de poemas às avessas. (BARBOSA, 2003, p. 14).

Logo, quando Verunschik se detém no tema do vinho, alguns elementos devem ser destacados. Na primeira estrofe, a autora constrói imagens metafóricas para apresentar a figura emblemática do vinho. Temos, na primeira quadra, a apresentação da bebida. A imagem da pérola na concha da língua nos remete ao momento delicado de degustação do vinho. Nos versos seguintes é aclamado como um sol que brilha, que esquenta, que acalenta e que traz novos ares. As imagens construídas também nos remetem ao processo de amadurecimento da uva que avermelha sobre efeito do sol, o vinho começa por ele, pela radiação solar. A metamorfose promovida pelo sol na uva, matéria prima do vinho, tingem de rubro os interiores quando da embriaguez sabe-se o sol como sendo o princípio do processo, a luz internalizada.

Neste sentido, a imagem do abrir da aurora nos remete ao despertar de um dia após uma noite regada aos prazeres do vinho, ou a própria luz, hiperlucidez, alteração dos sentidos e abreviação da consciência diante do estado alcoólico. Diante dessas possibilidades de leitura, converge a ideia de que diante da ingestão do vinho os sentidos são ampliados, seja por meio da luxúria, da embriaguez, da contemplação, ou de todos concomitantemente. Há, nesse poema uma verdadeira celebração aos sentidos. Rubaiat é pura sinestesia. Outra palavra que nos indica a delicadeza ligada ao “sentir o vinho” é a da rosa, imagem recorrente nos *rubáis* persas. O vinho também é relacionado à intimidade no último verso, no papel de representar a tensão entre a experiência pessoal e expressões recíprocas construídas pela linguagem. Notemos que há uma ampliação sensorial da experiência com o vinho, como se ele estivesse atrelado a nossa própria condição de sentir, e diante dessa percepção não estamos anestesiados para vida e nem distraídos para morte.

Notamos, na primeira quadra, um recurso que se repete na última quadra: os versos são construídos por meio de uma relação elíptica do sujeito — o vinho. Ao suprimir o sujeito, o poema ganha em ritmo, fica mais cadenciado e consegue exprimir com maior precisão os prazeres ligados ao ato de beber vinho. Se quiser, o leitor pode fazer a leitura incluindo o sujeito das orações: (O vinho) é pérola, (o vinho) é o sol, (o vinho) é tapete.

Outro recurso com léxico do campo da intimidade constrói antíteses: a tensão ora “abrasa”, ora “deleita”, ora é uma “luz” que se abre, ora “embriaga”. A nuance no compasso do poema elabora jogo lúdico entre intimidade e prazer, entre corpo e vinho, entre mimese e cinestesia. Notemos que, mesmo diante das tensões apontadas pelas antíteses, elas ainda possuem um cerne sensorial, sinestésico.

Já a segunda e a terceira quadras apresentam intertextualidade mais acentuada com a obra de Khayyám, como se tivesse havido um preparo para o estabelecimento de diálogo mais aproximado e profundo entre as duas composições poéticas. Se na primeira quadra há a apresentação do vinho, nas duas que seguem notamos os efeitos da bebida. “Quem bebe do vinho já sabe dos místicos beijos” é imagem que remete à figura mítica do Deus Dionísio, o Deus do Vinho, da Videira, dos prazeres sensuais e da luxúria da carne. Outras imagens, ao

longo do poema, reforçam a ligação do vinho com a divindade: “oásis de prata”, “cálice de prata”, “cítara” e, inesperadamente, em um salto do paganismo para a cultura católica cristã, “manhãs de domingo”.

Neste ponto, o vinho relaciona o desfrutar a vida com o tema da vida breve. A mística que envolve o vinho atenua o desfrute dos prazeres humanos e satisfaz os desejos, conforme a lição dos *rubais*:

## LXII

Por que negar-me ao Vinho — bálsamo da Vida! —,  
temendo algum castigo, após minha Partida,  
ou na crença infundada de beber melhor,  
quando a Taça no Pó já estiver ressequida?  
(KHAYYÁM, 2012, p. 68).

O vinho, portanto, fora apresentado em duas grandes instâncias. Primeiro, como uma bebida sagrada; agora, ligada aos prazeres. O prazer, por sua vez, no poema de Verunschik, está relacionado com o “bêbado sol”. Neste ponto, o embriagar-se alude a um questionamento metafísico no que tange a sentir a vida em plenitude devido a sua brevidade.

O vinho que leva ao êxtase da embriaguez é um alívio momentâneo e sagrado em que a vida passa a ser sentida em todas suas instâncias e percepções, em que há uma ampliação dos alcances até mesmo diante das armadilhas do inconsciente, do sonho. O discurso do sonho, da embriaguez, é discurso dissonante, pois é avesso aos domínios da razão e, mesmo assim, provoca a hiperlucidez, o contato com as projeções internas que resignificam a própria vida. Esta figuração acentua-se por meio dos recursos estilísticos presentes nos versos de Verunschik: os versos se encadeiam em enjambements ou se fixam, isolados, sem ritmo certo, cambaleante como se enunciados por um eu lírico ébrio — a sintaxe poética emula a semântica do poema.

Isso se dá do seguinte modo: na primeira quadra, o primeiro verso termina em vírgula, o segundo continua no terceiro, iniciado por um “e” aditivo, concluído por um ponto, de modo que o quarto verso é uma sentença completa, concluída por ponto final; a segunda quadra tem um primeiro verso dividido simetricamente em duas partes com cinco sílabas poéticas, construção paratática não utilizada na primeira quadra, seguindo os versos seguintes o mesmo esquema da primeira quadra, encerrada por exclamação; a terceira quadra faz enjambements do primeiro com o segundo e do segundo com o terceiro versos, não havendo nenhuma pontuação ao logo deles — de certo modo o ébrio se presentifica, o que é confirmado pelo quarto verso, no qual o eu lírico “soma as febres” causadas pelo vinho (note-se que, nos versos finais anteriores, o vinho é tapete “na tenda mais íntima”, sol, deserto e desejo); na quarta e última quadra, os três primeiros versos são construídos em sucessão paratática de duas partes dessemelhantes, acentuando a sensação cambaleante da embriaguez, o que se confirma no quarto verso, também isolado em sentença única, em mais uma construção paratática, que retoma o tapete do último verso da primeira quadra, agora, como sustentação móvel, pois é “dança que embriaga”, fazendo da representação do espaço a projeção do eu lírico.

O primeiro verso da segunda quadra e os dois últimos da segunda e da terceira quadras criam um efeito de expressão notável. O uso da bilabial “b” formando sílabas oclusivas trata de

criar este efeito: “bebe do sol”, “bêbado sol”, “beba do vinho”. Os três versos podem ser lidos, pelo som rápido e explosivo das sílabas, todos como “bêbado”, ficando (bêbado) sol e (bêbado) vinho. Na quadras seguintes, há um amolecimento do sujeito, o que é representado pela fluidez das muitas vogais, em ditongos e tritongos languescientes.

O poema cria estímulo, com uma voz eloquente induzindo o leitor à bebida, em chamado para beber o vinho: “Beba vinho!”, diz-nos sempre Khayyám, revivido aqui por Micheline Verunschik. A figuração do vinho surge como o criador de um calor intenso por sua relação com o sol, o que é amplificado pela embriaguez. A embriaguez, agora em tom dissonante, pode ser percebida pelas figuras da “tez desmaiada” e das “febres”: ao alijar a razão, centro construtor da modernidade racionalista ocidental, o mundo de Khayyám enfrenta questionamento por um eu lírico que se revela.

A última quadra fecha o ciclo dessa paradoxal descrição do vinho, bebida divina, que induz à embriaguez, leva ao êxtase. Elemento entre o divino e o erótico, o ciclo se fecha evidenciando com maior veemência os aspectos da sensualidade. As palavras “cítara”, “concubina”, “rosa”, “aurora vermelha”, “dança” afluem a atmosfera erótica. A sensualidade, ligada ao vinho, leva ao erotismo, desvela o desejo. No primeiro verso da última quadra, o recurso sonoro na construção das imagens por meio de orações curtas, formadas por períodos simples, além da supressão do sujeito (o vinho), induz leitura mais rápida, mais sôfrega. As imagens do vinho em ação se tornam imagens do encontro sexual, indiciado desde o segundo verso da primeira quadra, seguido por beijos transcendentais, na pele em febre, na concubina que desmaia em torpor final. O erotismo se perfaz, pleno, realizado em imagens que, em veio subterrâneo, secreto, refaz o que o discurso de Khayyám enuncia às claras:

XX

Na margem deste Rio, a brisa refrescante  
beija os lábios da relva, tão aconchegante,  
que os pés tornem pisá-la, como se ferissem  
os delicados lábios da Mulher Amante!  
(KHAYYÁM, 2012, p. 26).

#### 4 O *Rubayat* e o “*Rubaiat*”: aproximações possíveis

Micheline Verunschik aglutina e condensa, em seu poema, os efeitos da bebida, aumentando o estado de êxtase, dando a impressão de tudo estar ocorrendo ao mesmo tempo: a embriaguez, a sedução, o prazer, o sonho, o devaneio. No primeiro verso da última quadra, cria uma imagem ambígua, por meio de um recurso sonoro: “o vinho é cítara” ou (o vinho *excítara* = excita?).

No poema de Verunschik há o despertar da intimidade, há o desvendar dos mistérios. Não só neste poema, mas em toda a obra *Geografia íntima do deserto*, a subjetividade, a intimidade e o erotismo perpassam o poema e o livro. Alda Silveira (2007), em sua dissertação de mestrado, divide a obra de Verunschik em temas e considera “*Rubaiat*” um poema erótico, o que é coerente, pois há um erotismo flagrante no poema, ainda que ele seja construído pelo subtexto. Segundo Alda Silveira, Verunschik, “por meio de seus poemas, põe em evidência o

tema, apresentando o erotismo associado a cenas cotidianas, estabelecendo, desse modo, conexões audazes que inquietam e desacomodam” (SILVEIRA, 2007, p. 71). Acrescentamos: explora outras leituras do *Rubáiyát* de Khayyám, fazendo-o em mais uma dissonância, pelo erotismo de conexões audazes, inquietantes, desacomodador, em cena cotidiana.

Comparando com as significações dos versos de Omar, os de Verunschck estão bem mais para carne do que para o espírito. Os *rubais* originais, inicialmente, estão voltados para um interlocutor, buscando ensinar algo, haja vista o tom acusativo recorrente no discurso dele, desta forma há nele uma busca também pela manutenção de valores espirituais. Já em Verunschck o que aflora é a experiência sensorial ampliadora das percepções diante da vida e da própria poesia.

Ao resignificar o *rubái* inspirado na tradição persa em *Geografia íntima do deserto*, Micheline Verunschck evidencia um dos aspectos da estética contemporânea e de sua poética. Nesse sentido, para além de uma intertextualidade com o Omar Khayyám, a recriação de Verunschck se dá por meio da representação amplificada do erotismo — e como uma segunda história construída oculta sob o lirismo do vinho que embriaga —, como uma exposição da subjetividade moderna ausente nos *rubais* clássicos, e como desvelamento da intimidade de um que expõe seu conflito entre o desejo e a razão. O intertexto amplia os sentidos possíveis de leitura, tendo como figuração o “pomar às avessas” e imagens que re(a)presentam uma lírica dissonante.

## Referências

- AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BARBOSA, J. A. Pomar às avessas. In: VERUNSCHK, M. *Geografia íntima do deserto*. São Paulo: Landy Editora, 2003.
- BLOOM, H. *A angústia da influência*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: *Outras Inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: *Ficções*. 5. ed. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989.
- CAMARGO, G. F. O. Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada: Centro, Centros – Ética, Estética*. UFPR – Curitiba, 18 a 22 de julho. 2011. P. 1-10. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1196-1.pdf>>, acesso em 5 de agosto de 2013.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FIGUEIREDO, L. A. de. O eterno retorno de Rubáiyát. In: KHAYYÁM, O. *Rubáiyát: memória de Omar Khayyám*. Tradução de Luiz Antônio de Figueiredo. São Paulo: Unesp, 2012.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

KHAYYÁM, O. *Rubáiyát: memória de Omar Khayyám*. Tradução de Luiz Antônio de Figueiredo. São Paulo: Unesp, 2012.

PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SILVEIRA, A. M. S. *Uma mapa da leitura: Geografia íntima do deserto, de Michéline Verunschik*. 2007, 146p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Santa Cruz do Sul.

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

Recebido em: 05/08/2019

Aceito em: 14/10/2019