

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

YASMIN AMORIM VIANA DE CASTRO

A POESIA DE MARIA LÚCIA ALVIM EM *BATENDO PASTO*: REFLEXÕES E ANÁLISES

UBERLÂNDIA - MG

2026

YASMIN AMORIM VIANA DE CASTRO

**A poesia de Maria Lúcia Alvim em
Batendo pasto: reflexões e análises**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Linha 4 - Literatura,
Movimentos sociais e Revisões do Cânone

Orientador: Dra. Camila Soares López

UBERLÂNDIA - MG

2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C355 Castro, Yasmin Amorim Viana de, 2000-
2026 A poesia de Maria Lúcia Alvim em Batendo pasto: [recurso eletrônico] : reflexões e análises / Yasmin Amorim Viana de Castro. - 2026.

Orientador: Camila Soares López .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.560>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. , Camila Soares López, 1986-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGELIT)				
Data:	31 de agosto de 2026	Hora de início:	14h	Hora de encerramento:	17h
Matrícula do Discente:	12412TLT022				
Nome do Discente:	Yasmin Amorim Viana de Castro				
Título do Trabalho:	A poesia de Maria Lúcia Alvim em Batendo pasto: reflexões e análises				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 4: Literatura, Movimentos Sociais e Revisões do Cânone				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Rachilde em periódicos franceses (séculos XIX e XX): literatura e crítica				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Ana Érica Reis da Silva Kühn / UFOB; Natália Aparecida Bisio de Araujo / UFU; Camila Soares López / UFU, orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a).Camila Soares López/UFU, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o(a) senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Natalia Aparecida Bisio de Araujo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 01/09/2026, às 10:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camila Soares López, Professor(a) do Magistério Superior**, em 01/09/2026, às 13:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **YASMIN AMORIM VIANA DE CASTRO, Usuário Externo**, em 02/09/2026, às 10:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Érica Reis da Silva Kühn, Usuário Externo**, em 02/09/2026, às 19:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7660015** e o código CRC **B0E492FA**.

Ao meu pai, que agora vive junto à Lua e à Estrela, por me apresentar à Poesia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai, Ronaldo, por sempre me considerar uma pessoa tão importante e especial e por me incentivar constantemente nos estudos. Sua partida durante este processo causou uma dor inexplicável. Mas reuni forças para continuar este estudo, pois me tornar mestra era um sonho meu, e todo sonho meu se tornava seu também. Assim, aqui estou. Agradeço à minha mãe, Lucieide, por me considerar em atos de amor e por me ensinar a importância do estudo. Mamãe foi minha primeira professora de declamação e melodia de poemas. Agradeço à minha irmã, Estefany, que, desde o nascimento, partilha a boa (e má) vida comigo, incluindo o período em que fiz este mestrado. Agradeço ao meu avô, o poeta Leão de Formosa, que, por laços de sangue, enveredou-me por esta morada dos versos. Ele com suas rosas e eu com meus pastos. Agradeço aos demais familiares, amigos e amigas que me apoiaram nesta jornada, árdua, mas que persisti em percorrer com tenacidade graças ao apoio dos meus.

Agradeço à Profa. Dra. Camila Soares López, que, por elaboração do destino, atravessou esta jornada como minha orientadora. Mulher, mãe, pesquisadora. Uma pessoa modesta diante de sua perspicácia e dedicação à pesquisa acadêmica. Agradeço-lhe por, sem nem me conhecer, acreditar em mim e em minha jornada. Isso diz mais sobre a pessoa estimada que você é do que sobre mim.

Agradeço ao Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento pela confiança ao me receber no programa e por me acompanhar em uma parte desta jornada.

Agradeço às Profas. Dras. Ana Érica Reis da Silva Kühn e Natália Aparecida Bisio de Araújo por aceitarem ler e contribuir com este trabalho nas bancas de qualificação e de defesa. Sinto-me sinceramente agradecida pelas contribuições tão profícuas e reflexivas sobre esta pesquisa. O olhar cuidadoso de cada membro foi fundamental para este momento tão importante da minha trajetória acadêmica e para amplificar a potência da obra de Maria Lúcia Alvim. Sou grata pelas considerações, pelos questionamentos e pelo diálogo proporcionado ao longo da qualificação.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pela bolsa concedida durante parte do curso de mestrado.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, ao Colegiado do Programa, ao coordenador, Prof. Dr. Rodrigo Valverde Denubila, ao secretário e aos docentes das disciplinas que cursei como créditos obrigatórios, por compreenderem e permitirem meu afastamento nos momentos em que foi necessário realizar os cuidados paliativos do meu pai e, posteriormente, por motivo de luto decorrente de seu falecimento, bem como por aceitarem meu pedido de dilação de prazo.

Agradeço à natureza por me permitir caminhar até aqui com saúde e a Deus por não cessar de interceder por mim.

“O timbre em leão
O sexo em sautor
Armas na mão

Sou coruscável” (Alvim, 2022, p. 73)

RESUMO

Esta dissertação analisa a obra *Batendo pasto*, de Maria Lúcia Alvim, poeta araxaense nascida em 1932, cuja trajetória literária se desenvolveu entre o meio urbano e o rural e permaneceu, por longo período, à margem do cânone literário. Embora tenha lançado diversos livros ao longo da vida, sua produção recebeu maior visibilidade apenas após 2020, quando *Batendo pasto*, originalmente escrito em 1982, foi publicado e posteriormente premiado com o Prêmio Jabuti de Poesia. O trabalho tem como objetivo principal analisar a poesia de Maria Lúcia Alvim na obra *Batendo pasto*, desenvolvendo reflexões sobre a constituição do sujeito lírico, as relações intertextuais, as representações da natureza e as manifestações do erotismo em sua escrita poética. Este estudo justifica-se pela necessidade de aprofundar os estudos sobre a poética de Maria Lúcia Alvim, contribuindo para a ampliação da fortuna crítica de *Batendo pasto* e para as discussões sobre a poesia brasileira contemporânea. A pesquisa adota como método a análise bibliográfica e a leitura crítica e sistemática da obra, articulando o texto literário a um referencial teórico interdisciplinar. Nesse sentido, mobilizam-se, como principais referências teóricas, os estudos de Michel Collot, com o texto “O sujeito lírico fora de si”, que contribui para a compreensão da exteriorização da subjetividade poética; Tiphaine Samoyault, em *A intertextualidade*, que auxilia na análise dos diálogos estabelecidos entre a obra e outros textos; Evandro Nascimento, com a obra *O pensamento vegetal: a literatura e suas plantas*, que fundamenta a reflexão sobre as relações entre natureza e pensamento; e Georges Bataille, com a obra *O erotismo*, para analisar como é elaborado o erotismo nos poemas. Os resultados indicam que a obra se constrói a partir de uma tensão entre interioridade e exterioridade, na qual a natureza não é apenas cenário, mas elemento constitutivo da experiência subjetiva. Evidencia-se que a escrita de Maria Lúcia Alvim, ao privilegiar o mundo rural, o íntimo e o sensível, desloca-se das tendências dominantes de sua época, configurando uma forma de resistência estética. Ademais, percebe-se que o erotismo se configura como uma força poética feminina que emerge da relação entre corpo, natureza e linguagem; e a intertextualidade manifesta-se por meio do diálogo com diversas tradições literárias e culturais, constituindo um elemento essencial para a construção da poética e para a ampliação dos sentidos do universo rural alviniano. Conclui-se que sua poesia contribui para ampliar o entendimento do contemporâneo ao propor uma perspectiva singular, que articula tradição e ruptura, e ao evidenciar a potência de vozes marginalizadas no processo de revisão do cânone literário.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Brasileira. Maria Lúcia Alvim. Sujeito Lírico. Intertextualidade. Natureza. Erotismo.

ABSTRACT

*This dissertation analyzes the work *Batendo pasto* by Maria Lúcia Alvim, a poet from Araxá born in 1932, whose literary career unfolded between urban and rural settings and remained, for a long period, on the margins of the literary canon. Although she released several books throughout her life, her work gained greater visibility only after 2020, when *Batendo pasto*, originally written in 1982, was published and subsequently won the Jabuti Award for Poetry. The primary objective of this study is to analyze Maria Lúcia Alvim's poetry in *Batendo pasto*, reflecting on the constitution of the lyrical subject, intertextual relationships, representations of nature, and manifestations of eroticism in her poetic writing. This study is justified by the need to deepen research into Maria Lúcia Alvim's poetics, thereby contributing to the expansion of critical scholarship on *Batendo pasto* and to broader discussions regarding contemporary Brazilian poetry. The research employs a methodology based on bibliographic analysis and a critical, systematic reading of the work, linking the literary text to an interdisciplinary theoretical framework. Key theoretical references include Michel Collot's "The Lyrical Subject Outside Itself", which aids in understanding the externalization of poetic subjectivity; Tiphaine Samoyault's *A intertextualidade*, which assists in analyzing the dialogues established between the work and other texts; Evandro Nascimento's *O pensamento vegetal: a literatura e suas plantas*, which grounds the reflection on the relationship between nature and thought; and Georges Bataille's *Eroticism: Death and Sensuality*, used to analyze how eroticism is crafted within the poems. The results indicate that the work is constructed around a tension between interiority and exteriority, wherein nature serves not merely as a backdrop but as a constitutive element of the subjective experience. It is evident that Maria Lúcia Alvim's writing, by prioritizing the rural world, the intimate, and the sensory, diverges from the dominant trends of her time, thereby constituting a form of aesthetic resistance. Furthermore, eroticism emerges as a feminine poetic force arising from the interplay between body, nature, and language; meanwhile, intertextuality manifests through a dialogue with diverse literary and cultural traditions, serving as an essential element in constructing her poetics and expanding the meanings within Alvim's rural universe. Ultimately, her poetry contributes to a broader understanding of the contemporary by offering a unique perspective that bridges tradition and rupture, and by highlighting the power of marginalized voices in the process of re-evaluating the literary canon.*

KEYWORDS: *Brazilian Poetry. Maria Lúcia Alvim. Lyrical Subject. Intertextuality. Nature. Eroticism.*

SUMÁRIO DE IMAGENS

FIGURA 1. Reprodução da guarda do livro <i>Batendo pasto</i>, ilustração de David Schiesser.....	25
---	-----------

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O SUJEITO LÍRICO E A INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA DE <i>BATENDO PASTO</i>	19
1.1 Sujeito Lírico	22
1.2 Intertextualidade	32
2 A NATUREZA E O EROTISMO NA LITERATURA DE <i>BATENDO PASTO</i>	46
2.1 Relação Cidade e Campo	46
2.2 Relação Literatura e Natureza	54
2.3 Natureza em <i>Batendo Pasto</i>	61
2.4 Erotismo em <i>Batendo pasto</i>	66
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS	76

INTRODUÇÃO

Maria Lúcia Alvim, poeta nascida em Araxá em 4 de outubro de 1932, fazia parte de uma família de escritores: era irmã de Maria Ângela Alvim¹ (1926-1959) e de Francisco Alvim² (1938). Das águas purificadoras de Araxá, essa mulher nasceu em um ambiente repleto de cultura e política. Seu pai, Fausto Alvim, foi prefeito da cidade e escultor. Nesse ambiente entre o urbano e as fazendas mineiras, Maria Lúcia cresceu, começou a pintar aos 14 anos e, na juventude, mudou-se para o Rio de Janeiro. Em determinado momento de sua vida, deixou o estudo formal e tornou-se autodidata. Aos 19 anos, começou a escrever poemas e, aos 33, começou a fazer colagens. Ao longo da vida, desenvolveu um trabalho em galerias de arte no Rio de Janeiro, conforme observado pelo escritor Guilherme Gontijo Flores³ (2022, p. 25-28). Foi casada com o pintor Carlo Cannone. Não se sabe ao certo quando se deu a separação do casal, mas, em 1989, a autora já havia se mudado do Rio de Janeiro para a Fazenda do Pontal, nos arredores de Volta Grande, em Minas Gerais, onde viveu durante anos com Zé Pavão, poeta e antigo empregado da família Alvim.

Foi durante o período em que viveu nessa fazenda que Maria Lúcia escreveu *Batendo pasto*, obra que constitui o objeto de estudo desta dissertação. Embora tenha continuado a escrever, a autora permaneceu cerca de quatro décadas sem publicar novos livros, razão pela qual a obra, escrita em 1982, só veio a público em 2020. Maria Lúcia mudou-se para Juiz de Fora anos depois, onde faleceu aos 88 anos, em 3 de fevereiro de 2021, devido a complicações da covid-19. Sua obra poética inclui seis livros individuais: *XX Sonetos*, *Coração incólume*, *Pose*, *Romanceiro de Dona Beja*, *A rosa malvada* e *Batendo pasto*. Ela também teve uma coletânea intitulada *Vivenda* em 1989, que compila seus cinco primeiros livros em um único volume, e uma última coletânea, intitulada *Poesia Reunida* em 2025, publicação inédita da Editora Relicário, que reúne toda a obra da autora, incluindo dois livros nunca publicados antes e alguns poemas esparsos.

¹ Maria Ângela Alvim (1930–1959) foi uma poeta brasileira de escrita intimista, marcada por reflexões existenciais e forte carga emocional. Teve uma trajetória breve e pouco reconhecida em vida, sendo irmã da também poeta Maria Lúcia Alvim. Sua vida foi interrompida precocemente pelo seu suicídio, aspecto que atravessa a vida de Lúcia.

² Francisco Alvim (1938–) é um poeta brasileiro contemporâneo, também diplomata, associado à chamada poesia marginal dos anos 1970. Sua obra se destaca pela linguagem coloquial, ironia e observação crítica do cotidiano. Integra uma importante família literária, sendo irmão das poetisas Maria Ângela e Maria Lúcia Alvim.

³ Guilherme Gontijo Flores (1984–) é poeta, tradutor e professor brasileiro, com atuação destacada na tradução de autores clássicos e na crítica literária contemporânea; colaborou para a circulação recente da obra de Maria Lúcia Alvim.

O livro *Batendo pasto* foi escrito originalmente em 1982 e entregue por Alvim ao poeta e professor Paulo Henriques Britto⁴ para publicação após sua morte. No prefácio do livro, o escritor Ricardo Domeneck⁵ relata que, após Guilherme Gontijo Flores contatá-lo para falar sobre a autora, conheceu Maria Lúcia. Durante um evento em homenagem a Alvim, Britto informou a Domeneck sobre a existência do manuscrito inédito. Assim, Domeneck ajudou a convencer Maria Lúcia a publicar o livro ainda em vida e, dessa forma, *Batendo pasto* foi publicado enquanto a poeta ainda estava viva, e ela concedeu entrevistas comentando sobre a obra e sua trajetória como escritora. Infelizmente, Maria Lúcia faleceu poucos meses após a publicação do livro. Em novembro de 2021, o livro recebeu o Prêmio Jabuti na categoria Poesia, o mais tradicional prêmio brasileiro de literatura.

Ainda hoje, poucos estudos foram feitos sobre a obra de Maria Lúcia Alvim. Há apenas uma dissertação de mestrado a respeito, intitulada “A narrativa histórica na poesia de Maria Lúcia Alvim: Romanceiro de Dona Beja”, de Juliana Veloso Mendes de Freitas, que também publicou mais um artigo sobre este livro “Maria Lúcia Alvim e o Romanceiro de Dona Beja”; e há dois artigos que comparam a poeta com outros poetas “Arcanos & Exílio na poesia de M^a L. Alvim e Roberval Pereyr”, de Pablo Simpson, e “Olga Savary (1933-2020) & Maria Lúcia Alvim (1932-2021): homenagem a duas grandes poetisas levadas pela Covid 19”, que se trata de uma homenagem da Revista Opiniões as duas poetisas no qual Álvaro A. Antunes e Guilherme Gontijo Flores escreveram a parte de Maria Lúcia.

Sobre a obra *Batendo pasto*, há apenas quatro artigos científicos escritos unicamente a seu respeito, intitulados: “Não quero dominar a natureza: uma leitura de *Batendo pasto*, de Maria Lúcia Alvim”, de Laura Gabino; “‘Amoitado em meu corpo’: *Batendo pasto*, de Maria Lúcia Alvim: as poéticas do erotismo”, de Sandro Adriano da Silva; “A reserva interior de *Batendo Pasto* (2020), de Maria Lúcia Alvim”, de Ana Carla da Silva Lima e “Le chiendent est ma grande réserve intérieure: la poésie végétale dans les vers de Maria Lúcia Alvim”⁶, de Otávio Augusto de Oliveira Moraes. Sendo, então, esta dissertação a primeira a se aprofundar sobre tal material, compreendemos que há um vasto horizonte de possibilidades de estudo, ainda não exploradas, como por exemplo a questão da intertextualidade e sujeito lírico, que

⁴ Paulo Henriques Britto (1951–) é poeta, tradutor e professor, reconhecido por seu trabalho com literatura de língua inglesa; contribuiu criticamente para a reedição e reconhecimento da poesia de Maria Lúcia Alvim. É membro da Academia Brasileira de Letras.

⁵ Ricardo Domeneck (1977–) é poeta, ensaísta e artista multimídia brasileiro, cuja produção dialoga com performance e crítica cultural; também participou do movimento de valorização da obra de Maria Lúcia Alvim.

⁶ Tradução de autoria do autor do artigo “O capim é minha grande reserva interior: poesia vegetal nos versos de Maria Lúcia Alvim”.

serão destacadas nesta dissertação.

Ainda no que concerne à obra, sua temática principal é a natureza, sendo o mundo rural retratado na maioria dos poemas. No entanto, a escolha poética da autora não reflete a poesia contemporânea produzida nem no período em que a obra foi escrita (1982), nem no período de sua publicação (2020). Naquele contexto, predominava uma escrita fortemente marcada por questões políticas, influenciada pelo período da ditadura militar no Brasil, e uma literatura que explorava principalmente temas urbanos, considerando os avanços tecnológicos e industriais do mundo contemporâneo. Portanto, dedicar um livro ao mundo rural, ao íntimo e ao misticismo presente na natureza pode ser visto não apenas como algo contrário ao espírito da época, mas também como uma forma de resistência às mudanças sociais em curso. Conforme aponta Ricardo Domeneck:

Porque esse livro se inseriu também em minha mente no rol de alguns trabalhos específicos daqueles anos, publicados numa década turbulenta. A cultura brasileira oficial tentava se recuperar de anos de estreitamento advindo da perseguição e censura da Ditadura Militar, e a crítica pareceu manter sua atenção naqueles que tiveram seus caminhos transformados e podados pelo Regime, como os Tropicalistas ou os autores que buscaram dar uma resposta política em seus trabalhos para aqueles anos, em especial na prosa [...] Mas eu penso aqui em alguns livros que surgiram subterrâneos, trabalhos de maturidade de autores que vinham publicando desde as décadas de 1950 e 1960, muitas vezes ignorados pela grande imprensa. São, para mim, como a grande reserva interior de capim à qual se refere Maria Lúcia Alvim neste livro (Domeneck, 2022, p. 21-22).

Além de construir uma poética que se distancia das tendências temáticas predominantes de sua época, Maria Lúcia Alvim também adotou uma postura de relativo isolamento no campo literário, afastando-se dos espaços de circulação, divulgação e sociabilidade intelectual. Esse recolhimento, aliado à longa interrupção de suas publicações, contribuiu para que sua obra permanecesse, por décadas, à margem do cânone, sendo redescoberta, como já se mencionou, apenas pouco antes de sua morte com a publicação de *Batendo pasto*.

Logo, Maria Lúcia é uma poeta brasileira ainda desconhecida por muitos, e a homenagem recebida por meio da vitória no Prêmio Jabuti auxiliou na divulgação de seu trabalho, tendo em vista que *Batendo pasto* ganhou, em 2022, a sua 2ª edição. Contudo, permanece fomentada a discussão sobre o que configura um autor como integrante do cânone literário. Afinal, certamente o Prêmio Jabuti, por sua tradição, é um indicativo de possível canonização; entretanto, no meio acadêmico, ainda não há muitos estudos sobre sua obra.

Esse pouco interesse também existia enquanto ela ainda estava em atividade, já que Maria Lúcia teve pouco reconhecimento de sua contribuição para a literatura durante sua vida, bem como passou mais de 40 anos sem publicar, desejando que seu último livro fosse uma publicação póstuma. Desse modo, o que se pode afirmar é que a poeta, em determinado momento, sem dúvida, foi uma autora não canônica e que há um movimento em direção à sua valorização, para o qual esta pesquisa contribui, já que aquilo que é estudado nos ambientes universitários auxilia na constituição do cânone literário.

Já quanto à obra de Maria Lúcia, esta possui uma estética rica e exponencial, um trabalho que vai do som ao sentido. Cabe destacar que a maioria dos poemas é curta, concordando com a ideia de que uma marca de sua poesia é a extrema concisão poética. A pluralidade da produção da autora faz com que seu livro transite entre sonetos, poemas curtos e longos, metrificados ou livres; por isso, o estudo da poeta exige uma amplitude de visões sobre o material. Desse modo, mesmo com uma profundidade estética, tal produção é esquecida pela sociedade e pelo ensino universitário como parte do cânone literário, e isso pode ocorrer por alguns motivos. Primeiramente, destaca-se a posição de Maria Lúcia como poeta mulher que possui uma escrita lírica e erótica, além do fato de que, constantemente, a produção de mulheres é inferiorizada e marginalizada. Também se destaca nessa discussão o fato de Maria Lúcia Alvim ter tido menos reconhecimento em comparação com seu irmão, Francisco Alvim, um nome bem mais conhecido dentro dos estudos literários.

O objetivo geral desta dissertação consiste em analisar a poesia de Maria Lúcia Alvim na obra *Batendo pasto*, tomando como eixos de investigação quatro aspectos fundamentais de sua escrita poética: a constituição do sujeito lírico, as relações intertextuais, as representações da natureza e as manifestações do erotismo. Busca-se compreender de que modo esses elementos se articulam na construção da poética alviniana, evidenciando tanto a singularidade de sua linguagem quanto as formas pelas quais seus poemas dialogam com diferentes tradições literárias e culturais. Ao examinar esses aspectos de maneira integrada, pretende-se contribuir para uma leitura crítica da obra, destacando sua relevância no contexto da poesia brasileira contemporânea e ampliando a fortuna crítica dedicada à autora.

A escolha desses quatro eixos de análise não foi arbitrária, mas resultou da leitura crítica e sistemática de *Batendo pasto*, que evidenciou sua recorrência e centralidade na constituição da poética de Maria Lúcia Alvim. Embora a obra possibilite diferentes perspectivas de investigação, como a memória, a religiosidade, o espaço rural e a linguagem, optou-se por um recorte que contemplasse os elementos mais representativos e articulados entre si. Ao longo da análise, observou-se que o sujeito lírico se constitui na relação com a

natureza; essa experiência é ampliada pelos diálogos intertextuais; e o erotismo emerge como uma dimensão sensível dessa interação entre corpo, linguagem e mundo. Desse modo, esses quatro eixos revelam-se estruturantes da obra, oferecendo uma chave de leitura capaz de evidenciar a complexidade da escrita alviniana sem perder a profundidade analítica exigida pela pesquisa.

Para alcançar esse propósito, delineiam-se alguns objetivos específicos que orientam a investigação. Quanto aos objetivos específicos, pretende-se, compreender como o sujeito lírico é evocado em *Batendo pasto*, analisando os modos pelos quais seu interior se constitui em constante relação com a exterioridade, especialmente com o espaço natural. Em seguida, busca-se compreender como a intertextualidade é construída na obra, identificando os principais diálogos estabelecidos com outras obras e tradições literárias e analisando sua contribuição para a construção de sentidos nos poemas. Posteriormente, pretende-se identificar como a natureza é representada no livro, observando suas recorrências, imagens e funções dentro da construção poética. Por fim, investiga-se de que maneira o erotismo se manifesta na escrita de Maria Lúcia Alvim, observando como corpo, natureza e linguagem se articulam na constituição de uma experiência poética marcada pela sugestão e pela sensibilidade.

Este trabalho foi organizado em dois capítulos: o primeiro, intitulado “O sujeito lírico e a intertextualidade na literatura de *Batendo pasto*”, no qual foram analisadas as formas como o sujeito lírico e a intertextualidade se constroem na poética de Maria Lúcia; e o segundo capítulo, intitulado “A natureza e o erotismo na literatura de *Batendo pasto*”, no qual foi estudada a forma como a natureza é elaborada como temática principal da obra, bem como uma análise sob a ótica do erotismo.

Para executar esse trabalho, utilizaram-se a pesquisa e a análise bibliográfica como metodologias, pois permitiram aprofundar os conhecimentos sobre a ruralidade e as estéticas do contemporâneo, de modo que foi possível realizar uma análise das poesias com maior domínio. Essa análise também foi realizada em torno dos materiais e das pesquisas já existentes sobre o assunto, a fim de auxiliar na compreensão e na contribuição para a temática. Ademais, a leitura do texto literário em questão foi realizada de modo constante e meticuloso, com vistas a compreender profundamente a escrita da poeta. Para realizar um trabalho com a poesia, é preciso ler a teoria literária sobre ela e consultar teóricos de outras áreas que possam contribuir para a pesquisa pela relevância de seus estudos, oferecendo outros pontos de vista em relação à temática estudada. Isso é necessário porque a pluralidade da produção da autora faz com que seu livro transite entre sonetos, poemas curtos e longos,

metrificados ou livres; por isso, o estudo da autora exige uma amplitude de visões sobre o material.

A bibliografia apresentada revela um percurso teórico amplo e consistente, articulando diferentes campos do pensamento para sustentar uma análise literária complexa. Nesse sentido, para o capítulo dedicado ao sujeito lírico, destaca-se Michel Collot, com o texto “O sujeito lírico fora de si”, que oferece uma reflexão fundamental para compreender a constituição do sujeito lírico em sua relação com a alteridade e com o mundo. Para o capítulo voltado à natureza, uma referência importante será Evandro Nascimento, com a obra *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*, que contribui para a análise das relações entre literatura, natureza e vegetalidade. Também são leituras fundamentais *A intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault, que fornece subsídios teóricos para investigar os diálogos estabelecidos entre diferentes textos e tradições literárias, e *O erotismo*, de Georges Bataille, que possibilita compreender o erotismo como uma experiência relacionada à transgressão, ao desejo e à dissolução das fronteiras entre sujeito e mundo. Observa-se, ainda, a presença de autores fundamentais para os estudos da literatura e da cultura, como Antonio Candido, Raymond Williams e Octavio Paz, que contribuem para a compreensão das relações entre literatura, sociedade e valor estético. Ao mesmo tempo, a inclusão de obras como as de Gilles Deleuze e Félix Guattari aponta para uma abordagem contemporânea e filosófica, ampliando o olhar para conceitos como multiplicidade, subjetividade e produção de sentido no texto literário.

Ademais, a presença de autores como Bruno Latour, Jacques Derrida e Michel Deguy evidencia uma preocupação com debates contemporâneos, especialmente no que se refere às relações entre natureza, linguagem e cultura. Essa bibliografia também dialoga com perspectivas ecológicas e simbólicas, perceptíveis em obras que tratam da ecocrítica e do imaginário, como os dicionários de símbolos e os estudos sobre literatura e meio ambiente. Desse modo, o conjunto de referências demonstra um embasamento teórico sólido e interdisciplinar, adequado para uma pesquisa que busca investigar a literatura em sua dimensão estética, filosófica e crítica.

1 O SUJEITO LÍRICO E A INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA DE *BATENDO PASTO*

A célebre formulação de Arthur Rimbaud, “Eu é um Outro” (1998, p. 36), anuncia uma transformação decisiva na concepção do sujeito poético. Os ecos dessa formulação atravessam a modernidade literária e ajudam a compreender as rupturas que caracterizam o Modernismo. Não por acaso, conforme assinala Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 167), essa afirmação tornou-se uma verdadeira “palavra de ordem” para o poeta moderno, ao condensar uma nova maneira de conceber o sujeito e a própria experiência poética. Compreender a poesia contemporânea pressupõe, antes, uma reflexão sobre a poesia moderna, cujas rupturas estéticas redefiniram os modos de conceber a criação literária.

Para evitar imprecisões conceituais, adota-se a distinção proposta por Perrone-Moisés (1998, p. 180), segundo a qual modernismo denomina as vanguardas históricas do início do século XX, enquanto modernidade designa o amplo processo de renovação estética iniciado na segunda metade do século XIX, que se estende pelo século XX. O homem moderno é comumente exaltado como mais “avançado” do que os antigos. O antropólogo Bruno Latour, em seu livro *Jamais fomos modernos*, aponta para o que seria a modernidade:

Através do adjetivo moderno, assinalamos um novo regime, uma aceleração, uma ruptura, uma revolução do tempo. Quando as palavras “moderno”, “modernização” e “modernidade” aparecem, definimos, por contraste, um passado arcaico e estável. Além disso, a palavra encontra-se sempre colocada em meio a uma polêmica, em uma briga onde há ganhadores e perdedores, os Antigos e os Modernos. “Moderno”, portanto, é duas vezes assimétrico: assinala uma ruptura na passagem regular do tempo; assinala um combate no qual há vencedores e vencidos.” (Latour, 2009, p. 15).

Percebe-se, no homem moderno, uma tentativa de “negar” ou de se opor ao homem do passado. Esse movimento também é comum nas escolas literárias ao longo dos anos, nas quais os movimentos posteriores buscam se diferenciar daqueles que os antecederam e provocar uma ruptura. No caso da modernidade, esse impulso foi intensificado pelas profundas transformações sociais e culturais do período. Tal contexto certamente influenciou os escritores, que também conviviam com a expansão da cultura de massas, na qual a literatura era apresentada como uma mercadoria, como bem aponta Perrone-Moisés (2016, p. 17). Mesmo podendo se tornar um produto, a literatura resiste como bem imaterial e não utilitário, funcionando, por meio da poesia e da ficção, como um espaço de crítica, evasão e exercício

da liberdade em uma sociedade consumista. Nesse contexto, entende-se por que literaturas com temas urbanos e políticos se tornaram um fenômeno expressivo: como forma de resistir a situações vivenciadas na sociedade.

Partindo para uma análise específica do Brasil, o início da industrialização, o crescimento urbano e a ditadura política contribuíram, na poesia, para características como o ressurgimento do discurso poético em oposição à sintaxe ostensivamente gráfica que a poesia concreta, por exemplo, evocou; a presença da fala autobiográfica e o caráter público e político, segundo pontua Alfredo Bosi (2015, p. 390). Um bom exemplo desses aspectos é a chamada poesia marginal, de linguagem fortemente coloquial, viés político e temática urbana e cotidiana, representada por poetas como Cacaso e Francisco Alvim.

O tempo avança e, entre o final do século XX e o início do século XXI, delineia-se a literatura contemporânea, marcada por novas configurações. Ao tentar, inicialmente, refletir sobre o que é o contemporâneo, Giorgio Agamben pontua uma relação com obscuridade:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (Agamben, 2009, p. 72).

Para Agamben, isso significa que o contemporâneo é aquele que consegue enxergar as sombras, as contradições e os aspectos ainda não resolvidos de sua época, em vez de apenas acompanhar suas tendências ou celebrar suas novidades. Essa concepção exerceu significativa influência sobre os estudos literários ao propor que a literatura contemporânea não seja compreendida apenas por um critério cronológico, isto é, por ser produzida nas últimas décadas ou no século XXI. Ao contrário, a contemporaneidade reside na relação crítica que a obra estabelece com seu próprio tempo. Desse modo, o escritor contemporâneo é aquele que interroga o presente, evidencia suas tensões e contradições, promove um diálogo entre diferentes temporalidades e privilegia a complexidade da experiência humana, em vez de oferecer respostas definitivas.

A literatura contemporânea está inserida em um contexto de movimentação acelerada e globalizada vivido pelo mundo atual, de modo que é difícil estabelecer características

rígidas. Contribuindo para essa discussão, Perrone-Moisés (2016, p. 20-21) buscou traçar aspectos comuns à literatura contemporânea: a poesia apresenta poucas mudanças formais, inovando sobretudo nos suportes, enquanto a prosa permanece dominante, com uma liberdade estética que combina passado e presente. Destacam-se procedimentos como a intertextualidade e a metalinguagem, temas centrados no eu e no cotidiano, com tom cético, além do impacto da tecnologia na circulação das obras, sem alterar profundamente a linguagem, em um mercado editorial diverso e marcado por misturas de gêneros.

No meio de tantas divergências, rupturas e continuidades, em qual local se encontra a poeta araxaense Maria Lúcia Alvim? Sua escrita se encontra desde a década de 1950 até por volta de 2010: ou seja, são 6 décadas de poesia cortando diversos momentos aqui citados. Abordando especificamente a obra *Batendo pasto*, ela teve sua escrita finalizada em 1982, mas só foi publicada em 2020 – este período de praticamente 40 anos de diferença em que a obra existiu, mas não para o mundo, é um tanto quanto singular para esta pesquisa. Logo, tem-se uma análise de entender a obra no período que foi escrita e, igualmente, no período em que foi recebida pelo público, além de compreender de que maneira ela atravessa o milênio.

A perspectiva que Agamben coloca de um contemporâneo que é atravessado por uma dissociação e anacronismo frente a sua época, enquanto dialoga com o passado, afinal o presente é constituído por temporalidades diversas, mostra-se particularmente fecunda para a leitura da poesia de Maria Lúcia. Embora sua obra se insira no campo da literatura contemporânea, sua contemporaneidade não decorre apenas de sua inserção histórica (em 1982 e 2020), mas da maneira como reelabora criticamente a tradição moderna para refletir sobre questões do presente. Nesse sentido, sua escrita estabelece um diálogo entre passado e presente, atualizando procedimentos estéticos e concepções poéticas herdados da modernidade. Tal compreensão aproxima-se também das reflexões de Michel Collot e Leyla Perrone-Moisés, cujos estudos evidenciam a permanência e a ressignificação de aspectos da poesia moderna na produção literária contemporânea.

A data de escrita desta obra marca um período de presença dos poetas marginais, entre os quais figurava o irmão de Maria, Francisco Alvim. Pensando nisso, em meio a poesias políticas, urbanas e visuais, em que se insere a poesia íntima, rural e lírica de Maria Lúcia Alvim? Teria ela realizado uma ruptura em relação ao que era produzido ou apenas “marchava” contra a corrente?

Sobre isso, contribui para o debate a noção de tradição de ruptura, explicada por Octavio Paz (1984, p. 17): se esta rompe o vínculo com o passado e nega a continuidade entre gerações, não pode ser chamada de tradição, pois uma “tradição da ruptura” acabaria negando

tanto a própria tradição quanto a própria ruptura. Conforme Paz, há um constante desalojamento de uma tradição, que logo à frente cederá lugar a outra, caracterizando uma pluralidade de passados. Acredita-se que, nesse processo, a poeta em questão pode se encontrar, na medida em que rompe com algumas tradições, mas perpetua determinadas continuidades.

A partir desse questionamento, traça-se a hipótese de que essa ruptura não se realiza de forma contundente, mas apresenta certa nuance. Domeneck (2006) aponta que “situar-se na fronteira obriga uma performance [...] a manter um pé em cada território, ou saltitar pela linha”. Admite-se que Maria Lúcia esteja nessa fronteira, ao dialogar com o moderno mesmo sendo contemporânea, enquanto preserva sua marca de originalidade. Para estudar essa hipótese, alguns aspectos presentes na poesia serão analisados: o sujeito lírico e a intertextualidade.

1.1 Sujeito Lírico

A frase de Octavio Paz “exercício espiritual, é um método de libertação interior.” (1984, p. 15), utilizada para definir a poesia, desperta interesse para este debate por ressaltar a ligação conceitual desta com o lado íntimo e com essa busca de emancipação. O tema ganha contornos mais fecundos a partir da concepção de sujeito lírico proposta pelo francês Michel Collot. Para Collot (2004, p. 223), a interioridade serve-se de objetos externos para fazer compreender a alma comprimida, que não consegue se exprimir. Assim, o sujeito lírico realiza uma “saída de si” para buscar entender melhor a si mesmo. Na opinião do autor, esse movimento de saída é uma marca da modernidade.

Para ele, a modernidade corresponde, sobretudo, à poesia que se consolida a partir do século XIX, especialmente com Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, e se desenvolve ao longo do século XX, marcada por uma transformação profunda da ideia de sujeito poético. Esse sujeito lírico, antes fechado em si mesmo, passa a ser descentrado e aberto ao exterior. Há discussões sobre se os poetas atuais ainda estariam inseridos nessa modernidade, como já apontado anteriormente, mas, para este trabalho, é inegável que esse traço constitui um ponto forte na poesia de Maria Lúcia Alvim em *Batendo pasto*.

Ao trazer a importância da exterioridade para esse sujeito moderno, é preciso refletir sobre o que exatamente seria esse exterior. A alteridade pode ser vista em elementos como o mundo, a natureza, o outro, o leitor, as coisas e os objetos. O livro em questão possui uma centralidade na natureza, quase como uma força motriz para seus poemas, de modo que a

movimentação entre sujeito, linguagem e alteridade está presente em diversos poemas.

Partindo para a análise literária, começa-se com o poema iniciado pelo verso “Pousa” (Alvim, 2022, p.41): assim será referido por não possuir título, por se tratar do primeiro poema do livro e por acreditar que ele transmita um pouco do mundo rural o qual Maria Lúcia constrói nesta obra:

Pousa
ó pombo
que me conheces a fundo!
Speak to me
Stay with me
Speak

A seção que abre o livro é chamada “Êxtase” e possui vários poemas em que a natureza leva o eu lírico a momentos de elevação. Partindo de um olhar para o ambiente, a temática principal deste poema é o diálogo entre o sujeito lírico e um pombo, o que já demonstra uma proximidade com o meio ambiente estabelecida a partir de uma perspectiva de igualdade, já que há um diálogo entre ambos e o pombo aparentemente conhece bem a voz poética.

Ao pensar nessa interlocução inusitada, é possível perceber o movimento de um sujeito que não conhece seu interior tão bem quanto o pombo e, por isso, realiza, por meio de questionamentos, uma projeção em direção ao exterior. Desse modo, a análise deste poema a partir do texto “O sujeito lírico fora de si”, de Michel Collot, é precisa, afinal, Collot aponta que a relação entre interior e exterior não é separada:

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão parecem-me constitutivos da emoção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro (Collot, 2013, p. 222).

Collot (2013, p. 221) identifica o movimento para fora de si como um traço recorrente da literatura moderna. Considerando essa proposição, é possível sugerir que a poesia de Maria Lúcia dialoga com essa perspectiva, uma vez que o sujeito lírico projeta a reflexão em direção ao exterior, estabelecendo uma relação contínua com o que o circunda.

Essa aproximação, contudo, conduz a uma questão mais ampla acerca do lugar ocupado pela autora no cenário literário de sua época. Publicada em 1982, em um contexto marcado pela presença da poesia marginal e da poesia concreta, sua obra suscita o seguinte questionamento: em que lugar se insere a poesia de Maria Lúcia Alvim? Sobre as dissonâncias existentes na poesia de Maria Lúcia, Juliana Veloso Mendes de Freitas, que estudou Maria Lúcia, explica:

Talvez, nesse preâmbulo, surja a possibilidade de considerar a obra da poeta dissonante em relação à sua geração, obra essa marcada pela introspecção e por um flamar do sujeito de sua poesia pelo passado, num tom particular, buscando se chegar a si por várias vias, ignorando a efervescência social de sua época. Ouso ainda dizer que a originalidade de seus versos não estaria ligada à forma ou às ideias, mas sim à junção dessas construções e, para além delas, no empenho da poeta de fazer de sua obra um continuum de seu intelecto e da expansão de seu mundo poético [...] sua voz poética faz eco à sua personalidade: discreta, reclusa, intimista (Freitas, 2015, p. 9-10).

Porém, a partir da leitura do trabalho de Collot, é possível formular a hipótese de que, embora sua formulação teórica tenha sido publicada posteriormente à escrita de *Batendo pasto*, a poesia de Maria Lúcia estabelece um diálogo com uma tradição poética que o próprio crítico identifica em autores como Arthur Rimbaud, referência que também atravessa seus poemas, como ocorre em “Língua” (Alvim, 2022, p. 54), que será analisado mais adiante. Desse modo, ainda que a representação da natureza em sua criação assuma contornos singulares, distinguindo-se da produção de muitos de seus contemporâneos, aspecto que será desenvolvido no segundo capítulo, a projeção do sujeito em direção ao exterior aproxima sua poesia dessa linhagem da modernidade, sem que isso implique uma filiação direta ou o seguimento de uma “regra”. Para sustentar essa hipótese, a análise do poema “Pousa” mostra-se particularmente profícua.

Um ponto de análise deste poema refere-se às línguas utilizadas pelo sujeito lírico. Inicialmente, ele utiliza o idioma português, sua provável língua materna e aquele no qual, teoricamente, deveria expressar-se e fazer-se entender melhor. Contudo, ao longo do poema, ocorre uma mudança de idioma para o inglês. Essa alteração, além de causar estranhamento, tendo em vista a temática rural do livro, demonstra uma tentativa de saída de si por meio da língua. O sujeito lírico questiona a si mesmo, utilizando a língua materna, que o falante domina melhor e utiliza inclusive para pensar e sonhar, e acaba por projetar esse sentimento para fora, utilizando uma segunda língua, o inglês, por meio de uma interlocução com o

pombo, um ser distante do eu e mais próximo da natureza e que, obviamente, não fala nem português nem inglês. Collot explica:

o sujeito não saberia chegar a uma plena e inteira consciência de si mesmo na transparência de uma pura interioridade. Sua abertura ao mundo, ao outro e à linguagem faz dele um “estranho por dentro – por fora”. Sua verdade mais íntima, ele não pode, pois, apoderar-se dela novamente pelas vias da reflexão e da introspecção. É fora de si que ele a pode encontrar (Collot, 2013, p. 224-225).

Desse modo, pensa-se que tal saída ocorre como uma tentativa do sujeito lírico de se encontrar. No texto de Michel Collot em questão, o autor aponta dois casos como exemplos para sua teoria: os poetas Arthur Rimbaud e Francis Ponge, que utilizaram estratégias para causar esse movimento do eu em direção ao outro. Assim, este estudo traçou como segundo ponto de análise a investigação das estratégias utilizadas no poema para demonstrar a presença de um sujeito lírico fora de si, projetado em direção à alteridade, neste caso, a natureza.

Além da mudança de idioma já apresentada, é possível destacar a temática do pombo como foco de um poema. O pombo é um animal não apenas comum: habita todos os continentes do mundo, com exceção da Antártida, mas é considerado até mesmo uma praga por se reproduzir facilmente e transmitir doenças. Logo, esse animal, considerado um dos mais “ordinários” possíveis e existente em toda parte, constitui uma boa materialização do exterior.

Também se destaca uma possível intertextualidade com o poema “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, no qual o poeta também estabelece um diálogo com um animal “baixo”: nesse caso, o corvo representa a morte. Porém, nesse poema, o corvo responde ao sujeito lírico, concretizando o diálogo, o que não ocorre em “Pousa”, já que a voz poética não é respondida. Entretanto, enquanto, no poema de Edgar Allan Poe, o corvo se limita a repetir a palavra “nevermore”⁷ (Poe, 2015, p. 20), no texto de Maria Lúcia, o sujeito lírico implora que o pombo finalmente lhe dirija a palavra, já que a ave demonstra conhecê-lo intimamente. Assim como o corvo de Poe, esse pombo é apresentado como testemunha silenciosa das confissões e da interioridade do eu lírico, razão pela qual dele se espera um direcionamento, uma resposta ou mesmo um conselho.

Também no plano sonoro, é possível estabelecer um diálogo entre os dois poemas. Se Alvim mobiliza determinadas escolhas fonéticas para evocar o arrulho do pombo, Poe alcança

⁷ Tradução de Machado de Assis “nunca mais” (Poe, 2015, p. 49).

efeito semelhante por meio da estrutura de rimas de *O Corvo*. O poema organiza-se, em grande parte, segundo o esquema de rimas ABCBBB, sem considerar as rimas internas. Isso faz com que a palavra “nevermore” se repita insistentemente ao final dos versos. A recorrência dessa sequência fônica, marcada pela vogal posterior e fechada [o] (na pronúncia inglesa da palavra), produz um efeito de eco que remete ao corvejar da ave, reforçando a fusão entre a sonoridade do poema e a presença do animal.

Ainda sobre a dimensão dialógica do poema, essa dimensão demonstra, por si só, a saída de si do sujeito lírico, pois ele mantém uma comunicação direta com o exterior. Um aspecto interessante é o uso de verbos no modo imperativo, como “pousa”, “speak” e “stay”, e do vocativo, como em “ó pombo”. Essas escolhas são típicas da função conativa da linguagem, que tem como foco o receptor da mensagem, buscando influenciá-lo e estabelecer um vínculo com ele.

Em uma análise sonora, é possível observar algumas escolhas fonéticas que se repetem no poema, como a aliteração em [p] e [s] e a assonância em [o] e [i], além da anáfora constituída pelas palavras “speak” e “me”, que se repetem. Os fonemas [p] e [u] ajudam a retomar o som produzido pelo próprio pombo, chamado arrulho, o que auxilia a construir a materialidade do pombo dentro do poema.

Além disso, a disposição gráfica dos versos remete à forma de um pássaro e, por meio dos espaços e da organização visual do poema, produz um movimento de expansão para o exterior, reforçando sua materialidade e aproximando-se da concepção de exteriorização descrita por Michel Collot. Essa é, também, uma característica bastante comum da poesia concreta, o que demonstra que a autora mantém diálogos com a vanguarda em seu estilo de escrita.

Esse encontro do eu com a alteridade muitas vezes pode ser confundido com uma “poesia objetiva” e impessoal, em que ocorre o desaparecimento do eu lírico. Na realidade, porém, o subjetivo não é separado do objetivo; ele apenas escapa à consciência e ao controle do sujeito e se revela e se materializa pelas sonoridades do poema (Collot, 2013, p. 231). Por isso, a tentativa de materializar um pombo não exclui o sujeito lírico do poema. Afinal, esse sujeito, incerto de si, tenta escapar de si em direção ao pombo para justamente se entender, e isso é feito por meio de escolhas de linguagem:

Ora, para exprimir e comunicar essa íntima estranheza, que procede do desregramento de todos os sentidos, o poeta deve mobilizar todos os recursos semânticos e significantes da língua: “inventar um verbo poético acessível”

“a todos os sentidos”, ao mesmo tempo polissêmico e sinestésico (Collot, 2013, p. 231-232).

Para mais, destaca-se, na interpretação desse poema, o fato de ele terminar com a palavra “speak”. A repetição e o modo de ordem conferem ao poema uma impressão de saída de si radical, como se a voz poética ecoasse por si própria, sem a interferência de um sujeito que a profira. Esse isolamento da voz, como uma súplica, agrega um valor performático ao poema. Dominique Combe comenta sobre o caráter performático do sujeito lírico em seu texto “A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”:

Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo. [...] Mas essa unidade do “eu” na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o “sujeito lírico” não existe, ele se cria (Combe, 2010, p. 128).

Por fim, essa reflexão sobre o poema também permite uma interpretação pela via da metalinguagem, ao considerar o diálogo com o pombo como um diálogo sobre o próprio poema e as dúvidas do sujeito lírico como dúvidas sobre o fazer poético. Tal leitura pode ganhar um escopo maior em trabalhos futuros, especialmente por meio da comparação com o poema “O Corvo”, já citado anteriormente.

Outro poema que apresenta uma construção interessante no que diz respeito à posição de um animal em relação ao sujeito lírico é o iniciado pelo verso “Morcegos são filhos indesejados da noite” (Alvim, 2022, p. 44):

Morcegos são filhos indesejados da noite

Eu os incito

fluxo e refluxo

Pendurados

na parte mais alta do meu coração

Assim como o pombo, o morcego é um animal que, no imaginário popular, raramente desperta simpatia, sendo frequentemente considerado uma praga e associado à transmissão de

doenças, sobretudo após sua recorrente vinculação a vírus como os da covid-19 e do ebola. Mesmo possuindo uma importante participação no ecossistema, por meio da polinização e do controle de insetos, esse mamífero é associado à repulsa. Além disso, o fato de ser um animal noturno atribui-lhe uma característica fantasmagórica e sombria. Afinal, o morcego passa o dia “escondido” e sai para caçar à noite, momento em que a maioria dos seres humanos está dormindo.

Essas características são frequentemente abordadas em livros, séries e filmes, o que ajudou a perpetuar essa imagem do animal. Entre os exemplos mais notórios estão *Drácula*, romance de Bram Stoker, em que o conde se transforma em morcego, uma habilidade metamórfica icônica do personagem, e o personagem Batman, dos quadrinhos, filmes e desenhos da DC Comics. Conhecido como “Homem-Morcego”, por possuir um trauma de infância relacionado ao animal, ele decide utilizar o próprio medo como uma ferramenta contra os criminosos.

Tais obras artísticas contribuíram para a associação do mamífero ao gótico, mesmo que, simbolicamente, esse animal apresente imagens ambíguas, como aponta Jean Chevalier (2001, p. 620): para alguns povos do Extremo Oriente, ele é símbolo da felicidade, enquanto, para os indígenas tupinambás no Brasil, simboliza a morte.

No poema, já no primeiro verso, a imagem do morcego é apresentada como indesejada: “Morcegos são filhos indesejados da noite”. Considerando a reflexão proposta acima, entende-se por que o animal é indesejado entre os seres humanos. Ademais, a própria anatomia do animal é oposta à humana: ele possui um bom funcionamento em uma posição inversa à do ser humano, de cabeça para baixo.

Contudo, esse morcego do poema é malquisto inclusive pela noite, que sempre o abrigou. Desta vez, eles estão em um local diferente: no coração do sujeito lírico. Esse sujeito se evoca no segundo verso, reforçando o movimento do exterior para o interior e exortando os morcegos. O verbo “incitar” estabelece uma forma de comunicação com o elemento exterior que vai além de uma fala, pois implica um estímulo na expectativa de que algo aconteça. A presença do animal no interior do sujeito lírico é reforçada pela imagem de que ele está “pendurado de cabeça para baixo”, posição que, embora incômoda para o ser humano, não causa prejuízos ao morcego devido às adaptações de seu sistema cardiovascular.

Ponderando sobre o coração no poema, o verso “fluxo e refluxo” remete facilmente ao movimento do sangue, que circula do coração aos pulmões e, depois, novamente ao coração, para então partir oxigenado para todo o corpo humano. Esse fluido circula em fluxo e refluxo, em um movimento de ida e vinda. Assim, a escolha dessas palavras remete semanticamente

ao funcionamento do órgão, mas também sintaticamente, tendo em vista que o poema é construído visualmente em paralelismo entre o segundo e o quarto versos, de um lado, e o terceiro e o quinto, de outro, além de possuir uma quebra sintática destacada entre esses versos. Tal paralelismo contrasta interior e exterior, reforçando a ideia anteriormente exposta. Ademais, a visualidade dos versos dispostos na página colabora com a ideia do movimento de dentro para fora, que Collot apresenta, e o verso citado a reafirma.

Para mais, examina-se a construção rítmica do poema conduzida pelos paralelos e organização dos versos em pausas. O texto possui uma quantidade expressiva de sílabas tônicas e poéticas em comum, e as palavras paroxítonas fazem com que os versos tenham um ritmo semelhante. Destaca-se também a aliteração produzida pela repetição do fonema [ʃ] nos dois primeiros versos. O som fricativo produzido pela passagem de ar colabora com a tensão gerada pela ideia do indesejo. Há, ainda, a assonância gerada pela repetição do fonema [u] também nesses versos, o que ressalta o tom fechado e profundo da noite, tal qual o fonema.

Por fim, no último verso, há uma elaboração rítmica interessante: há um uso maior do [a] e [ẽw]. Na palavra “coração”, o fonema mais aberto surge para fechar o poema, criando uma dualidade entre a parte alta, talvez mais inacessível, do coração, onde se encontra o morcego, e a parte mais baixa, que possivelmente existe, já que há uma parte alta e que talvez seja de mais fácil acesso ao sujeito lírico.

Se, no poema “Pousa”, o meio externo conhecia bem o interior, até melhor que o próprio sujeito, aqui o exterior faz parte do sujeito lírico, permanecendo em seu íntimo mais inacessível, em um dos órgãos mais importantes desse corpo: o coração. Desse modo, o sujeito lírico não indeseja o morcego tal qual a noite o faz; mesmo sendo seu pai, ele o quer próximo e o incita. Tem-se, neste poema, algo que vai além do “sair de si” através da linguagem rumo ao exterior, como explica Collot. Há um sujeito que, além disso, imbrica-se com esse exterior para se entender melhor e que, dentro de si mesmo, se desloca em fluxo nessa busca.

Os morcegos, como animais noturnos, possuem um sistema de ecolocalização, com emissão de ultrassons, que lhes permite navegar e caçar com precisão mesmo na escuridão total. Mas e quanto ao eu lírico: ele consegue se localizar facilmente? Como fazer isso? Os morcegos não conseguem correr para ganhar impulso como as aves, porque suas patas traseiras são pequenas e frágeis. Também não possuem músculos peitorais fortes o suficiente para gerar a sustentação necessária à decolagem a partir do chão. Logo, para iniciar o voo, dependem da gravidade; por isso, sobem em locais altos e se soltam. Se tais animais ficam no alto para conseguir voar, talvez essa seja uma resposta para o sujeito lírico, já que ele busca,

no “alto” de seu íntimo, o coração humano, uma fonte metafórica de sentimentos.

Almejando demonstrar a diversidade da produção escrita de Maria Lúcia Alvim, é necessário comentar sua produção de sonetos. Essa forma poética, que marca a estreia da poeta, mostra que forma e ideia podem caminhar juntas com precisão técnica. Para demonstrar isso, analisaremos um soneto que faz parte da seção “Cinco Sonetos Encapuchados”. O soneto não possui título, mas é introduzido como “I. do usufruto” (Alvim, 2022, p. 85).

Este soneto é em usufruto
das palavras que aqui vou perpetrar.
O fruto se retalha, dissoluto.
Palavras criam corpo no lugar.

Corre os olhos num rasgo de Absoluto.
Repare nesta folha, circular.
Nesse gomo roliço, diminuto.
Na pedra corriqueira, a ressudar.

Assim o Coração, pão de minuto.
Aquilo que na moita irá grassar.
Amor pardinho, virá o dia curto.

O Bem virá depois, para ficar.
Ao contrair o Sol, zarpo de bruto:
Meeira, me aboleto, sabiar.

Uma sessão de sonetos em meio a um livro repleto de versos livres, sem título e com formas até mesmo visuais parece algo contraditório, mas Maria Lúcia faz com que essa presença faça sentido na obra. Os poemas desta seção flertam com um intimismo feminino em contato com a natureza, são poemas abordam sobre sentimentos humanos através de elementos rústicos e naturais do cotidiano na fazenda e em contato com a natureza.

Este soneto se aproxima formalmente do clássico, enquanto, por não possuir metrificacão padrão nem título, aproxima-se do contemporâneo. Trata-se de um poema que se propõe metalinguístico desde a primeira estrofe, que atribui ao soneto a característica de ser

um usufruto das palavras que serão praticadas. Isso desperta interesse nesta análise, visto que já se abordou a relação do sujeito lírico com o meio exterior, mas ainda não a posição da linguagem nesse relacionamento.

É bem um isso que o poeta deixa falar através da linguagem, mas é para torná-la sua e afirmar-se como Eu em uma relação íntima com essa alteridade irreduzível. É esse nó entre identidade e alteridade que funda a responsabilidade da palavra poética, que faz com que o poeta possa responder por ela, e com que nós possamos responder-lhe: ele “está carregado da humanidade, dos próprios animais” (Collot, 2004, p. 231).

A escolha da palavra “perpetrar”, no sentido de cometer e praticar, é genial, pois permite ir além de simplesmente expressar algo. Afinal, o poeta compreende o nó que há entre identidade e alteridade e faz isso com a responsabilidade de quem está cometendo algo. O usufruto é um direito que permite a uma pessoa usar e desfrutar de um bem pertencente a outra. Assim, a relação do sujeito com a linguagem é baseada nesta espécie de posse que não configura roubo, pois é um direito em que o sujeito lírico deixa incorrerem as palavras de que este poema faz uso, talvez para entender sua própria situação fragmentada, tendo em vista a imagem de fruto retalhado que pode ser preenchido por tais palavras: “Palavras criam corpo no lugar”.

A segunda estrofe já faz o movimento de saída de si. É uma estrofe que caminha pelo exterior através dos olhos, que veem a folha, o gomo e a pedra, para depois voltar a si na terceira estrofe, que se inicia evocando o coração. Mas é uma volta a si sempre através da metáfora do outro, pois esse coração é como um “pão de minuto”, aquele que não precisa aguardar a ação do fermento para ser assado, ou seja, aquele que é rápido. O coração ligeiro, de dia curto, busca algo mais duradouro, como mostra a última estrofe. Destaca-se, no soneto, o uso consciente de letras maiúsculas nominativas, como em “Coração, Absoluto, Bem e Sol”; a presença de rimas alternadas em todo o texto; a pontuação (vírgulas e pontos finais), que guia a marcação do ritmo; e uma estrutura sintática com o uso de predicativos do sujeito, o que demonstra a vontade de destacar características.

Dessa maneira, este é um poema metalinguístico, com um trabalho rico de estrutura física e semântica, que permite compreender como a dimensão afetiva do sujeito não pode ser separada dos elementos que provocam sensações em seu corpo (Collot, 2004, p. 236), e a linguagem dá vazão a essa afetividade por meio de um empréstimo de palavras. Ademais, essa relação possui um elo interessante com o que o estudioso Silviano Santiago, em um ensaio

sobre Ana Cristina César, já identifica: “a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro” (1986, p. 95). Acredita-se que esse movimento também ocorra com a poeta deste estudo, que, coincidentemente, escrevia na mesma época de Ana Cristina. Além disso, o poema é repleto de referências naturais e rurais em suas escolhas de palavras, aspecto que será esmiuçado com atenção no próximo capítulo.

1.2 Intertextualidade

Outro ponto de destaque nos poemas do livro *Batendo pasto* é a interposição de referências, como outros autores, livros, fábulas, músicas, óperas, cantores, compositores, pianistas, filmes e elementos da religiosidade. A intertextualidade, tal qual o sujeito lírico, é uma característica presente na literatura contemporânea, que perpassa o contato com referências diversas de forma rápida e difusa. Sobre a vida pessoal de Maria Lúcia Alvim, como comentado anteriormente, sabe-se que ela foi uma pessoa de formação culta, oriunda de uma família instruída, em um ambiente que respirava poesia, arte e política, como aponta Guilherme Gontijo Flores (2024, p. 537). Essas vivências influenciaram sua bagagem de relações nos mais diversos campos artísticos, e ela “costura” tudo nessa obra sem deixar de lado a temática e as referências rurais. Isso resulta em curiosas relações, como a presença da soprano italiana Amelita Galli-Curci ao lado de palavras como “gororoba” e “carapiá”, dialeto local e raiz medicinal brasileira, respectivamente, no poema iniciado por “Imolava palavras para te encantar” (Alvim, 2022, p. 61). Diante desse incitamento que Maria Lúcia propõe, é importante analisar a intertextualidade presente na obra, que parece funcionar como um “mosaico de citações”, termo usado por Julia Kristeva (1969, p. 145 *apud* Samoyault, 2008, p. 16) para abordar o cruzamento de palavras.

A intertextualidade é este fenômeno em que há uma comunicação entre um texto e outros, em que as vozes diversas ressoam em um mesmo espaço, o próprio fenômeno implica uma certa alteridade na medida em que busca o outro texto para fazer parte de si, como explica Tiphaine Samoyault, usando ideias de Tzvetan Todorov e Mikhail Bakhtin:

A noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros. É, segundo Bakhtin, o próprio movimento da vida e da consciência (Tzvetan Todorov mostra isso em *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*). A consciência é constantemente preenchida de elementos exteriores a ela, ingredientes trazidos por outrem e necessários à sua realização (Samoyault,

2008, p.20).

Admite-se, então, que é inevitável pensar em outros textos ao produzir e ler um. Há uma discussão sobre os conceitos de dialogismo, comentado por Mikhail Bakhtin na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, e de intertextualidade, discutida por Julia Kristeva em seu ensaio “Bakhtin, a palavra, o diálogo e o romance”. Futuramente, surgem novos termos, como citação, referência, intertexto e intermídia.

Para além das discussões conceituais, é certo que tais conceitos são uma marca da literatura contemporânea. Em um mundo globalizado, o estímulo a outros textos é ainda maior, permitindo uma expansão para formas de arte mais diversas, e a utilização de diferentes mídias se torna uma realidade comum. Ademais, o caráter de alteridade que Samoyault cita em Todorov (2008, p. 20) faz com que o tópico da intertextualidade se aproxime da discussão já feita sobre o sujeito contemporâneo.

Quanto à poeta, Maria Lúcia faz uso da intertextualidade em seus mais diversos tipos, sendo preciso refletir sobre diferentes noções de intertexto, desde a literatura comparada até a intermedialidade. Um bom exemplo inicial são as referências paratextuais, como as ilustrações que compõem a capa da obra e a guarda, feitas por David Schiesser, que evocam um imaginário da natureza em que homens e animais coabitam o mesmo espaço:



Figura 1- Reprodução da guarda do livro *Batendo pasto*, ilustração de David Schiesser

À primeira vista, vemos figuras humanas nuas colhendo frutos em árvores. Vacas

também aparecem alimentando-se, no caso delas, por meio da amamentação, e esses seres humanos e animais estão sobre os galhos de uma árvore. Uma possível interpretação é a de que a imagem representa uma ordem do mundo baseada na dependência mútua entre seres humanos, natureza e animais. Em termos simbólicos, trata-se de uma alegoria da vida rural, da economia natural e da ordem social, em que trabalho, natureza e sobrevivência se entrelaçam de forma inseparável. Além disso, a nudez dos homens também é significativa: ela pode indicar pureza, estado original ou ausência de distinções sociais, o que lembra a reflexão proposta por Jacques Derrida em sua aula *O animal que logo sou*, na qual ele explica que a principal diferença entre o homem e os demais animais é o uso de roupa:

Acredita-se geralmente, mas nenhum dos filósofos que vou questionar daqui a pouco menciona isso, que o próprio dos animais, e aquilo que os distingue em última instância do homem, é estarem nus sem o saber. Logo, o fato de não estarem nus, de não terem o saber de sua nudez, a consciência do bem e do mal, em suma. Assim, nus sem o saber, os animais não estariam, em verdade, nus (Derrida, 2002, p. 17).

O homem representado nu, no desenho de David, destaca um cenário em que este está em posição de igualdade com a natureza e os animais, que também estão todos nus, o que nos sugere que o homem não está acima da natureza, mas inserido nela, dependendo diretamente dos ciclos naturais. Esta capa traz intertextualidades visíveis com as iluminuras medievais, ilustrações manuais refinadas presentes em manuscritos, tanto pelo traço minucioso, contornado e altamente estilizado quanto pelo entrelaçamento das imagens. Esses desenhos, na Idade Média, além de decorar, ajudavam na compreensão de textos para uma sociedade majoritariamente analfabeta e serviam como ferramenta de conversão e reflexão religiosa, representando cenas sagradas, bestiários, figuras bizarras e elementos cômicos.

Já no livro de Maria Lúcia, há a presença do sagrado e do profano sem intenção educativa. Inclusive, os poemas eróticos presentes na obra podem acrescentar à interpretação do desenho um sentido lascivo. Além dessa intertextualidade, a nudez das figuras humanas e a presença de árvores frutíferas recordam a imagem do paraíso em que viviam Adão e Eva, antes do pecado original, segundo as escrituras bíblicas. A cena sugere um estado de harmonia entre o ser humano e a natureza, sem marcas de sofrimento, reforçando a ideia de um tempo mais natural.

Ainda sobre elementos paratextuais, convém comentar a escolha das epígrafes do livro. A epígrafe é uma citação colocada em destaque no início de uma obra, que conforme destaca Ana Cristina Alves de Paula Barreto:

é um elemento paratextual que antecede o corpo do texto e estabelece um diálogo intertextual com a obra, funcionando como um recurso que antecipa temas, sugere interpretações e posiciona a narrativa dentro de uma tradição literária. [...] As epígrafes, de algum modo, condensam sentidos que interpelam o sujeito enunciador e, sendo colocadas no início dos textos, funcionam de forma a anunciar ao leitor os dizeres que se pretendem construir, o tom da argumentação. Se, por um lado, as epígrafes apontam o trabalho do autor com a linguagem na seleção de ideias e organização de seu texto; por outro, elas revelam sentidos que escapam a esse sujeito e dizeres que falam por ele e dele. Sentidos inscritos na história e que são ressignificados a cada acontecimento discursivo, dando a conhecer movimentos de identificação com certas memórias discursivas.” (Barreto, 2025, p. 44-45).

Este recurso é frequentemente utilizado na literatura. Na obra de Maria Lúcia há duas epígrafes: uma de Johann Wolfgang von Goethe e outra de uma cantiga de roda. Maria Lúcia estabelece uma aproximação entre universos aparentemente diferentes: a Alemanha do século XVIII e uma cantiga local brasileira, frequentemente cantada por crianças em rodas de brincadeiras. “Ele me guiou por ali como no Paraíso”, a frase de Goethe reforça a ideia de que o ambiente simbólico que o paratexto introduz ao texto corresponde a um local próximo ao da criação do homem. Esta epígrafe estabelece um diálogo da autora com uma tradição literária, no caso a literatura de Goethe.

A segunda epígrafe é a cantiga de roda “A dança da carranquinha/ É uma dança estrangulada/ Que põe o joelho em terra/ Faz a gente ficar danada”, de origem oral e sem autoria conhecida. Ela integra o folclore brasileiro, especialmente nas regiões Sudeste e Nordeste, caracterizando-se por seu caráter lúdico e interativo. A cantiga apresenta variações de letras e movimentos conforme a tradição de cada comunidade. Esta epígrafe estabelece um diálogo da autora com a tradição literária oral e folclórica.

Tal cantiga apresenta uma forma de contato com a natureza diferente daquela expressa na frase, pois esse contato aparece de forma corpórea e popular. A dança acontece tradicionalmente em espaços abertos, como quintais, terreiros e pátios, e contém movimentos do corpo que se aproximam do chão, como “pôr o joelho em terra”. A natureza não é contemplada, mas vivida pelo corpo, em coletividade. Dessa forma, nos dois casos, a natureza atua como um espaço de experiência: em Goethe, ela eleva o sujeito; na cantiga, acolhe o corpo, o jogo e a brincadeira, evidenciando duas formas distintas de ligação do ser humano com o mundo natural, uma erudita e outra popular.

Partindo para os poemas é preciso comentar sobre a relação do texto literários com outros textos, como no poema “Cerração” (Alvim, 2022, p. 121):

CERRAÇÃO

Os três porquinhos

Ficarão para semente

O poema “Cerração” (Alvim, 2022, p. 121) é novamente um exemplo de concisão poética: um poema com apenas uma frase e seis palavras, mas que, em poucas palavras, apresenta uma interpretação fecunda e uma intertextualidade interessante com a fábula “Os três porquinhos”. O título remete à ideia de neblina, perda de visibilidade e ao ato ou efeito de se fechar por completo, criando, desde o início, uma atmosfera de tensão e apagamento, que pode ser associada à parte da fábula em que há a destruição das casas dos três porquinhos pelo lobo, instaurando um cenário de instabilidade e ameaça. A cerração, assim, sugere o colapso das estruturas que antes ofereciam abrigo e segurança.

A menção aos “três porquinhos” convoca o universo infantil das fábulas, porém esse imaginário é atravessado pela tensão do perigo imposto pelo lobo. Embora ausente no poema, sua presença é sentida como uma ameaça implícita por meio do título. O segundo verso reforça uma característica do gênero fábula, que consiste em sua permanência de geração após geração. Maria Lúcia, porém, não a apresenta de forma óbvia: em vez de optar pela palavra “sempre”, utiliza uma palavra parecida sonoramente, mas diferente: “semente”. Além disso, há uma expressão popular, “ficar para semente”, que significa ter uma longa vida ou viver infinitamente e que também colabora para a ideia de perpetuação, tal qual a semente representa a continuidade para o futuro. A semente simboliza aquilo que permanece e se reproduz, tal como a própria fábula, que atravessa gerações e continua a circular no imaginário social.

Quando se analisa o enredo da fábula dos “três porquinhos”, em que os dois primeiros tiveram suas casas destruídas pelo lobo e foram devorados, fala-se implicitamente sobre a evolução dos estágios de desenvolvimento humano, como explica Bruno Bettelheim (2002, p. 46) em sua obra *A psicanálise dos contos de fadas*. A perda dos dois primeiros não causa sofrimento à criança durante a leitura do texto, pois esta entende, mesmo sem perceber, que é preciso deixar formas mais simples de viver para alcançar outras mais evoluídas. Desse modo, mesmo escrevendo sobre animais e fábulas, Maria Lúcia ainda reflete sobre sujeitos e seres humanos, e o poema articula destruição e continuidade, mostrando como, mesmo em meio à cerração e ao perigo, certas histórias e sentidos seguem germinando na cultura.

Quanto à metrificacão, o poema possui versos livres, organizados em dois versos, sem

rimas, cada um com quantidade diferente de sílabas poéticas. O poema é elaborado em torno de uma única frase, com a estrutura de sujeito, verbo e adjunto adverbial. A disposição do sujeito sozinho no primeiro verso confere a ele maior destaque, tanto no entendimento quanto no ritmo de leitura. Em suma, o poema “Cerração” constrói uma surpresa a partir da leitura da palavra final, pois foge do que a mente pensa, em primeiro lugar, como “coerente”, além de aproximar a figura de origem europeia dos três porquinhos do contato com a natureza.

Seguindo para mais um poema em que há a intertextualidade latente, ele não possui título, mas é introduzido como “III. de Clarice” (Alvim, 2022, p. 87):

Em Clarice, o humano era disfarce
para o bicho que nela dormitava.
A guisa de dublar-se. A esquivar-se.
Crivada de aderências, como o cactus.

Fosse Simptar, a célula que implode.
Talvez Amptala, como quem ilude.
(Mas em Aperibé dei com seu rosto
de argamassa: e era puro Nolde!)

Uma gata lambendo sua cria
é toda compaixão - cada palavra
percebe o seu quinhão, anda à deriva.

Assim: esboroar. Chega-te, Deus:
pela via do corpo, tergiverso.
Baldado o coração, que bate em cheio.

Este poema propõe um diálogo claro entre literaturas através de uma leitura da figura de Clarice, provavelmente a escritora Clarice Lispector, como um ser atravessado por tensões entre humanidade, animalidade, linguagem e corpo. Trata-se de um soneto, sem título e com algumas rimas. Maria Lúcia subverte a forma clássica com um “toque” de contemporâneo: as rimas são escolhidas em locais aleatórios, podendo ocorrer dentro de um mesmo verso. Logo no início, o “humano” aparece como disfarce: em Clarice, haveria um “bicho” que dormita, que precisa se ocultar para existir. Isso dialoga diretamente com a obra clariceana, em que o

instinto, o pré-humano, o animal e o indizível frequentemente irrompem sob a superfície racional. Além disso, as frases “A guisa de dublar-se. A esquivar-se.” sugerem um sujeito que se fragmenta, que, para escapar de si mesmo, realiza um movimento já citado no subtópico anterior (sujeito lírico). No final da primeira estrofe, a imagem do cacto, em “crivada de aderências, como o cactus”, aponta para uma existência resistente, áspera, defensiva, mas viva em ambientes hostis.

O poema apresenta vários nomes e palavras com a inicial maiúscula, o que garante destaque e eleva a força da intertextualidade no poema. Os nomes citados na segunda estrofe são referências diretas à obra *Água viva*, de Lispector. Trata-se de um romance que consiste em uma carta poética de uma pintora anônima para um ex-amante, escrito em uma linguagem filosófica e repleta de fluxo de consciência:

Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em "ele" ou "ela". Por enquanto o que me sustenta é o "aquilo" que é um "it". Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar. Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it (Lispector, 1998, p. 45).

Pelo poema, percebe-se que Simptar e Amptala são outros nomes que a narradora usa para nomear Deus e a si mesma. É possível refletir também sobre a preocupação e a angústia dessa narradora na busca de si mesma, chegando a expor a dor do parto, mas revelando um eu particular: “É-se”. O diálogo com Clarice Lispector conduz, sendo mais específico que a intertextualidade, à discussão da área da literatura comparada, na qual a comparação não é um fim em si mesma, mas um recurso analítico e interpretativo que coloca obras em diálogo para fundamentar juízos de valor e aprofundar a análise literária, como explica Tânia Franco Carvalhal (2006, p. 6-7).

Já o trecho sobre Aperibé e o “rosto de argamassa” traz possíveis referências à cidade de Aperibé e uma referência visual à pintura expressionista de Emil Nolde, marcada por cores violentas e figuras cruas, demonstrando um movimento do eu lírico menos elevado e mais concreto. Essa referência já articula a literatura com a arte visual, a pintura.

A cena da gata lambendo a cria na terceira estrofe introduz a compaixão como gesto natural e silencioso. A comparação em “cada palavra percebe o seu quinhão, anda à deriva”

sugere que a linguagem tenta cuidar do que nasce. Escrever é um ato de cuidado, mas também implica a perda do controle, o ficar “à deriva”. No final do soneto, o poema assume um tom quase místico em “Chega-te, Deus: pela via do corpo”, mas, curiosamente, não há transcendência “pura”: o acesso ao divino dá-se pelo corpo. Em suma, o poema aponta Clarice como uma figura de fronteira entre bicho e humano, palavra e silêncio, corpo e transcendência. A escrita aparece como tentativa de sustentar essa tensão sem resolvê-la, sempre em deriva.

Uma outra análise no campo da intertextualidade propõe refletir sobre a relação que Maria Lúcia estabelece com as óperas europeias, como no poema iniciado por “Mon coeur s’ouvre a ta voix”⁸ (Alvim, 2022, p.43):

Mon coeur s’ouvre a ta voix

Tarântula

recrocita a solidão

estrelas, como nunca.

Vala

Volúpia

D a l i l a

Há duas vozes que cortam o poema. Em “Mon coeur s’ouvre à ta voix”, há um trecho em citação direta de uma ária para mezzo-soprano da ópera *Samson et Dalila*⁹, de Camille Saint-Saëns, compositor e pianista francês da Era Romântica. A outra voz é a figura de Dalila, personagem bíblica do Antigo Testamento cuja história simboliza traição e sedução: ao descobrir que o segredo da força de Sansão estava em seus cabelos, ela os corta enquanto ele dormia.

A ária é um momento da ópera em que um cantor solista se apresenta sozinho com acompanhamento instrumental, funcionando como uma pausa na ação para expressar sentimentos e emoções. Na ária de Camille Saint-Saëns, é possível perceber mais claramente os sentimentos de Dalila, que deseja convencer Sansão a retornar e entrega-se à paixão. Já Maria Lúcia enfoca a economia verbal, elimina a linearidade narrativa e exige que o leitor estabeleça relações entre palavras aparentemente dispersas, com destaque para Dalila, que apresenta indícios de erotismo pela tensão gerada entre desejo e destruição. Um detalhe

8 Tradução de nossa autoria: “Meu coração se abre à sua voz”.

9 Tradução de nossa autoria: “Sansão e Dalila”.

interessante neste poema é a disposição gráfica dos versos, que, como um todo, lembra a própria forma de uma tarântula, com versos curtos e longos remetendo às patas do animal.

Um outro exemplo de referências às óperas é a citação à cantora soprano leggero italiana Amelita Galli-Curci no poema começado pelo verso “Imolava palavras para te encantar” (Alvim, 2022, p.61):

Imolava palavras para te encantar
tunda cabriola carapiá
Estão cheias de leite
pétreas reses
Galli-Curci
gororoba
Creio piamente em teu amor, monsenhor

Neste poema, há uma aproximação inusitada entre o universo rural alviniano e a voz de Galli-Curci. Um aspecto interessante é que essa voz não canta: ela “Imolava palavras para te encantar”, tendo sua voz comparada a uma divindade, visto que imolar é um sacrifício como oferenda divina.

Diante da complexidade da ópera, seria possível, ainda, analisar tais poemas propondo uma discussão das mídias relacionadas de forma íntima. Tal análise fecunda não caberia neste trabalho, que galgou pelos caminhos da intertextualidade ligada à Literatura, mas fica o desejo de aprofundar esse aspecto em estudos futuros.

Para ampliar a discussão que foi proposta convém analisar o poema começado por “Língua” (Alvim, 2022, p.54):

Língua
clystère d'extases
Traulitada
as tuas mãos

Esta monóstrofe trata-se de um quarteto com versos livres, sem rimas e sem título, mas concentra uma grande densidade semântica e sonora. Por isso, as poucas palavras devem ser cuidadosamente analisadas para que não se perca nenhum sentido importante, diante de sua economia de vocábulos. Não há no texto verbos conjugados nem uma oração completa, o que

faz o leitor estabelecer as relações sintáticas, característica frequente da poesia contemporânea. Assim, a análise das imagens produzidas faz mais sentido aqui do que a análise gramatical.

O poema se inicia com a palavra “Língua”, mecanismo linguístico de comunicação vital que faz a ligação do interior com o exterior e produz diversos fonemas. Além disso, a língua é uma parte do corpo humano que produz tanto afeto em forma de ação, mas também pode produzir insultos em forma de palavras e gestos. Órgão muscular complexo, pode ser utilizado para criar a ponte entre o sujeito lírico e o mundo externo.

O segundo verso já apresenta a expressão enigmática em francês “clystère d'extases”. Pontua-se, inicialmente, que a troca do idioma do português para o francês está em consonância com o que já foi exposto como uma alternativa do sujeito lírico para destacar o movimento de saída de si por meio da mudança do idioma “principal”. Em tradução literal, *clystère* é uma palavra francesa que significa clister (enema, lavagem intestinal), enquanto *d'extases* significa “de êxtases”. A expressão poderia ser traduzida como “clister de êxtases”. Tal expressão cria uma associação paradoxal: um instrumento normalmente ligado ao corpo, à limpeza e ao desconforto torna-se veículo de prazer ou de transcendência.

Contudo, a expressão “clystère d'extases” ganha novos contornos ao se identificar o caráter de intertextualidade que a permeia. A expressão trata-se de uma citação direta do poema “Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs”¹⁰, de Arthur Rimbaud, escrito em 1871 e dirigido ao poeta Théodore Banville. Trata-se de um poema composto por quarenta e oito quadras octossílabas.

A relação entre os poetas foi conflituosa. Tudo se iniciou em 24 de maio de 1870, quando Rimbaud endereçou uma carta a Théodore Banville, que, à época, além de já ser uma referência para a poesia parnasiana, era editor-chefe da revista *Le Parnasse Contemporain*, importante periódico literário da sociedade parisiense do período. Rimbaud, então com 15 anos, escreveu a carta e anexou três poemas “Sensation”, “Ophélie” e “Credo in Unam” na esperança de ingressar no meio literário de Paris, mas nunca obteve resposta de Banville, como retoma Thaís de Carvalho Eduardo (2018, p. 298).

Tendo sido ignorado pela figura que admirava, o jovem Rimbaud escreve uma nova carta em 14 de julho de 1871. Curiosamente, trata-se da mesma data da Tomada da Bastilha, ocorrida em 14 de julho de 1789, e da Festa da Federação, em 14 de julho de 1790, marco representativo da comemoração da liberdade. Dessa vez, Rimbaud usa um tom irônico:

¹⁰ Tradução de nossa autoria: “O que dizemos ao poeta sobre as flores”.

14 de julho de 1871.

Meu caro Senhor e Mestre,

Lembra-se de haver recebido da província, em junho de 1870, cem ou cento e cinquenta hexâmetros mitológicos intitulados *Credo in unum*? O senhor teve a grande gentileza de responder!

É o mesmo imbecil que lhe envia agora os versos abaixo, assinados Alcides Bava. Perdão.

Tenho dezoito anos. Amarei sempre os versos de Banville.

No ano passado tinha apenas dezessete anos!

Terei progredido?

ALCIDES BAVA (Rimbaud, 2008, p. 52-53).

Rimbaud escreveu fingindo ter 17 anos na primeira carta e 18 anos na segunda. Na realidade, ele tinha apenas 15 anos na primeira carta e 16 anos na segunda. A carta é assinada com o pseudônimo de Alcides Bava, e nela há uma referência à primeira correspondência, nunca respondida, feita em tom de ironia: “O senhor teve a grande gentileza de responder!”. Rimbaud ofende a si mesmo como “imbecil” por ter enviado poemas que possivelmente nunca foram lidos. Em seguida à carta, foi encaminhado o poema “*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*” (Rimbaud, 1871). Destaca-se o seguinte trecho:

Ainsi, toujours, vers l'azur noir
Où tremble la mer des topazes,
Fonctionneront dans ton soir
Les Lys, ces clystères d'extases ! [...]

Des lys ! Des lys ! On n'en voit pas !
Et dans ton Vers, tel que les manches
Des Pécheresses aux doux pas,
Toujours frissonnent ces fleurs blanches ! [...]

De tes noirs Poèmes, — Jongleur !
Blancs, verts, et rouges dioptriques,

Que s'évadent d'étranges fleurs
Et des papillons électriques !

Voilà ! c'est le Siècle d'enfer !
Et les poteaux télégraphiques
Vont orner, — lyre aux chants de fer,
Tes omoplastes magnifiques !¹¹

É possível observar no poema de Rimbaud uma crítica à escola parnasiana. Ele traça uma espécie de lição de poesia, talvez um manifesto, que reprova o uso de flores e da botânica de maneira rasa e clichê. Os lírios são comparados com “clystères d'extases”, um paradoxo entre o sentimento de nojo e o de emoção, na medida em que as lindas flores mal são vistas pelos poetas que tanto escrevem sobre elas. Esse sentimento indigna o eu lírico, que se exalta em “Des lys ! Des lys ! On n'en voit pas !”. O tom sarcástico do poema pode ser notado ao se referir àquele com quem dialoga como “Malabarista” e pontuar que as flores criadas por ele são “estranhas” e as borboletas seriam “elétricas”. A voz poética zomba da poética produzida e propõe uma visão para o moderno: “postes télégraphiques adornarão — lira com canções de ferro”.

A expressão que une as poesias de Rimbaud e Maria Lúcia é evidenciada por uma profunda compreensão de que, metaforicamente, a língua funciona como um instrumento

¹¹ Tradução de nossa autoria: “Assim, sempre, em direção ao azul negro
onde o mar de topázio estremece,
funcionarão em sua noite
os lírios, esses clisteres de êxtase! [...]

Lírios! Lírios! Não vemos nenhum!
E em teus versos, como as mangas
dos pecadores de passos suaves,
essas flores brancas sempre tremem! [...]

Dos seus poemas sombrios, — Malabarista!
Branco, verde e vermelho dióptrico,
que flores estranhas
e borboletas elétricas escapem!

Aí está! Este é o Século do Inferno!
E os postes télégraphiques
adornarão — lira com canções de ferro —
suas magníficas omoplastas!”

capaz de provocar estados intensos de emoção, prazer ou revelação, bem como permite-se ser sujeito crítico por ela. Assim, utilizando-se da língua, Rimbaud impulsiona sua crítica e comunicação através carta e poema manifesto e, um século depois, Maria Lúcia produz algo que se alinha com a crítica feita pelo francês, visto que esta teve contato com as flores, frutos e animais para, talvez, até reorganizar a pergunta título em “o que os poetas dizem sobre as flores”.

Voltando, enfim, ao poema “Língua” (Alvim, 2022, p.54), a palavra “Traulitada” produz um contraste entre êxtase e violência, pois significa bater em alguém com um pedaço de pau, trata-se de um termo de uso popular. E o último verso desloca toda a tensão para o interlocutor em “as tuas mãos” há o encontro de fato com o Outro na cena poética, indicando que o contato, o gesto ou mesmo o ato criador se realizam corporalmente. Desse modo, o poema desfaz a separação entre linguagem, corpo e experiência sensível, transformando a palavra em matéria física que tanto produz êxtase quanto impacto.

Deste modo, encerra-se o capítulo com a convicção de que Maria Lúcia Alvim possui uma escrita fortemente contemporânea, que sabe dialogar com o moderno e com seus antecessores, tanto em 1982 como em 2022. Pois, em *Batendo pasto*, é possível ver uma seção apenas de sonetos e outra com versos mais livres e até com certa visualidade (como o poema “Pousa”). Também é possível ver que, ao mesmo tempo que a poeta utiliza palavras muito formais, as quais exigem, de grande parte dos leitores, uma busca em um dicionário, ela também utiliza palavras coloquiais ou típicas do mundo rural; faz uso de palavras em outros idiomas (inglês e francês); referência óperas e cantores de ópera italianos, o escritor Arthur Rimbaud e a escritora Clarice Lispector, dentre outras referências. Essas vozes da intertextualidade que atravessam a obra de Maria Lúcia ajudam a entender onde ela dialoga com o passado para pensar o seu presente.

Esse caráter dissonante se encaixa no escopo do que Deleuze e Guattari definem como literatura menor em seu famoso livro *Kafka: por uma literatura menor*: “É o mesmo que dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida)” (Deleuze & Guattari, 2017, p. 33). Assim, em relação à sua geração, Maria Lúcia produziu algo que se distingue. Mesmo que agora esteja em um processo de, talvez, se tornar cânone, tendo em vista a premiação no Prêmio Jabuti, sua obra um dia foi, com certeza, uma literatura menor.

O uso inusitado de expressões populares, aliado à literatura francesa e a certo tom de erotismo: tudo isso é a poética de Maria Lúcia Alvim. Neste encontro com o Outro, na obra analisada esse externo frequentemente é a natureza, objeto de discussão no poema de

Rimbaud. A discussão que se seguirá sobre a natureza no próximo capítulo ajudará a compreender mais sobre a autenticidade de sua poesia e sua capacidade de antecipação dessa temática.

2 A NATUREZA E O EROTISMO NA LITERATURA DE *BATENDO PASTO*

2.1 Relação Cidade e Campo

Na história da humanidade, o campo precedeu a cidade. Por milhares de anos, o homem viveu na natureza e sobreviveu graças a ela, alimentando-se de seus recursos. Com o surgimento das primeiras relações comerciais e o avanço da agricultura, esse cenário começou a mudar, pois era preciso escoar e vender o excedente da produção. Inicialmente, essas transações baseavam-se no escambo, trocas simples em que as pessoas definiam livremente as quantidades envolvidas. Com o tempo, porém, a possibilidade de adquirir produtos sem depender da autossuficiência impulsionou o crescimento do comércio, tornando-o mais complexo e levando, gradualmente, ao uso de moedas.

A partir deste contexto, as primeiras cidades foram criadas entre 4000 a.C. e 3000 a.C. para ajudar no processo comercial, que aumentava, e para servir também de defesa militar. Dessa maneira, a cidade foi criada para suprir uma necessidade, o que se modificou ao longo dos anos, marcando a oposição entre esses espaços, mesmo que isso não se perpetue na atualidade. Em qual momento foi criada a oposição entre a cidade e o campo?

Ao longo dos anos, é possível perceber que o campo e a cidade foram enquadrados pelas sociedades como parte de uma relação conflituosa. Para deixar isso ainda mais claro, essa relação era (e ainda é) considerada uma relação de oposição, principalmente pelo senso comum, em que a cidade é tida como tecnológica, boa e avançada, enquanto o campo é tido como rústico, ruim e atrasado. Há também uma associação popular do rural a um local de “refúgio e paz” diante da velocidade e da intensidade que a urbe proporciona no cotidiano. Assim, é possível perceber uma dualidade também envolvendo a agitação e a calma.

Antes de abordar essa dualidade, é preciso recorrer à Geografia para estabelecer os conceitos de campo e cidade, bem como de rural e urbano. O campo é uma extensão de terra cultivável destinada à agricultura ou à pastagem; a cidade, por sua vez, caracteriza-se pela concentração de pessoas em um espaço delimitado, onde se desenvolvem atividades sociais, econômicas, industriais, comerciais, culturais e administrativas. Além disso, o campo é frequentemente definido, inclusive por dicionários, como a região situada fora do espaço urbano, evidenciando a relação imbricada entre os termos, já que, embora tenha precedido a cidade, muitas vezes é definido a partir dela. Campo e cidade referem-se às paisagens construídas pelo homem, passíveis de delimitação e mensuração; ruralidade e urbanidade, por outro lado, correspondem a representações sociais e construções simbólicas, estabelecidas por

hábitos e costumes, conforme explica o geógrafo Pedro Paulo Biazzo (2008, p. 145). Logo, os termos rural e urbano estão ligados às características e aos símbolos típicos do campo e da cidade, respectivamente.

Ao longo da história, as cidades surgiram inicialmente próximas a grandes rios, como os rios Tigre e Eufrates, Nilo, Indo e Yang-Tsé, devido à oferta de água, terras férteis e rotas comerciais, e se desenvolveram significativamente em civilizações como a grega, com Atenas e Esparta, e a romana, que se destacou por sua expansão e grande população. Apesar de terem surgido após o campo, cidades e áreas rurais passaram a apresentar modos de vida distintos, valorizados de maneiras diferentes pelas sociedades. Com a queda do Império Romano e as invasões bárbaras, as cidades europeias perderam importância, dando lugar ao feudalismo, um sistema rural, autossuficiente e descentralizado predominante entre os séculos V e XV. Ainda assim, algumas cidades fora da Europa mantiveram relevância comercial e política, como Constantinopla, no Império Bizantino, e centros urbanos da América pré-colombiana, como Cuzco e Tenochtitlán, além de importantes sítios urbanos, como Machu Picchu.

Desse modo, ao explicar como era o mundo na década de 1780, o historiador Eric Hobsbawm expõe um mundo majoritariamente rural:

O mundo em 1789 era essencialmente rural e é impossível entendê-lo sem assimilar este fato fundamental. Em países como a Rússia, a Escandinávia ou os Bálcãs, onde a cidade jamais se desenvolvera de forma acentuada, cerca de 90 a 97% da população era rural. Mesmo em áreas com uma forte tradição urbana, ainda que decadente, a porcentagem rural ou agrícola era extraordinariamente alta: 85% na Lombardia, 72-80% na Veneza, mais de 90% na Calábria e na Lucânia, segundo dados disponíveis (Hobsbawm, 2009, p. 32 - 33).

Esse contexto muda com a Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra e posteriormente expandida pela Europa, que impulsionou o desenvolvimento das indústrias, a formação do proletariado e um intenso movimento de migração do campo para as cidades, as quais passaram a concentrar mais habitantes do que o meio rural. Sobre essas mudanças, o estudioso Raymond Williams, em sua importante obra *O campo e a cidade*, afirma: “A vida do campo e da cidade é móvel e presente: move-se ao longo do tempo, através da história de uma família e um povo; move-se em sentimentos e ideias, através de uma rede de relacionamentos e decisões” (Williams, 1989, p. 21).

Essa rede de relacionamentos e decisões transformou, ao longo dos anos, a relação da sociedade burguesa com a terra. O sistema agrário anterior à Revolução Industrial e as

relações sociais do campo passaram a ser vistos como obstáculos ao crescimento econômico industrial, predominantemente urbano. Para superar esse cenário, a terra passou a ser compreendida como mercadoria, propriedade privada voltada ao mercado e ao lucro, enquanto os camponeses foram gradualmente convertidos em trabalhadores assalariados do setor não agrícola (Hobsbawm, 2009, p. 240).

Esse entendimento da terra como produto da burguesia modificou a relação do homem com ela, pois o habitante da cidade passou a atribuir ao campo um valor predominantemente comercial e lucrativo. Como consequência, a vida rural foi progressivamente desvalorizada em relação à urbana. O crescimento das cidades, impulsionado pelo capitalismo, reforçou a ideia de que o espaço urbano era mais rico e desenvolvido, enquanto o campo era associado ao atraso. Além dessa oposição, a vida urbana passou a ser marcada por desafios como o barulho excessivo, o ritmo acelerado, a solidão, a competitividade e o individualismo. Assim, a dualidade entre caos urbano e calma rural também se faz presente no imaginário cultural, como explica Williams:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida — de paz, inocência e virtudes simples. A cidade associou-se à ideia de centro de realizações — de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida funda mentais, remonta à Antiguidade clássica (Williams, 1989, p. 11).

O crescimento das cidades esteve diretamente ligado ao avanço do capitalismo, consolidando uma relação de dependência e controle sobre o campo. Nesse processo, a cidade passou a ser associada ao capitalismo, ao poder e à produção intelectual, enquanto o campo foi vinculado a significados como pobreza, refúgio e trabalho manual. O desenvolvimento urbano também reforçou a ideia de superioridade da cidade e o distanciamento da natureza, fazendo com que o pensamento se estruturasse a partir da realidade urbana, como aponta Henri Lefebvre (2008, p. 22). Evidencia-se, assim, uma dualidade histórica entre cidade e campo, cujas experiências reais dão forma concreta aos pensamentos, como explica Raymond Williams (1989, p. 390).

As ideias que sustentam a dualidade entre cidade e campo, descritas por Williams a partir da experiência inglesa, estendem-se a outras nações e refletem o desenvolvimento

industrial e o êxodo rural iniciados na Europa e posteriormente difundidos para o Brasil. Nas colônias europeias, porém, esse processo ocorreu de forma distinta, pois a exploração das terras pelas metrópoles retardou sua industrialização. Em ambos os contextos, a natureza foi degradada física e simbolicamente: nas metrópoles, a terra era tratada como mercadoria; nas colônias, como fonte de recursos destinados ao lucro.

Trazendo essa reflexão para o Brasil, por ter sido colônia portuguesa durante muitos anos, o país vivenciou uma relação entre campo e cidade distinta da europeia, mas fortemente marcada pela exploração e pelo desenvolvimento tardio. Tal relação tem origem no período das Grandes Navegações, quando surgiram as primeiras aglomerações urbanas no litoral. Com o tempo, a ocupação avançou para o interior por meio de arraiais, vilas e cidades. Essa diferença se intensificou com a industrialização, consolidada apenas no século XX, posteriormente à Europa, conforme explicam Celio Silva Meira e Cristina Maria Macedo de Alencar (2019, p. 27).

No início do século XX, a economia brasileira passou por significativas mudanças. As novas indústrias ganharam força no cenário econômico brasileiro e levaram a um maior êxodo rural. Ao mesmo tempo, a crise do café, provocada pela crise de 1929, trouxe prejuízos aos agricultores, mas também movimentou o mercado interno, não apenas o setor agrícola, mas também o industrial, de acordo com o economista Celso Furtado (2003, p. 285-286).

Ao longo dos anos, o crescimento das cidades e das indústrias levou a agropecuária a ocupar um papel secundário na economia, no que diz respeito à participação no Produto Interno Bruto (PIB), tendo como base dados de 2024 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)¹². Esse olhar econômico se reflete na densidade demográfica brasileira. Em 2022, 177,5 milhões de brasileiros (87,4%) residiam em áreas urbanas, enquanto 25,6¹³ milhões viviam em áreas rurais, sendo o Brasil, então, um país majoritariamente urbano, marcado pelos mais diversos imaginários e opiniões que estabelecem a dualidade entre cidade e campo.

Contudo, em meio a tal divisão, há alguém que foi e é muito afetado pela relação de posse da terra e pelas alternativas criadas para tentar potencializar as produções agrícolas (como agrotóxicos, desmatamento para ampliação de terras agrícolas, monocultura intensiva,

¹² Informação extraída da Agência de comunicação do IBGE. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/42774-pib-cresce-3-4-em-2024-e-fecha-o-ano-em-r-11-7-trilhoes>>. Acessado em 19 de agosto de 2025.

¹³ Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/41901-censo-2022-87-da-populacao-brasileira-vive-em-areas-urbanas>>. Acessado em 19 de agosto de 2025.

irrigação inadequada ou excessiva, uso de máquinas pesadas e queimadas para limpeza de terras) e industriais (como emissão excessiva de poluentes atmosféricos, descarga de efluentes líquidos e químicos em rios e oceanos, geração de resíduos sólidos perigosos, desmatamento e ocupação de áreas naturais para a construção de fábricas, uso intensivo de energia não renovável, ruído e poluição térmica): a natureza.

É diante desse contexto de exploração e tentativa de submissão do mundo natural que a poesia de Maria Lúcia Alvim propõe outra forma de relação com a natureza. Em vez de reafirmar uma lógica de domínio, a poeta caminha em direção oposta, recusando-a e propondo uma relação de integração com o mundo natural, como se observa no poema “Não quero dominar a natureza” (2020, p. 74):

Não quero dominar a natureza.
Na colheita do arroz eu faço anos.
Fui mordida de cobra assim no limpo
Dos poentes farei meus aliados
Das tempestades minha camarilha

O poema apresenta um eu lírico em uma postura clara de recusa ao domínio sobre a natureza. Essa “não colonização” da natureza pelo eu é expressa de forma bem direta, tanto sintática quanto semanticamente. O verso “Não quero dominar a natureza.” não deixa dúvidas quanto à intenção de uma relação de integração e pertencimento com esse ente externo. No primeiro verso, há uma negação de uma lógica tradicionalmente humana de controle, indicando uma visão mais sensível e horizontal, próxima de uma ética ecológica ou até ancestral, estabelecendo um paralelo direto com a ideia de rizoma, explicada por Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra *Mil Platôs*, v. 1, em que proposições se elaboram simultaneamente, sem estabelecer uma hierarquia entre si:

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas (Deleuze & Guattari, 1995, p. 16).

Já no verso “Na colheita do arroz eu faço anos”, percebe-se ainda mais essa horizontalidade, pois ocorre uma fusão entre o tempo humano e o tempo natural. O crescimento, a passagem do tempo e o próprio aniversário do eu lírico deixam de ser

marcados por calendários convencionais e passam a se vincular aos ciclos da terra, sugerindo uma identidade enraizada no ritmo da natureza. A imagem “Fui mordida de cobra assim no limpo” introduz um elemento de experiência direta e até dolorosa com o mundo natural. A cobra, símbolo ambíguo, pode representar tanto perigo quanto transformação.

Nos dois últimos versos, “Dos poentes farei meus aliados / Das tempestades minha camarilha”, há uma personificação dos elementos naturais, que deixam de ser ameaças para se tornarem parceiros. O eu lírico constrói alianças com fenômenos geralmente vistos como adversos, como a tempestade, o que indica uma postura de aceitação e convivência com as forças naturais, incluindo seus aspectos mais intensos e imprevisíveis. Assim, o poema constrói uma visão da natureza não como algo a ser dominado, mas como um espaço de relação, algo que se distancia do que foi construído ao longo dos anos. Para entender melhor essa situação, é importante observar a diferença entre os conceitos de natureza e campo e como eles se entrelaçam e se afastam.

O que foi discutido até o momento neste capítulo envolveu o campo como um conceito que se delimita a partir da noção do que é cidade. Trata-se do campo como área fora do limite urbano, na qual são desenvolvidas atividades agrícolas e pecuárias, em um terreno limpo, plano e com poucas árvores, utilizado para pastagem ou plantação. Esse campo é um cenário que já sofreu alterações humanas inicialmente voltadas para a subsistência do ser humano, mas que, ao longo dos anos, passaram a suprir o setor econômico e comercial. Mesmo que a ação humana não ocorra da mesma forma que na cidade, a qual foi criada inicialmente para atender às necessidades comerciais, e não de sobrevivência, é inegável que o homem agiu nesse campo, preparando-o para melhores colheitas e para a criação de gado, sendo necessária uma mudança na vegetação original como forma de “dominar” essa natureza.

Assim, ao se referir ao mundo natural, entendido como o conjunto de elementos naturais não (ou pouco) modificados pelo homem, trata-se mais do conceito de natureza do que do de campo, afinal, as modificações na natureza produzem o espaço rural. No momento histórico já descrito, em que as cidades não existiam ou estavam no início de sua formação, a vida econômica não era movida pelo capitalismo como é atualmente. Desta maneira, as modificações na natureza eram menores, pois o campo era utilizado principalmente para o sustento. À medida que o desenvolvimento do comércio ocorreu, bem como posteriormente a criação e a expansão do capitalismo em suas mais diversas formas, além de o campo perder espaço para a cidade, esta também aumentou de extensão, levando a uma alteração maior e mais agressiva da natureza por ambas as frentes: a cidade e o campo. Vítima de todo esse processo, movido pelo capitalismo, ecossistemas inteiros estão sob risco em razão da redução

da natureza em extensão e do aumento de sua exploração, o que ampliou os prejuízos à fauna e à flora. As consequências desse processo histórico não se restringem à transformação das paisagens naturais, mas também se manifestam de forma concreta nos indicadores ambientais contemporâneos.

Os dados sobre o clima e o meio ambiente já refletem essa realidade preocupante. Em 2022, a Organização Mundial da Saúde apontou que quase toda a população do mundo (99%¹⁴) já respirava um ar que excedia os limites de qualidade recomendados para a saúde humana, em razão de atividades como a queima de combustíveis fósseis para geração de energia, o desmatamento para agricultura e pastagens, a atividade industrial e os transportes. Essas ações também intensificam a crise climática, contribuindo para o aumento da temperatura global, que já ultrapassou 1,5 °C, valor estabelecido como limite a ser perseguido pelo Acordo de Paris em 2015, chegando a mais de 1,6 °C e a 2,2 °C¹⁵ em algumas regiões do Brasil, segundo o CEMADEN. Como consequência, a fauna e a flora também são afetadas: um estudo publicado pela Nature¹⁶, em abril de 2025, demonstrou que, em regiões com menor interferência humana, cerca de 35% das espécies vegetais adequadas estavam presentes localmente, percentual que cai para menos de 20% nas áreas mais impactadas pela ação humana.

Esta complexa relação do homem com a natureza é agravada por este e suas atitudes, especialmente o burguês, o antropólogo Bruno Latour traça em seu ensaio *Jamais fomos modernos* um panorama desta situação, na qual ele utiliza como título do capítulo a palavra “crise” para tentar expressar a gravidade:

Ao tentar desviar a exploração do homem pelo homem para uma exploração da natureza pelo homem, o capitalismo multiplicou indefinidamente as duas. O recalcado retorna e retorna em dobra: as multidões que deveriam ser salvas da morte caem aos milhões na miséria; as naturezas que deveriam ser dominadas de forma absoluta nos dominam de forma igualmente global, ameaçando a todos. Estranha dialética esta que faz do escravo dominado o mestre e dono do homem, e que subitamente nos informa que inventamos os

¹⁴ Informação extraída da Organização Pan-americana de Saúde. Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/noticias/4-4-2022-novos-dados-da-oms-revelam-que-bilhoes-pessoas-ainda-respiram-ar-insalubre>>. Acessado em 2 de setembro de 2025.

¹⁵ Informação extraída de G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2025/01/11/mundo-ultrapassa-a-marca-de-16c-entenda-o-que-isto-significa-para-o-clima-e-quais-os-impactos-para-o-brasil.ghtml>>. Acessado em 2 de setembro de 2025.

¹⁶ Informação retirada da Revista Nature.

Pärtel, M., Tamme, R., Carmona, CP et al. Empobrecimento global da vegetação natural revelado pela diversidade escura. Nature 641, 917–924 (2025). <https://doi.org/10.1038/s41586-025-08814-5>

ecocídios e ao mesmo tempo as fomes em larga escala. (Latour, 2009, p. 14).

A chamada crise climática consiste em um conjunto de mudanças no clima, intensificadas pela ação humana, que podem provocar eventos climáticos ou meteorológicos extremos, isto é, desastres naturais que afetam o cotidiano de uma sociedade, segundo conceitua a Fundação Oswaldo Cruz¹⁷, tais como inundações bruscas e graduais, alagamentos, enchentes, processos erosivos, tornados, estiagem e seca, ondas de frio e de calor, dentre outros. Essas mudanças bruscas afetam toda a sociedade, independentemente da classe social, mas as classes mais vulneráveis são impactadas de forma mais agressiva. Assim, percebe-se que a dialética do homem em “dominar” a natureza não é tão efetiva quanto se imaginou, pois, a natureza acaba “dominando” e afetando a todos, tal como aponta Latour.

Para aprofundar a discussão do impacto desse período para a humanidade, os estudiosos Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro destacam que a Revolução Industrial marca o fim do período geológico Holoceno e o início do Antropoceno, denominado pelos autores, uma era que pode ser entendida como “início do fim do mundo”, devido às graves alterações causadas pela exploração da terra (Danowski & Castro, 2014, p. 15). Logo, a exploração generalizada e desenfreada da natureza, movida pela modificação da relação do homem com o campo, alterou de forma letal a situação do campo e da natureza.

As consequências desta crise afetarão todos na sociedade de uma forma ou de outra:

A ruína da nossa civilização global em virtude mesmo de sua hegemonia incontestada, uma queda que poderá arrastar consigo parcelas consideráveis da população humana. A começar, é claro, pelas massas miseráveis que vivem nos guetos e lixões geopolíticos do “sistema mundial”: mas é da natureza do colapso iminente que ele atingirá a todos de uma forma ou de outra. Por isso, não são apenas as sociedades que integram a civilização dominante, na matriz ocidental, cristã, capitalista-industrial, mas toda a espécie humana, a própria ideia de espécie humana, que está sendo interpelada pela crise-mesmo, portanto e sobretudo, aqueles tantos povos, culturas e sociedades que não estão na origem da dita crise (Danowski & Castro, 2014, p. 12).

Os afetados são todos humanos, mas especialmente os mais pobres que, certamente, não são os principais culpados pela crise climática global, porque vivem em áreas vulneráveis, têm menos recursos para se proteger e dependem mais da natureza, mesmo sendo os que menos contribuem para o problema.

¹⁷ Informação retirada da FIOCRUZ. Disponível em : <<https://climaesaude.iciet.fiocruz.br/eventos-extremos-0#:~:text=Os%20eventos%20clim%C3%A1ticos%20e%20meteorol%C3%B3gicos,de%20processos%20geol%C3%B3gicos%20ou%20fen%C3%B4menos%3E>> . Acessado em 2 de setembro de 2025.

Essa situação catastrófica demonstra o fracasso da relação do homem com a natureza, expressa por Danowski e Castro (2014, p. 14) como uma “vertiginosa sensação de incompatibilidade, senão de impossibilidade, entre o humano e o mundo”. Além disso, exige que se repense esse elo, antes unido pela dominação, como aponta Maria Lúcia no poema antes analisado “Não quero dominar a natureza” (2020, p. 74). Esse tema carrega atualidade por se tratar de um problema acentuado ano após ano e por exigir mudanças urgentes para evitar um agravamento ainda maior.

2.2 Relação Literatura e Natureza

Frente a tal cenário preocupante de ameaça à natureza, em qual local está a literatura? A literatura, como uma arte inserida em uma sociedade, é afetada pelo que esta vive, do mesmo modo que ela pode afetá-la com suas palavras. O pensamento do escritor está em constante movimento, em “fluxo e refluxo” (Alvim, 2020, p. 44), tal como Maria Lúcia elabora sobre o movimento dos morcegos; fala-se, neste momento, do movimento dos poetas. Para exemplificar, cabe a leitura do poema “Sucanga” (2020, p. 113):

SUCANGA

O pensamento é um tira-pôr

Este pequeno poema demonstra o poder máximo de concisão poética de Maria Lúcia, pertencente à seção “Balaio de gato”, expressão regional que indica bagunça, confusão e mistura. Essa parte da obra reúne apenas poemas curtos, como doses rápidas de poesia. Levando em consideração que diversos poemas de *Batendo pasto* não possuem título e o tamanho deste texto, convém iniciar uma análise atenta pelo seu título. A palavra “Sucanga” é polissêmica: uma primeira possibilidade de significado é a associação ao pequeno distrito mineiro de Sucanga, pertencente ao município de Poté, que possui 3.500 habitantes; uma segunda, recorrendo à origem tupi-guarani da palavra, refere-se ao significado “osso de veado” ou “cabeça de veado”; e uma terceira se refere a duas espécies de árvores que carregam esse nome popular, ambas presentes no estado de Minas Gerais: a *Senefeldera verticillata* e a *Miconia cabucu* Hoehne. Essa única palavra carrega uma presença da natureza animal e vegetal em seus significados e até na etimologia, além de, ao se pensar em cidade e natureza, possuir o sentido de um local de morada para o ser humano em ambos os casos.

Quanto ao poema, a morada apontada é a cabeça que abriga os pensamentos. Em apenas uma frase, ressalta-se a economia de palavras, característica frequente da poesia contemporânea; o poema provoca o leitor a refletir sob como os pensamentos mudam e se reorganizam o tempo todo.

No que diz respeito à construção métrica e fonética, o poema é um monóstico, heptassílabo e possui um ritmo ondulatório que cresce e decresce pela forma como a passagem do ar ocorre pela boca, guiada pelos fonemas vocálicos e consonantais, que também se alternam no verso, pois, nas vogais, o ar passa de forma mais livre, sem obstrução, enquanto, nas consoantes, passa com obstrução, notada pela articulação bilabial em [p] e [m] e alveolar em [t/-]. Refletindo sobre a construção sintática da frase, trata-se de uma frase sintaticamente simples, formada por um sujeito simples, “o pensamento” (cujo núcleo é “pensamento” e o determinante é “o”); um verbo de ligação, “é”, cuja função na frase é conectar o sujeito a uma característica, estado ou condição, em vez de expressar uma ação; e um predicativo do sujeito, “um tira-pôr”, caracterizando o pensamento por meio de uma metáfora. Destaca-se a escolha do verbo *ser*, que indica algo inerente, imutável, uma característica permanente ou essencial do sujeito.

Do ponto de vista morfológico, “tira-pôr” é uma expressão de uso popular formada pela justaposição dos verbos tirar e pôr, que expressam ações opostas. Ao unir esses dois verbos em uma única unidade lexical, a expressão sugere que o pensamento é um processo contínuo de transformação, no qual ideias são constantemente reorganizadas. Interessa o apelo ao regional que a escolha semântica faz, ao trazer uma construção de uso regional que consegue expressar, de forma clara, em sua constituição, a ideia que deseja evocar.

O eu lírico deste poema não define o pensamento de forma objetiva; em vez disso, concentra a força poética do verso ao transformar o pensamento em um movimento permanente de reorganização das ideias. Essa concepção coloca esse sujeito em movimento, em relação com as mudanças que o afetam em um eterno “tira-pôr”. Nesta proposta de olhar a partir da perspectiva da relação entre literatura e natureza, o pensamento do poeta e do eu lírico é afetado pelas mudanças que o meio impõe, como aponta Evandro Nascimento em *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*:

Tudo se relaciona o tempo todo, em todos os lugares. Não existe um espaço onde o meio subsista e tenha sua própria história. A história dos meios e dos ambientes é a história de todos os viventes que o habitaram e que eles concomitantemente habitaram. Viventes penetram e habitam os meios – meios penetram e habitam os viventes (Nascimento, 2021, p. 59).

Desta maneira, o pensamento não é alheio ao meio, visto que os viventes o penetram e o habitam. Então, esse “tira-pôr” apontado pelo poema pode ser articulado com a necessidade que os poetas possuem de expressar suas histórias e vivências perpassadas pelas mudanças do meio e, conseqüentemente, os pensamentos destes também. Afinal, estes são atravessados pelo mundo. Assim como a ecologia evidencia os desafios da convivência entre o ser humano e a natureza, a poesia atua como uma forma de habitar o mundo que ilumina e problematiza essa relação por meio de um olhar sensível e crítico, de acordo com Michel Deguy (2010, p. 114-115), em seu texto “Ecologia e Poesia”.

Estando o autor e o público vivendo/causando esta crise com a natureza, torna-se inevitável que a obra literária passe a refletir tais impactos, tendo em vista a literatura como uma síntese da sociedade. Deste modo, abordar a relação entre natureza e literatura é uma forma de manter presente o tema e proporcionar reflexões sobre a situação atual de crise climática global, em que a natureza está em colapso.

Além de dialogar com as vivências de autores e leitores, a literatura frequentemente toma a natureza como tema ou inspiração. Desde a Grécia e Roma Antigas, destaca-se a poesia bucólica ou pastoril, voltada à representação da vida no campo. Segundo Márcio Luiz Moitinha Ribeiro (2006, p. 10), esse gênero abrange poemas como idílios e élogos, caracterizando-se por sua natureza híbrida, ao reunir traços líricos, épicos e dramáticos. Teócrito (310–250 a.C.) é considerado o primeiro poeta pastoril de que se tem registro, retratando em seus poemas cenas campestres, elementos da mitologia e pastores como personagens centrais (Ribeiro, 2006, p. 14).

Este poeta grego influenciou a obra do romano Virgílio (70 a.C.-19 a.C.), especialmente em seu livro *Bucólicas* (entre 42 a.C. e 37 a.C.). Para além de um retrato mais fiel das cenas pastoris, o bucolismo de Virgílio apresenta a contradição clássica entre campo e cidade: a paz da vida rural é ameaçada pelas guerras e pelo caos político da cidade (Williams, 1989, p. 32). Este paradoxo proposto por Virgílio se perpetua até a atualidade ao abordar, nas artes, a relação entre a cidade e o campo, como já expresse anteriormente.

Ao longo dos anos, a tradição greco-romana foi retomada pelo Renascimento, movimento que resgatou a cultura clássica e, na literatura, recuperou a poesia bucólica por meio de Giovanni Boccaccio, em *Buccolicum carmen* (entre 1347 e 1363/1368). Contudo, como explica Adir de Oliveira Fonseca Júnior (2023, p. 125), Boccaccio não apenas imita Virgílio, mas reinventa o gênero ao recusar a concepção pagã do mundo pastoril. Essa transformação modifica também a figura do pastor bucólico, que deixa de representar apenas

o camponês para incorporar um olhar mais contemplativo e aristocrático sobre a natureza (Williams, 1989, p. 36-37), antecipando os rumos da poesia neobucólica nos séculos seguintes.

Após o Barroco, o Neoclassicismo ou Arcadismo retomou a tradição da poesia pastoril em um contexto marcado pela consolidação da burguesia, pelo avanço do comércio e pela influência do Iluminismo, que valorizava a razão e a ciência. Inspirado na Arcádia, região do Peloponeso idealizada desde a Antiguidade como espaço de harmonia entre o homem e a natureza, o movimento recuperou a herança greco-romana e transformou esse lugar em um modelo poético de vida simples e contemplativa, segundo explica Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários* (2004, p. 35). O termo Arcádia também passou a designar academias literárias, como a Arcádia Romana, a Arcádia Lusitana, a Nova Arcádia e a Arcádia Ultramarina, evidenciando a ampla difusão desse ideal estético na Europa e no Brasil (Moisés, 2004, p. 35).

Um ponto de destaque importante sobre a poesia árcade, mas também sobre a poesia pastoril como um todo, que é levantado pelo também teórico Alfredo Bosi (2015, p. 50), é sobre a implicação da cidade como impulsionadora da poesia pastoril nas mais diversas épocas. A poesia pastoral pode estar ligada ao crescimento da cultura urbana, que, ao contrapor a artificialidade da cidade à paisagem natural, transforma o campo em símbolo de um bem perdido e de uma felicidade anterior, idealizando-o como cenário da euforia e da “idade de ouro” e fazendo dele um mito compensatório que equilibra a angústia da vida citadina por meio da convenção da naturalidade como forma ideal de convivência humana (Candido, 2000, p. 58). Ao refletir sobre a dualidade entre cidade e campo, é possível perceber que as frustrações que a cidade desperta neste poeta pelo caos urbano e político criam um desejo de busca de um ambiente tranquilo.

Um aspecto central da poesia pastoril, especialmente da árcade, é que ela surge em ambientes urbanos e cultos, nos quais a oposição entre cidade e campo transforma a natureza em símbolo de um bem perdido e de uma felicidade idealizada, funcionando como contraponto às tensões da vida citadina (Bosi, 2015, p. 50). Dessa maneira, o eu lírico bucólico não corresponde ao camponês que vive do trabalho na terra, mas a um sujeito ligado à cidade que encontra no campo um espaço simbólico de equilíbrio, simplicidade e contemplação. No Arcadismo, esse ideal se expressa na figura do pastor, representante de uma vida natural e harmoniosa, orientada pelos valores da “áurea mediocridade” horaciana, uma vida equilibrada, sem excessos e pelo desejo de regressar à Natureza como filosofia de vida, buscando nela verdade, quietude e harmonia, como explica Moisés (2004, p. 36–37).

Ainda que a poesia árcade tenha conferido lugar de destaque à natureza, sua representação difere significativamente daquela construída por Maria Lúcia Alvim. No Arcadismo, a paisagem é frequentemente idealizada, ordenada e harmoniosa, servindo como cenário para a busca da simplicidade, do equilíbrio e dos ideais clássicos. Trata-se de uma natureza contemplada a partir do olhar humano e frequentemente subordinada aos estados de espírito do sujeito poético, funcionando como espaço de refúgio em oposição à vida urbana. Na poesia de Maria Lúcia Alvim, ao contrário, a natureza deixa de ser mero pano de fundo ou objeto de contemplação para tornar-se presença ativa, capaz de interpelar e transformar o sujeito lírico. Animais, plantas e demais elementos naturais não aparecem como ornamentos da paisagem, mas como alteridades que estabelecem relações de reciprocidade com o humano. Em vez de projetar sobre a natureza um ideal de harmonia, a poeta reconhece sua autonomia e sua complexidade, construindo uma experiência poética em que o sujeito se desloca em direção ao mundo natural, abrindo-se ao diálogo com aquilo que lhe é exterior.

Em consonância ao estudo de Laura Gabino sobre Maria Lúcia, ela aponta que:

seria ingênuo aproximar a obra de MLA à poesia do arcadismo, apenas pelo caráter bucólico, que pode parecer ser comum. Isso porque, além das diferenças óbvias em relação tanto ao contexto de produção quanto ao trabalho com a linguagem, *Batendo pasto* revela uma maneira de representar a natureza bastante específica. Enquanto o arcadismo é marcado pelo fugere urben, pelo locus amoenus, pela retomada de valores clássicos, e, assim, pela idealização da vida bucólica, na poesia de MLA a relação entre o sujeito e a natureza é outra. No lugar da idealização, da apreciação da paisagem apenas por prazer, nesses versos, há, sim, a admiração dessa paisagem, entretanto, sempre atrelada ao trabalho, ao preparo da terra e dos frutos que dela vêm (Gabino, 2022, p. 213).

O local da poesia de Alvim está longe de ser um *locus amoenus*, um conceito herdado da tradição clássica greco-romana, um espaço natural idealizado, caracterizado por harmonia, tranquilidade e simplicidade. O local de sua poesia é certamente Minas Gerais, ou o interior do Brasil, de modo geral. Sua vivência na Fazenda do Pontal, bem como as espécies e os animais citados nos poemas, dão esse indício. Por exemplo, a já citada Sucanga, a Figueira-brava e a Figueira-mansa (Alvim, 2022, p. 50–51) são todas espécies presentes na Mata Atlântica, especialmente em Minas Gerais. Além de expressões regionais usadas que destacam, sem dúvida, que esse local é o Brasil, como “encafifada” (Alvim, 2022, p. 65) e “gororoba” (Alvim, 2022, p. 61).

Seguindo adiante, para abordar a relação da natureza com os poetas do Romantismo, é

imprescindível colocar para debate o texto “A emergência do sujeito lírico no Romantismo”, de Yves Vadé (2024, p. 4), em que o autor, além de pontuar a relação com a natureza nos textos românticos, aborda como é o sujeito lírico nesse período, algo que trará um paralelo interessante com a discussão já proposta sobre este no capítulo anterior. Uma das principais características do Romantismo são o subjetivismo e o egocentrismo, que revelam a centralidade do “eu”, valorizando as emoções, os conflitos íntimos e as experiências pessoais do autor, enquanto a natureza é idealizada como refúgio espiritual e espaço de harmonia, projetando e refletindo os sentimentos do sujeito romântico. Para entender melhor as mudanças ocorridas da estética setecentista para a romântica, convém perceber que o artista ganha uma posição de maior destaque. Nos árcades, o foco maior está na natureza e na arte, tendo o artista como intermediário entre elas; já no Romantismo, o foco maior está na natureza e no artista, tendo a arte como intermediária, como pontua Candido (2000, p. 22–23).

Além disso, o autor também comenta a mudança na relação com a natureza, na qual ela era vista como princípio, “expressão do encadeamento das coisas”, e passa a ser colocada nos textos apenas como o mundo, o cosmos que se antepõe ao homem (Candido, 2000, p. 23). Percebe-se que a abordagem da natureza no Romantismo parte de sua relação com o homem. Para Vadé (2024, p. 13–14), o eu lírico romântico se coloca no mesmo nível do universo que contempla e, além de dialogar com ele, assume a função de dar voz a esse universo silencioso, ressaltando seu caráter sagrado, sendo uma espécie de intérprete para a “voz do universo”. Entre os poetas românticos brasileiros, Fagundes Varela destaca-se por poemas marcados pela dor, religiosidade e saudade, em que a natureza tenta ser interpretada como um ambiente para dar vazão a esse sujeito. Outro exemplo é Gonçalves Dias, que destaca o meio ambiente, o nacionalismo e a figura do indígena em versos marcantes.

Na poesia moderna brasileira, a relação com a natureza passa a ser vista de forma mais crítica e mediada pela experiência humana. Em Carlos Drummond de Andrade, ela aparece atravessada pela urbanização e pelo distanciamento do sujeito, enquanto em João Cabral de Melo Neto surge de modo objetivo e concreto, ligada às condições sociais, como a seca nordestina. Desta maneira, a poesia urbana ganha força, especialmente na poesia concreta, que valoriza a forma visual e a materialidade da palavra, e na poesia marginal dos anos 1980, que incorpora o cotidiano das cidades, a linguagem coloquial e temas ligados à vida urbana.

Na poesia contemporânea brasileira, a relação com a natureza torna-se mais plural e tensionada, oscilando entre uma retomada sensível do contato com o ambiente, muitas vezes marcada pela escuta, pela contemplação e por uma tentativa de reconexão, e uma postura crítica diante da degradação ambiental e da crise ecológica. Poetas como Manoel de Barros

valorizam os elementos mínimos da natureza, revelando uma convivência íntima e quase lúdica com o mundo natural, enquanto outros autores incorporam em seus versos a denúncia da destruição, da poluição e do desequilíbrio ambiental, refletindo as tensões do mundo contemporâneo. Logo, a natureza deixa de ser um espaço idealizado ou de ser tida como menor em relação ao sujeito e passa a ser percebida como um campo de conflito, fragilidade e interdependência, no qual o ser humano é parte ativa e, por diversas vezes, responsável pelas transformações que a afetam, e, diríamos, que a natureza também ganha atividade.

Embora a natureza constitua um motivo recorrente na tradição da poesia brasileira, a forma como Maria Lúcia Alvim a representa se distingue de autores como Gonçalves Dias, Carlos Drummond de Andrade e Manoel de Barros. Em Gonçalves Dias, a paisagem frequentemente se associa à construção de uma identidade nacional e assume contornos idealizados, especialmente na exaltação da fauna e da flora brasileiras. Em Drummond, a natureza costuma surgir em tensão com a experiência humana e com a modernidade, funcionando como espaço de reflexão sobre o tempo, a memória e a existência. Já em Manoel de Barros, ela é reinventada pela linguagem, que privilegia o ínfimo, o inútil e a imaginação, conferindo protagonismo às coisas aparentemente insignificantes.

Na poesia de Maria Lúcia, por sua vez, a natureza não se reduz à paisagem, ao símbolo nacional ou ao jogo inventivo da linguagem. Ela se apresenta como uma alteridade viva, diante da qual o sujeito lírico se desloca para estabelecer uma relação de escuta, contemplação e abertura. Animais, plantas e fenômenos naturais não funcionam apenas como metáforas da experiência humana, mas preservam sua própria agência, participando da constituição do sujeito e do poema. É justamente nessa recusa em subordinar a natureza ao humano que reside uma das singularidades de sua poética, aproximando-a de uma sensibilidade contemporânea que problematiza as fronteiras entre humanidade e mundo natural.

Esta natureza, então, recebe um certo protagonismo que pode ser compreendido à luz de uma perspectiva que desloca o olhar tradicionalmente centrado no humano. Ao considerar o que se denomina “pensamento vegetal”, apresentado por Evandro Nascimento (2021, p. 25), observa-se uma ampliação do campo de reflexão, na medida em que se questionam as estruturas conceituais que historicamente privilegiaram o humano e, em menor medida, o animal. Nesse movimento, a natureza deixa de ser mero cenário ou objeto de contemplação e passa a ocupar um lugar ativo, em que plantas, fungos, bactérias e outros elementos não humanos ganham relevância como formas de existência e de produção de sentido.

Nesse contexto, Nascimento (2021, p. 25) acredita que o protagonismo da natureza na poética analisada dialoga diretamente com a ideia de que há uma forma de comunicação e

sensibilidade própria do mundo vegetal. Ao reconhecer que as plantas não apenas existem, mas também “pensam” e “sentem” à sua maneira, ainda que fora dos moldes da intencionalidade humana, instaura-se uma nova possibilidade de leitura: a natureza como sujeito de experiência. Assim, esse protagonismo não se limita a uma valorização estética, mas aponta para uma reconfiguração das relações entre humano e não humano, em que a natureza participa ativamente da construção de sentidos, afetos e percepções dentro do texto poético.

2.3 Natureza em *Batendo Pasto*

O título *Batendo pasto* sintetiza, de maneira significativa, a poética desenvolvida por Maria Lúcia Alvim ao longo da obra. A expressão "bater o pasto" indica roçar, preparar a pastagem. É uma parte essencial do processo de cuidado com o capim para que seja eliminada a parte já morta dele e para que se estimule o nascimento de novas pastagens, que servirão de alimento para os animais e, conseqüentemente, para os homens. Esse processo, inclusive, possui um cronograma para realização, normalmente feito no final da seca ou na transição para o período de chuvas. Existem também maneiras de realizar esse roçado para evitar plantas daninhas e promover um resultado mais adequado. Então, “bater o pasto” subverte o sentido, pois não se trata de um bater ligado à violência contra o campo, mas sim a um preparo cuidadoso deste para que rebrote em um novo capim.

Tendo como enfoque esta temática, convém iniciar a análise da natureza com o poema que estampa a quarta capa da obra *Batendo Pasto*, “Manhã sem rusga” (Alvim, 2022, p. 45):

Manhã sem rusga
pequeno depósito de agrura na poça
exorbitei de alegria
a abóbada celeste não dá vazão
silos de silêncio
ó ser astral
o capim é minha grande reserva interior
a esperança
desleixo

Tal poema pertence à seção “Êxtase”, que abre a obra, sendo a mais extensa do livro,

com 24 poemas, caso se considere que cada página corresponde a um poema, já que eles não possuem título, e a maioria deles tem a temática da natureza como foco. Por definição, êxtase significa “estado de quem se encontra como que transportado para fora de si e do mundo sensível, por efeito de exaltação mística ou de sentimentos muito intensos de alegria, prazer, admiração, temor reverente etc.”, e esse sentido é perceptível em vários poemas da seção, em que a natureza leva o eu lírico a momentos de elevação que pode até ser considerada mística, tornando especial algo considerado usual. Essa ideia se encontra em consonância com o pensamento do teórico Victor Chklóvski sobre a arte:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte (Chklóvski, 1970, p. 45).

Entendendo a arte desta forma, a relação com a natureza colabora para o objetivo da arte, pois funciona como um mecanismo que auxilia na liberação do automatismo dos objetos a partir de um processo de singularização contemplativa, em que há um olhar único sobre o observado. Neste poema, a imagem de tranquilidade de uma “manhã sem rusga/ pequeno depósito de agrura na poça” faz com que a voz do poema exorbite de alegria e evoque o ser astral, o que garante uma atmosfera espiritual por meio da metáfora “o capim é minha grande reserva interior”, que demonstra uma relação muito íntima e profunda com essa natureza, que faz parte do que esse indivíduo é. Tal relação não é constituída por uma noção de dominação, em que o ser humano controla a natureza, mas sim pela ideia de que a própria natureza faz parte do que essa voz poética é. Essa é uma posição de igualdade frente à natureza, retomando a ideia de rizoma explicada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 16).

Tal qual um rizoma em que as partes estão ligadas, a natureza, então, não é uma entidade independente, como parece na simplicidade da vida cotidiana, mas, no fluir do ser humano como sistema vivo na linguagem, é constituída como domínio no qual existimos como seres humanos, segundo Humberto Maturana (2001, p. 153).

Além desta análise da temática, também cabe uma análise técnica que mostra que este poema é um poema em versos livres, sem uso de rimas e metrificação regular. É possível ver uma construção vocálica interessante, com repetições dos sons de [a] e [ɔ] em “Manhã sem rusga pequeno depósito de agrura na poça”, em que esses sons contrastantes colaboram com a

evocação do ser astral, que é distante e contrastante do mundo humano. Também é visível a repetição de sons consonantais, com os fonemas [p] em pequeno, depósito e poça, [s] em depósito, silos e silêncio, e os sons [ʁ] e [r], ambos correspondentes à letra R, em rusga e agrura, respectivamente, contribuindo para a construção sonora dos versos. Há um trabalho fonético com tais consoantes, como o som vibrante do fonema [r], que colabora com a ideia de briga e empecilho que as palavras significam, destacando o que não ocorre neste ambiente rural; também é possível observar como o [s], por ser um som fricativo mais fraco, auxilia na criação de um cenário de silêncio em “silos de silêncio”.

Destaca-se que essas escolhas fonéticas caminham juntas com as semânticas, afinal, dentre tantas possibilidades vocabulares, a poeta escolhe justamente palavras rústicas ou pouco usuais em ambientes urbanos, como rusga, agrura, capim e silos, bem como a expressão informal “dar vazão”, além de escolhas semânticas que contribuem para a elevação desejada, como “abóbada celeste” e “ser astral”. Cabe salientar, ainda, que “abóbada celeste” é uma expressão repleta de sentidos, tanto arquitetônicos como religiosos e astronômicos, e, em todos os seus sentidos, a ideia de elevação permanece. Logo, vê-se como a escolha vocabular de Maria Lúcia Alvim é bem executada.

Assim, acredita-se que a escolha de tal poema para compor a quarta capa mostra o tema predominante do livro, bem como a essência de vários outros poemas da obra, visto que essa relação íntima com a natureza permeia poemas como “Umbigo de bananeira”, “Morcegos são filhos indesejados de noite” e “Meus olhos são como dois bacorinhos”. Essa temática da natureza, um dia muito presente em movimentos literários como o Arcadismo e o Simbolismo, não era a mais comum quando esta obra foi produzida, configurando um obstáculo em relação ao cânone.

Ainda é possível perceber uma estética visual dos poemas. O poema em questão é centralizado e não possui título. Os outros poemas da obra possuem, cada um, seu próprio alinhamento; os versos podem se organizar alinhados à esquerda ou de forma aleatória, distribuídos na página. Acredita-se que tal escolha estética produza significados em alguns poemas. Assim, o poema “Manhã sem rusga” possui um trabalho que vai do som ao sentido, e cabe destacar que é um poema curto, embora o livro possua outros ainda mais breves, concordando com a ideia de que uma das marcas da poesia alviniana é a extrema concisão poética, destacada por Paulo Henriques Britto no posfácio do livro (Britto, 2022, p. 135).

Percebe-se, desse modo, que o poema “Manhã sem rusga” enfatiza o trabalho poético máximo de Maria Lúcia, demonstrando uma concisão poética, uma preocupação com a sonoridade aliada aos sentidos despertados, um perfeito paradoxo entre o simples e o rural

com a complexidade de criação poética. Tal poema demonstra a autenticidade em sua temática, por trazer novamente a natureza para o debate, o que é uma tendência contemporânea que Maria Lúcia antecipou na década de 1980, mas que, atualmente, no que tange aos movimentos sociais, esta temática já está presente nas discussões da ecocrítica feminista, que apontam a impossibilidade de separar os seres humanos das questões ao seu redor, como a natureza. Sobre isso, Izabel Brandão destaca: “a natureza é um campo de resistência e de luta para as mulheres, tanto num contexto mais específico quanto num mais amplo, de resistência contra a opressão e a exploração mais generalizada do planeta” (Brandão, 2017, p. 962).

Esta relação entre a natureza e a mulher ainda é mais aprofundada em outros poemas da obra, tendo em vista que a poesia de Maria Lúcia também se funde à presença de um certo erotismo nos poemas iniciados pelos versos “Fiz menção”, “Amoitado em meu corpo” e “Magia tuas setas”, também presentes na obra *Batendo pasto*, em que o caráter intimista e sensível, aliado ao uso apurado de efeitos sensoriais, auxilia o erotismo a se fazer presente nos versos. Tal erotismo também é destacado como parte do movimento feminista da segunda onda, pois a promoção da “outridade” do erotismo feminino busca uma ruptura com as antigas representações ocidentais sobre o assunto, por meio de uma representação disruptiva da linguagem, ao celebrar a diversidade e a complexidade das mulheres (Sacramento, 2020, p. 145).

Para agregar na análise literária no que diz respeito à natureza, é interessante observar o poema “Letargia” (Alvim, 2022, p. 112):

LETARGIA

Num vu
A varejeira
Ventilou

Este terceto monostrófico possui versos polimétricos, sendo o primeiro verso um dissílabo, o segundo um tetrassílabo e o último um trissílabo. Em sua organização fonética, há a presença marcante de aliterações nos três versos, com o fonema [v], que produz um som fricativo e labiodental. A recorrência do fonema [v], por ser um som fricativo e sonoro, contribui para uma sonoridade contínua e suave, que pode reforçar a atmosfera de lentidão, torpor e imobilidade sugerida pelo título do poema “Letargia”, o que pode ser interpretado

como uma representação acústica do ruído vibrante do inseto varejeira. Ademais, há ocorrência de aliterações do fonema [u] no primeiro verso e dos fonemas [a] e [e] no segundo verso.

Pensando na organização sintática dos versos, percebe-se que se trata de um enunciado poético, marcado pela inversão e pela fragmentação em versos. Sintaticamente, poderia ser reorganizado como: “A varejeira ventilou num vu”, em que “a varejeira” é o sujeito simples, “ventilou” é um verbo transitivo direto que possui como objeto direto “num vu”, em que ocorre uma contração de em + um, e a expressão “vu”, que pode ter o sentido de uma onomatopeia para o zumbido da varejeira ou de uma elipse da palavra “vulto”, que pode ter sido feita preservando o limite de contagem das sílabas poéticas, que vai até a última sílaba tônica do verso. Desse modo, a elipse não perderia em tonicidade, mas acredita-se que, em ambos os casos, preserva-se o sentido de movimento do inseto.

É importante refletir sobre as palavras utilizadas neste poema. Varejeira é uma palavra de uso popular para se referir à mosca varejeira, espécie de mosca maior atraída por matéria orgânica em decomposição, como carne, restos de alimentos e fezes. As fêmeas depositam ovos nesses materiais, dos quais nascem as larvas. Colaborando com a interpretação do título do poema, a mosca é um animal com hábitos diurnos, especialmente quando o sol está forte, e comumente aparece no horário de almoço, atraída pelos restos de alimentos. Esse cenário típico do animal se assemelha ao momento que precede a letargia típica após o almoço, uma resposta do corpo à digestão.

Também gera reflexão a escolha de destacar um animal tão simples e considerado uma praga indesejável como a varejeira, que é considerada pior do que a própria mosca, visto que causa doenças nos seres humanos caso deposite seus ovos em feridas e tecidos. Esse animal, que é tido como ruim, neste poema não possui seus “pontos negativos” destacados. O que é apontado sobre ele, na realidade, poderia até ser interpretado como uma boa característica: foi usado o verbo “ventilou”. Ventilar é um verbo que indica fazer o ar circular em um ambiente; no contexto do texto, demonstra a passagem dessa varejeira, que voa rapidamente e não é fácil de matar. A ela é atribuído um verbo de ação não típico nem aos animais nem aos humanos, mas sim a fenômenos da natureza, mostrando como esse animal não está em posição ordinária diante de tais eventos; ele até compartilha ações com eles.

Assim, é notável uma intenção poética de igualar as figuras do ser humano, dos animais, das plantas e dos fenômenos naturais. Todos eles compartilham a divisão do mesmo espaço, o mesmo meio externo pelo qual afetam e são afetados constantemente. Nessa perspectiva, as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os diferentes seres tornam-se

menos rígidas, evidenciando uma relação de coexistência e interdependência. Dessa maneira, tanto este poema como grande parte dos poemas que abordam a natureza como temática principal no livro *Batendo pasto* constroem uma visão em que a experiência do mundo é compartilhada por todos os elementos que o compõem, aproximando-os em um mesmo plano de existência e de interação contínua.

2.4 Erotismo em *Batendo pasto*

Abordar o conceito de erotismo é ir além do sexo como mecanismo de mera reprodução e também além de uma excitação motivada apenas por uma exibição explícita de cenas sexuais, como na pornografia. No erotismo, há um caráter artístico e psicológico envolvendo a sensualidade e o prazer humano, como define Georges Bataille em sua obra de referência sobre o assunto, *O erotismo*:

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças. Abandonando essa definição elementar, voltarei imediatamente à fórmula que propus inicialmente, segundo a qual o erotismo é a aprovação da vida até na morte (Bataille, 1987, p. 10).

Desse modo, Bataille coloca a experiência do erotismo como algo que diferencia os seres humanos dos outros animais e, para além disso, como um caminho que conduz a uma experiência de transcendência. É dessa visão que surge uma relevante contribuição para os estudos do assunto: a relação entre erotismo e morte, a procura por um prazer que leve à ultrapassagem dos limites individuais, no anseio por algo maior que supere a mortalidade. O autor aponta que cada ser é distinto do outro, separado por um abismo de diferenças; esse abismo causa medo, vertigem e fascínio, sendo essa a essência do erotismo (Bataille, 1987, p. 11).

De que maneira é possível estabelecer uma relação entre o erotismo e a poesia? Ao retratar a sociedade e as pessoas, a poesia torna inevitável a abordagem dessa dimensão da sexualidade humana que, por definição, é influenciada pelo viés artístico. Tal aproximação é explicada por Octavio Paz: “Poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao se soltarem, inventam configurações imaginárias — poemas e cerimônias” (1994, p. 14).

Pode-se dizer que, para o autor, a expressão poética e o erotismo começam na percepção sensorial do mundo, mas alcançam sua verdadeira realização quando a imaginação transforma essas sensações em formas simbólicas. Enquanto a poesia converte a experiência em linguagem e imagens, o erotismo transforma o desejo em rituais, fantasias e significados culturais, fazendo com que ambos ultrapassem a dimensão física e se tornem modos de recriação da realidade.

Outra semelhança que Octavio Paz estabelece entre a poesia e o erotismo está na forma como cada um se relaciona com seu meio: a primeira com a linguagem e o segundo com a sexualidade. Ele explica que a poesia interrompe a linguagem, desviando-a de sua função primária, que seria a comunicação; da mesma forma, o erotismo intervém na sexualidade, afastando-a, por diversas vezes, do foco na reprodução para satisfazer prazeres e desejos (Paz, 1994, p. 13).

Diante de tais semelhanças e da capacidade já mencionada de a literatura refletir sobre aspectos vivenciados pela sociedade, foi possível notar a presença do erotismo em alguns poemas da obra *Batendo pasto*. Esse erotismo não é apegado a imagens poéticas sexualmente descritivas para se evidenciar; também não recorre a elementos do sagrado para elevar o profano no ato sexual. Por exemplo, o poema iniciado pelo verso “Língua” (Alvim, 2022, p. 54), analisado no capítulo anterior, apresenta quatro imagens poéticas que podem ser associadas à temática e que, pela falta de verbos e conectivos gramaticais, deixam as possíveis associações semânticas a cargo do receptor. Língua e mãos são partes do corpo utilizadas no ato sexual, e o termo francês *clystère* (clister) remete à penetração e à intimidade corporal, enquanto *d'extases* (de êxtases) evoca estados de prazer promovidos pela situação erótica. A combinação desses termos transforma uma referência fisiológica em uma imagem de forte carga sensorial, aproximando corpo, desejo e linguagem poética.

Ademais, trata-se de um erotismo construído sob a perspectiva da mulher e que lhe concede protagonismo, colocando-a em posição de destaque nesse tema. Isso garante novos olhares para aquela que comumente ocupava apenas um papel passivo no ato erótico. Conceder espaço poético à figura feminina é permitir a revisão das concepções de sexo e de corpo da mulher, por vezes ditadas por discursos masculinos e estereótipos. Sobre esse assunto, a historiadora Michelle Perrot questiona: “O prazer feminino é tolerável?” (2007, p. 66). Ao longo da história, essa vivência do prazer pela mulher foi reprimida e, mesmo quando sua existência era admitida, esteve cercada por amarras sociais e expectativas. A sexualidade da mulher foi historicamente construída como um mistério que desperta temor e incompreensão, sendo representada de forma contraditória entre a avidez, vista como um

desejo insaciável capaz de consumir e enfraquecer o homem, e a frigidez, concebida como ausência de atração e satisfação sexual, estereótipos que refletem muito mais as ansiedades e projeções masculinas do que a experiência real vivida pelas mulheres (Perrot, 2007, p. 65). A escrita a partir do ponto de vista feminino contribui para a construção artística da visão erótica das mulheres. Para elucidar tais apontamentos, convém analisar alguns poemas. Inicia-se pelo poema “Seio” (Alvim, 2022, p. 110):

SEIO

Rodeia a rodela do símbolo

A começar pelo título, além de ser uma zona erógena participante da atividade sexual, a palavra seio remete primeiramente à anatomia feminina, visto que o organismo masculino possui glândulas mamárias, mas elas não são desenvolvidas. Culturalmente, o seio está associado à maternidade, à nutrição, ao erotismo e à feminilidade. Ao escolher essa palavra como título, o poema desloca o olhar do leitor para uma parte do corpo que historicamente foi cercada por significados sociais, religiosos e estéticos.

Quanto ao poema, trata-se de um monóstico de cinco palavras com um verso heptassílabo, no qual a repetição fonética de [R], [o] e [d], em aliterações e assonâncias, produz um movimento circular que imita, fonicamente, a própria forma da parte do corpo por ele evocada. Há uma aproximação entre a fonética e a estrutura física descrita, uma materialização dessa figura na página, permitindo também a interpretação de “rodear a rodela” como uma estimulação sexual da área tocada. Em uma análise sintática, o verso não possui sujeito explícito, o que leva a diferentes leituras: pode-se entender que o olhar rodeia a rodela, que o símbolo envolve o seio ou, ainda, que o próprio seio constitui um símbolo. Essa indeterminação amplia o campo interpretativo e impede uma leitura única.

Quanto à escolha de palavras, tanto o verbo rodear como o substantivo rodela são termos de uso regional, o que destaca novamente essa característica na poética de Maria Lúcia; já a palavra símbolo, que por definição representa um ser, objeto ou ideia abstrata, possui um emprego que indica que algo ali é repleto de uma convenção social arbitrária. Diante dos demais vocábulos do poema, o único que carrega essa carga simbólica é seio. Não apenas essa parte do corpo, mas as mulheres como um todo são figuras sobre as quais se projetam expectativas de como se espera que elas sejam. Assim, o poema chama atenção para o fato de que a anatomia feminina nunca é percebida apenas em sua dimensão física, mas

como uma superfície sobre a qual diferentes significados são atribuídos.

Em apenas quatro palavras, o poema reúne corpo, forma, som e linguagem, explorando a circularidade tanto da imagem física quanto da construção simbólica. Destaca-se que, na composição, a figura feminina não é colocada em um papel passivo, e o órgão da mulher é posto em condição de centralidade, estimulação e destaque, o que indica uma valorização do erotismo sob o ponto de vista da própria mulher.

Nos textos da obra estudada, também é possível ver o jogo da sedução construído pelos versos através dos elementos da natureza presente. Trata-se de um erotismo muito simples em seu contato com o meio ambiente. Para analisar este aspecto, convém o estudo do poema iniciado pelo verso “Lasca por lasca” (Alvim, 2022, p. 63):

Lasca por lasca
 fava por fava
fui pedindo, fui rasgando, fui doando
 lóbulo mindinho
esses rajados de pele, esses crestados
o estalido da cabiúna

O galo alvorecente
 dourou

O poema é composto por dísticos em versos livres, somando 8 versos que exaltam o prazer supremo produzido pelo momento erótico. Por meio de uma construção cuidadosa, Maria Lúcia dá linguagem e forma a essa erótica. O texto inicia com a criação de um paralelismo sintático no qual as estruturas se repetem igualmente: “Lasca por lasca / fava por fava”. Essa repetição cria ritmo, equilíbrio e sugere a noção de continuidade ou progressão. Além disso, evidencia um eu lírico que parece realizar uma ação minuciosa e detalhada, efeito ao qual as imagens da natureza evocadas na composição ajudam a dar corpo. “Lasca” e “fava” reeditam essa percepção do mundo em suas menores partes. Pensar o sexo utilizando a linguagem do meio natural desvia a atenção das individualidades e da centralidade do homem por meio do compartilhamento e do alcance do prazer em harmonia com o ambiente.

No verso seguinte, “fui pedindo, fui rasgando, fui doando”, há um exemplo de gradação, em que a ideia é enfatizada pela enumeração de elementos em um ritmo crescente, no qual o eu lírico cada vez mais se entrega ao ato erótico. O uso do gerúndio expressa uma

ação em andamento, e a sequência de verbos escolhidos revela a evolução desse processo: “pedir” sinaliza uma abertura ao outro; “rasgar” sugere ruptura; e “doar” representa a entrega, a partilha e o desprendimento. Dessa maneira, o movimento do sujeito poético parece caminhar da carência para a renúncia e, finalmente, para a generosidade ou a oferta de si. O uso do verbo “fui” como anáfora e sua conjugação no pretérito perfeito, aliada ao gerúndio, demonstra uma ação que se prolongou ou foi repetida no passado, mas que já foi concluída.

No próximo verso, “lóbulo mindinho”, as palavras possuem uma separação gráfica especial que evidencia a distância entre elas, como se mostrassem as partes de um todo que o eu lírico está a oferecer no ato erótico. O lóbulo da orelha seria a extremidade mais “alta” do corpo e o mindinho do pé a porção mais “baixa”; essa metáfora demonstra um sujeito lírico disposto a dar-se por completo ao outro. A presença de metáforas na poesia erótica de Maria Lúcia é um traço frequente, notado e pontuado também por Sandro Adriano da Silva em seu artigo que analisa especificamente esse estilo poético em *Batendo pasto*, no qual ele afirma:

Todas as seções da obra, apesar das diferentes formas poéticas que apresentam, apontam o erotismo como tema comum e predominante. Sua representação é realizada através de diversos recursos poéticos e estilísticos, especialmente a metáfora, foco deste breve estudo. A metáfora busca elementos da natureza como referência, tanto na dimensão vegetal quanto animal, nas quais o eu lírico projeta seu erotismo, às vezes ocorrendo uma verdadeira fusão de corpos entre ele e a natureza (Silva, 2025, p. 318).

Em “esses rajados de pele, esses crestados”, é possível observar essa fusão como uma tentativa de descrição do outro que se mistura com características de fauna e flora, afinal rajado é um traço comumente atribuído a animais como gatos, tigres e cobras; e crestado é algo tostado, mas a expressão é muito usada para se referir a plantas que foram ressecadas pelo sol. Essa mistura do humano com outros elementos da natureza coloca o ser humano em uma posição de igualdade em relação a eles. Sobre as diferenças entre homens e animais, Jacques Derrida aponta que o que diferencia o animal do humano é o fato de o animal estar sempre nu:

Contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo exposto, nu diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver. Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de animal-estar: a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que

reconhece (Derrida, 2002, p. 16-17).

Se é o pudor da nudez diante do outro que faz o ser humano, talvez esse momento de desnudamento seja o mais próximo da animalidade que se possa alcançar. Assim, o poema segue misturando sons e atribuindo características não humanas a esse outro, como em “o estalido da cabiúna”, verso que evoca o som produzido por essa árvore de grande porte, conhecida como jacarandá-cabiúna. Nessa análise, o modo de manifestação desse sujeito, que não é descrito como pessoa, mas como uma integração de elemento animal e vegetal, ocorre por meio do estalar.

Sobre os versos finais, “O galo alvorescente / dourou”, depreende-se que esse outro é uma figura masculina graças à presença da ave, visto que o galo ao alvorecer costuma cantar em função de seu relógio biológico, mas também para delimitar território, demonstrar força e liderança. A ele é atribuída a ação de “dourar”, o que sugere o alcance do clímax sexual, já que, na construção do poema, o ato erótico foi expresso gradualmente, de forma descritiva e detalhada por todo o corpo. Além disso, a menção a esse elemento no fim do texto traz a referência ao amanhecer, indicando um ato que se estendeu ao longo da madrugada; por fim, o verbo “dourou”, aplicado à figura masculina propriamente dita, evoca a ideia de uma ereção.

Logo, esse poema pode ser interpretado sob a perspectiva da descrição erótica da gradação de um ato sexual, até atingir seu ápice resplandecente. Sobre o ato erótico, Georges Bataille pontua que ele é o mais intenso e está situado no nível mais elevado do espírito humano (1987, p. 175).

Por fim, tendo em vista a dinâmica biológica de acasalamento evocada pela figura do galo, identifica-se o sujeito lírico feminino como a voz que descreve o ato erótico sob a sua perspectiva, aquela que pede, rasga e se doa completamente em busca de atingir o prazer máximo. Cabe ressaltar a organização visual proposta pelo poema, cuja disposição dos versos confere relevância a certas palavras com o intuito de reforçar ideias e ritmos de leitura, além de combinar a movimentação própria do sexo com a cadência criada pelo espaçamento; trata-se, portanto, de uma poética da materialidade física projetada pela própria construção do verso.

É possível notar em Maria Lúcia Alvim uma escrita erótica alinhada à temática da natureza, a qual não abre mão de vocabulário e expressões regionais e do campo, além de direcionar o ponto de vista do sujeito lírico para a figura feminina, por diversas vezes silenciada nesse tipo de literatura.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista que este estudo é o mais extenso sobre o livro *Batendo pasto*, espera-se lançar luz aos futuros trabalhos sobre esta poeta e contribuir para a ressignificação do cânone literário através da representação feminina, buscando questionar os padrões instituídos, e da percepção de uma pluralidade literária para além dos modelos canonizados que fuja de classificações e periodização fixas.

Maria Lúcia Alvim transita no campo do fragmentado e descontínuo em que a literatura contemporânea está, já que a autora não segue características totalmente homogêneas de uma determinada dominante cultural. Também se destaca que na dinâmica do capitalismo tardio em que há a globalização e consumo excessivos, uma resposta possível a isto é um enfoque no ambiente rural e em imagens do campo. Dessa maneira, a poeta faz uma resposta ao mundo que observa ao mesmo tempo que não é possível colocá-la em uma “caixa”. Esta posição agrega a própria luta das mulheres em não serem rotuladas e diminuídas, realidade que ainda persiste em diversos ambientes, como o acadêmico, e pode ser demonstrada na própria decisão da autora de publicar postumamente o livro, o que pode indicar uma desilusão dela por nunca ter recebido a atenção que merecia.

Do mesmo modo, destaca-se nessa discussão o fato de Maria Lúcia Alvim ter tido menos reconhecimento em comparação ao seu irmão Francisco Alvim, um nome bem mais conhecido dentro dos estudos literários. Logo, as mulheres e sua escrita resistem e seguem abordando diversas questões atuais que impactam os indivíduos da atualidade, influenciando a forma como elas se posicionam na sociedade. Esses fatores moldam seu imaginário e, ao se entrelaçar na construção do texto literário, vão além das discussões sobre relações de gênero, gerando debates frutíferos sobre a vida e a natureza que as rodeiam, com seus seres vivos.

No primeiro capítulo, foi proposto uma análise voltada para dois aspectos da literatura da poética de *Batendo pasto*: o sujeito lírico e a intertextualidade. A forma como o sujeito lírico é construído nos poemas é marcada por traços singulares como a proximidade da natureza, tanto animal como vegetal, em uma relação de igual e não de domínio. Há um movimento de um sujeito que busca de sair de si para se compreender melhor, então ele busca no exterior esta compreensão, este exterior frequentemente se trata do meio ambiente, em sua forma natural. Ocorre, então, uma interlocução com a natureza o que subverte a ordem e dominação que esta costuma ser colocada pelo homem. Outrossim, este sujeito lírico faz uso de mecanismos de linguagem para promover esta movimentação de saída de si, como a troca

de idioma e uso de palavras e expressões regionais, esta última por serem comuns de áreas rurais faz uma aproximação geográfica com a natureza propriamente dita.

Ainda neste capítulo, foi abordado sobre a presença da intertextualidade na obra analisada. O estudo neste tópico foi inevitável tendo em vista a quantidade de referências que cruzam os poemas da autora pelos diversos textos. Essa característica decorre da vida pessoal de Maria Lúcia, que teve, desde cedo, acesso e contato com a cultura, a arte e a política por meio de sua família e, posteriormente, de seu trabalho em galerias de arte. É possível observar a intertextualidade com obras literárias, músicas, óperas, cantores, compositores, pianistas, filmes e elementos da religiosidade. Neste estudo, o foco recaiu sobre as relações estabelecidas entre Maria Lúcia e outras obras literárias, como a fábula *Os três porquinhos*, o livro *Água viva*, de Clarice Lispector, e o poema “Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs”, de Arthur Rimbaud. É possível notar que essas outras vozes interpelam o discurso poético, dialogando com o universo rural construído por Maria Lúcia e surpreendem porque, mesmo aparentemente distantes desse cenário, integram-se de forma orgânica à tessitura dos poemas. Os principais mecanismos de intertextualidade levantados nesta dissertação foram a citação direta e a referência, em alguns casos há a intertextualidade explícita e outros ela é implícita. Assim, a intertextualidade revela-se um procedimento fundamental para a construção de sentidos na obra, ampliando as possibilidades interpretativas e evidenciando que o espaço rural alviniano não se constitui como um universo isolado, mas como um lugar de encontro entre diferentes tradições culturais, literárias e artísticas.

No segundo capítulo, buscou-se contextualizar historicamente as relações entre cidade e campo, bem como entre literatura e natureza, evidenciando que, embora ambas remontem à Antiguidade, foram profundamente transformadas pelo avanço da lógica capitalista. Demonstrou-se que a dominação da natureza e do espaço rural alterou a relação do ser humano com a terra, que passou a ser concebida predominantemente como mercadoria e objeto de exploração. Paralelamente, verificou-se que a literatura nunca deixou de representar a natureza, desde a tradição bucólica e pastoril greco-romana, passando pelo Arcadismo e por outras correntes literárias, cujas diferentes perspectivas refletem as concepções de cada contexto histórico. Ao longo desse percurso, tornou-se evidente a mudança de paradigma que marca a contemporaneidade: a natureza deixa de ser compreendida como um cenário idealizado ou subordinado ao sujeito humano e passa a ser reconhecida como um espaço de conflitos, vulnerabilidades e relações de interdependência, no qual humanos e não humanos compartilham formas de agência. A partir desse panorama, foi possível compreender que a poesia de Maria Lúcia Alvim se insere em uma perspectiva que rompe com a tradição

antropocêntrica, ao construir uma relação de igualdade entre o ser humano e a natureza, fundamento que orienta as análises desenvolvidas nos capítulos subsequentes e sustenta a leitura proposta nesta dissertação.

Também neste capítulo, foram analisados poemas sob o viés da temática da natureza, e é notável a construção de um universo rural em *Batendo pasto* que se distancia das representações tradicionais da literatura pastoril e das idealizações frequentemente associadas ao campo. A paisagem elaborada por Maria Lúcia Alvim não se configura como um espaço idílico destinado só a contemplação, tampouco como um cenário voltado exclusivamente para a exaltação do homem do campo. Ao contrário, seus poemas constroem um universo em que o sujeito poético se insere na dinâmica da própria natureza, estabelecendo com ela uma relação de horizontalidade, sem que um elemento se sobreponha ao outro. Essa perspectiva manifesta-se, sobretudo, por meio da escolha vocabular, que privilegia elementos do ambiente rural, da fauna, da flora e dos ciclos naturais não como simples componentes descritivos, mas como participantes ativos da construção do sentido poético. Paralelamente, a dimensão sonora da linguagem desempenha papel decisivo nesse processo. A organização fonética dos poemas, marcada por aliterações, assonâncias, ritmos e repetições, aproxima o leitor da materialidade desse universo, reproduzindo movimentos, sons e cadências próprios da vida no campo. Dessa forma, não apenas o léxico, mas também a sonoridade contribui para dissolver as fronteiras entre sujeito e natureza, fazendo com que a experiência poética se realize como uma vivência compartilhada entre o humano e o mundo natural.

O último subtópico analisado dedicou-se ao erotismo presente na obra de Maria Lúcia Alvim, cuja construção afasta-se de representações centradas na explicitação do corpo ou da sexualidade. Em seus poemas, o erotismo emerge a partir de uma perspectiva feminina que confere voz e protagonismo à mulher, deslocando-a da posição de objeto do desejo para a de sujeito da experiência erótica. Além disso, a elaboração desse erotismo estabelece uma estreita relação com a natureza, que deixa de funcionar como simples cenário para integrar a própria experiência do prazer. Plantas, animais, paisagens e fenômenos naturais participam da construção das imagens poéticas, evidenciando que o desejo se manifesta em continuidade com o mundo natural. Dessa forma, o erotismo na obra analisada reafirma a relação de igualdade entre ser humano e natureza, aspecto que atravessa toda a obra e constitui um de seus traços mais singulares.

Em um panorama geral sobre a obra *Batendo pasto*, é possível perceber que esta foi fortemente influenciada pela vivência que Maria Lúcia Alvim possuiu em sua morada de longos anos na Fazenda do Pontal, no interior de Minas Gerais, ao lado de seu companheiro,

carpinteiro e poeta José Pavão. Tais experiências certamente ajudaram a criar uma obra que constrói um universo rural, mas, sobretudo, muito real, e não idealizado. A estratégia que os poemas apresentam de aproximação da natureza com o ser humano aproxima ele descritivamente da realidade. A quebra de expectativa nesta aproximação acontece, por exemplo em poemas sem fundo negativo sobre animais vistos como pragas pela sociedade, como pombos ou morcegos. Ademais, o livro compartilha sentimentos e angústias reais e cotidianas como a dificuldade de manter uma rotina e o nervosismo deslocado para um corte de cabelo, uma franja, tudo isso auxilia a criar um universo real e não idealizado, mesmo que não abra mão de refinamentos nas referências e em algumas palavras. Quanto à construção poética, a obra literária de maneira geral tem construções fonéticas intencionais, tanto nos versos livres quanto nos sonetos, e os sons por vezes se aliam ao sentido evocado. Há a presença de alguns poemas com apelo visual, bem como Maria Lúcia não deixa de trabalhar com sonetos, sua marca de estreia, e colunas.

Por fim, esta dissertação não pretende esgotar as possibilidades de leitura da obra de Maria Lúcia Alvim, mas contribuir para a ampliação de sua fortuna crítica. A riqueza de sua produção poética ainda demanda novos estudos, capazes de explorar concepções que ultrapassam os limites deste trabalho. Nesse sentido, *Batendo pasto*, pelos diálogos que estabelece e pelas múltiplas vozes que atravessam seus poemas, apresenta um amplo campo para novas investigações, além da mais recente publicação da antologia Poesia reunida, ao reunir textos inéditos e novas informações biográficas sobre a autora, expande ainda mais essas possibilidades de pesquisa e interpretação que o futuro reserva.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALENCAR, Cristina Maria Macedo de & MEIRA, Celio Silva. Campo e Cidade, rural e urbano: Estudo sobre território e territorialidade. **Revista OKARA: Geografia em debate**, v. 13, n. 1, p. 26-35, 2019. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1982-3878.2019v13n1.35769>
- ALVIM, Maria Lúcia. **Batendo pasto**. 2ªed. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- ALVIM, Maria Lúcia. **Poesia reunida**: Maria Lúcia Alvim. Organizado por Guilherme Gontijo Flores, Ricardo Domeneck. Belo Horizonte: Relicário, 2024.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BARRETO, Ana Cristina Alves de Paula. **Diálogo intertextual nas epígrafes de Inocência de Taunay**. 2025. 191 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2025.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BLAZZO, Pedro Paulo. Campo e rural, cidade e urbano: Distinções necessárias para uma perspectiva crítica em Geografia Agrária. **4º Encontro Nacional de Grupos de Pesquisa (ENGRUP)**. São Paulo, 2008. p. 132-150.
- BRANDÃO, Izabel. et al. **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: Edufal; Editora da UFSC, 2017.
- BRITTO, Paulo Henriques. Um poema de Maria Lúcia Alvim. In: **Batendo pasto**. 2ª ed. Relicário Edições, 2022. p. 127-135.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 50ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 9ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. V. 1 e 2.
- _____. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha (Grandes nomes do pensamento brasileiro), 2000.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4ª ed. rev. e ampliada. São Paulo, Ática, 2006.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera Costa e Silva et al. 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUN, B. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970. p. 39-56.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Terceira margem**, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. **Revista Usp**, n. 84, p. 113-128, 2010. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128>

DANOWSKI, Débora & CASTRO, Eduardo Viveiros. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva e revisão da tradução Luiz B. L. Orlandi. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. V.1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

FREITAS, Juliana Veloso Mendes de. **A narrativa histórica na poesia de Maria Lúcia Alvim**: Romanceiro de Dona Beja. 2015. 99f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DOMENECK, Ricardo. **Ideologia da percepção**: algumas considerações sobre a poesia brasileira contemporânea. Inimigo Rumor, Rio de Janeiro, n. 16, 2006. Disponível em: <https://longoestudo.blogspot.com/2013/02/ideologia-da-percepcao.html>. Acesso em: 24 jan. 2026.

_____, Ricardo. Os percursos de um livro inédito de Maria Lúcia Alvim. In: **Batendo pasto**. 2ª ed. Relicário Edições, 2022. p. 11-23.

EDUARDO, Thaís de Carvalho. As primeiras cartas de Rimbaud: Manifestos. **MOSAICO**, v. 17, n. 1, 2018. p. 295-320.

FLORES, Guilherme Gontijo. Em meu peito o país que acende a tempestade: um breve itinerário de mistérios de Maria Lúcia Alvim. In: ALVIM, Maria Lúcia. **Poesia reunida**: Maria Lúcia Alvim. Organizado por Guilherme Gontijo Flores, Ricardo Domeneck. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

_____, Guilherme Gontijo. Maria Lúcia Alvim no rol do esquecimento: a vida e a vida de poesia. In: **Batendo pasto**. 2ª ed. Relicário Edições, 2022. p. 25-33.

FONSECA JÚNIOR, Adir de Oliveira. Reinventando a roda: Boccaccio e o gênero bucólico. In: TREVIZAM, Matheus; PRATA, Patricia. **Recepção dos clássicos**: intertextualidade e tradução. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2023. p.101-129.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional,

2003.

GABINO, Laura. GABINO. Não quero dominar a natureza: uma leitura de Batendo pasto, de Maria Lúcia Alvim. **Nas trilhas de Gaia**, Belo Horizonte, p. 205-218, 2022.

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções: 1789-1848**. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. 25ª ed. Editora Paz e Terra, 2009.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MATURANA, Humberto R.. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução de Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCIMENTO, Evandro. **O pensamento vegetal: a literatura e as plantas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. 2 ed.ª. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PÕE, Edgar Allan. **O Corvo multilíngue**. Organização Daniel Serravalle de Sá. Florianópolis: DLLE/CCE/UFSC, 2015.

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. **A poesia pastoril: As Bucólicas de Virgílio**. 2006. 125f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RIMBAUND, Arthur. **Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs**. 1871. Disponível em: < <https://www.poetica.fr/poeme-1038/arthur-rimbaud-poete-propos-fleurs/> >. Acesso em 2 de julho de 2026.

RIMBAUND, Arthur. **Correspondência**. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SACRAMENTO, Sandra. Corpo, linguagem e representação nas ondas do feminismo. In: MITIDIERI, André Luis, CAMARGO, Fábio Figueiredo, SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira (Orgs.) **Revisões do cânone**: estudos literários e teorias contra-hegemônicas. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020. p. 130-155.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitritini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. “Singular e anônimo”. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 5, p. 95-105, 1986. <https://doi.org/10.17851/2358-9787.5..95-105>

SILVA, Sandro Adriano da. “Amoitado em meu corpo”: Batendo pasto, de Maria Lúcia Alvim: poéticas do erotismo. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 47, p. 304–320, 2025. <https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2025.85639>

VADÉ, Yves. A emergência do sujeito lírico no Romantismo. Tradução de Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 13, n. 1, p. e3295, 2024.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.