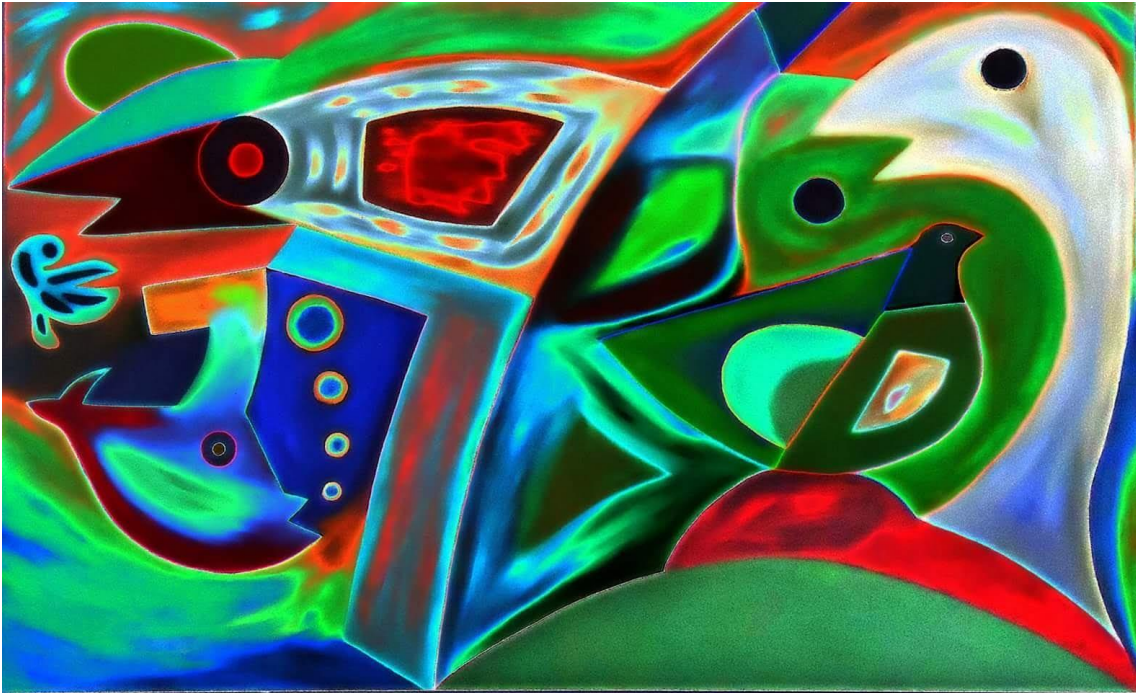


Antonio Donizeti da Cruz
Maria de Fátima Gonçalves Lima
Mehmet İlgürel
(Organizadores)



REDES DO IMAGINÁRIO:
Literatura, Memória e Resistência

Cascavel
Unioeste
2019

Antonio Donizeti da Cruz
Maria de Fátima Gonçalves Lima
Mehmet İlgürel
(Organizadores)

REDES DO IMAGINÁRIO:
Literatura, Memória e Resistência

Cascavel
Unioeste
2019

Copyright © 2019 – dos Autores

Capa: Antonio Donizeti da Cruz

Figura da capa: ArtD a partir da pintura *Cintilações*, de Antonio Donizeti da Cruz

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

R314

Redes do imaginário: literatura, memória e resistência. / organizado por Antonio Donizeti da Cruz, Maria de Fátima Gonçalves Lima e Mehmet İlgürel. – Cascavel (PR): Unioeste, 2019.

Disponível em:

<https://antioniodonizetidacruz.academia.edu/>

ISBN:978-85-68205-41-9

1.Literatura. 2. Memória. I. Cruz, Antonio Donizeti da, Org. II. Lima, Maria de Fátima Gonçalves, Org. III. İlgürel, Mehmet, Org. IV. Título.

CDD 800

CIP-NBR 12899

Ficha catalográfica elaborada por Helena Soterio Bejio CRB-9/965

CONSELHO CIENTÍFICO

Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)

Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)

Berta Lucía Estrada Estrada (Colômbia)

Bertha Rojas López (Universidad Nacional del Centro del Perú, Perú)

Catherine Dumas (Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, França)

Denise Scolari Vieira (UNIOESTE)

Divino José Pinto (PUC-GO)

Isabel Ponce Leão (Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal)

Lilibeth Zambrano (Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela)

Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)

Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC-GO)

María Helena Giraldo Gonzáles (Colômbia)

Mehmet İlgürel (Universidad de Estambul, Estambul, Turquía)

Mirta Córdoba (Neuquén, Patagonia, Argentina)

Narlan Matos (Washington, D.C., EUA)

Paulo Bungart Neto (UFGD)

Shiva Durga (GLA University, Mathura, India)

Waldemar José Cerrón Rojas (Universidad Nacional del Centro del Perú, Perú)

CONSTÂNCIA DO DESERTO

Em praias de indiferença
navega o meu coração.
Venho desde a adolescência
na mesma navegação.
– Por que mar de tanta ausência,
e areias brancas de tão
despovoada inconsistência,
de penúria e de aflição?
(Triste saudade que pensa
entre a resposta e a intenção!)
Números de grande urgência
gritam pela exatidão:
mas a areia branca e imensa
toda é desagregação!
Em praias de indiferença
navega meu coração.
Impossível, permanência.
Impossível, direção.
E assim por toda a existência
navegar navegarão
os que têm por toda ciência
desencanto e devoção.

Cecília Meireles (*Mar absoluto*. In: *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 129-130)

“A escrita nunca foi senão representação: imagem. Imaginar é igual a codificar: a escrita surge como um sistema de sinais para indicar um roteiro específico, o que faz com que toda a página escrita seja um mapa.”

Ana Hatherly (*Mapas da imaginação e da memória*, 1973, p. 9)

SUMÁRIO

PALAVRAS PRIMEIRAS _____	09
OS ORGANIZADORES	
I – CONSTELAÇÕES DO IMAGINÁRIO, LITERATURA E TÊNUES FIOS DA MEMÓRIA _____	14
ANÁLISIS ARQUETÍPICO DE <i>ESE PUERTO EXISTE</i> DE BLANCA VARELA _____	15
MEHMET İLGÜREL	
A GEOGRAFIA CULTURAL LUSITANA EM <i>JANELAS VERDES</i>, DE MURILO MENDES _____	41
DENISE SCOLARI VIEIRA	
PULANDO MUROS E PORTÕES: A VOZ DE STELA DO PATROCÍNIO ____	58
BIANCA CARDOZO FLORES	
ALEXANDRA SANTOS PINHEIRO	
A INVISIBILIDADE DA MORTE EM VIRGÍNIA VENDRAMINI _____	79
LUCILAINE TAVARES DA SILVA ANSCHAU	
LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA: UMA POESIA QUE ECOA ANGÚSTIA ____	94
JOB LOPES	
A UTOPIA NA DISTOPIA: O IMAGINÁRIO NA BEATLEMANIA _____	108
LUDMILA MARTINS NAVES	
DIVINO JOSÉ PINTO	
FIGURACIONES DEL SUJETO FRONTERIZO EN LA NARRATIVA PARAGUAYA _____	115
LILIBETH ZAMBRANO	

II – NOS CAMPOS DO IMAGINÁRIO, RESISTÊNCIA E REDESMEMÓRIA _____ 133

A RELAÇÃO PARADOXAL ENTRE TESTEMUNHO E IMAGINÁRIO: A LITERATURA É SEMPRE REPRESENTAÇÃO? _____ 134

PAULO BUNGART NETO

ELABORAÇÕES DE UMA CRÍTICA-ESCRITURA NA OBRA DE MODESTO CARONE _____ 159

LOURDES KAMINSKI ALVES

IMAGINARIO ESTÉTICO Y COMPRODUCCIÓN VIRTUAL DE ECOFÁBULAS EM LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DEL PERÚ _____ 172

WALDEMAR JOSÉ CERRÓN ROJAS

BERTHA ROJAS LÓPEZ

O IMAGINÁRIO POÉTICO EM CINCO VOZES DA ESCRITA FEMININA CONTEMPORÂNEA LUSO-BRASILEIRA _____ 179

SIMONE MARIA MARTINS

AMAZÔNIA LITERÁRIA: POÉTICA E IMAGINÁRIO ALÉM DAS FRONTEIRAS GEOGRÁFICAS _____ 196

MARIA DE FÁTIMA GONÇALVES DE LIMA

IMAGINÁRIO E DEVANEIOS NOS ESPAÇOS DA PINTURA DE MIGUEL BAKUN _____ 208

VANDERLEI KROIN

IMAGENS POÉTICO-PICTÓRICAS DAS BELEZAS NATURAIS DO PARANÁ (RE)APRESENTADAS NA LITERATURA E NAS ARTES PLÁSTICAS ____ 229

ANTONIO DONIZETI DA CRUZ

ÍNDICE REMISSIVO _____ 253

PARTICIPAM DESTA COLETÂNEA _____ 256

PALAVRAS PRIMEIRAS

O presente livro eletrônico intitulado *Redes do Imaginário: Literatura, Memória e Resistência* reúne textos direcionados aos estudos do imaginário, da literatura e suas confluências e da memória e resistência. Esta obra congrega professores, pesquisadores, vinculados a alguns dos programas de Pós-Graduação em Letras e outros campos do saber, de Universidades do Brasil e do Exterior.

Gilbert Durand, em suas obras realiza importante contribuição para o estudo e valorização da imaginação enquanto processo mental criador que é capaz de dinamizar o saber humano. Ao mesmo tempo, resgata o valor da imaginação frente ao desgaste da utilização dos termos relativos ao imaginário que têm ocorrido no pensamento do Ocidente e da Antiguidade clássica. Durand faz uma sistematização da teoria das estruturas do imaginário, embasando seus estudos na mitologia, antropologia, fenomenologia e psicanálise. Seu objeto de estudo é a imaginação e seu produto a imagem. Em nível do imaginário, as imagens se desenvolvem pela permanente relação entre o eu interior e o meio social e cósmico. A mente e a cultura são formadas pela unificação entre o que se origina no corpo e o que é oriundo do mundo.

Em *Campos do imaginário* (2003), Gilbert Durand define o imaginário como lugar do “entre-saberes”, isto é, um tecido conjuntivo “entre” as disciplinas, marcadas pelo reflexo/reflexão centrado naquilo que se pode denominar “museu” que reserva “um conjunto de todas as imagens passada e possíveis produzidas pelo *homo sapiens*. O que implica um pluralismo das imagens e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente díspares, se não divergentes...” (DURAND, 2003, p. 231. Grifos do autor).

Em *O imaginário: ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem*, Gilbert Durand salienta que no Ocidente o “museu”, denominado imaginário, constitui as imagens passadas, possíveis, que já foram produzidas e as que serão produzidas, não só foi considerado suspeito como reprimido durante séculos pelos valores cognitivos vigentes (DURAND, 1998. p. 6).

Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, desenvolve uma teoria geral do imaginário e destaca que o imaginário enquanto conteúdo da imaginação simbólica é o grande denominador fundamental para onde convergem todas as criações do pensamento do homem. Salienta ainda que o imaginário é “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado pelo *homo sapiens*” (DURAND,

1997, p. 18). O filósofo e pensador francês, ao estudar como funciona o Imaginário, destaca que o cerne das questões suscitadas pelo estruturalismo substitui os processos temporais da explicação discursiva clássica pelos processos espaciais: topológicos. Observa ainda que as estruturas do imaginário em termos de conteúdos dinâmicos remetem à compreensão das bases míticas do pensamento humano.

Centrado nos “campos do imaginário”, o capítulo de abertura da primeira parte do livro *Constelações do Imaginário, Literatura e Tênues Fios da Memória*, intitula-se *Análisis Arquetípico de Ese Puerto Existe de Blanca Varela*, de Mehmet İlgürel, que apresenta uma análise do poemário *Ese puerto existe*, de Blanca Varela, centrado na teoria do imaginário de Gilbert Durand. O estudo fundamenta-se no panorama dos arquétipos dos poemas tendo em vista o tempo destruidor. Assim, apresenta-se a partir dos poemas a centralidade na questão da polaridade noturna do imaginário e suas estruturas, em que registra-se de maneira relevante o processo de eufemização, a organicidade e coincidência dos opostos, no conceito de individuação e nos reflexos de outros arquétipos e símbolos no que diz respeito aos regimes e estruturas do imaginário.

Em *A Geografia Cultural Lusitana em Janelas Verdes*, de Murilo Mendes, Denise Scolari Vieira analisa a obra de Murilo Mendes, *Janelas Verdes* a partir das relações intertextuais e do estabelecimento do texto enquanto presença do jogo de correspondências distintas no que diz respeito ao exercício poético de Murilo Mendes, que ao explorar as configurações imagéticas e ofícios do verso, o poeta projeta a história cultura lusitana em múltiplos olhares e os entrecruzamento dos planos do imaginário e da força expressiva da poesia.

O capítulo intitulado *Pulando Muros e Portões: a Voz de Stela do Patrocínio*, de Bianca Cardozo Flores e Alexandra Santos Pinheiro apresenta a escritora Stela do Patrocínio é filha de Manoel do Patrocínio e Zilda Xavier do Patrocínio. Stela diz ter nascido no dia 9 de janeiro de 1941, no Rio de Janeiro. De certa forma esquecida, e que passou por experiências isoladoras em hospícios. Registra-se que muito de sua história não pode ser recuperada pela falta de informações de sua vida antes dos internamentos. A história de vida de Stela do Patrocínio é marcada por uma poesia que reverbera múltiplas manifestações artísticas.

Em *A Invisibilidade da Morte em Virgínia Vendramini*, de Lucilaine Tavares da Silva Anschau, analisa-se a poesia de Virgínia Vendramini que contempla a temática morte. Trata-se do poema *Simple Assim*, que explora, numa linguagem simples e direta, a intensidade da vida que culmina com a indubitabilidade da morte. Nos versos, projeta-

se, a imagem da morte como algo que não quer ser notado, contudo imprime um sentimento de ausência definitiva. Se sustenta velada na poesia, invisível e, paulatinamente, torna-se tão presente, mas inócua – abrindo possibilidades para a aceitação da existência enquanto algo que devemos conformar, vivenciar.

Lília A. Pereira da Silva: uma Poesia que Ecoa Angústia, de Job Lopes reflete sobre o tema da Angústia na lírica da escritora e artista Lília Aparecida Pereira da Silva, que possui uma obra valorosa: cento e quinze livros publicados e obras em áreas distintas como: poesia, literatura infantil, teatro, desenho, contos, pinturas, estudos de direito e psicologia. Lília Silva elabora versos que formam uma tessitura semântica de palavras configuradas na diversidade das emoções, isto é, mediante uma linguagem figurada tece versos que dão forma às linhas do imaginário edificados na construção de uma *poiésis* alicerçada no poder das palavras.

O texto *A Utopia na Distopia: o Imaginário na Beatlemania*, de Ludmila Martins Naves e Divino José Pinto, objetiva-se trazer à centralidade, o processo da tradução transcriativa, a utopia enquanto resiliência, nos tempos contemporâneos de distopia. Visa-se a observação crítica de canções escolhidas d’Os Beatles, focando os aspectos, musical, textual e imagético, como artística que transita por universos vários como a literatura/poesia, vanguarda musical e cinema.

O capítulo *Figuraciones del Sujeto Fronterizo en la Narrativa Paraguaya*, de Lilibeth Zambrano, aborda as representações da fronteira e da condição da fronteira, em textos pontuais da narrativa paraguaia, projetados e publicados a partir da segunda metade do século XX. Visa-se também, analisar as maneiras de interpretação do limite e da fronteira, bem como os diversos significados que direcionam às noções de fronteira e limite. Assim, concebe-se a fronteira enquanto forma de controle simbólico. A pesquisadora analisa a migração com seus temas rurais predominantes na narrativa paraguaia a partir da segunda metade do século XX. Tais migrações dentro e fora das fronteiras nacionais são interpretadas por um número significativo de escritores paraguaios.

A segunda parte do livro - *Nos Campos do Imaginário, Resistência e Redes-Memória* – inicia-se com o capítulo *A Relação Paradoxal entre Testemunho e Imaginário: a Literatura é Sempre Representação?*, de Paulo Bungart Neto, reflete sobre o memorialismo, enquanto gênero literário mais híbrido, centrando as discussões sobre o “pós-moderno”. A ficção metafórica é capaz de preencher as rasuras de uma memória, que mostra-se “sempre limitada e fragmentária”, circunscrevendo e atuando nas “lacunas

entre a recordação e o inconsciente. Das convergências da memória *versus* esquecimento, projeta-se a natureza do testemunho, da literatura testemunhal, com seus paradoxos e convergências da memória/história e dos registros ficcionais, dos fatos, eventos, centrados nas forças do imaginário e do Testemunho.

Elaborações de uma Crítica-Escritura na Obra de Modesto Carone, de Lourdes Kaminski Alves, reflete sobre a imagem de escritura como paradoxo, interrogação e recusa de uma totalidade na obra de Modesto Carone, registrando, assim, um exercício de crítica e de escritura mediante o processo da criação poética. Nos contos de Carone, a organicidade da composição de uma linguagem literária apresenta uma ligação tênue com o mundo representado e os conceitos expressivos relacionados à teoria contemporânea em que o texto ficcional se edifica, quer pela complexidade do olhar em relação ao objeto estudado quer na perspectiva plural registrado nos contos em análise.

O capítulo *Imaginario Estético y Comproducción Virtual de Ecofábulas en la Universidad Nacional del Centro del Perú*, de Waldemar José Cerrón Rojas e Bertha Rojas López, centra-se na eficácia do imaginário estético ao abordar ecofábulas. Assim, registra-se grande evidência em nível de eficácia do imaginário estético no que diz respeito aos estudos e abordagens das ecofábulas.

Em *O Imaginário Poético em Cinco Vozes da Escrita Feminina Contemporânea Luso-Brasileira*, de Simone Maria Martins analisa cinco vozes da escrita feminina contemporânea luso-brasileira, com vistas à traçar um percurso histórico entrelaçando quatro vozes de poetisas brasileiras, que foram selecionadas para pesquisa bibliográfica, partindo-se do pressuposto de três categorias de análise: a mulher, a poesia e a educação.

O capítulo *Amazônia Literária: Poética e Imaginário além das Fronteiras Geográficas*, de Maria de Fátima Gonçalves de Lima, centra-se na reflexão sobre o imaginário da Amazônia literária e destaca-se a “*aura*” no sentido do conceito usado por Walter Benjamin, uma vez que tal conceito foi utilizado para designar os elementos únicos de uma obra de arte original. Assim, no estudo em questão, a Amazônia literária é uma obra de arte da natureza composta por elementos humanos e também por todo caleidoscópio: lendas e mitos, textos literários, na prosa, na poesia em sua unicidade, autenticidade e tradição, sendo que a Amazônia Literária: poética e imaginário permeiam as fronteiras geográficas, com uma centralidade que se funde no complexo das imagens poéticas e do do imaginário, instaurando, assim, novas ressignificações dos campos imagéticos.

Imaginário e Devaneios nos Espaços da Pintura de Miguel Bakun, de Vanderlei Kroin, analisa-se telas do pintor Miguel Bakun, que apresentam um recorte do cerne da pintura bakuniana: as fecundas paisagens dos arredores que agregam homem e natureza no mesmo espaço. Natureza, paisagens e espaços vitais são apresentados pelo artista organiza esteticamente tais composições temáticas. A solidão e o isolamento não projetam negatividade de abandono, mas sugerem a indissociabilidade entre o sujeito artista e o que habita e a natureza que acolhe a ambos. A recriação do espaço idílico agrega o sujeito como parte de um todo.

O texto *Imagens Poético-Pictóricas das Belezas Naturais do Paraná (Re)Apresentadas na Literatura e nas Artes Plásticas*, de Antonio Donizeti da Cruz, visa a valorização de imagens representativas das Belezas Naturais do Paraná, (re)apresentadas pelos escritores, poetas, artistas plásticos, com vistas à reflexão sobre a natureza, sobre a poesia, a pintura, e as confluências do sentido da arte, presentes em imagens poéticas e picturais, fotográficas, tais como: Sete Quedas, Cataratas do Iguaçu, Marumbi e Vila Velha.

Espera-se, que os textos-vozes aqui reunidos, com abordagens diversas sobre o imaginário, memória e as confluências literárias e resistência, possam oportunizar leituras e oxalá inspirar novas buscas de pesquisas e investigações nos mais diversos campos do imaginário e dos saberes compartilhados.

Antonio Donizeti da Cruz, Maria de Fátima Gonçalves Lima, Mehmet İlğürel
(Organizadores)

**I – CONSTELAÇÕES DO IMAGINÁRIO, LITERATURA E TÊNUES FIOS DA
MEMÓRIA**

ANÁLISIS ARQUETÍPICO DE *ESE PUERTO EXISTE* DE BLANCA VARELA

Mehmet İlgürel

“Blanca Varela es un poeta surrealista, si por ello se entiende no una escuela, una “manera” o una academia sino una estirpe espiritual.”
Octavio Paz, “Destiempos de Blanca Varela”

Introducción

La poeta peruana Blanca Varela (1926-2009) se considera como una de las figuras más importantes del género lírico en Latinoamérica. Empezó su producción poética a mediados de los años cuarenta y en 1959 publicó su primer poemario, titulado *Ese puerto existe*. Ya establecida en París, conoció a Octavio Paz y entabló amistad con figuras como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Henri Michaux, o Alberto Giacometti. Recibió principalmente las influencias del surrealismo, del expresionismo alemán y del existencialismo. En 1963 publicó *Luz de día*; en 1971, *Valses y otras confesiones*; en 1978, *Canto villano*, primera recopilación importante de su obra poética. En 1999 apareció *Como Dios en la nada*, su antología de 1949 a 1998. Gracias a algunas obras traducidas a idiomas como el alemán, el francés, el inglés, el italiano, el portugués y el ruso, recibió el reconocimiento internacional.

Ese puerto existe, materia de este estudio y primer poemario de la autora, aborda esencialmente temas como el amor, el tiempo y la soledad. A lo largo de su carrera poética, se observa en Varela una obvia continuidad en cuanto al uso del contenido inconsciente y su forma poética de elaborar este material. Roberto Paoli expone con las siguientes palabras la forma en que Varela plantea una situación arquetípica:

[Blanca Varela] recomienza en cada poema siempre una misma situación fundamental, infinita, inagotable, con mínimos desplazamientos, firmemente solidaria con una idea de la expresión que estaba toda contenida en su cronológicamente ya lejano libro de poemas *Ese puerto existe*. (1996, p. 16)

El mismo investigador explica de la siguiente forma la poesía de Blanca Varela, caracterizada por una profunda búsqueda en el imaginario que la conduce a incorporar contenido inconsciente en la creación poética:

Pero vale la pena aventurarse, a partir de “Puerto Supe” y del paisaje de la adolescencia, en cuya soledad y ardiente sequedad, casi abstracta, vemos, como ocurre en Santa Teresa o en Unamuno, la primera homología y metáfora de la escritura de la autora: paisaje místico y escritura mística, dura, balbuciente, negativa, con momentos de arrebatos (“Vals”). En ese renegar de lo sensual, incluso de lo sensorial, Blanca Varela patentiza una clara raíz ascético-mística (aunque no religiosa stricto sensu), una búsqueda, a través y más allá de los fragmentos del mundo fenoménico, en la oscura noche del ser (“No estar”). (1996, p. 16)

Antes de presentar la teoría del imaginario que adoptaremos, conviene tener en cuenta su afinidad con las obras que son la materia de nuestro estudio. Cualquier producto de la cultura humana puede ser objeto de un estudio desde la perspectiva de la imaginación simbólica y naturalmente podemos decir lo mismo acerca de las obras literarias. Al mismo tiempo, en algunos casos, como el de surrealismo, es habitual que la obra presente un aspecto arquetípico más completo o menos distorsionado. Por otro lado, los procedimientos lógicos y racionales que presiden en la creación de obras “realistas”, hacen que el siempre presente contenido inconsciente quede eclipsado. Es de suponer que, de entrada, la lengua no es el medio idóneo para la comunicación de este contenido. De todas formas, recordemos que aún en el caso del arte surrealista, no se trata de una pura transmisión del contenido inconsciente, sino que, se pueden priorizar naturalmente los criterios estéticos. En este contexto literario, la poesía de Varela tiene una considerable influencia surrealista y su discurso maneja este contenido como su material principal, especialmente en *Ese puerto existe*. José Miguel Oviedo, autor y crítico literario peruano, explica de la siguiente forma la relación de la obra de la poeta con esta corriente:

[...] el lector no va a encontrar en los poemas de Blanca Varela nada que recuerde el automatismo verbal o el azar objetivo, aunque la presencia del material inconsciente sea bastante notoria sobre todo al comienzo de su obra. Pero no es eso, como está reelaborado, lo que determina su filiación surrealista. El surrealismo no es lo que es por ser un canon o un conjunto de técnicas artísticas, sino por ser una visión del mundo y un método espiritual para transformarlo. (1979, p. 16)

La imaginería insólita de la obra lírica de Varela no consiste en elementos arbitrariamente creados, sino más bien son herramientas en su “exploración de la realidad”, tal como fue expresada por la propia poeta. Sin duda, con esta palabra se refiere

a la realidad interior y profunda del ser humano. Lo afirma Varela al explicar su meta perpetua con respecto a la producción literaria:

[...] poner los pies en algún lugar de la realidad y repetir en este pequeño testimonio lo que creo haber perseguido siempre con la escritura: no evadir la realidad sino explorarla, encontrarle un sentido, convivir con ella, asumirla. (2013, p. 84)

Este esfuerzo de indagar en una “realidad profunda”, característico de la obra de la autora, confirma que la teoría del imaginario constituye un acercamiento adecuado para su análisis, ya que dicha teoría ofrece una perspectiva integral, ofreciendo posibilidades de un estudio sistemático de las imágenes, tomando en cuenta sus polaridades, isotopías y dinámicos propios.

Creemos oportuno incluir en este apartado el panorama general de la teoría del imaginario que asumimos en este análisis. La teoría del imaginario forma parte de la corriente del estructuralismo figurativo y los dos fueron fundadas por Gilbert Durand. Durand afirma que la imaginación simbólica es una facultad distintiva del ser humano y que se cuenta con su presencia en todos los campos de la actividad humana. Entre sus fuentes más importantes se pueden mencionar la psicología analítica de Carl Gustav Jung, la historia de las religiones de Mircea Eliade, el imaginario poético de Gastón Bachelard, y la mitología comparada de Joseph Campbell. En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general* (1960) Durand presenta por la primera vez su teoría. Atribuye al imaginario una polaridad en que una cantidad infinita de imágenes de la psique humana se incorporan a uno de los dos regímenes, nombrados diurno y nocturno¹. El segundo está compuesto de dos estructuras, sintética y mística². El régimen diurno y las dos estructuras nocturnas corresponden a tres reflejos dominantes³, que son sus raíces biológicas y que estimulan la aparición de varios tipos de imágenes. Éstas consisten en esquemas, arquetipos y símbolos vinculados a cada una de las tres estructuras. El proceso por el que surgen los símbolos se realiza por medio de tres tipos

¹ Véase el cuadro al final del artículo

² En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Durand aclara que este término no se refiere al sentido religioso de la palabra sino que reúne “una voluntad de unión” con un “cierto gusto por la intimidad secreta” (1960, p. 256) de la misma forma en que fue usado por los antropólogos Lucien Lévy-Bruhl y Jean Przylusky.

³ Se trata de los reflejos dominantes identificados por el psiquiatra ruso, Vladimir Bechterelev.

de arquetipos: verbales⁴, epítetos y sustantivos. Obviamente, estos arquetipos son universales para el ser humano y de naturaleza lingüística. Además, sirven de puntos de referencia que determinan los atributos principales de los símbolos. Estos, a diferencia de los arquetipos, varían de una época a otra y son propios de la cultura en que aparecen. El régimen diurno del imaginario se origina en el reflejo dominante postural y su comienzo se remonta a la aparición de *Homo erectus*. El género humano empieza a desarrollar esta polaridad del imaginario en el plano mental como una consecuencia de su nueva postura erguida. De este modo aparece la oposición de arriba-abajo que va seguido por las de alto-bajo, puro-mancillado y otras parecidas, con sentidos metafóricos. Estos arquetipos se reflejan en símbolos diurnos que repiten de algún modo esta noción de contrastes. Por el otro lado, las dos estructuras del régimen nocturno, que antecede el diurno, se originan en dos reflejos dominantes: digestivo y copulativo. La estructura mística proviene del primero y se caracteriza por esquemas verbales de descender, poseer, penetrar; arquetipos epítetos como profundo, calmo, caliente, íntimo y oculto; sustantivos de casa, centro, madre, recipiente. Esta estructura nocturna y el régimen diurno presentan una oposición fundamental. Contrariamente al régimen diurno, caracterizado por las tendencias de separar, distinguir, categorizar o formar oposiciones, la estructura mística tiende a confundir y carece de precisión y claridad. Además, muchas imágenes que sobresalen por una naturaleza positiva en una polaridad, adoptan en la otra un carácter negativo. Por ejemplo, en el régimen diurno, la luz y lo grande destacan como elementos positivos y sus contrarios se aceptan como negativos. Inversamente, en la estructura mística de la polaridad nocturna, la oscuridad y lo pequeño son imágenes de naturaleza positiva. Por otro lado, con el impulso de la dominante copulativa, la estructura sintética se caracteriza por imágenes asociadas a la *coincidentia oppositorum*, es decir, a la unión de los contrarios. Esta estructura nocturna se caracteriza fundamentalmente por los conceptos de sistematización, progreso y tiempo cíclico, reflejados por sus arquetipos y símbolos (ÍLGÜREL, 2017, p. 108).

Un concepto fundamental de la teoría del imaginario es el eufemismo, es decir, un proceso propio de la estructura mística cuyo objetivo es aliviar el profundo efecto que el tiempo mortal produce en la psique. Cabe tener en cuenta que esta función tan fundamental para el ser humano no sirve simplemente para ignorar o rechazar los ineludibles efectos del tiempo, sino que además es un factor que posibilita los desarrollos

⁴ Durand los llama esquemas verbales, pero también se pueden considerar arquetipos.

y logros en muchos aspectos, ya que con la plena conciencia de la transitoriedad, la existencia sería inevitablemente más simple y primitiva. Durand afirma que no se trata de “un mero opio negativo” sino de un “dinamismo prospectivo que, a través de todas las estructuras del proyecto imaginario, procura mejorar la situación del hombre en el mundo.” (DURAND, 1964, p. 127). Este proceso se dirige naturalmente a imágenes que representan la noción del tiempo destructor. No obstante, en el contexto de la oposición entre los regímenes, se dirige típicamente a diversas imágenes de polaridad diurna del imaginario. (ÍLGÜREL, 2018, p. 121)

A causa de la imposibilidad de plantear la teoría más detallada y completamente por razones de espacio, preferimos aportar algunos de sus elementos en la parte dedicada al análisis de los poemas. Creemos que al ser presentados así, junto a los fenómenos que se dan en las obras de la poeta, se puede facilitar en gran medida su comprensión.

Análisis

“Una Ventana”

UNA VENTANA

Vuelvo a contar mis dedos.

(La flor helada, la desconocida cabeza que me acecha se
descuelga y da voces.)

Yo miro las paredes y sus frutos redondos y veloces,
hago cálculos, sumo piedras, cenizas, nubes
y árboles que persiguen a los hombres
y perlas arrancadas de malignos estanques
o de negros pulmones sepultados
y horriblemente vivos.

La araña que desciende a paso humano me conoce,
dueña es de un rincón de mi rostro,
allí anida, allí canta hinchada y dulce
entre su seda verde y sus racimos.

Afuera, región donde la noche crece,
yo le temo,

donde la noche crece y cae en gruesas gotas,
en mortales relámpagos.

Afuera, el pesado aliento del buey,
la vieja fiebre de alas rojas,
la noche que cae

como un resorte oscuro sobre un pecho.

(Varela, 1996, p. 46)

El poema expone una serie de elementos lúgubres relacionados con la imaginería infantil que expresan anormalidad, demencia y pesadilla. Estas imágenes, casi todas de índole sobrenatural, corresponden al régimen diurno del imaginario en varios aspectos. El efecto de terror se consigue a través de las asociaciones de imágenes pertenecientes a contextos distintos u opuestos, tales como, pared-fruto, árbol-hombre, araña-ser humano. Cabe recordar, en este aspecto, que los arquetipos de la polaridad diurna son pares contrarios y la noción de la oposición es fundamental en este régimen del imaginario.

El primer verso, “Vuelvo a contar mis dedos”, introduce al lector en el contexto lúgubre del poema y pone en su conocimiento que se trata de un sujeto en su infancia. Las imágenes proporcionadas a continuación entre paréntesis intensifican la atmosfera de pesadilla, cortando el curso normal de la narración recién comenzada. En el segundo verso, la pared, como un objeto fabricado, cuadrado e inmóvil se asocia con frutos, objetos orgánicos, redondos y “veloces”. En los dos versos que siguen, los números se relacionan con objetos, prolongando la atmósfera insólita y extraña. Cabe destacar que se trata tanto de objetos con implicaciones fúnebres, como piedras y cenizas, como de nubes que sobresalen con su fugacidad. Igualmente, “y árboles que persiguen a los hombres” o sea, el siguiente verso, se relaciona directamente con el tiempo destructor. Como mantiene Fátima Gutiérrez, la huida es un motivo recurrente que también se refiere a este concepto tan fundamental en el imaginario.

El miedo al *tiempo destructor* propicia el tema de la *persecución* y, por consiguiente, el de la *huida* desesperada, tan abundantemente descrita a través de la mitología y la literatura universales: la huida de Caín perseguido por la ira de Yahveh, la de Orestes perseguido por las Furias, la de Lázaro de Tormes perseguido por el hambre a la que le someten sus múltiples amos, la del Judío errante, la del Jean Valjean en *Los miserables* de Víctor Hugo, la de Raskolnikov en *Crimen y castigo* de Dostoievski, o la de Tarod, en *El proscrito* de Louise Couper, en donde el perseguido es precisamente *El Señor del Tiempo* —título genérico de la trilogía a la que pertenece esta obra—, el dios del tiempo que aún desconoce su verdadera naturaleza. (2012, p. 89)

Los elementos siniestros intensamente utilizados en el poema se proyectan desde el régimen diurno del imaginario. Son imágenes propias de la estructura mística, deformadas por la perspectiva peyorativa de esta polaridad. En la primera estrofa, entre las imágenes proyectadas con cualidades negativas podemos contar, lo interior (versos 5

y 6), lo profundo (5 y 6), el movimiento caótico⁵ (4) y la oscuridad (6). En el caso del quinto verso de la primera estrofa o sea “y perlas arrancadas de malignos estanques” se enfatiza la perla, un objeto que se caracteriza simbólicamente por la intimidad y protección proporcionadas por la ostra. La destrucción de este estado refleja la perspectiva de la polaridad diurna del imaginario. El temor a la noche relatado en los versos quinto, sexto y séptimo de la segunda estrofa también refleja la misma perspectiva.

En los tres versos últimos de la primera estrofa se asocian dos imágenes, “malignos estanques” y “negros pulmones sepultados” que claramente se relacionan con el inconsciente. Tal significación del estanque se corrobora con la definición de Jean Chevalier en el contexto de psicoanálisis: “El psicoanálisis hace de la charca o el pantano uno de los símbolos de lo inconsciente y de la madre, el lugar de las germinaciones invisibles.” (1986, p. 625). En este contexto, se puede conjeturar que el hecho de que se les arranquen las perlas representa la salida del contenido inconsciente a la consciencia. Además del miedo que se pretende provocar, este diseño de poner al descubierto un elemento inconsciente corresponde especialmente a la noción de creación artística surrealista.

Tanto “la desconocida cabeza que [...] se descuelga” del paréntesis como el primer y penúltimo versos de la segunda estrofa presentan formas de caída simbólica. Estos casos incorporan típicamente el arquetipo verbal, “caer” del régimen diurno. Este tipo de imágenes, denominadas en la teoría del imaginario como símbolos catamorfos⁶, expresa la angustia humana frente al tiempo. Entre todos estos símbolos isotópicos, merece nombrarse la araña, que se menciona en los cuatro primeros versos de la segunda estrofa y se relaciona con el movimiento caótico:

Asimismo, el gusano es una imagen terrorífica, muy frecuente en Hugo, en la que Baudouin quiere ver un monstruo fálico complementario del monstruo feminoide que es la araña. La serpiente, cuando sólo es considerada como movimiento serpenteante, es decir, como fugaz dinamismo, implica también una «discursividad» repugnante que está

⁵ La *animalización* se manifiesta en el Imaginario, en primer lugar, por medio del *movimiento anárquico*: en el niño, al igual que en los animales -si repasamos nuestra propia experiencia a lo mejor vemos que también en el adulto-, un movimiento rápido e indisciplinado puede provocar más inquietud que una presencia directa. Los creadores del suspense en la literatura y en el cine conocen bien esta reacción humana que saben potenciar al máximo: en la oscuridad de un bosque, en apariencia solitario, el que se mueva una rama o una sombra causa mayor angustia que la visión del peligro, porque se desconoce su naturaleza y, por lo tanto, no se puede estar preparado para la defensa o la huida. Esta repugnancia o este miedo ancestral frente a una agitación, de la que se desconoce la causa, va a conformar el arquetipo del *caos*. Tanto un caos como un infierno inmóviles son muy difíciles de imaginar. (GUTIÉRREZ, 2012, p. 88)

⁶ Véase el capítulo “Símbolos catamorfos”. Gilbert Durand. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1960, pp. 104-110.

unida a la de los pequeños mamíferos rápidos, ratones y ratas.
(DURAND, 1960, pp. 67-68)

El símbolo del nido de la estructura mística se refiere fundamentalmente a la intimidad y a la protección. Sin embargo, en el caso del poema esta imagen se presenta en la segunda estrofa de forma repugnante, con relación a la araña y la cara del sujeto. En el cuarto verso de la segunda estrofa se refiere otra vez a la araña en relación con sus secreciones. Entre los símbolos de la estructura mística se encuentran secreciones como la leche y la miel, en relación con la maternidad. Sin embargo, el verso, “su seda verde y sus racimos” también presenta, en este contexto, un acercamiento negativo a los símbolos nocturnos. En los dos versos finales del poema, el sujeto formula otra imagen catamorfa, particularmente intensa: “la noche que cae / como un resorte oscuro sobre un pecho.”. El uso tan frecuente de estas formas isotópicas interrelacionadas se puede explicar por el afán del sujeto poético por reforzar y acrecentar su influencia en el lector, en este profundo nivel psicológico. Otro factor que acentúa aún más la influencia es el propio sujeto de temprana edad, a través del cual la imaginación llega al receptor.

“Carta”

CARTA

Fruto abierto que el aire no corrompe.
hoja sin mella, jamás ennegrecida
hacia ti va la sangre
y vuelve sin peligro,
sin puentes
en ti reposa el pensamiento.

Reloj solar
noble colorante
estío de mi casa,
por ti se educa al lobo
y se devuelve el roedor a su nido.

Hermana,
tu rostro blanco, cerrado,
sin historia aparente,
tú, ¡a exacta, inmóvil,
pura referencia.
(p. 49)

El poema consiste en una alabanza espiritual a un personaje que trasciende los atributos humanos y al que se le llama en la última estrofa “hermana”. La idealización es

una estructura de la polaridad diurna del imaginario, sin embargo, la situación de la “hermana” se conforma, contrariamente, al régimen nocturno ya que no se trata de un imaginario estéril, desconectado de la realidad y dominado por contrastes. Más bien, destaca un imaginario que sobresale con los atributos de la unión y la protección, características de las estructuras sintéticas y místicas del régimen nocturno. Las expresiones de “no corrompe” y “jamás ennegrecida” de los dos primeros versos son ejemplos del eufemismo, propio de la estructura mística.

En los cuatro últimos versos de la primera estrofa sobresale cabalmente el simbolismo de centro, perteneciente a la estructura mística. En la teoría del imaginario este concepto figura como un arquetipo sustantivo y anatómicamente se suele representar por el corazón.

El corazón, órgano central del individuo, corresponde de manera muy general a la noción de centro. Si Occidente hace de él la sede de los sentimientos, todas las culturas tradicionales localizan ahí por el contrario la inteligencia y la intuición: ocurre quizás que el centro de la personalidad se ha desplazado, de la intelectualidad a la afectividad. (1986, p. 341)

La forma del simbolismo del centro que aparece en el poema se puede valorar según Nicolás de Cusa, figura fundamental del pensamiento estético y filosófico del Renacimiento. Chevalier explica con estas palabras su noción del centro:

Si el centro es imagen de la coincidencia de los opuestos según Nicolás de Cusa, es concebible como una hoguera de intensidad dinámica. «Es el lugar de condensación y de coexistencia de las fuerzas opuestas, el lugar de la energía más concentrada.» Es todo lo contrario de la centralización de los opuestos o del equilibrio de los complementarios. (1986, pp. 272-273)

En la teoría del imaginario, la cualidad integradora de “la hermana” corresponde a la estructura sintética denominada *coincidentia oppositorum*. Una de sus reflejos en el poema es la expresión “sin puentes” del penúltimo verso de la primera estrofa, que refleja inmediatez y un rechazo a las separaciones en el “cosmos biológico” cuyo principio espiritual es la “hermana”. Y el último verso, o sea, “en ti reposa el pensamiento”, la describe en conformidad con la estructura mística, como un espacio que provee protección y amparo a la conciencia, cansada de elementos que le son ajenos.

En la segunda estrofa, la estructura sintética se refleja en dos imágenes relacionadas con el tiempo: “reloj solar” y “estío”. Estos se asocian al tiempo cíclico, la noción temporal propia de la estructura sintética. En la terminología de la teoría del imaginario le corresponde la estructura de progresismo parcial. En los dos últimos versos de la segunda estrofa, la estructura sintética se refleja de una forma peculiar, con relación a la vida salvaje. Se trata de una imagen edénica de la fauna donde los antagonismos, hostilidades y las relaciones de cazador y cazado dejan de existir a partir de las representaciones del lobo y del roedor. Esta cualidad de reconciliación y armonización atribuida a la “hermana” es otra forma en que se incorpora la *coincidentia oppositorum*. Sus atributos de “la exacta” y “pura referencia” que aparecen en la última estrofa también se vinculan a la estructura sintética del imaginario. Puesto que, de esta forma, se refiere a su capacidad de reflejar o representar a la perfección las cualidades divinas. La expresión, “pura referencia” califica a la “hermana” como un “signo perfecto”, capaz de remitir al referente divino sin añadir o quitarle nada. Esta figura del “intermediario” es propia de la estructura sintética, que tiene varias imágenes relacionadas, como el arquetipo sustantivo del árbol y el símbolo del Mesías. El primero de los dos es una imagen que equivale universalmente a un “puente” entre el cielo y la tierra.

En la primera estrofa la “hermana” se representa por el “fruto abierto” y en el última se habla de su “cara cerrada”. En ambos casos se especifica su condición atemporal más allá del alcance del perjuicio. Su representación a través de dos adjetivos antónimos señala su naturaleza divina y espiritual. Por esta condición suya, a diferencia de los seres terrenales, puede ser abierta y cerrada a la vez.

El encuentro del sujeto poético con la “hermana” es de carácter arquetípico y con todos sus atributos de plenitud y perfección, ésta personifica el arquetipo del sí mismo o *self*. Lo confirma, sobre todo, el uso abundante de imágenes que reflejan la estructura de la unión de los contrarios, concepto también relacionado con la individuación. Ésta se puede definir como el proceso de auto-realización a través de la integración de los aspectos consciente e inconsciente de la psique alrededor del sí mismo o *self*. Jung explica de la siguiente manera el papel central de este arquetipo en el proceso mencionado, en que se despoja de las formas que privan de un verdadero desarrollo: “El objetivo de la individuación es nada menos que despojar al ser de todos los falsos envoltorios de la

persona por un lado, y del poder sugestivo de las imágenes primordiales por el otro.”⁷
(1953, p. 172).

“Fuente”

FUENTE

Junto al pozo llegué,
mi ojo pequeño y triste
se hizo hondo, interior.

Estuve junto a mí,
llena de mí, ascendente y profunda,
mi alma contra mí,
golpeando mi piel,
hundiéndola en el aire,
hasta el fin.

La oscura charca abierta por la luz.

Éramos una sola criatura,
perfecta, ilimitada,
sin extremos para que el amor pudiera asirse.
Sin nidos y sin tierra para el mando
(p. 50)

En el poema, a nivel del imaginario simbólico, llama la atención el predominio del régimen nocturno. El arquetipo epíteto de “profundo” y la importancia de los símbolos de pozo y charca señalan, en concreto, al papel decisivo de la estructura mística. En el primer verso, al llegar el sujeto al pozo aparece el personaje que podemos distinguir como “su otro yo”. Los dos versos, “mi ojo pequeño y triste / se hizo hondo, interior.” relatan cómo el sujeto ve su reflejo en el agua del fondo del pozo, hecho que señala a la introducción de este doble en el poema. La ubicación de este personaje se refiere a una profundidad más bien psíquica, en otras palabras, se trata de un elemento relativo al inconsciente del sujeto. El adjetivo, “triste” de la primera estrofa se refiere especialmente al estado del sujeto anterior a la aparición del doble. El encuentro de los dos se representa, sobre todo en la segunda estrofa, con expresiones de entusiasmo y símbolos, esenciales para la comprensión del poema. Estos se refieren a la plenitud lograda por medio de esta unión. Este logro también se anuncia previamente en la primera estrofa donde el sujeto dice que su ojo “se hizo hondo, interior.”. De esta forma, pone en evidencia que se trata

⁷ La cita fue traducida del inglés por el autor del artículo.

de una profunda integración interior, una individuación, según la terminología de la psicología analítica. El sujeto enfatiza esta unión por medio de expresiones de *coincidentia oppositorum*, concepto que corresponde a este proceso: “ascendente y profunda”, “mi alma contra mí”, “hundiéndola en el aire”. Otra imagen de la segunda estrofa que se asocia a la estructura sintética es “golpeando mi piel”. Estas palabras que representan el latido del corazón y el ritmo son un aspecto del reflejo dominante sintético.

La tercera estrofa, que consta de un solo verso, o sea, “La oscura charca abierta por la luz.”, expresa peculiarmente la individuación, la integración del contenido inconsciente a la psique organizada por el arquetipo de sí mismo. En el caso del sujeto poético el pozo ya no es un inconsciente personal desconocido, oscuro e imprevisible, sino que, está iluminado por la luz de la conciencia. De esta forma pasamos de la forma negativa de la imagen a su versión positiva: del pozo de la primera estrofa a la fuente del título, de la forma arriesgada que esconde el agua a la que es fuente de la vida.

En la última estrofa, ya lograda la individuación, el sujeto poético se dirige al lector en primera persona plural. Describe su nuevo estado espiritual con las palabras de “perfecta, ilimitada” y nos hace saber que ha superado incluso el amor. Podemos deducir que el estado de plenitud en que se encuentra el sujeto no le deja necesitar o buscar nada que le fuera ajeno, descartando así toda la posibilidad de amar. Además, en el último verso afirma que tampoco tiene la necesidad del soporte de la materia para seguir dominando.

“La Lección”

LA LECCIÓN

Como una moneda te apretaré entre mis manos
y todas las puertas cederán
y lo veré todo
y la sorpresa no quemará mi lengua
y comprenderé entonces el crecimiento de las plantas
y el cambio de pelaje en las pequeñas crías.

Hallaré la señal
y la caída de los astros
me probará la existencia de otros caminos
y que cada movimiento engendra dos criaturas,
una abatida y otra triunfante,
y en cada mirada morirá la apariencia
y desnudo y bello
te arrojará la fábrica entre nosotros.

(p. 51)

En el poema predomina la estructura mística de la polaridad nocturna del imaginario. Esto se confirma fundamentalmente con dos elementos que se mencionan en los primeros versos de las dos estrofas del poema. El primero es el elemento que el sujeto poético dice que apretará como una moneda entre sus manos y el segundo, la señal que dice que hallará. En el primer caso se trata de algo del tamaño de una moneda y en el segundo se trata de algo escondido o no descubierto, probablemente también de tamaño reducido. Esta propiedad se vincula con la estructura mística de miniaturización, es decir, la tendencia de otorgar importancia y valor a lo pequeño⁸. La importancia del elemento que se menciona en segundo lugar también radica en el hecho de que es el narratario del poema. El primer y último versos comunican al lector que el discurso se dirige a éste. Las percepciones, las visiones y la sabiduría que el sujeto dice que alcanzará están vinculadas de alguna forma a los dos elementos mencionados. En los dos últimos versos de la primera estrofa, la miniaturización también está representada con relación a las visiones del sujeto en cuanto a la flora y la fauna. Cabe recordar también que en la estructura mística las imágenes relacionadas con animales tienen una recepción positiva, con insinuaciones de protección y amparo, en general.

En el segundo verso de la segunda estrofa se habla de la “caída de los astros”. Los astros, como símbolos propios del régimen diurno del imaginario, “participan de las cualidades de transcendencia y de luz que caracteriza al cielo, con un matiz de regularidad inflexible” (CHEVALIER, 1986, p. 147). En este caso, por el hecho de caer, el símbolo mencionado sufre la doble negación, propia de la estructura mística de la polaridad nocturna. Este proceso equivale a inversiones de los significados de imágenes que personifican el tiempo mortal o que se perciben negativamente como resultado de la polarización explicada.

Puede decirse que la fuente del retroceso dialéctico está en este proceso de la doble negación vivida en el plano de las imágenes antes de ser codificado por el formalismo gramatical. Este procedimiento constituye una transmutación de valores: yo ato al atador, yo mato a la muerte, yo utilizo las armas propias del adversario. Y por eso mismo, simpatizo con el todo, o con una parte del comportamiento del adversario. Este procedimiento es por tanto indicativo de toda una mentalidad, es decir, de todo un arsenal de procesos lógicos y de símbolos que se opone radicalmente a la actitud diáirética, al fariseísmo y al fatalismo

⁸ Véase Gilbert Durand. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1960, pp. 262-265.

intelectual y moral del intransigente *Régimen Diurno* de la imagen. Puede decirse que la doble negación es el criterio de una total inversión de actitud representativa. (DURAND, 1960, p. 193)

La segunda estrofa sigue con versos relativos a la percepción ampliada del sujeto poético que ya abarca también lo posible además de lo factual, realizado. Se trata de “otros caminos” y la posibilidad desaparecida o “abatida”, como se expresa en el poema. Son posibilidades descartadas, no preferidas, resultados inevitables de “cada movimiento”. Esta visión peculiar a la estructura mística se hace aún más profunda y el sujeto anuncia un encuentro directo con la verdad, personificada por el narratario. Dice que éste aparecerá “desnudo y bello” después de que “en cada mirada” muera la apariencia.

“El Paseo”

EL PASEO

Vamos, la luz cambia,
la luz y el viento nos esperan creciendo.
Es hacia la noche donde vamos,
al frescor de la sombra continua,
a beber de los frutos vivos
que penden de ramas increíbles.

Ahora hay tal certeza
de que un pie sigue al otro
y el sol y la luna hacen el día juntos
y el reposo no es terrible.

No es éste el lazo
ni tú eres hoy la presa pequeña.
(p. 52)

Se trata de uno de los poemas del libro que reflejan el proceso del eufemismo de forma más concentrada. Lo demuestra, antes que nada, el propio título, que se refiere a la muerte como “paseo”, atenuando su significado opresivo. Del mismo modo, el sujeto poético nos avisa que son “la luz y el viento” lo que está esperando. Y cuando se refiere de forma un poco más directa a la muerte, la menciona como noche, pero lo vuelve a formular a continuación como “frescor de la sombra continua”. La posterior representación edénica de “beber de los frutos vivos” también atañe a la estructura mística del régimen nocturno en cuanto al reflejo dominante digestivo. Como afirma Chevalier, el símbolo del fruto se relaciona con el deseo de inmortalidad, tan asociado con el

concepto del eufemismo: “En la literatura muchos frutos han tomado una significación simbólica que hace de ellos la expresión de los deseos sensuales, del deseo de inmortalidad, del de prosperidad.” (1986, p. 510). Cabe recordar que el motivo del espacio paradisiaco se emplea con el mismo significado, en el poema titulado “Carta”, analizado previamente.

En la segunda estrofa, a su vez, domina la estructura sintética del mismo régimen del imaginario con el interés por la unión de los contrarios. Naturalmente, aquí se hace más evidente la polarización que se observa a lo largo del poema, entre las imágenes que representan la vida y la muerte como la luz y la oscuridad, el día y la noche, lo continuo y lo efímero. La *coincidentia oppositorum* se representa a través de pares de imágenes que se refieren a la vida y la muerte: “un pie sigue al otro”, sol y luna. Se crea, seguidamente, la fórmula de que el sol y la luna conforman el “día”. Esta forma peculiar del eufemismo propone una noción más abarcadora de la vida que comprende la vida y la muerte, en sus acepciones corrientes. El siguiente verso, que equipara la muerte con reposo, es otro eufemismo comúnmente utilizado.

La última estrofa de dos versos culmina todo el contenido de eufemismos del poema. Plantea que el hecho de que la muerte sea inevitable no le pone al ser humano en la situación de un animal caído en una trampa, al que le espera una muerte segura. Aunque no se refiere a ninguna doctrina en particular, con estos dos versos, el sujeto afirma su convicción en una forma de continuidad de la vida más allá de la muerte.

“El Observador”

EL OBSERVADOR

Éste es el hombre,
el nobilísimo verdugo,
lo veo inclinarse,
veo las cuatro paredes de su reino,
la línea débil de sus brazos.

Hoy vivo con el desconocido
y desde afuera le digo
que olvide al tiempo,
que no lo guarde doblado
en su pequeño cajón de escolar,
que vea su vuelo,
su salud profunda de viajero,
que lo siga de lejos.

(p. 53)

En la primera estrofa el sujeto presenta a un hombre al que denomina “el nobilísimo verdugo”. Esta y las demás representaciones lo describen desde la perspectiva negativa de la polaridad nocturna, relacionándolo con atributos diurnos. Se presenta como una figura desconectada del mundo circundante y sin interés por las oportunidades que la vida ofrece. En la polaridad diurna esta situación es bastante habitual; por otro lado, la estructura diurna denominada “retroceso autístico” señala a una desconexión similar pero más patológica de la realidad. Además, el personaje se relaciona con imágenes de cuadrados como “cuatro paredes de su reino”, “su pequeño cajón de escolar” que insinúan aislamiento y reclusión. Merece mencionar que esta situación corresponde también al esquema verbal diurno, “separar”. Asimismo, estas imágenes se asocian al geometrismo, estructura del régimen diurno explicada por Durand con las siguientes palabras “El geometrismo se expresa por una primacía de la simetría, del plano, de la lógica más formal tanto en la representación como en el comportamiento.” (DURAND, 1960, p. 176). También es significativo que el sujeto lo relacione con un “reino” pequeño que no supera el tamaño de una habitación y un cajón que se especifica como pequeño e infantil. La perspectiva nocturna del sujeto poético presenta aquí una antífrasis, una forma de eufemismo que equivale a convertir las imágenes del régimen diurno en sus contrarios. De esta forma, desde el punto de vista de la estructura mística, los elementos que destacan con atributos como grandeza y poder asumen características opuestas.

La eufemización constitutiva, como veremos, de la imaginación, es un procedimiento que todos los antropólogos han observado y cuyo caso extremo es la antífrasis, en la que una representación se debilita utilizando el nombre o el atributo de su contrario. (DURAND, 1960, p. 109)

En la segunda estrofa, en conformidad con el mismo régimen del imaginario, este personaje se menciona como “el desconocido”. A continuación, refiriéndose al tiempo, se le habla, diciéndole “que no lo guarde doblado / [...] / que vea su vuelo / su salud profunda de viajero,”. Como se explica en la siguiente cita, un aspecto del régimen diurno del imaginario es la percepción del mundo en que domina el espacio en detrimento del tiempo.

La segunda consecuencia que entraña la geometrización mórbida, y que nos revela el sentido profundo de las estructuras

esquizomorfos, es la desaparición de la noción del tiempo y de las expresiones lingüísticas que significan el tiempo en beneficio de un presente espacializado. (DURAND, 1960, p. 177)

En este contexto, podemos afirmar que el sujeto exige al personaje asumir el transcurso del tiempo y su propia perspectiva nocturna. Por lo tanto, suponemos que, a nivel del imaginario simbólico, el sujeto pretende imponerle al personaje la polaridad nocturna.

“Divertimento”

DIVERTIMENTO

Playa nocturna
 donde el sol llega caminando sobre sus manos,
 fresco, cabalgando como el viejo caballo de la plaza
 todo de madera y rojo,
 como un campanario sobre el mar y sus estatuas,
 claros apóstoles con la boca abierta
 y el paladar negro de tanto hablar con Dios
 y de beberlo en la mañana
 a verdes tragos,
 sorprendiéndolo entre las gaviotas,
 porque él es el pingüino macho de ojos salados
 o la vieja tortuga
 cuyo amor ilumina el bosque.

Y llega el sol
 y el dolor en la playa es una mujer con barbas,
 el esfuerzo pasado,
 y no este piano en la arena
 ni Mozart desnudo
 como una niña arrebatada y libre
 jugando al escondite con su sombra
 y con la sombra de todos
 y con la muerte
 que se deshace en sonrisas en este falso jardín,
 en el único día,
 el inesperado,
 el que cae como una manzana sobre la cabeza.

¡Voilà! Soy dulce, dice,
 pero mañana romperemos el espejo,
 robaremos al ladrón,
 educaremos al demonio,
 y el tiempo vuela,
 y Mozart vuela
 y no vuelve sino a oscuras
 espectral y terrible
 en asambleas de hombres tristes.

Escuchemos al caballo,
 matemos al apóstol,
 y amémonos sólo así,
 con la boca abierta y tan jóvenes,
 estudiando al pingüino,
 muy lejos del tormento
 y del cielo colosal e inflexible.
 (pp. 55-56)

El poema presenta una polarización entre la estructura mística de la polaridad nocturna y el régimen diurno del imaginario. Se trata de una oposición reflejada entre imágenes como “la mujer con barbas”, “Mozart desnudo”, “la niña arrebatada”, frente a otras como el sol y dios. El sujeto asume un discurso despectivo contra los elementos que incorporan la polaridad diurna. En algunos casos también se emplea antífrasis, deformación e inversión de las imágenes.

En la primera estrofa es de noche y se presentan sobre todo imágenes diurnas y en general masculinas. Contrariamente, en la segunda, es de día y aparecen imágenes asociadas con el régimen nocturno. Justo en el segundo verso, nos encontramos con una antífrasis que se relaciona con el sol, símbolo diurno por excelencia. Se lo representa amaneciendo al revés, “caminando sobre sus manos”. También se refiere a su cabalgada, sin embargo, se lo describe “[...] cabalgando como el viejo caballo de la plaza / todo de madera y rojo,”. En el siguiente verso nos encontramos con el campanario, otro símbolo diurno isotópico, también clasificado por Durand en su tabla de “Clasificación isotópica de las imágenes”. Este símbolo igualmente está deformado por medio de antífrasis ya que tiene estatuas de “claros apóstoles con la boca abierta”. A continuación, estas imágenes se siguen desfigurando a través de asociaciones con el reflejo dominante digestivo, la base biológica de la estructura mística. Nos referimos a las expresiones de “paladar negro”, “boca abierta”, “a verdes tragos” y al uso del verbo “beber”. Relacionar un concepto trascendental como Dios con la deglución es otra antífrasis que equivale a subordinar una imagen diurna a la polaridad mística. De esta forma, este concepto, típicamente diurno, también se relaciona con las nociones de la intimidad e inclusión, propias de la estructura mística. A continuación, el sujeto propone una forma de Dios asociable a la estructura mística y aceptable como otra antífrasis. Se trata de los últimos tres versos en los que éste se relaciona con dos animales inofensivos para el ser humano. Afirma que “él es el pingüino macho de ojos salados / o la vieja tortuga”. Recordemos también que la simbología de los animales tiene una recepción positiva en la estructura

mística, contrariamente a la polaridad diurna. En conformidad con la estructura mística, en el verso “cuyo amor ilumina el bosque.” estas dos formas del dios zoomorfo se relacionan con un espacio natural e íntimo. En el caso de un dios trascendente, sus atributos diurnos, como la supremacía y la inasequibilidad, se marcarían a través de un espacio, como el templo correspondiente.

La segunda estrofa se encabeza con la llegada del sol y el predominio diurno provoca una serie de imágenes que representan sufrimiento y rechazo. Nos referimos al verso “y el dolor en la playa es una mujer con barbas,” y a la “niña arrebatada”. Los versos de “y no este piano en la arena” y “ni Mozart desnudo” son los rechazos que reflejan el carácter del discurso del sujeto poético al que ya nos hemos referido. De esta manera, la polarización se hace aún más pronunciada. Esta parte de la estrofa va seguida de unos versos que comunican que el espacio fantástico está protagonizado por la “niña arrebatada”. Ella se presenta en relación con varias formas del eufemismo que implican manipulaciones del tiempo. Se trata de sus juegos con sombras, muerte y tiempo. La noción temporal que preside allí también es del mismo carácter ya que se refiere a un “único día”, asociable a la atemporalidad. Todas las formas del eufemismo que encontramos en el poema, en el fondo, son unos diseños que implican la manipulación del tiempo lineal. Estas fantasías corresponden, fundamentalmente, al afán de aliviar el efecto del tiempo mortal en la psique.

La tercera estrofa se refiere a “mañana”, o sea, al futuro y comienza con unas representaciones acerca de la pérdida de la infancia. Continúa con los tres versos de “[...] romperemos el espejo, / robaremos al ladrón, / educaremos al demonio,” cada uno de los cuales son obvios ejemplos de la doble negación. Por otro lado, en esta estrofa se da una impresión más obvia del tiempo lineal que también destaca gramaticalmente a través del futuro imperfecto utilizado por el sujeto. O sea, la atemporalidad inicial cede el paso al tiempo que transcurre. Asimismo, la jocosidad dominante en la estrofa anterior deja su lugar a la seriedad y tristeza.

En la cuarta estrofa el discurso del sujeto es bastante distinto que en las anteriores ya que se dirige al lector en forma de una llamada directa y exacta. Exige que se mate el apóstol, elemento que se asocia al régimen diurno. Consiguientemente, en los versos, “Escuchemos al caballo” y “estudiando el pingüino” el sujeto conserva su actitud de valorar el animal como un elemento positivo de la estructura mística. Los últimos dos versos confirman categóricamente el predominio de la estructura mística, rechazando tres elementos relacionados con la polaridad diurna: “tormento” “colosal” e “inflexible”. Al

valorar el poema desde una perspectiva más amplia, observamos que el eufemismo está incorporado también de otro modo. La obra comienza de noche con imágenes que simulan el tiempo primordial mitológico; la noche va seguida por una estrofa sobre la infancia, después viene una estrofa relacionada con la madurez y más tarde termina con otra que no habla de la vejez o la muerte sino otra vez de la juventud. Podemos afirmar que este proceso que “anula el tiempo” está también presente en el aspecto formal.

Panorama General

El imaginario de los poemas de Varela no consiste en formas superficiales y trilladas, sino que intenta reflejar de forma original y estética el contenido inconsciente. Como los arquetipos e imágenes del inconsciente ejercen una influencia continua en los seres humanos, éste constituye una realidad innegable. Sin embargo, como este contenido no es fácilmente discernible tiene que ser explorado. Por esta razón, Varela relaciona su propia producción literaria con una exploración de la realidad, como aparece en la cita al principio de este artículo.

Los poemas que hemos analizado presentan característicamente una multitud de imágenes entretejidas. Estos elementos casi siempre se presentan con fuerza y rigor sin buscar una armonía superficial. Estas obras, de una notable influencia surrealista, no pretenden comunicarle al lector una totalidad de significado abierto y coherente. Sin embargo, las imágenes forman constelaciones que nos conducen a significados arquetípicos generales y coherentes. Estas isotopías se reflejan en los poemas a través de varios tipos de arquetipos y símbolos propios de los regímenes y estructuras del imaginario, expuestos por Durand. Varias formas de relaciones entre las imágenes, como la polarización y el equilibrio también nos sirven para confirmar nuestras deducciones. Asimismo, el eufemismo es otro factor que también ayuda en este contexto. Este proceso está bastante marcado en los poemas de Varela, con sus formas de antífrasis y doble negación.

Las obras en cuestión tienen una gran potencia de comunicación a nivel del imaginario simbólico. De tal forma que creemos que subordina otros aspectos del discurso como el estilo narrativo, el ritmo y el léxico. En los poemas de *Ese puerto existe* nos encontramos con imágenes y procesos pertenecientes tanto al régimen diurno como de la polaridad nocturna del imaginario. Esta polaridad está presente con sus dos estructuras, la sintética y la mística. En la mayoría de los poemas predomina el régimen

nocturno y casi siempre surge una polarización entre este y el diurno. Como es de suponer, el sujeto poético asume una actitud despectiva y a veces violenta contra las imágenes diurnas, como pasa en “Divertimiento”. En la mayoría de los poemas que hemos incluido en este análisis, los símbolos diurnos rechazados se asocian sobre todo al tiempo mortal. Y en estos casos, nos encontramos con muchas formas literarias del eufemismo. La presencia tan intensa de este proceso en sus poemas, y especialmente en el caso de *Ese puerto existe*, supone que la preocupación por la fugacidad de la vida es un impulso importante para la producción literaria de la autora.

El motivo del tiempo destructor no se limita solamente a los poemas en que domina el régimen nocturno. Por ejemplo, en “Una ventana” el sujeto adopta la perspectiva de la polaridad diurna y este motivo sigue presente a través de otros elementos como imágenes grotescas, representaciones relacionadas con una araña y movimientos caóticos. En este caso, opuesto al anterior, el sujeto refleja con un carácter negativo las imágenes nocturnas desde su perspectiva diurna. *Ese puerto existe* destaca el tema central del tiempo tanto en el caso una lectura superficial como al nivel más profundo de símbolos y arquetipos, que exige un acercamiento más específico. Esta segunda forma de comunicación, es decir, la que corresponde al del contenido inconsciente, es menos clara, pero produce un efecto más profundo e intenso en el lector.

Otro punto digno de mención es el aspecto espiritual que se hace más evidente, especialmente en los poemas “Carta” y “Fuente”, a través del tema de la individuación. Cabe mencionar que esta cualidad notable de la poesía de una autora agnóstica se origina, en mayor parte, en el contexto estético de los poemas. Además, si tenemos que hablar de una espiritualidad proveniente de la autora y no del sujeto poético podemos decir que esta espiritualidad no encaja con ninguna religión en especial.

Conclusión

Después de una introducción sobre el panorama general de la poesía de Blanca Varela y particularmente de *Ese puerto existe*, hemos continuado con una breve descripción acerca de la teoría del imaginario de Gilbert Durand, enfatizando en especial los aspectos relacionados con nuestro análisis. En la segunda parte, hemos llevado al cabo un análisis a partir de los poemas que representan el carácter del libro en cuanto a la imaginación simbólica. En este apartado, hemos señalado los elementos de los poemas que reflejan los regímenes y estructuras del imaginario, destacando sus formas de

interacción y su presencia en el discurso del sujeto. Entre estos elementos se encuentran esquemas verbales, arquetipos, símbolos y distintas formas del eufemismo. Hemos llegado a la conclusión de que el régimen nocturno del imaginario es la polaridad que caracteriza particularmente los poemas del libro. Las dos estructuras de este régimen, sintética y mística, son decisivas en varios niveles. Los reflejos de las polaridades y estructuras del imaginario se pueden comprobar a través de una variedad considerable de imágenes isotópicas, algo inusual en el caso de poemas relativamente cortos. Hemos determinado que también se dan casos en que el sujeto adopta el régimen diurno como en “Una ventana”, su ejemplo más claro. En este poema la relación del sujeto con los elementos relatados es inversa. Es decir, asume un carácter diurno y plantea negativamente imágenes propias de la estructura mística. En este caso, no nos encontramos con arquetipos nocturnos en forma de inclusión, intimidad y unión de los contrarios, sino con el temor diurno provocado por imágenes relativas a la profundidad y a la oscuridad. Hemos señalado también la caída, otro elemento importante de este poema, que es un arquetipo diurno verbal correspondiente al tiempo destructor. Independientemente de la polaridad dominante, en estos poemas las imágenes condenadas por el sujeto se asocian, casi siempre, directa o indirectamente, con esta noción temporal. Por eso, hemos identificado la importancia principal del tiempo como la característica distintiva del poemario en cuestión en cuanto al imaginario.

Exceptuando “Una ventana”, cada uno de los poemas incluidos en el análisis destaca con alguna forma del eufemismo, proceso destinado a aliviar en el imaginario los efectos de la noción temporal mencionada. En el caso de los poemas, “El observador”, “Divertimiento” y “Lección” predomina únicamente la estructura mística del imaginario nocturno. Mientras que en el resto de los poemas, exceptuando “Una ventana”, se ven claramente los reflejos de ambas estructuras nocturnas. En cada uno de estos poemas se observa alguna forma poética de la *coincidentia oppositorum*. Entre los poemas en que sobresalen ambas estructuras nocturnas, “Carta” es el único en que la estructura sintética está más enfatizada que la mística. En los poemas, “El observador” y “Divertimiento” hemos encontrado varias formas de antífrasis. Además, el segundo de los dos poemas mencionados y “Lección” incluyen una doble negación, que también es una forma del eufemismo. Hemos destacado asimismo la individuación, otro elemento significativo de *Ese puerto existe*. Indicios típicos de este proceso, propio de la psicología analítica, aparecen en los poemas “Carta” y “Fuente”, en los que el sujeto poético muestra su afán por una integración y una plenitud espirituales.

Referencias

CHEVALIER, Jean. «Astros». En: Chevalier, Jean (ed.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986, 147.

_____. «Centro». En: Chevalier, Jean (ed.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986, 272-274.

_____. «Corazón». En: Chevalier, Jean (ed.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986, 341-343.

_____. «Fruto». En: Chevalier, Jean (ed.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986, 510.

_____. «Laguna, charca, marjal, marisma, pantano». En: Chevalier, Jean (ed.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986, 625.

DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1964 [2000].

_____. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1960 [1981].

GUTIÉRREZ, Fátima. *Mitocrítica: Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio, 2012.

İLGÜREL, Mehmet. «El imaginario nocturno de *Postal de viaje* de Luz Mary Giraldo». *Revista Guarú - Revista de Linguagem e Literatura*, vol. 8 núm. 1, 2018, 119-131.

_____. «Luis García Montero Şiirlerinin İmgelemin Antropolojik Yapıları Kuramı Bakış Açısından Çözümlemesi». *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, vol. 34 núm. 2, 2017, 107-126.

JUNG, Carl Gustav *et al.* *The Collected Works of C. G. Jung: Two essays on analytical psychology*. New York: Pantheon Books, 1953.

OVIEDO, José Miguel. «Blanca Varela, o la persistencia de la memoria». *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 15 núm. 5 (89), 1979, 15-20.

PAOLI, Roberto. «Una visión lúcida y desencantada». *Canto villano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 15-23.

VARELA, Blanca. «Antes de escribir estas líneas». *Revista de poesía Clave*, núm. 19, 2013, 81-85.

_____. *Canto villano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

CLASIFICACIÓN ISOTÓPICA DE LAS IMÁGENES

Regímenes o polaridades	Diurno		Nocturno			
Estructuras	<i>ESQUIZOMÓRFICOS</i> (o Heroicos) 1. Idealización y “retroceso” autístico. 2. Diaretismo (Spaltung) 3. Geometrismo, simetría, gigantismo. 4. Antítesis polémica.		<i>SINTÉTICOS</i> (o Dramáticos) 1. Coincidentia oppositorum y sistematización. 2. Dialéctica de los antagonismos. 3. Historización. 4. Progresismo parcial (ciclo) o total.		<i>MÍSTICOS</i> (o Antifrásicos) 1. Redoblamiento y perseveración. 2. Viscosidad, adhesividad antifrásica. 3. Realismo sensorial. 4. Miniaturización (Gulliver)	
Principios de explicación y de justificación o lógicos.	Representación objetivamente heterogeneizante (antítesis) y subjetivamente homogeneizante (autismo). Los principios de EXCLUSIÓN, de CONTRADICCIÓN, de IDENTIDAD, actúan a tope.		Representación diacrónica que une las contradicciones por el factor tiempo. El principio de CAUSALIDAD, bajo todas sus formas (en espec. FINAL y EFICIENTE), actúa a tope.		Representación objetivamente homogeneizante y subjetivamente heterogeneizante (esfuerzo antifrásico). Los principios de ANALOGÍA y de SIMILITUD, actúan a tope.	
Reflejos dominantes	Dominante POSTURAL, con sus derivados <i>manuales</i> y el elemento co-ayudante de las sensaciones a distancia (vista, audiofonización).		Dominante COPULATIVA, con sus derivados motores <i>rítmicos</i> y sus adyuvantes sensoriales (cinésicos, músico-rítmicos, etcétera).		Dominante DIGESTIVA, con sus adyuvantes <i>coenestésicos, térmicos y sus derivados táctiles, olfativos, gustativos.</i>	
Esquemas verbales	<i>DISTINGUIR</i>		<i>UNIR</i>		<i>CONFUNDIR</i>	
	SEPARAR ≠ MEZCLAR	SUBIR ≠ CAER	MADURAR, PROGRESAR	VOLVER, RECONTAR	DESCENDER, POSEER, PENETRAR	
Arquetipos “epítetos”	PURO ≠ MANCILLADO CLARO ≠ SOMBRÍO	ALTO ≠ BAJO	HACIA ADELANTE FUTURO	HACIA, DETRÁS PASADO	PROFUNDO, CALMO, CALIENTE, ÍNTIMO, OCULTO	
Situación de las categorías del juego del tarot.	LA ESPADA	El Cetro	EL BASTÓN	EL DENARJO	LA COPA	
Arquetipos “sustantivos”	La Luz ≠ Las Tinieblas El Aire ≠ El Miasma El Arma heroica ≠ El Lazo El Bautismo ≠ Mancilla	La Cima ≠ El Abismo El Cielo ≠ El Infierno El Jefe ≠ El Inferior El Héroe ≠ El Monstruo El Ángel ≠ El Animal El Ala ≠ El Reptil	El Fuego-llama El Hijo El Árbol El Germen	La Rueda La Cruz La Luna El Andrógino El Dios plural	El Microcosmos El Niño, El Pulgarcito, El Animal nido, El Color, La Noche, La Madre, El Recipiente	La Morada, El Centro, La Flor La Mujer, El Alimento, La Sustancia
De los símbolos a los Sintemas	El Sol, El Azul, El Ojo del Padre, Las	La Escala, La Escalera, El Betilo,	El Calendario, La Aritmología, La Tríada, La Tétrada, La Astrobiología.		El Vientre, Tragadores y Tragados,	La Tumba, La Cuna, La Crisálida, La

	Runas, El Mantra, Las Armas, La tapia, La Circuncisión, La Tonsura, etc.	el Campanario, El Ziqqurat, El Águila, La Gaviota, La Paloma, Júpiter, etc.			Kobolds, Dáctilos, Osiris, Los Tintes, Las Gemas, El Velo, La capa, La copa, El Caldero, etc.	Isla, La Caverna, El Mandala, La Barca, La Cabaña, El Huevo, La Leche, La Miel, El Vino, el Oro, etc.
			La iniciación, El “Dos Veces Nacido”, La Orgía, El Mesías, La Piedra Filosofal, La Música, etc.	El Sacrificio, El Dragón, La Espiral, El Caracol, El Oso, El Cordero, La Liebre, La Rueca, El Encendedor La Batidora, etc.		

(Durand, 1964, pp. 414-415)

A GEOGRAFIA CULTURAL LUSITANA EM *JANELAS VERDES*, DE MURILO MENDES⁹

Denise Scolari Vieira

“*Tudo - menos a estagnação e o conformismo*”.
Murilo Mendes

Considerações Iniciais

Pode resultar surpreendente que o título do livro de Murilo Mendes, *Janelas Verdes*; não se refira ao museu de Arte Antiga, situado em Lisboa, na Rua das Janelas Verdes, só depois de exame demorado será possível reconhecer que, por trás da qualificada relação intertextual estabelecida no texto, há, em toda parte da obra, a presença do jogo como ação determinada e distinta. O poeta assumidamente explora a sua circunscrição enquanto artista que coexiste nesse panorama estético, do qual é herdeiro e porta-voz. A história cultural lusitana descortina-se diante de ávidos olhares, nesse tecido de relações que Murilo Mendes anuncia com forte constituição polifônica.

Curiosamente, Murilo Mendes, “ungido” pelos poderes que a maturidade pode conceder, documenta o encadeamento dos elementos mais importantes do processo histórico-cultural português e os revela como se valorizasse o seu espírito de poeta visual. Ousada força que executa os traços da figura humana, incorpora imperativos culturais de seu tempo, mas os valoriza de forma crítica, repensa a tradição e converte seu juízo em oficina de liberdade.

Particularmente sensível a esse acervo documental, ao qual esteve ligado afetivamente, em *Janelas Verdes*, Murilo Mendes faz um inventário dessas representações, tomando uma via de acesso que lhe é própria. Não rompe com todo o passado cultural, mas o evidencia, sobretudo, pela estrutura da própria obra que promove o alargamento de sua reconstrução.

Nas *Obras Completas* organizadas por Luciana Stegagno Picchio, em quatro volumes, há, na seção de notas e variantes, importante referência a *Janelas Verdes*:

⁹ Este texto é um excerto, com modificações, proveniente da Dissertação de Mestrado intitulada: “Modernidade e Alteridade em Murilo Mendes”, de nossa autoria.

Inédito em volume no Brasil, *Janelas Verdes* já tem uma longa história editorial. Em 1970, quando Murilo Mendes mandou o original para seu editor brasileiro, Maria Helena Vieira da Silva, a grande pintora portuguesa, camarada do poeta no Brasil durante os anos de guerra, tinha feito especialmente para este volume da amizade luso-brasileira, os desenhos em tinta da China que vão aparecer na edição de luxo a ser publicada no Rio pela Nova Fronteira. No entanto, em 1989, o volume teve uma publicação parcial em Lisboa, numa edição especial de 250 exemplares da Galeria de Arte 111, com desenhos em tinta da China e duas serigrafias de Vieira da Silva. Aquela edição, porém, continha só a primeira parte da obra e é esta que se publica aqui, a primeira edição integral de *Janelas Verdes*. O título, como Murilo Mendes esclareceu no *explicit* da obra, não se referia ao museu lisboeta das *Janelas Verdes*. Referia-se antes ‘a espaços abertos, à liberdade, ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre’ [...] (MENDES, 1997, p. 170, grifos do autor).

Essas considerações acerca dos caminhos percorridos pelo autor, quando seu livro torna-se conhecido, fixam a interação entre Murilo Mendes e Vieira da Silva. Amizade com esse tom de presença em primeiro plano na vida do poeta brasileiro. A energia criativa da pintora portuguesa é transposta ao cenário ético intersubjetivo desta obra que está comprometida com a rede de alteridades aliada ao imaginário de Murilo Mendes.

A dimensão simbólica e as reservas afetivas

A intrigante metáfora das *Janelas Verdes* cria um outro mundo, cujo portal, abre-se para a outra dimensão: “enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade. Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência (clarabóia). Se é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado do céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 512).

O tema “verde” trata do mar de Portugal e dessa cor envolvente do lugar. Essas imagens que se cruzam traduzem a presença de uma percepção como instrumento socialmente simbólico. O emprego dessa capacidade é uma resposta pessoal que singulariza aquele que observa. Conforme salientam Chevalier & Gheerbrant, janelas abertas é símbolo demarcatório de duas qualidades humanas arquetípicas: *o interior* feminino e *o exterior* masculino.

A exuberância dessas figuras sutilmente correlacionadas na obra desvenda a visão que o sujeito lírico tem do mundo. No plano interno da casa está o elemento feminino, estão as reservas afetivas, o desejo de transcendência, de quietude, de intuições proféticas, de aproximação com a natureza. Já no plano externo, o elemento masculino estimula a

aventura, a vontade desmesurada de amplitude, de busca, de alargamento de horizontes, de invenção.

Através dessa interação entre “estímulo do real”, porque a obra está claramente referendada pelas fontes histórico-culturais portuguesas e “resposta mística”, uma vez que, pela abstração no imaginário, o poeta apresenta uma configuração típica; Murilo Mendes equilibra Eu/Outro de maneira fluida e criativa para afirmar o seu contributo às matrizes ibéricas compreendidas como substrato do pensamento discursivo que lhe corresponde.

Por outro lado, sua abordagem equaciona a encenação dessa trama de valores constitutivos da específica obra sobre Portugal na incansável metamorfose assumida, dependendo do ponto de chegada e da configuração daqueles que fundamentam seu testemunho. Lugares e gentes pensados em conjunto assinalam presença real, mas também transcrevem trocas simbólicas no imaginário, num intrincado jogo dialógico de vozes que produz múltiplas traduções.

Murilo Mendes se compraz em definir a sua estratégia de desvelamento pelo domínio da construção lúdica, uma espécie de colagem. Neste quadro, o poeta apresenta *Janelas Verdes* construído em dois setores: o setor I: A e B reorganiza o espaço e o tempo, transfigura o discurso convencional. Há a apresentação de cidades portuguesas, sendo Guimarães a primeira delas e Lisboa, aquela que encerra essa inventiva labiríntica. No setor 2: A e B uma galeria se abre com as personalidades das letras e das artes portuguesas. Nuno Gonçalves surge primeiro e Fernando Pessoa despede-se dessa arquitetônica reelaboração da matéria e do espírito português.

Por trás dessa forma de apresentação da paisagem, no setor I, isolamento se contrapõe ao diálogo na expressão da vida cotidiana, porque, embora o livro *Janelas Verdes* avalie a intensidade e a expressão da paisagem natural e da paisagem humana, e nesse sentido, a sua diversidade levaria às interpretações que se detivessem unicamente na decadência da cidade moderna; observa-se que Murilo Mendes é capaz de nomear sua convivência nesse inventário de impressões, sem, contudo, negar o que cada lugar oferece de significado humano diante do extremo desgaste provocado pela luta reativa contra a descaracterização imposta pela modernidade.

As descrições das paisagens são da mesma ordem de sua prática como crítico de arte; há nesse sentido, uma forte manifestação dessa linguagem que é relacional, capaz de encontrar os limites do movimento no quadro, (aqui o quadro é a cidade), mas sem destruí-los porque sua operação no conjunto haverá de transportar-se como mecanismo

crucial se observado de outro ângulo. Também esse procedimento é acompanhado pela atitude lúdica. Portanto, todos os lugares anunciados têm um termo que concentra sua força expressiva e sua dimensão desfiguradora.

Cumpra-se o rito, a dualidade de todas as coisas é anunciada sem rodeios e a reciprocidade entre o eu e a diferença progride, não sem antes admitir que nesse contato há o fragmentário e o babélico como artifício do caos ou como fonte de (re)significação.

Portanto, há uma espécie de configuração mítica que é rememoração e também crítica, nessa terra vista como a mãe desdobrada. Os textos que falam da cidade adentram o vigor da matéria originária portuguesa, a terra-fêmea; porém, subjacente ao texto está o engenho masculino que, aberto para o mundo, também foi capaz de convulsionar essa matéria primeira.

Há na prosa poética muriliana a dualidade entre o cotidiano, onde o impulso da vida consagra esse “espaço à capacidade total do afeto”, “ao ar festeiro das pessoas”, “abertura para a invenção” e a dissonância adversativa, “trágico panfleto do egoísmo humano que estrutura a sociedade capitalista” e fortalece o “campo de choque da atomização de ideologias e da desintegração de Deus”. Como, por exemplo, quando Murilo Mendes fala de Évora e sua exemplar cultura portuguesa de conjugação romana e árabe, sublinhada pelo seu nome com força de mulher, Eva e planta (erva). O autor joga com a palavra, afeiçoa-se a este lugar, mas seleciona, através de outra recorrência à dualidade de todas as coisas, o caráter dessas mulheres:

[...] Assim, por virtude de muito imaginar, eis-me transformado em Évora. Ai de mim! que essas mulheres de terra, água, pedra, sal, flores e música exprimem não só, *diamantairement*, beleza, charme, acordo: mostram também armas dissonantes, garras coercitivas, o diapasão da fúria. Muitas preparam-se para mudar-se em outras, masculinizam-se, dobram-se ao gênio tecnocrático, espreitam a era nuclear [...]. (MENDES, 1997, p. 1383).

Janelas Verdes fala da gestão da vida coletiva no domínio do território português nesse Setor I. Suas imagens ressurgem reinventadas pela tradução, por Murilo Mendes, da forma primeira e materna, enriquecida a partir desta intensa alusão à beleza da paisagem, da fascinante substância de suas comidas e pela sinônima expressão de suas gentes, conhecidas ou anônimas:

SETOR I

A

GUIMARÃES

A Vergílio Ferreira

[...] Entretanto, abstraindo sua beleza, quero no momento considerar em Guimarães o número espantoso de janelas, maior do que nas demais cidades portuguesas abraçadas por mim janelas de várias cores e tamanhos; muitas de granito; juntas umas às outras, falando-se; tribais. Abrindo o povo tantas janelas, quer dizer (suponho) que é arejado, ama a vida, a comunicação [...] (MENDES, 1997, p. 1365).

[...] Observo o ar festeiro das pessoas: aparentemente saem à rua não só para compras ou encontros, mas ainda para alegrar-se, animar-se, adiar o tediário [...]
(MENDES, 1997, p. 1365).

TORRES VEDRAS

A Ruben A.

[...] Assim fazendo contradisse o texto *Fuga* onde um poeta de minha reverência, Drummond, ironiza nossos patrícios que vêm à Europa visitar “museus, estátuas!, catedrais!” Claro que não sou contra eles e elas; mas entendo que se vem à Europa também para conhecer vinhos, comidas, doces: quando de alto estilo, integram o contexto cultural de cada país, entrando não só na boca, mas na literatura e na sociologia. Lévi-Strauss *dixit* [...]
(MENDES, 1997, p.1370).

LEIRIA

A Mário Soares e Maria de Jesus Barroso

[...] Quando visitei Leiria pela primeira vez, reduzi todo o campo visual ao castelo. Não achava ligação entre ele-máquina forte contra o árabe invasor-e o resto da cidade. Por isso mesmo o castelo cumpria, liberto de tarefas bélicas, o seu destino de isolado, criando um elemento mágico de ruptura com o espaço de baixo reservado ao comércio, às repartições públicas e às residências sem invenção; era (continua a ser) *autre* [...]
(MENDES, 1997, p. 1376- 1377).

[...] Ninguém ignora que Dom Dinis ordenou o plantio do pinhal de Leiria, origem das futuras naveas portuguesas; portanto nós brasileiros descendemos deste pinhal, renovado através dos séculos na sua faixa relativamente modesta de 11.331 hectares [...]
(MENDES, 1997, p. 1377).

E à luz dessas reflexões, é formulada a contraparte dessa combinação, a aventura expressiva de deslocamento que as janelas abertas descortinavam trazendo honra e universalidade, mas também o registro da dissonância. O cruzamento de nomes e as referências dos valores lusitanos prosseguem no Setor 2 com nova marca. Agora o contexto cultural é falado pelos artistas.

Há uma síntese imagética que tem vontade de constatação das origens dessa civilização. A imaginação dilui o tempo e reúne personagens do monumento artístico nacional português que tem categoria estelar. Como por exemplo:

SETOR 2

A

NUNO GONÇALVES

A José Augusto França

Nuno Gonçalves: um dos numerosos artistas portadores do enigma da própria identidade.

Ele saberia quem era Nuno Gonçalves? Em todo o caso, conhecia seu nome, onde nasceu, cresceu, trabalhou, teve a mulher do seu jugo, e o vinho incorporado.

*

De linhagem-linguagem dos grandes Quatrocentistas italianos e flamengos, teria percorrido parte da Europa, aperfeiçoando o ofício; teria pintado outros painéis além dos subsistentes; teria sido, na sua obra, vítima do grande terremoto. Sua vida, condicionada a uma pesquisa obscura, gira *a posteriori* em torno da palavra “teria”[...] (MENDES, 1997, P.1417).

[...] GIL VICENTE

A Luiz Francisco Rebello

Ourives ou não, trabalha custódias num material mais considerável e comunicante que a outra, estática, de Belém. Trabalha textos na área portuguesa, espanhola e geral.

*

Homem de bom senso, franco, fala sem rodeios, sem abuso de retórica. Sempre nasce; nasce do próprio dissenso com o mundo falsificado, da sua ‘representação’ figurativa; nasce dos problemas teológicos, políticos, agrários, militares – imediatos ou postrimeiros. Sempre nasce do tablado, da sabedoria adversativa do povo (“essa é outra

fantasia!")); sempre nasce do texto desdobrando-se e corrigindo-se no texto ulterior. Segundo alguns, preanuncia Molière e Brecht [...] (MENDES, 1997, p. 1418).

PADRE ANTONIO VIEIRA

A Jacinto do Prado Coelho

Poderia aplicar-se ao Padre Antonio Vieira o verso numérico de Mário de Andrade: “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta”. Claro que se trata de homens de temperamento e cultura diversíssimos, separando-se ainda a faixa de dois séculos. Não importa. O essencial consiste em saber que Vieira é também trezentos e cinqüenta: escritor, sacerdote, missionário, diplomata, político, financista, orador sacro, além de outros títulos elencados por Oliveira Martins. De resto, o intelectual de verdade é sempre múltiplice; desnecessário citar a doutrina de Ezra Pound sobre a “máscara”, ou a de Fernando Pessoa quanto aos heterônimos. Todo escritor marcante é fingidor, desdobra-se em outros homens, procura situar-se na dimensão alheia, usa ex-officio heterônimos. E a interminável discussão em torno do artifício criado por Fernando Pessoa mostra que alguns ainda não chegaram a compreender um poeta, um escritor, um artista na sua totalidade [...] (MENDES, 1997, p. 1420).

B

BOCAGE

A Antonio Reis

Na minha adolescência Bocage foi um dos máximos heróis porque sua biografia, sua anedótica, seu temperamento de *beatnik* transbordavam dos textos; a crítica estilística fazia então parte das nebulosas [...] (MENDES, 1997, p.1423).

CAMILO CASTELO BRANCO

A Hernani Cidade

Chego afinal a São Miguel de Seide para descobrir o ambiente maior de uma figura que me freqüenta o espírito desde a adolescência: Camilo Castelo Branco, da alta linhagem dos escritores (e dos escritores-suicidas) de Portugal. Jorge de Sena classifica-o entre os poetas. Se aceitarmos que o suicídio é o único ato filosófico – Novalis *dixit* –, esses escritores-suicidas serão os raros filósofos de um país que não os teve – já que Spinoza foi nascer na Holanda [...] (MENDES, 1997, p. 1425).

FERNANDO PESSOA

A Mario Cesariny de Vasconcelos

[...] Vejo Fernando Pessoa, guarda-livros lisbonês, dileguar-se debaixo das janelas verdes que, apesar das manigâncias da noite alquimista, continuam a cumprir seu ofício de verdes. O dorso, a demarcha de ‘vencido’, de alguém que rejeita a pabulagem e os artificios do sucesso externo ou interno’. (‘Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota’; ‘Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta’), libertando-se, pela imaginação tornada força produtiva revolucionária, dos absurdos da sociedade tecnológica [...]
(MENDES, 1997, p. 1444).

Todos coexistem nessa linhagem de incorformistas que tentaram afirmar sua própria autonomia, mas, que, terminada a escrita de Murilo Mendes, vê-se um mundo metalingüístico no qual, o poeta incluído, rememora instantes que anotam sua identidade polifônica pela qual todos estão vinculados entre si. Como se não bastasse essa galeria de “titãs” construtores das múltiplas leituras do universo português, Murilo Mendes aciona outro recurso nesse espírito lúdico de *Janelas Verdes*, todos os textos são dedicados a alguém. Nesse sentido surge o registro de personalidades que, em sua maioria, representam escritores, das mais variadas tendências estilísticas e periodísticas. Trata-se de um painel provocativo que permite ampliar a repercussão do vínculo simbólico que *Janelas Verdes* efetua. Esses horizontes portáteis evidenciam que Murilo Mendes, pelo procedimento da construção do discurso, alcançava mais um registro de metamorfose. A experiência de si engendrada na topografia da profusão de atores seguia materializando o desejo de decifração da urbe/texto. Fernando Fiorese Furtado esclarece:

Murilo Mendes não se esconde nem se revela nas linhas da “escrita do outro”, descarna os paradoxos do registro memorialístico. E faz da metamorfose da cidade em mito uma crítica à utopia da metrópole ideal, uma estratégia de resistência à dissolução do lugar de habitação e ao fim do ser do trajeto. (2003, p. 145).

O fio condutor que mostra essa espécie de dicção surrealista encontra na função lúdica e no simbolismo a sua veemência ampliada em *Janelas Verdes* porque:

Não é apenas exterior a afinidade existente entre a poesia e o jogo, ela também se manifesta na própria estrutura da imaginação criadora. Na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema, na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um espírito lúdico. Seja no mito ou na lírica, no drama ou na epopéia, nas

lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que ‘encante’ o leitor e o mantenha enfeitiçado. Subjacente a toda escritura criadora está sempre alguma situação humana ou emocional suficientemente intensa para transmitir aos outros essa tensão. (HUIZINGA, 1999, p. 149).

Essa visão injeta mistério, afinal consegue com esse gesto delinear em cada imagem a invenção de um enigma, pulsa o simbolismo que aparece “como acordo ou equilíbrio, ‘trajeto’ entre os desejos imperativos do sujeito e as intimidades da ambiência coletiva” (DURAND, 2001, p. 395). Essa demonstração de talento de Murilo Mendes sintetiza a singularidade do seu processo de subjetivação no qual, “cada dado da memória afetiva só se torna significativo à medida que correlacionado a algum dado de memória cultural” (MORICONI, 1997, p. 69).

Portanto, “nessa linha, o sujeito poético muriliano nada mais é que representação alegórica do agenciamento pelo indivíduo de um lugar concreto e específico de cruzamento das tradições que o antecedem e ultrapassam” (MORICONI, 1997, p. 70).

Tomar a idéia de “eu sou o outro” abre espaço para a tendência da poética moderna; ao adotá-la, Murilo Mendes nega rotulações, mas por outro lado é regido por esse princípio anárquico que ele ajudou a consolidar. Assim, o surgimento da interação de temporalidades, do anúncio de intimidades, das reformulações perceptivas traz estranhamentos, mas sem anulação, porque conciliar contrários apresenta-se como alternativa poética capaz de propor outra ordem da realidade, contundente elemento da estética de Murilo Mendes e para compreender essa expressividade típica do autor torna-se indispensável analisá-la na inserção da modernidade.

Imaginação da Matéria em *Janelas Verdes*

A poesia encontra no antiquíssimo conhecimento universal das cosmologias antigas pré-socráticas, a revelação de que os quatro elementos: água, ar, terra e fogo são elementos sugestivos e intrigantes para evocar os sucessivos movimentos do psiquismo imaginário humano. A imagem é aquela em que o elemento se apropria, quer dizer, ela propõe uma referencialidade material importantíssima pela implicação de revelar um espaço interior. Quando terrestre, a imagem descobre uma substancialidade, um espaço, uma demarcação e valida centros da intimidade como a casa, a gruta, o labirinto, o ninho, etc.; se a água surge, traz consigo uma tonalidade erótica, a inspiração da primordialidade,

o movimento, a viagem e seu lado negativo, a tormenta, a agitação; já o ar potencializa o desejo de ascensão, os vapores, o perfume, o céu, a nuvem, o vento, sua contraparte negativa, o vendaval e seu aspecto profundo, o silêncio, a ausência; o fogo traz a direção ontológica, o encontro da realidade direta, é vida, criação, é centro íntimo, pessoal, sensualidade, pureza, mas também, intensidade, devastação, complexidade passional.

Os quatro elementos, enquanto projeção, plenitude e fusão, inspiram o estudo das imagens poéticas, análise esta que deve “ajudar a passar da psicologia do devaneio comum à psicologia do devaneio literário, estranho devaneio que se escreve que se coordena ao ser escrito, que ultrapassa sistematicamente seu sonho inicial, mas que ainda assim permanece fiel a realidades oníricas elementares” (BACHELARD, 1997, p. 20). Murilo Mendes compreende a admirável arquitetura que os quatro elementos conseguem desenhar e demonstra em *Os quatro elementos* (1935) essa percepção:

PIRÂMIDE

Sozinho no monumento dos séculos
 Consulto meu cérebro
 Eu sou tudo que foi que é e que será.
 Da minha cabeça a vida sai armada
 Todas as coisas pensam em mim por mim contra mim
 Meus olhos convergem para todas as coisas
 Que de todos os lados convergem para mim.
 Personagem de enigma
 Assisto às idades desfilarem
 Bebo a vida e a morte ao mesmo tempo
 Personagem de enigma
 Sou eu quem segura a água a terra o fogo e o ar
 Julgando tudo e todos eu me julgarei.
 (MENDES, 1997, p. 265).

As palavras do poema perpassam uma força emotiva através de enumerações detalhadas, percebe-se um devaneio que é contemplação dinâmica, o argumento é o puro sentir do sujeito poético, como se este fosse agente transfigurador de todas as criaturas; surge a constatação do significado íntimo e vital da realidade, quando é admitida a inter-relação entre as forças que a conformam. A partir dessa contemplação se desperta a atitude de Mago, presunção normal diante da beleza imponente ampliada pelas forças naturais; a “Pirâmide” é imagem para o mistério colossal e funciona como o centro que irradia a vontade de dominação.

A linguagem poética convida a agir sobre a matéria, a trabalhar a imaginação da vontade para concentrar-se no interior das coisas advindas da água, da terra, do fogo ou do ar, mas está marcada pela ambivalência porque expõe as seduções do mundo e a vida íntima que luta no fundo de seu ser e também aparece como extroversão, assim como introversão:

Quando se chega às intimidades da matéria, a agressividade franca ou ardilosa, reta ou oblíqua, fica carregada dos valores contrários da força e da destreza, encontrando na experiência da força todas as certezas extrovertidas, na constância da destreza todas as convicções introvertidas. (BACHELARD, 2001, p. 28).

Observa-se, no poema “Pirâmide”, que a afirmação da vontade avisa sobre seu desdobramento, a paisagem cambiante, voluptuosa traz a energia do estado da alma, assegura-se em bases necessariamente duais, ora em luta, ora em cooperação, mas, além disso, a liberdade expressiva do autor, que se desenvolve no universo da imagem, prodigiosa atividade de dar forma a instintos profundos, força da palavra, condição que reanima a modelagem do verso, no reino da imaginação, há a lei dos quatro elementos, isto é, os elementos materiais que inspiraram cosmologias antigas e filosofias tradicionais, também passaram a ser tema sedutor para os poetas.

A Imaginação Material da Água

Segundo G. Bachelard, o caráter materno atribuído às águas valoriza a pureza e o elemento feminino, quando violenta, a água determina a polaridade negativa, portanto, perdura vinculada a ela a visão dual, da alegria e da dor, riqueza de reflexos em expansão que trazem a forma e o acontecimento em constante alternância. Nesta perspectiva, Chevalier & Gheerbrant apresentam a explicação:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias-e as mais coerentes também. As águas, massa indiferenciada, representando a **infinitude dos possíveis**, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. (1997, p. 15, grifo do autor).

Transformada em elemento eminentemente nutritivo a água traz a imagem da natureza Mãe em sua força potencializadora, purificadora, categoria essencial de valorização demonstrada como heroína da doçura, entretanto, sempre haverá a contraparte que especifica a sombra e, desse ponto de vista, emergirá a cólera no centro de força simbolizada pela melancolia, pelo medo, pelo orgulho, voz indireta, confusão noturna, engolimento, ameaça das trevas. A imagem da água aparece como indício dos temas da intimidade, verdadeira estrutura de valor semântico mítico, devido ao caráter duplo que menciona sentidos eufemizados, sendo predominantemente, esquema do regime noturno das imagens, o que não significa que exclua o outro regime:

O regime das imagens não é estreitamente determinado pela orientação tipológica do caráter, mas parece influenciado por fatores ocorrenciais, históricos e sociais, que do exterior apelam para um ou outro encadeamento dos arquétipos, suscitam esta ou aquela constelação. (DURAND, 2001, p. 382).

Como se pode depreender, não ocorre a exclusão das modalidades nomeadas, passivas ou ativas, ao contrário, predomina a ocorrência da alternância, que longe de ser abstração geometrizada, constrói e reanima as imagens como duplo movimento, ponto de vista no qual a imaginação não poderá ser reduzida a um único regime; na ordem literária, diz Bachelard:

Certas matérias transportam em nós seu poder onírico, uma espécie de solidez poética que dá unidade aos verdadeiros poemas. Se as coisas colocam em ordem nossas idéias, as matérias elementares colocam em ordem nossos sonhos. As matérias elementares recebem e conservam e exaltam os nossos sonhos. (1997, p. 140).

Dualidade visível inclusive quando, por meio das palavras que poetizam as coisas, o poeta põe em ação sob o jogo das formas a sua aceitação de outros discursos, de outras temporalidades, seu devaneio pessoal transforma a compreensão da substância das coisas sem fugir completamente da tradição, porque nos poemas estão subsumidos os valores sociais da língua, os temas materiais estão a serviço desse vínculo, o sistemático confronto entre o Eu e o Outro. A idéia do diálogo aparece também com a tradição, base da concepção moderna da vida e da arte concebida como indagação sobre os limites da poesia, na qual, Murilo Mendes redimensiona a expressão literária e abre novos caminhos de criação. em *Janelas Verdes*, por meio de alusões ao elemento água, Murilo Mendes deixa transparente o grande itinerário que a experiência portuguesa concretizou. No setor

I, referências a lugares despontam preparando a apreensão do ritmo acentuadamente marcado pela influência do mar que aparece como predominante nessa obra:

[...] Voltando a um tema que me obseda, exprimo a palavra da minha perplexidade defronte do mar. Bem sei que ele (ou Ele), embora me escape, é próximo, tocável, banhável, contaminável, cheirável, televisionável, absorvível; mas tanto os homens exploram-no, quanto fica por explorar [...] (MENDES, 1997, p. 1.384).

Cidade concebida sob o impulso que o mar desenvolve, nessa obra aparece esse fascínio tanto quanto pelo terrestre, mas a extensão atlântica se expressa por uma verdadeira profusão de signos rememorados no transcorrer da escrita de *Janelas Verdes*: pesca barco, nave, bacalhau, sal, nevoeiro, correnteza cotidiana, etc.; essa seqüência de representações circula pela obra e aponta para uma fisionomia espacial portuguesa em seu empenho coletivo de conquista. Obsessão que circunscreve a si mesma um imaginário marcado pela mobilidade que a água consegue estimular. É um efeito que traz consigo um contraponto ao sedentarismo, energia especial das gentes que se tornaram lenda viva do seu tempo:

LISBOA

A João Gaspar Simões

1

Lisboa é consabidamente bela. Sua posição natural pastoreando o rio e o mar; em colinas, mais autênticas que as (portáteis) de Roma; a luminosidade do céu superlativo, as vistas descortinadas dos numerosos miradouros, além de outros elementos que subtraio ao texto, propõem-nos a fruição de um cenário onde dados positivos e negativos se conjugam. Tanto assim que nos testemunhos dos escritores portugueses sobre a capital misturam-se admiração e repulsa. Torna-se obrigatória a citação do texto considerável, ‘O sentimento dum ocidental’, em que Cesário verde mostra o ambiente de Lisboa dos anos 1870-80, refletindo a passagem da cidade às novas condições físicas e materiais trazidas pela técnica, passagem essa exaustivamente documentada num livro de Joel Serrão. O realismo do poeta, sua excepcional agudez (aumentada pelo estudo de Baudelaire) impelem-no a uma visão pessimística da cidade; visão de conjunto e de detalhe culmina no registro da persistência do sofrimento humano que ‘busca os amplos horizontes’. Recordo também a palavra de Eça: ‘O! Lisboa, tu não tens caracteres, tens esquinas!’. Vê-se que o romancista alude, não à parte física, mas a um aspecto moral da cidade. Tendo vocação para advogado de defesa, e não para advogado do diabo, a *pietas* me incita a silenciar outros testemunhos que, machucando Lisboa, oprimem-na [...] (MENDES, 1997, p. 1408-1409).

A consideração assinalada pelo rio e pelo mar desdobra-se no postulado da imaginação que não se estabiliza em nenhuma dimensão; absorvida pela limpidez e transparência do mar, Lisboa vai exprimir sua sombra nas águas escuras do rio, tensão que também traz a presença do grandioso mistério do “céu superlativo”. As forças dos elementos imagéticos são apresentadas de tal modo, que palpita a instabilidade sentimental dos habitantes desse espaço, porque as representações brotam de uma atmosfera que irradia energia, gerando uma corrente de efeitos muito ampla. São estimulados os sentidos, fato que evoca a disposição de ânimo mobilizadora, primeiro a admiração, depois o deslocamento em busca de experiências de novidade. As águas circundantes e o testemunho do céu especificam figuras de sedução móveis revelando o devir, os desejos de alteridade, objetos poéticos dinamizados pelo movimento que os transforma: “em particular, os fenômenos aéreos nos darão lições muito gerais e muito importantes de subida, de ascensão, de sublimação” (BACHELARD, 2001, p. 10).

Contudo, em Lisboa, o elemento aéreo aparece em confluência com a imaginação da água, despertando reflexos a partir da natureza viva, indicada em sua ambivalência; a incomparável força oceânica trouxe aos lusitanos estranhos enigmas, caleidoscópios fabricantes de prazer e angústia, paisagem espantosa, misto de suavidade e fúria, mas, em outro ritmo, o rio também faz a fisionomia do lugar. Nas águas profundas está submerso o passado, a dolorosa história, as horas fatais: “essas águas, esses lagos são nutridos pelas lágrimas cósmicas que caem da natureza inteira: ‘negro vale - e curso de água umbroso - e bosques semelhantes a nuvens, cujas formas não se podem descobrir devido às lágrimas que gotejam por toda parte’” (BACHELARD, 1997, p. 67).

Os compostos míticos da mentalidade lusitana recebem o adensamento que a cronologia histórica pesquisada pelo autor amplia, em “Lisboa”, assim como no conjunto da obra *Janelas Verdes*, deflagra-se a ousadia cromática, forte traço da prosa poética que convive com as evidências culturais, homenagem individual que Murilo Mendes tornou universal.

Considerações Finais

Murilo Mendes em inúmeras viagens alimentou-se de palavras e de silêncios que os encontros da identidade com a alteridade permitiram; a partir dessas circunstâncias, organizou a narrativa na estrutura não linear, lições importantes de uma materialidade

artística que tem alcance contextual: “homem de tantos relacionamentos e de experiência intelectual ilimitada, Murilo Mendes não se recusa a desdenhar o séc. XX (incapaz, a seu ver, de construir grandes praças) e a lamentar o processo de banalização da cultura a que a automação e o espírito burguês levaram a civilização contemporânea” (LUCAS, 2001, p. 6).

Compelido ao trabalho literário, admite o entrecruzamento entre os vários planos, realidade e sonho, vivido e imaginário, passado e presente, o autor baseia a sua poesia na sensação e na verdadeira força operante dos desdobramentos, e da pluralidade da construção da consciência de si. Murilo Mendes circunscrito na modernidade, e no diálogo com a alteridade, convive com o inexorável racionalismo, mas valoriza os sentidos e as imagens, funde seu projeto poético no prazer sensorial, intelectual e estético, a liberdade enfim alcança a universalidade.

Em Murilo Mendes a poesia liberdade se expressa com ornamento dual, pois conhece os dois lados, a beleza e a vulnerabilidade da existência, a luz e as sombras; por essa razão é possível observar nos poemas analisados, unidos em linguagem plástica, sempre uma espécie de jogo expressivo de pergunta/resposta ou de enigma/solução, de loucura/ lucidez, condicionantes formais que apontam para o conjunto dos temas que a modernidade trouxe para o processo de composição literária.

Essa situação corresponde à idéia que começa com a arte moderna, ou seja, a de fazer a experiência estética como visão e sentimento da realidade, linha de pensamento que vê a obra não somente como objeto de contemplação.

Celebrar a descoberta de uma dicção mais incisiva; experimentar a ausência da métrica e da rima ortodoxa, numa clara volta sobre os materiais de escritura, ou seja, sobre si mesma; interrogar a sociedade e sua estética faz a atividade artística cruzar-se com a sua função social, e, no contexto cultural de cada autor efetivaram-se estratégias que deram passo à liberdade de criação.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação da forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (Orgs.). *Dicionário de símbolos*. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução René Eve Lévié. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001b.

_____. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. *A Imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. *A fé do sapateiro*. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

FURTADO, Fernando F. F. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*. Blumenau: Edifurb, 2003.

_____. *A Idade do Serrote: o menino experimenta suas ficções*. Revista de estudos literários *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, pág. 33-47, jan./jun. 2002.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

LUCAS, Fábio. *Na época do transistor*. Revista *Murilomundo*: um passeio pela obra do poeta Murilo Mendes no ano do centenário de seu nascimento. Suplemento literário especial, Belo Horizonte, jul. 2001.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. 4 v. (1.784 p.). – (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira).

MORICONI, Ítalo. Murilo Mendes e o cânone. In: RIBEIRO, Gilvan Procópio e PINHO, José Alberto. (Orgs.) *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1997. (Idéias).

PULANDO MUROS E PORTÕES: A VOZ DE STELA DO PATROCÍNIO

Bianca Cardozo Flores

Alexandra Santos Pinheiro

Palavras iniciais: Stela: uma escritora em construção

Apresentar Stela do Patrocínio não é uma tarefa fácil. Muito de sua história se perdeu, muito do que ela foi, antes da condição de internada, não se sabe. Passos não registrados, existência sem certidão. Em sua extensa e isoladora experiência em hospícios, não foi muito procurada por familiares. Filha de Manoel do Patrocínio e Zilda Xavier do Patrocínio, Stela diz ter nascido no dia 9 de janeiro de 1941, no Rio de Janeiro. Na apresentação fornecida por Viviane Mosé, psicóloga e filósofa organizadora de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, a frase “a data não pode ser confirmada” se repete. O que se admite agora, no entanto, é a sua história, enquanto poesia, que reverbera em diferentes manifestações artísticas.

Diagnosticada com “personalidade psicopática mais esquizofrenia hebefrênica, evoluindo sob reações psicóticas”, foi internada pela primeira vez aos vinte e um anos no Centro Psiquiátrico Pedro II, e transferida à Colônia Juliano Moreira quatro anos depois, onde passou o resto de sua vida. A Colônia, mais especificamente o núcleo Teixeira Brandão, asilou antes também a sua mãe, Zilda, o sabido outro caso de loucura na família. Segundo os dados reunidos por Mosé (2001), Patrocínio foi empregada doméstica na mesma casa em que viu a mãe enlouquecer; chegou a fazer visitas a ela, mas esta saiu antes da entrada da filha. Não se sabe do paradeiro de Zilda Xavier depois desta passagem pelo hospício. Stela do Patrocínio também comentou sobre suas duas irmãs, um cunhado e dois sobrinhos; nunca falou nada sobre o pai. Em um dos trechos transcritos por Mosé, a poeta afirma não ter família, e que naquele momento era da “família do cientista”, cercada apenas por médicos e psiquiatras:

Você nasce sempre
 Tem seus herdeiros e seus hereditários todinhos
 Tem sua família
 Eu não tenho mais família
 Minha família já morreu
 Tô na família do cientista
 (PATROCÍNIO, 2001, p. 129).

A professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Neli Gutmacher, junto com a estagiária Carla Gaguillard, foi quem descobriu e proporcionou o primeiro contato com a poética de Stela do Patrocínio. Em trabalho desenvolvido com os pacientes da Colônia Juliano Moreira entre 1986 e 1988, a convite da psicóloga Denise Correia, as artistas plásticas perceberam que a arte de Stela encontrava força em suas cordas vocais:

Apesar de frequentar o ateliê, raramente utilizava os materiais propostos. Quando desenhava, o que era raro, eram coisas quase minimalistas, expressões pequenas, muito próximas à escrita. Algumas vezes escrevia em papelão, frases ou números. Mas o que realmente diferenciou Stela no grupo foi a sua fala. Ao contrário das outras internas, que aceitavam se relacionar com tinta e papéis, ela preferia a palavra. E parecia ter clareza desta preferência. Em sua fala desconcertante, incisiva, cada sílaba era pronunciada com gosto (MOSÉ, 2001, p. 20).

Diante da lucidez e da clareza da mulher de 45 anos, que apareceu no ateliê “sem nenhum dente na boca” (PATROCÍNIO, 2001, p. 21), Gutmacher e Gaguillard decidiram gravar o poderoso discurso de Stela do Patrocínio. Viviane Mosé, então trabalhando em sua tese de doutorado, foi convidada, na época, para organizar e ler os textos dos pacientes da Colônia, mas, como ela conta, Patrocínio chamava a atenção por sua singularidade e subjetividade, além dos limites do delírio. A interna, de instrução secundária, quase não cometia erros gramaticais e era capaz de expor a sua realidade a partir de uma fala ecoada do seu íntimo. Sobre seu passado de estudante, também não se sabe muito, mas seu amor pelas letras aparece em uma parte do capítulo final “Stela por Stela”:

O que você estudou Stela?

Estudei em livro Linguagens

Comment allez vous?

Como você está? thank you very much

O tanque da Vera tá cheio de mate

Ça va bien, a Sra. Vai bem?

Quem te ensinou inglês e francês?

Eu estava na escola aprendendo a ler e escrever

Você foi até que ano na escola?

Fiz o curso primário admissão ginasial normal

Você é professora?

Não sou professora mas tive o trabalho de estudar letra por letra

Frase por frase folha por folha

(PATROCÍNIO, 2009, p. 143)

Se seu prontuário não traçava uma linha de vida, sua fala-poesia rememorava vidas diferentes de um mesmo ser que brincava com seus vários eus, e, além de tudo, denunciava a existência cruel de dentro dos muros do “hospital de doidos malucos”. Segundo Mosé, sobre a descoberta de Patrocínio:

Com Stela era diferente, ela parecia capaz de se organizar neste limite, nesta tensão entre ordem e ausência de ordem. Sua palavra é capaz de se manter sem se sustentar, necessariamente, nos limites subjetivos, gramaticais e lógicos, ou seja, não é exatamente este tipo de ordenação que sua linguagem ou seu psiquismo buscava. Ousaria dizer que Stela se sustentava em uma ordenação delirante, uma ordenação móvel, fundada na afirmação de sua própria fragmentação (MOSÉ, 2001, p. 24).

A potência da fala de Stela deve ser considerada. Como bem elucida Mosé, fala e texto escrito respeitam estruturas completamente diferentes. O impacto também é distinto. É possível encontrar na internet alguns vídeos e gravações de áudio em que se pode ouvir e ver Patrocínio se manifestando, a velocidade com que trabalha as palavras e a sua linguagem corporal são traços únicos que, sem dúvidas, complementam toda a sua poesia. Por este motivo, a busca pela sonoridade, além da transposição apenas em forma de texto corrido, foi a primeira preocupação da organizadora da publicação:

A primeira preocupação que tive, ao iniciar o trabalho de organização deste livro, foi encontrar a sonoridade dos textos. Nesse sentido, as fitas cassete foram de total valia, já que, além de trazer novos textos, alguns ainda inéditos, permitiu conferir suas pausas. (...) Depois de ouvir uma pequena parte da fita, confirmei que ela usava sempre o mesmo ritmo, possibilitando esta configuração equilibrada que adquirem seus textos quando escritos (MOSÉ, 2001, p. 27).

Mosé também deixa claro que não houve cortes durante a transposição, os textos escolhidos foram transcritos na íntegra. Ou seja, ainda que fala e texto escrito sejam diferentes, a publicação é de extrema relevância, pois traz Stela do Patrocínio para os leitores, de alguma forma, em sua totalidade. Se não fossem as gravações e a publicação de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, a poeta seria um caso de história sem rastros. Sua voz estaria condenada ao esquecimento, como tantas outras confinadas à reclusão destinada aos loucos, mas a poeta foi “Um discurso que ultrapassou os muros”. Sobre a importância da palavra de Stela, destacou Viviane Mosé (2001, p. 31):

A fala de Stela do Patrocínio é valiosa antes de tudo pelo que diz: ela registra um lugar, uma condição, a da internação em regime fechado, que já desaparece de nossa cultura. Mas é muito mais valiosa pelo caráter vitorioso de sua conquista da exterioridade: ler e ouvir Stela é intregá-la no discurso que um dia a excluiu. Que a fala do mundo seja acrescida da fala de Stela (MOSÉ, 2001, p. 43).

Os mesmos muros conhecidos por Patrocínio chegaram a envolver 7700 pacientes. As pessoas enviadas para a instituição, em sua maioria, eram aquelas consideradas “incuráveis”, que tendiam a dar seus últimos suspiros no hospital psiquiátrico, assim como foi o caso da poeta aqui estudada. Conforme Lougon:

Durante cerca de seis décadas a CJM funcionou segundo um pensamento psiquiátrico “clássico”, que a considerava como um espaço necessário para tratar ou custodiar pessoas que, em consequência de sua enfermidade mental, não poderiam viver fora dele. Recebia então pacientes “selecionados” de outros hospitais psiquiátricos, enviados por serem considerados “incuráveis”, “crônicos” ou por necessitarem de “hospitalização de longa duração” – um eufemismo que significava, na realidade, “pelo resto da vida”. Esse funcionamento correspondia a uma certa matriz teórica, a uma atitude dos técnicos que geriam o hospital e que o consideravam como o lugar mais adequado para abrigar pessoas que não lograram encontrar outro espaço na sociedade, ou por deficiência psíquica e/ou por falta de suporte sóciofamiliar. Em resumo, essa atitude significava legitimar o asilo como o lugar inevitável dos pacientes “crônicos” (LOUGON, 1993, p. 153).

Inaugurada em 1924, a Colônia Juliano Moreira levou esse nome em virtude do psiquiatra baiano (1873 – 1933) considerado o pai da psiquiatria científica no Brasil. Venancio (2005) escreve sobre o lugar de Juliano Moreira no campo científico brasileiro e a perspectiva inovadora proposta pelo psiquiatra, citando como exemplo o seu posicionamento em relação à igualdade de raças:

Juliano Moreira negaria também a correlação entre degeneração e constituição racial, indicando que a primeira decorria de outros fatores causais: o alcoolismo, a sífilis e as condições educacionais e sanitárias precárias. Como representante do pensamento sanitarista no campo psiquiátrico, defenderia medidas profiláticas que, entretanto, não tinham uma conotação racista (VENANCIO, 2005, p. 70).

Ainda que as práticas adotadas fossem modernas, a superlotação da unidade e, conseqüentemente, o atendimento de baixa qualidade fez com que os muros da Colônia guardassem também histórias de terror. Segundo Paulin e Turato (2004), o período ditatorial influenciou muito na precariedade de algumas instituições públicas, que tiveram

investimentos cortados. Patrocínio, que esteve internada neste período crítico, parece refletir sobre a superlotação da Colônia neste trecho: “Mais de quinhentos milhões e quinhentos mil moradores morando no Teixeira Brandão, Jacarepaguá Núcleo Teixeira Brandão, Jacarepaguá E todo dia da segunda terça quarta quinta...” (PATROCÍNIO, 2009, p. 48).

A Reforma Psiquiátrica ofereceu muitas mudanças positivas em relação à saúde mental, e foi, talvez, a partir de sua decorrência que se fez possível Stela ser ouvida. Mas é imprescindível reconhecer como uma trajetória de reclusão, de esquecimento “Onde a alimentação era eletrochoque, injeção e remédio” (PATROCÍNIO, 2009, p. 45) transformou Stela do Patrocínio na escritora em construção que foi.

Como seu legado, além da publicação aqui analisada, Patrocínio também foi representada em peças teatrais e teve sua poesia musicalizada por alguns artistas. Trabalhos que apresentam Stela ao mundo e a inserem no campo cultural. Em 1988, ano em que os textos de Stela foram exibidos pela primeira vez, na exposição “Ar subterrâneo”, o músico Cabelo, da banda Boato, conheceu o seu “falatório” e começou a utilizar fragmentos em seus shows. Quanto ao teatro, a peça “Stela do Patrocínio óculos, vestido azul, sapato preto, bolsa branca e... doida” adaptou os textos de Patrocínio pela primeira vez em 2001, com a interpretação de Clarisse Baptista e direção de Nena Mubárac. Esses são exemplos dos primeiros trabalhos culturais, muitos outros que aconteceram ao longo dos anos. Stela do Patrocínio morreu em 1992, mas o seu “falatório” continuou a fazer barulho de diversas maneiras.

“Meu passado foi um passado de areia”

Como foi evidenciado na introdução deste capítulo, não existem muitos dados sobre a vida de Stela antes da internação, aos 21 anos, na Colônia Juliano Moreira. E até mesmo o que se tem sobre sua vida no manicômio é muito raso, nada que a identifique enquanto um ser humano além do seu *status* de paciente. Telma Beiser de Melo Zara teve acesso ao prontuário de Stela do Patrocínio durante a sua pesquisa para o mestrado. No prontuário, constam dados como a idade que Stela tinha quando foi admitida na instituição, “e que ela era da “cor preta”, solteira, trabalhava como doméstica e a família residia à Rua Maria Eugenia, nº 50 apt 401, em Botafogo, e que deu entrada no hospital em 15/08/62 e na Colônia em 03/03/66” (ZARA, 2014, p. 64). Ainda sobre o prontuário:

Ele é composto por cerca de duzentas páginas, porém sem numeração. A ordenação denota uma preocupação inicial em documentar a entrada e a saída de Stela do Patrocínio na instituição psiquiátrica. As primeiras páginas são as fichas de ingresso nas duas instituições em que Stela viveu como interna, o Centro Psiquiátrico Pedro II, em 15 de agosto de 1962, e a Colônia Juliano Moreira, em 03 de março de 1966, seguido de documentos que se referem à amputação de sua perna esquerda, em 19 de outubro de 1992, no Hospital Cardoso Fontes, em função do diagnóstico de Diabetes mellitus, o que ocasionou sua morte (ZARA, 2014, p. 63)

Além das informações sobre sua internação aos 21 anos, o documento também conta que Stela havia sido internada várias vezes durante a infância, mas que só recebeu o diagnóstico de “Esquizofrenia residual” após intervenção psiquiátrica quando foi visitar a mãe (internada na época) (ZARA, 2013, p. 66):

No “diagnóstico psicossocial” foi anotado que Stela apresentava alienação mental, não tinha meios de subsistência familiar e que precisava de cuidados da enfermagem constantemente. O médico ainda afirmava que ela não tinha capacidade para o trabalho e que era necessária a hospitalização. Quanto à “Possibilidade de Alta”, o médico que preencheu o formulário anotou que ela teria condições clínicas e jurídicas para alta, mas não as teria nos quesitos “social” e “psiquiátrico”. Sugere, ainda, Hospital fechado para Stela e indicação “Pré-praxiterápica”. (ZARA, 2014, p. 67).

Ou seja, o *status* de “doente mental”, de socialmente inapta, foi o único que acompanhou Stela até que houvesse a oportunidade de fala. Não havia ninguém disposto a ouvir o seu “falatório”, e o seu caráter se mantinha restrito ao de paciente. Não espanta que o eu-poético de Patrocínio busque a todo tempo em seu fluxo de consciência uma “forma”, uma identidade. No excerto abaixo, além de confrontar as noções de matéria e de tempo, Stela parece ter consciência de que, sem o seu “falatório”, não havia espaço para o seu raciocínio dentro do manicômio:

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo
 (...)
 Eu não tinha formação
 Não tinha formatura
 (...)
 Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
 Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
 Ser útil, inteligente, ser raciocínio
 Eu era espaço vazio puro
 (PATROCÍNIO, 2001, p. 82).

O seu fazer e o seu corpo, portanto, precisavam se encontrar em um vazio onde a prisão da Colônia pudesse ser transformada em liberdade de movimento. Stela se encontrava em constante metamorfose, talvez como uma maneira de fugir da realidade em que se encontrava ou de abraçar a loucura. A desvalorização de sua existência física aparece em outros trechos, o que se pode inferir, levando em consideração como ela descreve a forma que suas vontades eram tratadas. Stela entendia que, até aquele momento, a sua existência havia sido ignorada, não só pelos médicos, mas pelo mundo no geral:

Eu não sobrevivi do nada, do nada
Eu não existia
Não tinha existência
Não tinha uma matéria
Comecei a existir com quinhentos milhões
E quinhentos mil anos
Logo de uma vez, já velha
Eu não nasci criança, nasci já velha
Depois é que eu virei criança
(PATROCÍNIO, 2001, p. 80).

A luta contra a sua “carne humana” é incessante, a falta de consideração com o seu querer dentro da instituição a incomodava, e o desejo de deixar a forma humana quase se concretizou – consta em seu prontuário que houve duas tentativas de suicídio durante a sua internação na Colônia Juliano Moreira, uma em 1988 e outra em 1991:

Eu não queria me formar
Não queria nascer
Não queria tomar forma humana
Carne humana e matéria humana
Não queria saber de viver
Não queria saber da vida
Eu não tive querer
nem vontade pra essas coisas
E até hoje eu não tenho querer
nem vontade pra essas coisas
(PATROCÍNIO, 2001, p. 77).

Reflexo de um corpo maltratado em vida, com cicatrizes que a instituição psiquiátrica, obviamente, não podia curar, era na confluência do espaço vazio e do tempo desmedido que os seus pensamentos, além da matéria, finalmente poderiam encontrar liberdade fora das paredes azuis da colônia. Acordar todos os dias “olhando pras paredes

delega para a loucura o médico, não autorizando, assim, relacionamento senão através da universalidade abstrata da doença; há, de outro lado, o homem de loucura que não se comunica com o outro senão pelo intermediário de uma razão igualmente abstrata, que é ordem, coação física e moral, pressão anônima do grupo, exigência de conformidade. Linguagem comum não há; ou melhor, não há mais; a constituição da loucura como doença mental, no final do século XVIII, estabelece a constatação de um diálogo rompido, dá a separação como já adquirida, e enterra no esquecimento todas essas palavras imperfeitas, sem sintaxe fixa, um tanto balbuciantes, nas quais se fazia a troca entre a loucura e a razão. A linguagem da psiquiatria, que é monólogo da razão sobre a loucura, só pode estabelecer-se sobre um tal silêncio [...]. Não quis fazer a história dessa linguagem; antes, a arqueologia desse silêncio. (FOUCAULT, 2006, p. 154)

É imprescindível ressaltar que a expressão da sua produção poética é reservada a um lugar de silêncio (sob os contextos sociais e culturais históricos). Sua voz não era inferiorizada apenas por ressoar de uma louca, mas também por ressoar de uma mulher negra e pobre. Gayatri C. Spivak, ao questionar se “pode o subalterno falar?”, coloca em voga exatamente essas questões - as amarras de gênero, cor e classe exigem que o sujeito subalterno¹¹, excluído e inferiorizado destituído do poder da voz, resista a um cenário de marginalidade ainda mais cruel. O cenário de obscuridade em que uma mulher como uma Stela de Patrocínio se encontra é, segundo Spivak (2010, p 15), ainda mais problemático, uma vez que, na maioria das vezes, mesmo quando tenta falar, “não encontra os meios para se fazer ouvir”:

Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da “mulher” parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras (SPIVAK, 2010, p. 80)

A sua identidade enquanto mulher, negra e pobre é uma problematização recorrente em sua fala, muitos trechos sugerem que Stela se sentia afetada pela forma como era vista dentro do hospital. Segundo Stuart Hall, identidade é a posição que o sujeito se obriga a assumir, em confronto com as práticas discursivas de alteridade. As identidades são representações construídas “ao longo de uma ‘falta’, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nelas investido” (HALL, 2009, p. 112). Hall

¹¹ “Aquele pertencente às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.12).

E não perder o gosto de estar gostando
(PATROCÍNIO, 2001, p. 73).

No entanto, “sofrendo como doente mental na prisão perpétua”, a Colônia Juliano Moreira não lhe poupou.

“Sofrendo como uma doente mental na prisão perpétua”

As primeiras considerações sobre a internação de Stela do Patrocínio, presentes tanto em seu formulário quanto em seu “falatório”, são relevantes para entender o que significava ser louca no final do século XX. Sua fala indica que a internação foi compulsória, em um momento ainda extremamente tenebroso na forma como se dava o tratamento das pessoas consideradas doentes mentais. Os textos transcritos em *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* podem ser lidos como um depoimento das práticas psiquiátricas desumanas com que operavam as instituições no Rio de Janeiro (assim como no restante do Brasil, visto o exemplo da Colônia de Barbacena) entre as décadas de 60 e 80, até o início dos anos 90, no “lugar de maluco louco doido”:

Eu estou num asilo de velhos
Num hospital de tudo que é doença
Num hospício, lugar de maluco louco doido
(PATROCÍNIO, 2001, p. 47).

Como destacamos anteriormente, o início de seu enclausuramento aconteceu quando ela foi visitar a mãe, internada na época, e, segundo a própria Stela, ela não esperava ficar lá¹⁴. Para os médicos, entretanto, não havia para ela outra opção, se não o afastamento. Patrocínio tinha completa consciência do tempo em que estava aprisionada: 25 anos ou mais, sem poder passar pelo portão. Esta consciência marca o texto de alguém que não esperava “estar” adoecida “pelo” hospício. E também permite visualizar o desejo de sair, “pular muro, pular portão”. Por último, é preciso também destacar o tormento de uma mulher que se via como um “bicho, animal” e que, ainda assim, buscava aceitar a vida como ela era:

Estar internada é ficar todo dia presa
Eu não posso sair, não deixam eu passar pelo
portão

¹⁴ “Eu não esperava vir parar aqui no Teixeira Brandão” (PATROCÍNIO, 2001, p. 70)

Me internaram no hospital
 E me deixaram internada
 E agora eu vivo no hospital como doente
 (PATROCÍNIO, 2001, p. 51).

Testemunhos como os de Stela do Patrocínio são excepcionais por se encontrarem e se estabelecerem como denúncias, a partir das subjetividades e das dores particulares de cada uma delas. A partir do texto, oral e escrito, das duas, outras histórias podem ganhar visibilidade. Vivências de tantos outros pacientes, amontoados em lugares como a Colônia ou como o Engenho de Dentro, que não tiveram a mesma chance de se contar pela arte, nem mesmo de encontrar alguém que quisesse ouvir. Segundo Roy Porter, mesmo que se utilizando de uma linguagem não convencional, os loucos oferecem uma visão que vai além de dados históricos, porque vem de fora do centro e conta como se sentem aqueles que estão à margem, de uma maneira que prontuário ou médico algum poderia:

Embora os loucos frequentemente pareçam tão alienados, tão alienados em suas mentes (acreditava-se) a ponto de necessitarem ser excluídos da sociedade, seus testamentos denotam claramente, ainda que muitas vezes numa linguagem distorcida ou não-convencional, as ideias, valores, aspirações, esperanças e medos de seus contemporâneos. Eles usam a linguagem de sua época, apesar de muitas vezes de maneira nada ortodoxa. Quando lemos os escritos dos loucos, temos uma visão ampliada daquilo que pôde ser pensado e sentido num universo à margem (PORTER, 1991, p. 8).

Segundo Aquino (2001, p. 14), a Colônia Juliano Moreira começou a passar por mudanças preocupadas com a humanidade dos pacientes apenas na década de 80, época em que “foram abolidos os castigos, a lobotomia, as celas fortes, o eletrochoque, etc” e que a vida “passou a ser reinventada”, inclusive, possibilitando programas terapêuticos como o que descobriu a protagonista desta parte da dissertação, entretanto, a chamada Reforma Psiquiátrica só entrou realmente em vigor nos anos 90. Stela já havia vivido o período sombrio da saúde mental até 1986, quando finalmente acha pessoas dispostas a escutá-la. Nesta entrevista, inserida na última parte do livro, Stela fala sobre viver “envenenada” e os eletrochoques, que eram sua realidade:

Você passa muito mal aqui?
 Passo mal porque eu tomo constantemente
 Injeções
 Injeções para homem e o líquido desce

Quem é que te dá essas injeções?

O invisível polícia secreta o sem cor

E pra que servem essas injeções?

Pra forçar a ser doente mental

No dia que você parar essas injeções você fica curada?

Fico completamente curada se eu não tomar remédio

Não tomar injeção não tomar eletrochoque

Eu não fico carregada de veneno

Envenenada

Você toma eletrochoque?

Eu tomei no pronto socorro do Rio de Janeiro e continuo tomando aqui (PATROCÍNIO, 2001. p. 149).

O silêncio que sempre foi destinado a falas como essa diz muito sobre o atraso para políticas públicas humanas em relação à saúde mental. O desinteresse pela experiência do louco, contada por suas próprias palavras, tem como maior perda, além da descoberta de vários outros poetas e artistas, a chance de recuperar a humanidade em espaços, com a premissa de prosperar a saúde, tão necessários. Por conseguinte, a publicação de textos como os de Stela quebra com uma história em que a voz da desrazão constantemente é perdida e desprezada - reflexo de construções culturais e de interações baseadas no isolamento total, em que corpos e linguagem eram enclausurados. Para Foucault, a linguagem do louco sempre foi alvo de interdição:

A internação clássica enreda, com a loucura, a libertinagem de pensamento e de fala, a obstinação na impiedade ou na heterodoxia, a blasfêmia, a bruxaria, a alquimia – em suma, tudo o que caracteriza o mundo falado e interditado da desrazão; a loucura é a linguagem excluída (FOUCAULT, 2006, p. 215).

Stela, neste sentido, desobedece a essa reclusão quando rompe com as barreiras dos muros do hospício. Ainda que tenha morrido no íntimo daquelas paredes azuis, seu discurso a fez ir muito além, a morte física não foi capaz de diminuir a sobrevivência de sua subjetividade. Ainda que, conforme Ricardo Aquino, o tempo do manicômio fosse o “tempo da morte”, o tempo da literatura, da arte, não respeita o mundo palpável, e se estilhaça em diferentes realidades. E foi a esta morte, a da impessoalidade e da desumanização, que Stela do Patrocínio sobreviveu. De acordo com Aquino:

Stela do Patrocínio foi uma sobrevivente do processo de mortificação característico das estruturas psiquiátricas arcaicas e tradicionais, os asilos. Nestes, há o apagamento das individualidades, da subjetividade, do desejo e da singularidade. As pessoas ficam reduzidas a um amontoado, sem formas e sem rosto. O uniforme é apenas símbolo da real uniformização da impessoalidade. O tempo é o tempo da morte. O tratamento dito científico se reduz ao controle dos corpos e ao enquadramento, pela violência, daqueles que ousam desafiar a Ordem destas estruturas que se assemelham aos campos de concentração nazistas. A antiga Colônia chegou a ter 7.700 pacientes amontoados (AQUINO, 2001, p. 14).

Apesar de sua fala poética ter sobrevivido, é difícil não encarar o seu texto, agora a partir de uma perspectiva literária e não só enquanto análise de uma denúncia, e enxergar certa linearidade, uma história, que atravessa os capítulos, e termina com uma mulher cansada de botar “o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum” (PATROCÍNIO, 2001, p. 125), sem esperanças e sem saber o que fazer da vida - vencida pelo hospício. É importante ressaltar, antes de caminhar para as palavras finais desta análise, que esta ligação crônica entre as partes de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* também pode ser explicada pela participação de Viviane Mosé na forma como o livro se apresenta, afinal, um texto não pode ser transcrito tão imparcialmente, deve-se considerar o peso de sua autoria no desenvolvimento da obra, não se sabe a ordem exata com que Stela distribuía a sua poesia, Mosé, no entanto, considerou a ligação entre as suas falas e, a meu ver, além de se conectarem pelo tema, alinham-se também em uma espécie de narrativa.

Essa narrativa é marcada, de início, por um eu-lírico contando a descoberta e o sentimento de estar doente no hospital de doidos malucos, a descrição da busca incessante por identidade, por uma forma própria aquém do corpo físico maltratado, barrada por um hospício que, segundo Maurício Lougon (2006, p. 30), podia ser descrito como “um mosaico de feições grotescamente diversificadas, estampando em comum a miserabilidade”. Ao final, identifico a imagem de uma mulher que toma, ou retoma, consciência de que seu “falatório” não iria salvá-la e troca de nome, em um fluxo de identidades – não é mais Stela do Patrocínio, muito bem Patrocinada – passa a se animalizar e assume o nome de “caixão enterro cemitério defunto cadáver”:

Meu nome verdadeiro é caixão enterro
Cemitério defunto cadáver
Esqueleto humano asilo de velhos
Hospital de tudo quanto é doença
Hospício

Mundo dos bichos e dos animais
 (...)

Reino dos bichos e dos animais é o meu nome
 (PATROCÍNIO, 2001, p. 118).

Primeiro veio o mundo dos vivos/ Depois no entre a vida e a morte/ Depois dos mortos/ Depois dos bichos e dos animais/ (PATROCÍNIO, 2001, p. 115): a representação da morte provocada pelo hospício, não a morte do corpo – a morte do sujeito, da identidade. E assim como Fabiano, de *Vidas Secas*, Stela parece se animalizar, justamente, por sentir não ser vista como humana ou por não estar à altura dos humanos “normais” que a rodeavam: a instituição psiquiátrica também pode ter caráter animalizador. O Deus das pessoas normais não chegava até ela, ou simplesmente não a ouvia em meio ao barulho de inúmeras dores da Colônia Juliano Moreira:

No céu
 Me disseram que deus mora no céu
 No céu na terra em toda parte
 Mas eu não sei se ele está em mim
 Ou se ele não está
 Eu sei que estou passando mal de boca
 E passando muita fome comendo mal
 E passando mal de boca
 Me alimentando mal comendo mal
 Passando muita fome
 Sofrendo da cabeça
 Sofrendo como doente mental
 E no presídio de mulheres
 Cumprindo a prisão perpétua
 Correndo um processo
 Sendo processada
 (PATROCÍNIO, 2001, p. 97).

Depois de trinta anos no presídio de mulheres, Stela do Patrocínio deu fim à sua prisão perpétua aos 52 anos, em 1992. Após uma vida inteira “sendo processada”, a poetisa precisou ter a perna amputada, em virtude de um caso de hiperglicemia. Diante da tristeza, parou de falar (o que a fazia ser quem era), de comer e por não conseguir se recuperar da cirurgia, uma infecção generalizada definiu o seu último dia por de trás daquelas paredes.

Considerações finais

Pobre, louca e negra, Stela viveu esquecida durante quase todos os trinta anos em que esteve internada na Colônia Juliano Moreira, mas emprestou sua voz para denunciar o apagamento, estabelecido nas instituições asilares, de tantas outras singularidades, esmagadas por uma história a favor da “ordem”. Stela do Patrocínio subjetivou sua experiência em instituições psiquiátricas do século XX e a transformou em arte, com textos vivos, atravessados pela dor do enclausuramento, que representam resistência às amarras de um silêncio instaurado através da violência e do descaso reservado a todas as vozes que ousaram vibrar fora da sintonia esperada.

Para poder compreender os contextos que aparecem em seus textos, principalmente, o sofrimento psíquico em sua relação com a falta de uma saúde mental especializada em atender as mulheres para além de propostas arcaicas condicionantes, recorremos a Michel Foucault e algumas de suas obras como *A história da loucura na idade clássica* e *O Poder Psiquiátrico*. A partir destas leituras, foi possível perceber como a loucura assumiu diferentes facetas ao longo dos séculos, e, por este motivo, não poderia ser analisada se não pensada antes por seu viés cultural. A própria noção de loucura supera o corpo físico.

No decurso da história, firmou-se sobre o corpo das mulheres um controle como forma de aprisionamento – mais do que as paredes dos manicômios, as condições do “ser mulher” também punem. Por isso, questiono: quando as convenções sociais devem ser tomadas como direcionamentos para definir o limite entre o sujeito insano e o racional? A resposta negativa não muda uma história de mulheres que não tiveram os seus contextos de vida e especificidades considerados.

Reino dos bichos e dos animais é o meu nome mostra a luta de uma mulher que queria sentir esperança, no “tempo da morte” de uma instituição psiquiátrica. A sua própria identidade, em alguns momentos, aparece pela marca do “outro”. Stela sentia que não era ouvida pelo deus que diziam morar no céu. No entanto, a poetisa não deixou que arrancassem sua singularidade e subjetividade.

O destino daquelas que conversam intimamente com o absurdo sempre foi cruel porque contestam uma “natureza”, uma “corrente”. Obras como *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* ficaram esquecidas por anos, pareciam, por um momento, enterradas com toda uma história de dor, de desrazão, porém, de uns anos para cá, houve um volume interessante de artigos, dissertações e teses sobre a literatura de autores e

autoras antes marginalizadas, o que só indica que, onde existe desejo de transformação, pesquisas como essas continuarão ressurgindo, com diferentes leituras e significações. Stela passou toda a sua vida adulta, até seu último suspiro, na Colônia Juliano Moreira, mas o seu “falatório” garantiu que sua fala “pulasse os muros e os portões” que aprisionaram o seu corpo físico.

Referências

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Stela do Patrocínio. MOSÉ, Viviane (org). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *De historiadoras, brasileiras e escandinavas: loucuras, folias e relações de gêneros no Brasil (século XIX e início do XX)*. Tempo, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 181-215, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na idade clássica*. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Londres: Routledge, ed, trans R. Sheridan, 1972/1995.

FOUCAULT, Michel. *O Poder Psiquiátrico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. Loucura, literatura, sociedade. In: Motta, Manoel Barbosa (Org.). *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 17. Ed. São Paulo: Graal, 2002.

HALL, Stuart. Quem precisa de Identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero [1987]. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOUGON, Maurício. *Psiquiatria institucional: do hospício à reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

PASSOS, Izabel Christina Friche Passos. *Loucura e Sociedade: Discursos, práticas e significações sociais*. Belo Horizonte, Argvmentvm Editora, 2009.

PEGORARO, Renata Fabiana; CALDANA, Regina Helena Lima. *Mulheres, loucura e cuidado: a condição da mulher na provisão e demanda por cuidados em saúde mental*. Saúde e Sociedade, São Paulo, v.17, n.2, p.82-94, jun. 2008.

PORTER, Roy. *História social da loucura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SILVA, Elizabete Rodrigues da. *Feminismo radical – pensamento e movimento*. Revista Travessias – Educação, Cultura, Linguagem e Arte, v. 2, n. 3, 2008.

VENANCIO, Ana Teresa. *As faces de Juliano Moreira: luzes e sombras sobre seu acervo pessoal e suas publicações*. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 36, 2005.

ZARA, Telma Beiser de Melo. *Me transformei com esse ‘falatório’ todinho: cotidiano institucional e processo de subjetivação em Stela do Patrocínio*”. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais (UNOESTE). PR: Toledo, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

A INVISIBILIDADE DA MORTE EM VIRGÍNIA VENDRAMINI

Lucilaine Tavares da Silva Anschau

Introdução

A morte é tema recorrente em diversas áreas de estudo como a ciência, religião, história, antropologia, sociologia e psicologia. No entanto, os campos mais fecundos são a filosofia e a arte, em especial a literatura, pelo fato de discorrer sobre os sentidos da morte permite-nos filosofar e cantar a vida (ARAUJO, 2012). A morte torna-se fonte de inspiração da criação filosófica e poética – adorada e temida – na busca da compreensão do fenômeno da finitude terrena, considerada a única certeza da vida.

Apesar de ser fenômeno presente no cotidiano, muitas pessoas evitam pensar e falar sobre a morte, principalmente por sua essência impresentida, insólita e imprevisível, lembrada como uma eventualidade que arrebatava e suprime vidas que afeta os homens no universo cultural e social (SILVA, 2013).

No entanto, ponderar sobre a morte parece ser uma prática da qual não há como fugir para sempre.

Por esta perspectiva, neste estudo pretende-se discorrer sobre a figuração da morte no poema “Simples Assim” de Virgínia Vendramini, escrito em 27 de abril de 2017, portanto, ainda não publicado. Dentre suas obras, poucos são os poemas que tratam da morte. Trata-se de uma composição marcada pela linguagem não rebuscada que apresenta um vocabulário singelo, direto, desprezioso, puro. Os poemas de Virgínia Vendramini constituem-se de uma linguagem simples, coloquial, pura, que abordam diversas temáticas voltadas a cotidianidade da vida manifestando grande versatilidade poética. O poema “Simples Assim” chama a atenção pelo fato de ter sido criado para descrever o sentido da morte pautado na invisibilidade.

O poema analisado ressalta as vivências humanas interpretadas de forma descomplicada, singela e espontânea. A morte lírica não avança ao espaço vivido. A vivência se dimensiona – torna a morte quase invisível. No poema, a morte apenas determina o fim da vida como a única certeza – evidencia um passo a ser dado durante a vida, do qual não se pode fugir. Octavio Paz (2012, p. 177) afirma que a “vida e morte são apenas dois movimentos, antagônicos, mas complementares, de uma mesma realidade.”

Neste recorte, primeiramente será elaborada uma perspectiva sobre a morte evidenciando suas concepções na arte literária e na filosofia com o intuito de realçar seu conteúdo estético e conceitual para fundamentar a análise proposta neste estudo. Assim, a fundamentação teórica baseou-se em filósofos como Martin Heidegger, Arthur Schopenhauer e em estudiosos da literatura poética como Octávio Paz, Walter Benjamin e Alfredo Bosi que dissertam sobre o tema.

A Morte na Literatura: As Faces da Morte

A morte, entendida como um fato impreterível para o ser humano é, substancialmente, um mistério. O homem concebe a morte como o fim da existência e passagem para um plano diferenciado e desconhecido – uma ruptura. Pelo fato de ser um espaço desconhecido, a morte suscita inúmeras reflexões pelo seu caráter duvidoso, temeroso e místico (SILVA, 2013).

Arthur Schopenhauer (1788-1860) um dos mais ilustres filósofos sobre a morte, declara esta é fonte de inspiração, considerando-a “musa da filosofia” com o sentimento de que o homem certamente não teria filosofado sem a existência da morte. Em sua concepção o conhecimento filosófico da essência do mundo pode auxiliar o homem a reprimir o medo da morte. A morte não deve ser temida, pois ela é algo que integra o “todo” do processo, ou seja, vida e morte fazem parte de um fenômeno total. Schopenhauer (2005) afirma que a morte é o fim de todas as coisas e que não existe nada nem antes do nascimento e nem após a morte.

A consciência da morte inquieta o ser humano quando evocada a realidade da finitude da vida. Para suplantar estes medos Schopenhauer valoriza a magnitude do poder da reflexão, convencendo o indivíduo de que é ele próprio a natureza e o mundo sendo este a expressão da vontade de viver, impedindo o sentimento iminente da morte. Convince que a morte é parte necessária da vida considerando insensatez o desejo de perpetuar a individualidade humana. Para o filósofo o homem não teme a dor e sim sua destruição “e como o indivíduo é a vontade de viver em qualquer objetivação, todo o seu ser se rebela contra a morte” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 9).

As reflexões acerca da mortalidade constituem-se um fenômeno essencialmente humano, sendo o único ser da natureza que possui consciência de que está vivo, e que, inevitavelmente, um dia morrerá. Este discernimento da sua condição existencial permite-lhe um privilégio suspeito: o sofrimento do homem ultrapassa a barreira do tempo

presente, adentrando na dimensão do passado e do futuro, pelo questionamento do sentido da sua vida – exatamente porque sua única convicção é que está sentenciado à morte (ROMERO, 2012).

O medo da morte é mais comum entre os ocidentais do que entre os orientais. A morte representa não somente o limite da vida ela apresenta-se como um fenômeno de uma realidade desconhecida, misteriosa e assustadora ao ser humano. Por isso, as pessoas não costumam pensar na morte e no seu significado. “É nessa visão que a morte permeia o imaginário do homem, abalando as fantasias defensivas que as pessoas constroem como uma muralha contra a ideia de sua própria morte” (PINTO, 2014, p. 2).

Esta tomada de consciência pelo homem da morte fascina por dois motivos: pelo medo do aniquilamento absoluto e pelo mistério já que nada se sabe da morte, pela sua compleição inatingível e enigmática (SILVA, 2013). Também nos pensamentos de Montaigne (2010) a morte é representada por dois nuances antagônicos: a morte para os que estão vivos – os de boa saúde e os idosos, sendo esta mais leve e menos nociva. A segunda formulação trata-se da morte carregada de sofrimento, sentida pelos moribundos, considerada dolorosa, demorada e brutal. A obra da vida é construir a morte. O ser humano está na morte enquanto está em vida. Por conseguinte, está depois da morte quando não mais está em vida. Durante a vida morre-se e a morte toca bem mais brutalmente o moribundo que o morto.

Heidegger (1889-1976) filósofo alemão existencialista afirma em sua obra *O ser e o tempo* que só diante da morte é que a vida se elucida. Para o estudioso, quando o ser humano tenta apagar a figura da morte, adentra numa experiência não autêntica. “Não há nenhuma experiência que possa ser comparada à morte, ela é tão única que sequer permite a possibilidade de tematização por parte de quem a vivencia” (HEIDEGGER, 2008, p. 320).

Octávio Paz em sua obra *O arco e a Lira* interpõem que nascer e morrer são duas notas extremas de um concerto harmonioso que é a vida – contingência e finitude. A morte faz parte da vida: “vivemos morrendo. E cada minuto que morremos, estamos vivendo-o” (PAZ, 2012, p. 179). Vida e morte, portanto, são indissociáveis e suplementares.

A morte está à espreita nos lugares mais inusitados. Inclusive pode estar dentro de cada uma de nós. Este pensamento levar a reflexão de que ela pode estar conosco desde o nosso nascimento. Neste contexto, “a morte nasce conosco e do nosso nascimento ao

fim, na verdade, vamos morrendo dia a dia, na velocidade em que a morte avança dentro de nós” (LIAL, 2012, p. 20).

O sentido e o comportamento homem perante a morte mudou ao longo da história. Na Idade Média o homem aceitava a morte como justa. Os mortos eram enterrados nos pátios das igrejas, onde aconteciam as festas e feiras populares. A partir do século XIII, as comemorações foram proibidas nos cemitérios, anunciando o distanciamento entre vida e morte, evoluindo para a concepção da morte como uma transgressão à vida, que furta o homem do convívio social. Nesta época, houve a construção da imagem e simbologia da morte, carregada de horrores para que o homem pudesse recordar-se do seu destino incooperante e impiedoso. Na modernidade o homem admite a morte, nutrindo um sentimento de conformidade e comportamento enlevado (SILVA, 2013).

Para Pinto (2013) nos tempos modernos a morte passou a ser símbolo de vergonha e sinal de fracasso, impotência. Existe uma urgência para enterrar o morto. Na sociedade atual cultiva-se a prática de não falar da morte e não há lugar para manifestações de sofrimento. A adoção deste comportamento levou à morte a invisibilidade. O morrer é silencioso e tocar no assunto é proibido.

O tempo permitiu que o rosto da morte assumisse outro aspecto, segundo Walter Benjamim (1994, p. 207), “no decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação”. Na atualidade a morte encontra-se, impreterivelmente, expulsa do universo dos vivos. O tema é complexo e delicado. Difícil de ser discutido. É evitada de todas as formas possíveis, por este motivo, é cercado de uma profunda invisibilidade.

No horizonte das artes literárias, a peculiaridade invisível do morrer pode ser decorrente da percepção de certos traços intrínsecos da morte - como sendo um campo sombrio, lúgubre, tétrico e desumano, que traz sofrimento, separação, abandono e dor. No entanto, também apresenta acepções contrárias, sendo visualizado como um fenômeno atraente, sensível e poético. Estas características inspiram as criações artísticas, estreitando relações representação da vida, visando perpetuar as vivências do ser humano.

A evolução deste pensamento preenche de significados e legitima a criação poética. A produção se materializa na poesia condensada na construção de versos pronunciados de sentido sobre a existência finita da vida. A poesia permite ao homem uma experiência de revelação e expressão das inquietações da alma e os mistérios do inconsciente. Induz à busca interior que não pode ser confundida com introspecção ou análise, mas como “uma atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia à

aparição de imagens” (PAZ, 2012, p. 61).

A morte gera e incentiva a aspiração de entendimento profundo da vida e o aprofundamento da existência. A respeito deste aspecto Bosi (2000, p. 223) afirma que “o poema não teme nada nem os seus inimigos mais insidiosos” por meio da linguagem e imaginação que se mesclam no ato de criação, o poeta projeta na mente do leitor a autenticidade de suas inspirações.

A convivência com as reflexões acerca da morte durante a nossa vida permite um entendimento mais palpável do fim. Pela evidência da sua presença de maneira sensível, é pertinente o estudo da morte nos segmentos de domínio da literatura poética. Dessa forma, busca-se compreender a arte poética de Virgínia Vendramini no poema “Simples Assim” em que esbarra na temática da morte.

Em suas obras, a temática volta-se especialmente para a memória, infância, família, questões sociais e aspectos urbanos – o assunto morte não é usual à poeta. No entanto, não há como surpreender-se pela escolha do tema, visto que a morte nos acompanha desde o nascimento, é fato natural, em algum momento, refletir sobre seus mistérios, malgrado medo.

Em análise aos poemas sobre Ferreira Gullar, Paiva (2009, p. 8) afirma que “a morte se torna uma constante progressiva” e que este crescente interesse pela temática, inicia-se pela consciência de que a vida é efêmera e progride em direção reflexões mais profundas sobre a morte.

O fazer poético origina-se de um íntimo relacionamento do poeta com as palavras. É, ao mesmo tempo, um ato de linguagem e de libertação do inconsciente e das emoções. A transfiguração do sentido do texto inicia ao acaso, imprevistamente, sem encontro marcado ou planejamento prévio do discurso. Pode ser reconfigurado, reelaborado e inspirado por um forte desejo. A poesia, de acordo com Paz (2012, p. 21) é “filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior, linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da ideia”. Neste sentido, percebemos que não há modelos ou padrões poéticos de criação a serem seguidos. O poema se faz, origina-se, nasce - num momento único, particular, espontâneo e livre do poeta, num instante de criação literal.

A morte como matéria da vida penetra no poema de Virgínia Vendramini, embrenha-se de forma sutil, tal como se aproxima do fim da vida do homem, passo ante passo. A introdução ao tema da finitude humana na obra vendraminiana se faz pertinente para conhecer sua intuição no poema analisado.

Simples Assim

Virgínia Celeste Vendramini nasceu em 1945, em Presidente Prudente no Estado de São Paulo. Aos 16 anos mudou-se para o Rio de Janeiro onde cursou a faculdade de Língua Portuguesa e Literatura. Exerceu o magistério durante 28 anos.

Iniciou sua trajetória de criação poética ainda na adolescência, desde então, publicou cinco livros de poesia: *Rosas não* (1995); *Primavera urbana* (1997); *Matizes* (1999); *Trajatória* (2004) e *Hora do Arco-íris* (1998). No entanto, a autora não escreve continuamente, desenvolveu a construção poética e as artes plásticas de forma intercalada. Dedicou-se à escrita de poemas na década de 70, depois na década de 90, retornando em 2004.

Virgínia Vendramini recebeu os prêmios: Murilo Mendes no Concurso Livros Inéditos realizado pela Editora Alba, com a obra *Hora do Arco-íris* em 1998 e a obra *Matizes* foi vencedora do II Concurso Blocos de poesia em 1999. A partir de 1994, Virgínia Vendramini começou a expor sua arte em tela e tapetes em amostras individuais e coletivas. Em 2000, iniciou seu trabalho com tinta acrílica, utilizando os dedos e as mãos para pintar, no entanto, não prosseguiu nesta técnica por muito tempo.

Para a compreensão de sua produção artística, deve-se considerar sua história de vida: Virgínia Vendramini nasceu com menos de 10% da visão por causa de um glaucoma congênito e grave lesão no nervo ótico, cresceu enxergando pouco. Ficou totalmente cega aos 16 anos e, desde então, se utiliza da memória de cores e formas como fonte para sua criação artística, nos diversos tipos e estilos de arte. Seus poemas são construídos a partir das coisas simples e cotidianas. Apresenta uma tendência literária que opta pela criação da poesia com uma linguagem direta e sutil, configurando seu estilo no poema “Simples Assim” – escolhido para análise no qual aborda a temática da morte de forma singular e que remete às reflexões sobre o sentido da existência humana.

O poema “Simples Assim” de Virgínia Vendramini foi escrito neste ano e, por isso, não é conhecido do público e nem foi divulgado em suas obras expostas. No poema os fatos da vida são apresentados poeticamente tal como acontecem, expressando sua maneira de interpretar o mundo e suas vivências, tornando o poema concreto, presente e denso.

Simples Assim

A vida é isto:
 Um caminho sem volta.
 O passado - memórias.
 O presente - relâmpago.
 O futuro - mistério.
 Morte - a única certeza.

O que fomos? O que somos?
 O passado, que importa?
 Que importa o que seremos?
 O mundo gira, a vida continua.
 Viver agora é preciso.,
 Coração e olhar atentos
 A cada dor, cada sabor.

Veja, ouça, desfrute:
 A surpresa de cada dia,
 O mudar de cada hora,
 A mágoa, a lágrima, o amor,
 A descrença, a fé, a esperança,
 A dúvida esclarecida,
 A dádiva, a recompensa,
 O favor recebido,
 A dívida saldada,
 As descobertas da ciência,
 O abraço de um amigo
 Sua mão, sua palavra.

Mas ir em frente é preciso:
 Nas trilhas da incerteza,
 No temor dos imprevistos
 Na rota acidentada
 Dos mistérios revelados
 A cada passo, a cada atalho.
 A chegada inevitável:
 Morte - a única certeza
 (VENDRAMINI, Abr. 2017)

A análise parte do título do poema - “Simples Assim” - que denota uma trivialidade quando acompanhada e delimitada pelo sentido da morte, como se este fosse um fato corriqueiro, aceitável e superável. O texto não transmite angústia da morte, ela é representada como algo sutil, sem significância perante a intensidade da vida e da natureza que permanece.

Nos primeiros versos, se refere a vida como algo banal, descrevendo-a fidedignamente: “A vida é isto:/ Um caminho sem volta”, referindo-se à vida como uma breve passagem, como um momento, destituída de característica cíclica. A expressão “O passado – memórias”, diz respeito ao que já foi vivido. As memórias são vivências

imagéticas colocadas à luz do presente que, articuladas à escrita, rememoram suas experiências representando-as novamente no mundo da escrita. Gaston Bachelard em sua obra *Poética do Espaço* lembra que nunca se vive a imagem em primeira instância, porque ao “final do curso da vida que veneramos realmente uma imagem, descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória” (BACHELARD, 1993, p. 50). Por esta concepção, pode-se dizer que a poesia nunca está isenta da realidade que cerca o poeta, sempre serão visualizados resquícios de imagens vivenciadas.

A efemeridade da vida pode ser percebida no verso “O presente – relâmpago” que expressa o sentimento de tempo fugidio. A vida passa, tem um tempo estipulado, não permanece.

Para Antonio Donizeti da Cruz (2004), em estudo sobre a o caráter efêmero e transitório da existência em poesias de Helena Kolody, afirma que “a consciência da brevidade da vida e o futuro incerto fazem com que o sujeito lírico valorize o momento presente”. Neste sentido, a morte pode ser considerada um processo natural, que indica a perspectiva certa da finitude humana. A percepção de que a morte pode suceder a qualquer momento, não limita o sujeito lírico de viver intensamente o momento presente.

No verso “O futuro – mistério” também reporta-se a morte indiretamente, pelo fato de que no final da vida, quando a morte se aproxima, o mistério toma conta da cena. Entre os questionamentos acerca do mistério pode-se pensar o que é a morte? Como reconhecer sua proximidade? Este mistério torna-se um elemento peculiar à morte, cerca e obscurece o assunto.

A vida, momentaneamente desenhada pela poeta na primeira estrofe do poema, expressa sua maneira de ver o mundo por meio de imagens construídas pelas palavras. Para Alfredo Bosi, estudioso da linguagem poética, em sua obra *O ser e o tempo na poesia*, afirma que “a escolha de uma palavra e não de outra, de um traço, e não de outro”, responde às determinações da necessidade de imprimir “uma percepção original da realidade” que habita na mente do poeta (BOSI, 2000, p. 25). Note-se que, neste sentido, a imagem é palavra articulada que preenche de sentido os versos criados para a representação de todos os fatos da vida.

Sob o prisma do imagético, Paz (2012, p. 113) afirma que as “imagens poéticas nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos, e que esse algo, embora pareça um disparate, nos revela quem somos de verdade”. Isso porque a imagem carrega inúmeros significados que ultrapassam a existência humana, a partir da simbologia reconstruída do poema. Este significado é único para cada leitor, de acordo com a sua interpretação.

A segunda estrofe do poema inicia-se pelo questionamento: “O que fomos? O que somos?/O passado, que importa?/ Que importa o que seremos?”, nestas interrogações a confluência de sentimentos e sentidos da vida que conduzem às indagações fundamentais da vida que são sondadas pela filosofia. As tentativas de resposta à estas perguntas são feitas pela ciência que investiga, pela criação artística que registra e pela religião, no sentindo nato da expressão em latim *religere* que significa união nos mostra um caminho pouco compreendido de sua real essência (SILVA, 2013).

Virgínia Vendramini procura indagar qual o nosso objetivo na terra? Por que viemos? As questões voltam-se para um sentido mais profundo da vida, voltam-se para o tempo presente, para o agora. Essa busca do homem para um sentido da vida é um crescimento pessoal que se faz ao viver - vivendo, enriquecendo as experiências pessoais, impregnando de sentido a vida. É um constante caminhar em busca da evolução - maior virtude do ser. A tomada de consciência da morte torna a vida humana sombria, pelo questionamento da sua existência e finitude.

Sabe-se que o homem, muitas vezes, no viés psicológico tenta fugir daquilo que o amedronta. Evitar pensar sobre o assunto é uma estratégia muito utilizada para evitar sofrimento. Em outros momentos o homem pode apropriar-se de um sentido de vida que não é o seu. A contrariedade entre aquilo que vive e sua real essência é óbvia. No entanto, os laços que os prendem são tão resistentes que torna-se impossível libertar-se (SILVA, 2013).

O texto mostra que a vida é transitória, o que é denotado pela expressão “o mundo gira” que se torna símbolo de mudanças, de transitoriedade, de transformação e, conseqüentemente, de inquietação. A dor da transitoriedade pode ser considerada a alegria e a liberdade de não ser eterno. E, não sendo eterno, o homem vive momentos únicos em sua vida. No entanto, este pensamento pode ser também reconhecido como um consolo para o ser humano, diante da morte inevitável que se aproxima, e que, é a única certeza da vida.

No verso seguinte, “Viver agora é preciso.” Virgínia Vendramini parafraseia o grande poeta Fernando Pessoa que utiliza o verso "*Navegar é preciso; viver não é preciso*" elucidando no poema que a expressão era utilizada por navegadores antigos. De acordo com a história, a frase em latim "*Navigare necesse; vivere non est necesse*" foi pronunciada por Pompeu (general romano, 106-48 a.C.) aos marinheiros amedrontados que recusavam viajar durante a guerra. A afirmação do general Pompeu surtiu bons frutos tornando a viagem um sucesso, sendo posteriormente utilizada pelo poeta português. A

interpretação do da frase é que navegar é uma atividade precisa e o viver é deliciosamente ou terrivelmente impreciso porque envolver sentimentos, emoções e estados de espírito (SOUSA, 2017).

O poema sensibiliza o leitor para a tomada de consciência da intensidade da vida no verso “Coração e olhar atentos/ A cada dor, cada sabor.” que leva a pensar no ato de vivenciar e experimentar a vida, sem apego a nada, mas valendo-se da sensibilidade e abertura para o novo, com leveza para conhecer e aproveitar os sabores do viver.

A estrofe seguinte Virgínia Vendramini imprime uma inquietação muito presente no homem moderno que consiste em aprender a viver no presente. Trata-se de um chamado para viver a vida enquanto ela acontece, observar o agora, perceber o momento presente, sem fugir daquilo que somos, assumindo a nós mesmos:

Veja, ouça, desfrute:
 A surpresa de cada dia,
 O mudar de cada hora,
 A mágoa, a lágrima, o amor,
 A descrença, a fé, a esperança,
 A dúvida esclarecida,
 A dádiva, a recompensa,
 O favor recebido,
 A dívida saldada,
 As descobertas da ciência,
 O abraço de um amigo
 Sua mão, sua palavra.
 (VENDRAMINI, Abr. 2017)

O poema aconselha o leitor a aproveitar a vida “Veja, ouça, desfrute:” estes versos comprovam que o viver, apesar da visão da constante falta de tempo da modernidade, onde tudo tem que ser imediato, tudo urge. Este pensamento se depara com a morte que chega sem hora marcada. Por esta perspectiva, devemos aproveitar cada segundo, já que não sabemos quando morreremos. O homem que caminha pelo fio da vida e, irremediavelmente, encontrará a morte. Entretanto, vive projetando-se no futuro – é uma forma de manter-se motivado a realizar seus sonhos e anseios.

Para Freud (2010, p. 230) “a morte é o desfecho necessário de toda vida, que cada um de nós deve à natureza uma morte e tem de estar preparado para saldar a dívida, em suma, que a morte é natural, incontestável”. Portanto, o risco da morte está permanentemente presente durante o tempo vivido.

Se pensarmos neste tempo vivido, podemos inferir que o tempo de vida de uma pessoa pode ser visualizado como uma pista para os que ficam, que auxilia na

compreensão do sentido da sua própria morte. Na acepção de Silva (2013, p. 47), “o tempo humano é marcado por essa ideia de finitude, essa constante presença do fim que se anuncia sempre através do outro. A vida tem um sentido biológico marcado pela morte”.

Nos versos seguintes Virgínia Vendramini aponta para os descaminhos e descompassos da vida humana em toda sua plenitude com a contemplação de acontecimentos aparentemente adversos, mas que a preenchem com tanta intensidade. O poema torna-se um convite ao leitor à percepção de diferentes visões e novas perspectivas sobre o morrer. Para Paz (2012, p. 109) “a identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia”. Pensar na plenitude da vida pressupõe uma atividade única, que interliga o pensamento do nada absoluto e na plenitude do ser:

Mas ir em frente é preciso:
 Nas trilhas da incerteza,
 No temor dos imprevistos
 Na rota acidentada
 Dos mistérios revelados
 A cada passo, a cada atalho.
 A chegada inevitável:
 Morte - a única certeza
 (VENDRAMINI, Abr. 2017)

Para Rubem Alves, em sua obra *A morte como conselheira* (1991) descreve a morte como uma conexão que permite o homem alcançar sua integralidade “a morte não é algo que nos espera no fim. É companheira silenciosa que fala com voz branda, sem querer aterrorizar, dizendo sempre a verdade e nos convidando à sabedoria de viver” (ALVES, 1991, p. 12). A morte é encarada como o fim da existência e passagem para um plano diferenciado e desconhecido, tornando-se um paradoxo entre a finitude e a vida humana.

Segundo Rubem Alves (1991) a morte não fala sobre si, ela sempre fala da vida e daquilo que fazemos com a própria vida. A partir deste entendimento é possível reconhecer a morte como uma companheira e não como fenômeno oponente. Neste sentido, a imagem do fim da vida se apresenta como um limite e não necessariamente indica o término desta, mas que indica o anúncio de uma realidade enigmática e mística, ainda que obscura, que também pode ser tornar assustadora.

O poema encerra-se com o verso “A chegada inevitável:/Morte - a única certeza”

como uma confirmação, confessando a certeza de que ela está ali, logo adiante, esperando, como um risco eminente. Schopenhauer (2005, p. 30) ressalta que é difícil filosofar a vida se não pensarmos na morte. A morte desde sempre esteve conosco, para ele “a ela estamos destinados desde o nascimento e ela brinca apenas um instante com sua presa antes de devorá-la.” Neste sentido, importa o que fazemos da nossa vida enquanto a morte não acontece. Para que esta vida não seja banal, fútil e pequena.

Para identificar como Virgínia Vendramini constrói o sentido da morte em seu poema “Simples Assim”, pode-se entender a afirmação de Paz quando discute acerca da finalidade da poesia, afirmando que esta proporciona ao homem “a consciência de ser algo mais do que passagem” (PAZ, 2012, p. 21).

Remete para a aceitação da morte como um fato inevitável, admitindo-a como algo natural, torna-se uma ruptura necessária que não fere, não demonstra grande expressividade e não a torna importante. Virgínia Vendramini não intensifica o significado da morte no poema, pelo contrário, o sentido da morte torna-se invisível sendo referenciado apenas como o fim inevitável da vida.

Para Paz (2012) a perda da imagem do futuro implica na mutilação do passado. Tudo que parecia repleto de sentido se exhibe aos olhos do homem como esforços incongruentes e construções sem sentido. “A perda de significado afeta as duas metades da esfera, a morte e a vida: a morte tem o sentido que lhe dá o nosso viver; e este tem como significado último ser vida diante da morte” (PAZ, 2012, p. 271).

No poema *Simples Assim* de Virgínia Vendramini a vida é anunciada como um evento cheio de experiências e a morte assume a dimensão de algo necessário, que pertence ao plano da inevitabilidade. Tal como acredita Schopenhauer, Virgínia deixa transparecer que a morte conduz-se ao nada. Neste sentido, a morte adentra ao espaço da invisibilidade.

No poema, a vida é descrita de forma tão rica, cheia de alegrias e esperanças – tão intensa, que imprime a intenção de que vale a pena viver. O que importa não é a morte ou a finitude da vida. A vida é um privilégio glorioso, des(medido), imprevisível, aterrorizante, suave e fascinante que merece ser vivida em toda a sua intensidade, apesar da incerteza, do sofrimento e das atrocidades. Interessa viver vivamente.

A morte no poema *Simples Assim* de Virgínia Vendramini é caracterizada como passiva, mas não libertadora. Pelo contrário não aponta indícios nem sofrimento, nem de mistério – indica o vazio, o nada, o invisível. A autora não adentra na complexidade da morte, retrata-a como algo que faz parte da vida, como um processo natural.

Este pensamento possibilita uma minimização do sentimento de medo e angústia que causa desconforto ao ser humano quanto reflete sobre a morte. O poema motiva que cada pessoa escreva a sua própria existência dando ênfase à força da vida perante a morte. A poesia como fio condutor para reflexão da morte a partir da vida e vice versa, é ponto de partida comum, de acordo com Paz (2012, p. 276) que “não se propõe a consolar o homem pela morte, e sim fazê-lo ver que a vida e morte são inseparáveis: são a totalidade”.

Considerações Finais

A abordagem da morte no poema *Simples Assim* é configurada pela aceitação da morte como mera etapa da existência do homem. Virgínia Vendramini não intensifica o significado da morte no poema, pelo contrário, o sentido da morte torna-se invisível sendo referenciado apenas como o fim inevitável, representando uma ínfima parte da vida. A alusão à morte volta-se para um momento fugaz, único e passageiro, não como processo, dissipando a imaginação do futuro, como um passo que adentra ao nada.

O poema de Virgínia Vendramini dialoga com os pensamentos de Schopenhauer deixando transparecer que a morte não deve ser temida. Por não haver nada depois da morte desfazem-se os mistérios que a cercam tornando-a paulatinamente imperceptível.

Portanto, a construção do poema *Simples Assim* de Virgínia Vendramini permite uma análise da morte como um fato encoberto pela invisibilidade. Este comportamento é fortemente influenciado pela conduta da sociedade atual que evita falar e pensar na morte. O poema reitera os sentidos da vida e leva o leitor a refletir acerca dos sentidos da morte e de sua existência.

Referências

ALVES, Rubem A. A morte como conselheira. In: *Da morte: estudos brasileiros*. Campinas: Papirus, 1991.

ARAUJO, Rodrigo Michell dos Santos. *Um grito de desespero: Diálogos para uma filosofia da morte em Ivan Junqueira e Emil Cioran*. Estação Literária, Volume 9, p. 81-94, jun. 2012. Disponível em: <[http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art6 .pdf](http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art6.pdf)>. Acesso em 02 jun. 2017.

BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 8 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CRUZ, Antonio Donizeti. *A poesia de Helena Kolody: busca do essencial*. Cascavel: Edunioeste, 2004. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/kolody.html>>. Acesso em 15 jun. 2017.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916) – Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2008.

LIAL, William Lima. *As muitas faces da morte na poesia de Ferreira Gullar*. 2012. Dissertação de mestrado. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8089>>. Acesso em 02 jun. 2017.

MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaios: uma seleção*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PAIVA, Carlyne C. *As muitas vozes da morte: uma leitura da poesia de Ferreira Gullar*. 2009. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-24112009-104107/pt-br.php>>. Acesso em 07 jun. 2017.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac

Naify, 2012.

PINTO, Lidiane Feitosa; BAIA, Ângela F. A representação da morte: desde o medo dos Povos primitivos até a negação na atualidade. *Humanae*; v. 7, n. 1 Disponível em: <<http://humanae.esuda.com.br/index.php/humanae/article/view/74/66>>. Acesso em 07 jun. 2017.

ROMERO, Caio Steffano. *Três faces da morte: Análises comparadas de poemas dos períodos barroco, romântico e moderno*. Trama v. 8, n. 15 (2012). Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/viewArticle/6885>>. Acesso em 02 jun. 2017.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Livro IV. Vida e Morte. Acrópolis, 2007. Disponível em: < <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/24881-24883-1-PB.pdf>>. Acesso em 02 jun. 2017.

SILVA, Gabriela Farias da. *Fabulae Moriendi: a ficcionalização da morte em quatro romances da Literatura Contemporânea Portuguesa*. 2013. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/6775>>. Acesso em 09 jun. 2017.

SOUSA, Rainer Gonçalves. *"Navegar é preciso, viver não é preciso"*. Brasil Escola. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/navegar-preciso-viver-nao-preciso.htm>>. Acesso em 05 de jun. 2017.

LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA: UMA POESIA QUE ECOA ANGÚSTIA

Job Lopes

A escritora Lília Aparecida Pereira da Silva, natural de São Paulo, nasceu na cidade de Itapira, em 1926. Possui cento e quinze livros publicados e obras em áreas distintas como: poesia, literatura infantil, teatro, desenho, contos, pinturas, estudos de direito e psicologia. Além de suas diversas formações acadêmicas, entre elas, Direito, Psicologia, Jornalismo, Secretariado e Doutorado em Letras – realizado em Nova Iorque pela “World University”, filiada à Universidade de Danzing (Polônia).

A escritora constrói versos que formam uma tessitura semântica de palavras que se alinham com a diversidade das emoções. Sentir é uma expressão humana; expor esses sentimentos é um estado emotivo que depende de cada ser. Representar e recriar os afetos em arte é uma composição que exige sensibilidade, reflexão, percepção e outros elementos que tornam o poeta um artesão da palavra, que descreve afetos e ao mesmo tempo constrói estórias, ideias e sonoridades.

Segundo Octavio Paz, “A significação é indicativa, emotiva e representativa. Em cada expressão verbal aparecem as três funções, em níveis distintos e com diferente intensidade. Não há representação que não contenha elementos indicativos e emotivos” (PAZ, 1982, p. 39). Os afetos constituem o homem, mas o que os tornam relevantes em um estudo literário é compreender como eles são representados nas distintas esferas artísticas. Além disso, eles propõem uma reflexão sobre a existência humana, “O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo” (PAZ, 1982, p. 42). Dessa forma, não há como dissociar os afetos dos indivíduos bem como da poesia, pois eles carregam cada palavra e as palavras os carregam para todos os espaços.

De acordo com Octavio Paz (1982) o poeta revive a palavra, assim como os afetos, os objetos e tudo que habita o universo poético. A poesia não necessita ser complexa para falar da saudade, enigmática para representar a morte ou hermética para refletir a sociedade. O que ela precisa é estar em harmonia com o “Outro”, assim como uma mãe para ser compreendida pelo filho, “O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos” (PAZ, 1982, p. 50).

Os poemas de Lília Silva estudados nesse capítulo: *Rosa de máscaras* (1991), *Salmo da solidão* (1991), e *Gaiola vazia* (1991), apresentam um eu lírico angustiado que

sofre por uma frustração do passado, pela possibilidade de um futuro e pelo vazio existencial de um presente que o inquieta. A escritora configura uma lírica que se constrói por meio das facetas humanas. E sendo o homem, o seu principal elemento lírico, a angústia torna-se mais que inerente a ele. Ainda que o imaginário se constitua em sua fortuna poética, a espinha dorsal de sua poesia está no “Eu” e em seu interior.

O poema “Rosa de Máscaras” de 1966 constrói a representação do homem por meio de uma rosa. O termo representação utilizado nesse capítulo faz alusão à teoria de Foucault, “Os signos da linguagem já não têm outro valor para além da tênue ficção daquilo que representam. A escrita e as coisas já não se assemelham” (1996, p. 72). O universo deixou de ser imitação e semelhança e passou a ser representação. Ao separar o signo do seu objeto, as palavras deixaram de se ligar diretamente às coisas. O sujeito se encontra diante de códigos e símbolos que constituem o universo. E a partir desses sistemas de sentido está a “representação”, que não pode ser considerada uma mimese e nem uma alegoria, pois não imita e nem oculta algo real.

Michel Foucault (1996) argumenta que a linguagem não é a representação do real, pois o signo verbal é arbitrário em relação aos objetos que ele se refere. Dessa forma, a representação transcende uma mera identificação com a realidade, pois ela não seria cópia do real, mas uma forma de semelhança e diferença. Assim, a representação se daria pela repetição, que ao duplicar acaba por criar um sentido novo desenvolvido da não semelhança com o real.

ROSA DE MÁSCARAS

Eu ia de rosa na mão.
Todos, todos a queriam.

Cantou o pássaro a ela,
orou a pedra da estrada,
sorriu o menino-sempre,
choveu moedas do rei.

Eu ia de rosa na mão.
Todos, todos a queriam.

Era rosa de farçante,
cada pétala uma máscara,
mas mesmo a estrela queria.

Troquei de rosa estrada,
Pra quebrar o cotidiano.
Era rosa, simplesmente,

espelho do que eu sentia.
E fui de rosa na mão,
tinha manto de rainha...

As pedras foram mais duras,
o pássaro não a olhou;
menino e reis fugiram
e a estrela não a aceitou.

Voltei à rosa antiga,
E andei com ela na mão.
O mundo todo sorriu
à rosa de máscaras, fria,
e à angústia em meu coração.
(SILVA, 1991, p.73).

A rosa se configura no poema como uma representação do homem contemporâneo, um sujeito fragilizado constituído por dramas existenciais, que se afugenta na melancolia e na angústia da busca pela felicidade. O eu lírico se configura no poema como a persona, um conceito junguiano para tratar das máscaras sociais. A máscara é utilizada como disfarce do sofrimento, como camuflagem do interior, isto é, como defesa do indivíduo perante o mundo, uma forma de manter-se forte diante da realidade.

A persona para Jung (1984) é um complexo sistema de analogia entre a consciência individual e a sociedade, ela se articula como uma máscara determinada a causar o efeito que o “Eu” almeja em outrem, assim como também, encobrir os reais sentimentos do sujeito. É por meio, da persona, que o homem busca atingir o seu ideal, ele constrói uma máscara para se projetar através dela e, assim, alcançar os seus objetivos. Mas ela é também um esconderijo, um refúgio para acolher suas fraquezas e falhas.

Há em cada indivíduo um outro “Eu” a ser descoberto conforme os estudos de Jung (1984), o ser humano existe tanto no plano consciente quanto no plano inconsciente, ele age nesses dois polos que devem ser complementares e comunicáveis. O “Eu” com sua máscara percorre sua travessia agradando todos ao seu redor, a poeta diz, “Eu ia de rosa na mão / Todos, todos a queriam / Cantou o pássaro a ela / orou a pedra da estrada / sorriu o menino-sempre / choveu moedas do rei / Eu ia de rosa na mão / Todos, todos a queriam”, seja o amado através do pássaro, a juventude – menino, o dinheiro – moedas do rei e até os obstáculos – a pedra; se tornam mais como aponta o eu lírico enfaticamente “todos” a queriam com a rosa na mão, quando se está feliz, alegre e realizado, todas as

ações se tornam bem concretizadas, o que passar a desenvolver no “Outro” uma admiração.

O indivíduo é moldado pela relação com “si mesmo” e com o “Outro” e a partir dessa interação, que ele se reconstrói. E assim, reconfigura seu foco, sua aparência e seus atos. O ser humano necessita da aprovação de alguém, de uma aceitação do próximo, essa dependência ocorre em todas as classes e culturas, com crianças: na rivalidade de mostrar para o colega na escola quem possui o desenho mais colorido; na adolescência quando as meninas buscam um figurino que seja mais atrativo que de suas amigas; na maturidade quando o subalterno se esforça para mostrar ao chefe suas qualidades e vários outros exemplos poderiam ser citados desse jogo social entre o “Eu” e o “Outro”. O eu lírico se utiliza da máscara para prosperar diante do próximo, ou seja, com ela todas as mazelas se ocultam, o que é verdadeiro se esconde para dar lugar a uma falsa realidade.

No transcorrer do poema, a rosa é trocada, em outras palavras, o homem desvela sua face, a máscara é retirada e ele segue com seus anseios, torna-se um sujeito plenamente “sincero” diante do mundo, assim como nos versos, “Troquei de rosa estrada / Pra quebrar o cotidiano / Era rosa, simplesmente / espelho do que eu sentia / E fui de rosa na mão / tinha manto de rainha ... / As pedras foram mais duras / o pássaro não a olhou / menino e reis fugiram / e a estrela não a aceitou”, como pode ser observado ao retirar a máscara – “espelho do que eu sentia”; a simplicidade do eu lírico foi negada; os obstáculos se tornaram difíceis – “as pedras foram duras”; o amado a ignorou – “o pássaro não a olhou”; a juventude e o dinheiro acabaram – “menino e reis fugiram”; e nem mesmo o universo o acolheu – “e a estrela não a aceitou”. Diante da conjuntura social, o indivíduo não consegue sobreviver sendo plenamente sincero, pois a interação com o “Outro” exige regras de convivência e de aparência. O homem sem suas máscaras sociais se torna um ser fragilizado e vulnerável perante o convívio com o próximo. Dessa forma, para Jung,

A persona é um complicado sistema de relação entre a consciência individual e a sociedade; é uma espécie de máscara destinada, por um lado, a produzir um determinado efeito sobre os outros e por outro lado a ocultar a verdadeira natureza do indivíduo [...]. A identidade com a persona determina automaticamente uma identidade inconsciente com a alma, pois quando o sujeito, o eu, é indistinto da persona, não tem relação consciente com os processos do inconsciente. Ele é esses processos, é idêntico a isso. Quem é seu próprio papel exterior também sucumbirá infalivelmente aos processos internos, isto é, há de contrariar, por absoluta necessidade, seu papel exterior, ou vai levá-lo ao absurdo (v. enantiodromia). Fica, assim, excluída qualquer afirmação da linha individual e a vida transcorre em meio a

contradições inevitáveis. Neste caso, a alma é sempre projetada num objeto real e correspondente, estabelecendo-se com este um relacionamento de dependência quase absoluta. Todas as reações oriundas desse objeto têm efeito direto e que toca o íntimo do sujeito. Trata-se, muitas vezes, de vínculos trágicos (JUNG, 1991, p. 65-390).

A persona na qualidade de um arquétipo é própria de todo ser humano. É caracterizada pela qualidade de estar constantemente a se formar e a se modificar. Cabe ao sujeito a permanente identificação do que é o próprio ego e do que é persona. O indivíduo deve usar uma máscara em cada situação da vida, pois a existência é de certa forma, uma “dramatização” do homem, e nesse contexto, o sujeito necessita saber o momento oportuno de trocar essa máscara. O que pode ser compreendido no poema lírico, já que o eu lírico altera a máscara e se vê rejeitado por todos a sua volta.

Na última estrofe o eu poético volta a sua primeira faceta, deixa de ser interior e passa a ser exterior, isto é, volta a se mascarar para continuar agradando o “Outro”, “Voltei à rosa antiga / E andei com ela na mão / O mundo todo sorriu”, os versos manifestam como essa mudança tornou melhor a vida do eu lírico, ao colocar a máscara o mundo todo voltou a sorrir. O mascaramento humano não ocorre de uma forma simples e banal, é um sistema de socialização do sujeito que é acionado em determinadas circunstâncias, pois cabe a ele, fingir, omitir, dissimular, ou seja, se moldar diante daquilo que seja conveniente e benéfico a ele. Mas, há momentos que não é necessário essa máscara sendo o sujeito livre para se expressar como quiser, e isso, dependerá de seus vínculos sociais, do ambiente e lugar que estiver.

A persona abordada por Jung (1991) em suas pesquisas revela esse sistema de convívio, o indivíduo necessita coletivamente exercer diferentes papéis, em distintos locais com diferentes sujeitos, não significa uma mudança de personalidade ou múltiplas identidades, mas utilizar um mecanismo de vivência social, ou seja, ter consciência de que não se pode ser o mesmo e nem ter um único discurso para todas as situações.

O eu poético não consegue conviver diante da fragilidade de vínculos superficiais e de relações efêmeras, assim torna-se “à rosa de máscaras, fria / e à angústia em meu coração”, ao se deparar com uma sociedade esvaziada de sentimentos, a angústia toma conta do eu lírico, que se vê fadado a ser controlado, pelo jogo das relações sociais. Pois o que todo sujeito busca é ser o compositor de sua história, e não, um personagem secundário de uma narrativa de outrem.

Segundo Kierkegaard o indivíduo é o centro do universo e cada um é um ser único e particular em sua travessia, pois o homem deve ser o “autor de sua existência”

(KIERKEGAARD, 1952, p.197). O mundo se constitui pela transição de inúmeros habitantes, seres que carregam identidades particulares e específicas, com histórias singulares e sentimentos universais, dessa maneira, diante da imensidão de sujeitos “aparentemente” iguais, o indivíduo se angustia pela busca de um espaço diferenciado, por ter destaque entre a multidão, por ser visto, admirado, ouvido. Ele busca ser o protagonista de sua jornada, nas palavras do filósofo, o autor de sua existência. Por esta razão, somente a verdade interna é capaz de edificar e transformar o sujeito, e assim, o constituindo em ser humano. O indivíduo necessita descobrir sua vocação para evoluir existencialmente, segundo Kierkegaard (1980), o homem deve encontrar uma verdade própria: “Se trata de encontrar uma verdade ‘para mim’, de encontrar ‘uma ideia pela qual eu queria viver e morrer’, porque é necessário que eu a absorva vitalmente, e isto, deve ser o essencial”, (KIERKEGAARD, 1980, p. 75).

Uma das angústias que mais inquietam o indivíduo como apontou o filósofo Kierkegaard (1980) é a busca por um espaço social, que seja único e apreciado. Mas acima disso, está a angustiante busca pela felicidade que se resume brevemente, em uma vida profissional e pessoal de sucesso e amor. O indivíduo anseia ser admirado e amado pelo “Outro”, desse modo, a ausência desses sentimentos o deixam aflito e atormentado na ânsia de suprir essa falta. O poema de Lília Silva, “Salmo da solidão”, apresenta um sujeito que acredita na felicidade e que se angustia por não a encontrar.

SALMO DA SOLIDÃO

Enquanto sinto a vida, procura
mágica de esperança
e do absurdo
chamado felicidade,

alguém poderá tirar-me as vendas,
dos olhos.

Mas, as do interior, só eu.
(SILVA, 1991, p.227).

A primeira estrofe apresenta uma definição poética para existência, “procura / mágica de esperança / e do absurdo / chamado felicidade”, um dos sentimentos que alimentam os ideais humanos é a esperança e umas das maiores buscas ou talvez a maior seja a felicidade, o que a escritora ironiza ao chamar esse sentimento de “absurdo”, pois conforme seus versos, não há uma felicidade que seja plena para ser almejada.

Hodierno, mais do que em outros períodos da história, a busca pela felicidade se encontra mais persistente e angustiante, o ser humano a configura como pré-requisito para se viver bem. Ser feliz é o maior prêmio que o indivíduo pode ganhar desse embate cotidiano entre sujeito/sociedade/realização, isto é, o sujeito precisa corresponder ao que a sociedade impõe: beleza, sucesso, poder, amor, alegria – são alguns elementos que norteiam essa relação social e ao conquistar todos eles o sujeito torna-se realizado, ou seja, completamente feliz. Essa urgência pela felicidade não é exclusividade do sujeito contemporâneo. Nos primórdios, Platão já dizia: “Não é verdade que nós, homens, desejamos todos ser felizes?” (PLATÃO apud COMTE-SPONVILLE, 2001, p. 02). O que na Antiguidade, Pascal também já escrevia, “Todos os homens procuram ser felizes; isso não tem exceção... É esse o motivo de todas as ações de todos os homens, inclusive dos que vão se enforcar...” (PASCAL apud COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 10).

O conceito de felicidade sempre foi apontado como um bem conquistado por raros, sendo assim, ela tornou-se a “essência” da condição existencial. Para se tê-la, o indivíduo necessita seguir inúmeras regras sociais: ser bondoso, generoso, ter coragem para superar obstáculos, força para vencer a tristeza, deve sempre lutar para ser o melhor e assim alcançar o sucesso e a admiração; deve desenvolver o máximo de virtudes possíveis para conquistar o amor do próximo – sendo a beleza física um dos principais elementos de sedução. Seguindo todos esses preceitos, não significa que o indivíduo será feliz, mas são os pontos fundamentais elencados pela sociedade para alcançá-la.

Para Platão (1991) a felicidade exige esforço e é uma conquista realizada por poucos. A chave para a felicidade platônica está na relação do homem com seu desejo, conforme o filósofo, enquanto Sócrates representa a sabedoria que doma o desejo, Alcibiades é o seu oposto: o corpo tomado pelo desejo. Nesse sentido, o comportamento de Eros é fundamental para Platão. Como o deus do amor - o mais forte dos desejos, Eros é composto por inúmeros defeitos, encontrando-se entre o divino e o humano. Assim, o homem deveria ter sabedoria suficiente para controlar o poder de Eros e não se deixar levar por suas intervenções, algo que “Alcibiades não foi capaz de fazer diante da paixão por seu mestre Sócrates” (MCMAHON, 2006, p. 33-35).

Segundo White (2009) o indivíduo deveria ser capaz de ordenar suas preferências sem a influência do presente, sem se deixar levar por suas vontades. O gozo de ser feliz suscita em uma grande dificuldade de ser atingido, pois conforme Platão (1991) somente uma pessoa que já havia conhecido merecia o adjetivo de feliz. Ainda que o processo para alcançar a felicidade necessite da inevitável relação com o “Outro”, para o filósofo,

a experiência com a verdade e com a harmonia é essencialmente individual: ela está no plano da relação do indivíduo com o mundo.

A segunda estrofe apresenta um eu lírico que compreende sua cegueira diante da existência, “alguém poderá tirar-me as vendas / dos olhos”, e ao mesmo tempo manifesta a possibilidade de alguém fazê-lo enxergar a realidade, porém não basta entender as mazelas da vida, se o interior não consegue aceitar a realidade. O verso, “Mas, as do interior / só eu”, aponta para um eu poético que mesmo sem as vendas dos olhos só poderá enxergar a existência, sem as do interior.

A felicidade é um dos sentimentos que mais angustiam os personagens na obra literária de Lília Silva, seja na lírica, nos desenhos, teatro ou contos há uma voz a procura da alegria eterna. Característica essa, que torna os livros da autora mais próximos dos anseios humanos, Lília estabelece um diálogo existencial e inquieto com seu leitor, ela revela em suas composições dramas que afligem a relação do homem com o universo e mais profundamente com o “Eu”.

A angústia pela busca de ser feliz é uma reflexão que advém da Antiguidade e que passa por inúmeros filósofos, artistas, escritores e psicanalistas. Não é uma abordagem exclusiva da contemporaneidade, mas o ponto central desta. A autora, no poema, “Gaiola vazia”, constrói uma amarga, mas verdadeira realidade, sem romantismos e idealizações sobre a condição humana no universo.

GAIOLA VAZIA

Foste, na gaiola de meus braços,
pássaros, que alimentei
com verde ramo
de esperança
e lírios.

Mas te sentiste envolto
em arco-íris
de redes,
e em luzes de porcelana,
ouvindo roxas músicas
de meus lábios.

Hoje relembro-te, duende dançarino,
dormindo.

E a promessa de amor escrita
em batom
no espelho,

aguardando acordasses.

E as gardêneas que me deste,
 no quarto,
 enquanto dormiam os vulcões
 do México,
 espumados de neve.
 E lembro até do início
 em que foste pássaro
 de sombra,
 em meus braços.

E aceito a condição universal
 de que ninguém é feliz.
 (SILVA, 1991, p.103).

O título do poema “Gaiola vazia” é uma metáfora para manifestar uma existência de solidão, o eu lírico tentando manter o “Outro” do seu lado, o aprisiona para que não possa escapar, mas o homem é como pássaro não consegue viver bem preso, seja em um local, um recinto ou em uma condição existencial. Dessa maneira, ele voa e parte em busca de suas vontades e o eu poético fica sozinho. A primeira estrofe configura esse “Eu” que cuida, alimenta e dá carinho, porém isso não significa que o “Outro” deve amá-lo. “Foste, na gaiola de meus braços / pássaros, que alimentei / com verde ramo / de esperança / e lírios”, o sentimento de esperança sinaliza para uma possibilidade de obter esse pássaro.

A segunda estrofe apresenta uma intensa vontade do eu poético de reaver a presença do amado, assim como aponta os versos, “Mas te sentiste envolto / em arco-íris / de redes / e em luzes de porcelana / ouvindo roxas músicas / de meus lábios”, ele considera o “Outro” como “arco-íris”; “luzes de porcelana”; são imagens utilizadas para expressar como o eu lírico tem grande admiração por seu amado. Para Barthes, “Quando o Gasto amoroso é afirmado continuamente, sem freio, sem reparo, produz-se essa coisa brilhante e rara, que se chama exuberância, e que é igual à Beleza” (BARTHES, 1981, p. 117). A escolha das palavras da escritora revela o sentimentalismo do eu lírico diante do enamorado. Ele coloca aquele que ama em um pedestal, como se fosse um “Deus” que pudesse ter a beleza de um arco-íris, o brilho de uma porcelana e a magia de um duende como se manifesta nos versos posteriores, “Hoje relembro-te, duende dançarino / dormindo”.

Compreende-se que a angústia se encontra na busca incansável pela felicidade, dessa forma, a possibilidade de ser feliz se concretiza, por meio, de pequenos detalhes

aos que o eu lírico tenta se agarrar, “E a promessa de amor escrita / em batom / no espelho / aguardando acordasses”, a estrofe manifesta uma promessa que sustenta a esperança de uma possível realização amorosa.

O homem no mundo vive de possibilidade, uma vez que a possibilidade é a dimensão do futuro, e o homem vive continuamente debruçado sobre o futuro. Mas as possibilidades que se apresentam ao homem não tem nenhuma garantia de realização. Só por piedosa ilusão elas se lhe apresentam como possibilidades agradáveis, felizes ou vitoriosas: na realidade, como possibilidades humanas, não oferecem garantia alguma e ocultam sempre a alternativa imanente do insucesso, do fracasso e da morte (ABBAGNANO, 2007, p. 63).

O indivíduo crê nas possibilidades de concretizar o que almeja, pois ele vive projetando-se no futuro é uma forma de manter-se motivado a realizar seus sonhos e anseios e, desse modo, não se abater pelo tédio do cotidiano e pelo desespero do insucesso. Mas, as possibilidades no plano real, não oferecem garantia de um futuro próspero, o que torna o sujeito angustiado pela incerteza de sua existência. Enquanto houver chance de ser feliz, o homem tentará, ainda que o sofrimento e o fracasso sejam inevitáveis, pois é imanente ao ser humano a busca pela felicidade desde seu nascimento, uma procura constante sem resultados.

A quarta estrofe é marcada pela nostalgia de um tempo feliz, “E as gardêneas que me deste / no quarto / enquanto dormiam os vulcões / do México / espumados de neve”, o eu poético se remete ao passado para buscar os anseios que não encontra no presente. A imagem das gardêneas flores chinesas muito utilizadas por aqueles que desejam demonstrar seus sentimentos¹⁵, contribui para configurar o amor do passado.

Os versos seguintes, “E lembro até do início / em que foste pássaro / de sombra / em meus braços”, as lembranças continuam vivas na fala do eu lírico como tentativa de tornar permanente os bons momentos. Dessa maneira, ele deixa de viver no presente para se voltar a um tempo inexistente, uma fase que passou, que se transformou na realidade em que ele se encontra. O homem movido pela paixão muitas vezes foge da verdade, pois ela pode o levar a uma cruel percepção diante do universo que o cerca.

Para Freud (2010) os homens deixaram de operar somente pelo princípio do prazer e passaram a considerar a realidade e suas contundências. As paixões, elementos centrais da libido, deixaram de serem as únicas norteadoras das ações humanas. O indivíduo

¹⁵ <http://www.significados.com.br/gardenia/>

segundo a realidade, que pode ser considerada uma terceira parte, passa a mediar os impulsos e, dessa maneira, o caos incontrollável das paixões deixa de ser regra.

O poema se encerra de forma pessimista e sem idealismos, a autora revela nas últimas palavras uma verdade sem máscaras, um olhar reflexivo, de quem conhece as dores e ledices da existência. E assim, os versos se encerram, “E aceito a condição universal / de que ninguém é feliz”, a autora destaca no findar de seu poema, uma concepção difícil de ser aceita pelos homens, mas que reverbera entre filósofos e psicanalistas.

Dizemos às vezes “uma felicidade” para dizer “uma alegria”, mas a felicidade é algo muito diferente, e sobretudo bem mais do que uma alegria passageira. Fica claro desde então que a felicidade deva ser um contentamento duradouro, um estado estável, permanente, e, refletindo-se nisso, talvez até eterno. De fato, se nossa felicidade viesse a interromper-se, ela é que deixaria lugar a uma insatisfação, a um descontentamento, a um sofrimento; então não seria a verdadeira felicidade, já que acolheria também todo o seu contrário. “Um momento de felicidade” é, portanto, estritamente falando, uma expressão imprópria, quase contraditória, pois isso é confundir a felicidade com a simples alegria, a cuja essência não repugna que seja concebida apenas como provisória, ao passo que a felicidade, por sua vez, é permanente, ou não é. A felicidade a que aspiramos todos deve, se não ser necessariamente eterna – pois não estamos de modo algum seguros da eterna sobrevivência de nossa alma –, pelo menos perdurar ao longo de toda a nossa vida (BOSCH, 1998, p. 22).

Para o filósofo contemporâneo Philippe Van Den Bosch pensar a felicidade como algo permanente é pensar a existência como eterna. Para ele não existe felicidade passageira, pois se ela é um estado de alegria. Dessa forma, colocada em um plano abstrato e supremo, num “além-mundo”, como uma promessa de vida e uma meta espiritual, a felicidade se fundamenta num desejo constante de satisfação completa, vinculado ao real.

O teórico Arthur Schopenhauer no século XIX defende a tese de que a felicidade é uma satisfação sucessiva de todo o querer, desejo semelhante ao da existência, cuja essência é a vontade de viver, mas que é revelada pela experiência como o maior erro e desilusão. Por esta razão, entende-se, que o propósito da vida consiste na busca da felicidade. Porém, ao buscá-la o indivíduo se depara com a impossibilidade de obtê-la e assim descobre a infelicidade. Segundo Schopenhauer (2005), a condição existencial do homem possui o caráter “estranho e ambíguo” de ter em seu âmago dois objetivos

essenciais e opostos: o que busca cegamente a felicidade e o que ensina de modo lóbrego que ela inexistente.

O sujeito se constitui no cosmos por suas dúvidas e questionamentos, não são as certezas que estruturam a existência humana, no entanto suas arestas, fraturas e falhas. O homem procura evoluir a partir dos seus desacertos, ele vive condicionado pela dualidade da relação sucesso/fracasso, ganhar/perder, alegria/tristeza, amor/ódio, entre outros. O que impulsiona a travessia é a busca por algo que não se tem; por aquilo que está no futuro, no passado ou até mesmo no inconsciente.

Também, poder-se-ia dizer que o desejo é a insatisfação que restou depois do acúmulo da necessidade. O desejo vive de sua insatisfação, resguarda esta estranha função: a função da insatisfação. Freud o dizia com todas as letras: nenhum objeto coincide com o objeto que o sujeito busca. O desejo é como uma lançadeira, que continua tecendo, quando, à primeira vista, parece que o trabalho está terminado. Esta relação profunda do desejo com a insatisfação liga-o à instabilidade do objeto da pulsão (MASOTA, 1987, p. 84).

A insatisfação do indivíduo é uma inquietação que surge do seu âmago, é um desejo que se nutre por uma constante vontade de realização, embora essa satisfação seja alcançada, ainda o desejo continuará tecendo sua pulsão, pois o homem é um ser instável que se encontra constantemente em transformação de Ideias, atitudes e emoções, assim ele se constitui de incoerências e tentar organizá-las é o seu propósito. A angústia surge das lacunas que a razão não preenche, sendo o homem um ser racional, a subjetividade o perturba, o amedronta, o coloca diante de um abismo enigmático que o leva a angústia do desejo de superar esse vazio.

O poema “Gaiola Vazia” é configurado por uma rede de imagens que destacam também um jogo de metáforas, uma característica da autora presente em grande parte da sua obra. A escritora se vale do lirismo para construir imagens que dialogam com dramas existenciais e, com a realidade interior humana, arraigada de sentimentos, que se corporificam nas suas palavras.

Lília Silva se vale de uma linguagem figurada, ao tecer versos, que configuram um universo imaginário bem como interior. A escritora constrói no poema “Gaiola Vazia”, um cenário romântico com imagens que levam o leitor a compartilhar desse campo sentimental. Verifica-se, em todas as estrofes uma tessitura semântica que constitui o poema, na primeira: braços; pássaros; esperança; lírios. Na segunda: arco-íris; luzes; músicas; lábios. Na terceira estrofe: dormindo; promessa; amor; escrita; espelho.

Na quarta: gardêneas; quarto; lembro; pássaro; braços. E na última estrofe: condição e feliz. Compreende-se, que esse encadeamento de imagens elaborado pela autora, apresenta um sentido, logo transmite uma mensagem, que por meio do lirismo dos versos passa a ser decodificada pelo leitor, aquele que se propõe a refletir.

Para Gaston Bachelard, “pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto de objeto, mas que capte sua realidade específica” (1993, p. 04). A poesia esboçada pela escritora, não representa um mero entrelaçar de imagens, mas a materialização de afetos, anseios e lacunas que constituem o homem. A escritora dá forma às linhas do imaginário, “para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética” (BACHELARD, 1993, p. 04).

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BOSCH, Philippe van den. *A filosofia e a felicidade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

COMTE-SPONVILLE, André. *A mais bela história da felicidade: a recuperação da existência humana diante da desordem do mundo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia da ciências humanas*. Lisboa: Portugal, 1966.

FREUD, Sigmund. (1933) Novas conferências introdutórias à psicanálise. In: *Obras Completas*. V.18 Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy; Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1991.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. *O desespero Humano: a doença até a morte*. 1849. 3ed. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Porto: Tavares Martins, 1952.

_____. *Dois discursos edificantes de 1843*. Trad. Henri N. Levinspul. Publicação independente, 1980.

MASOTTA, Oscar. *O comprovante da falta: Lições de introdução à psicanálise*. Trad. Maria Aparecida Balduino Cintra. São Paulo: Papirus, 1987.

MCMAHON, Darrin M. *Felicidade: uma história*. Trad. Fernanda Ravagnani, Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Globo, 2006.

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

PLATÃO. *O banquete*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

WHITE, Nicolas. *Breve História da Felicidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

A UTOPIA NA DISTOPIA: O IMAGINÁRIO NA BEATLEMANIA

Ludmila Martins Naves

Divino José Pinto

Introdução

Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica.

Haroldo de Campos

O presente texto tem como objetivo trazer à centralidade a sedução persistente no imaginário coletivo a partir da beatlemania, em canções escolhidas d'Os Beatles. Merece notória atenção, essa banda inglesa de rock, que surgiu na década de 60, do século XX, imbricando-se historicamente às origens do *rock and roll* e à evolução deste estilo, revolucionando assim a indústria cultural e o imaginário social de uma geração, instigando-a à reflexão, e manifestando-se como utopia, em forma de resiliência, que perdura na contemporaneidade.

Apresentamos aqui reflexões a respeito da tradução entre línguas e sistemas, a partir de canções d'Os Beatles e suas relações com o mundo, as quais persistem em traduções transcriativas de canções como: *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, *Yellow Submarine*, *The Fool on the hill*, *Strawberry Fields Forever*, como manifestações críticas ao *modus vivendi* da época, à guerra, nos engajamentos e ofensivas dos Estados Unidos da América, principalmente no tenso período entre 1965 e 1968.

Ecoam-se, desse modo, os ruídos da guerra, aquilo que a crítica observa no letrismo d'Os Beatles, nos aspectos, musical, por meio dos arranjos sugestivos, textual, em sua aproximação com a poesia, imagético, pela criação de universos performativos transitando por sistemas vários como a literatura/poesia, vanguarda musical e cinema.

Coração solitário: *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*

No álbum, *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, a transcrição poética ecoa por um contexto social de cunho particular dos jovens ingleses como crítica à realidade com seu ápice no ano de 1967. Para tanto, George Martin (2017) relatou quão importante é pensar que a Inglaterra estava apenas há vinte e poucos anos “em paz”, sem guerrear em campos de batalhas, mas as guerras ainda aconteciam pelo mundo, como era o caso da Guerra do Vietnã. Eis, então, a

persistência de uma poética da utopia que se verifica na análise crítica desse álbum, considerado, por muitos, o mais importante d’Os Beatles. Ainda que o seu lançamento, tenha sido próximo ao lançamento do álbum *Magical Mystery Tour* que apresenta também canções psicodélicas, as quais chamaram a atenção, ecoando por sua vez, a poética do mundo e a utopia transcendente que é encontrada nas canções d’Os Beatles, perpetuando acontecimentos através dos tempos.

No contexto sócio-cultural, portanto, a análise transcriativa de uma canção como letrismo, apresenta-se, por meio de diferentes percepções:

A percepção total de uma canção não é imediata e passiva: é um fato de organização que se aprende em um contexto sócio cultural, sendo que as leis de percepção total formam-se de modelos de cultura. (ECO, 1972, p. 168)

O referido álbum, *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, este, coaduna com os valores atuais, tais como; a necessidade de expressão de milhares de jovens à contracultura, a resistência e a utopia na contemporaneidade.

Assim, cria-se, nele, uma identidade própria com o público ao transcriar uma sensação fluante, em poética ácida e doce que está na representação do Blues para os Beatles assim como no *modus vivendi* presente neste estilo musical que trouxe canções sobre amor, sexo, pobreza, viagens sem rumo certo, bem como a questão da falta de dinheiro e a esperança como utopia resiliente no mundo. Martin (2017) aponta esse espírito como uma concepção da verdade na estética, tal como utopia no manifesto da díade da paz e amor.

E assim, na nostalgia persistente nas canções do álbum em apreço vemos os “[...] limites que margeiam lembranças sem estimular ou evocar uma ação presente, e sem um encontro dialético para preparação do futuro” (PLAZA, 2008, p. 6), em tempos da dissolução dos valores, em tempos de distopia.

Da invisibilidade: “The fool on the hill”

Na canção: “The fool on the hill”: “*Day after day alone on the hill / The man with the foolish grin is keeping perfectly still / But nobody wants to know him.*” (John Lennon/Paul McCartney), há uma mostra substancial do mascaramento que torna invisível o que está, paradoxalmente, latente na camuflagem do discurso, como aconteceu com o “Flower Power”, movimento *hippie*, que inspirou jovens em todo o mundo a levantarem bandeiras pacifistas, a descobrirem o amor livre e o universo psicodélico.

Martin (2017) refere-se, então, ao sistema capitalista dominante, à inconsistência da civilização ocidental racional, a sociedade de rótulos sociais, à distopia que se instalava, mas sem se esquecer da utopia persistente por meio do discurso das artes.

Nessa viagem transcendental, rumo ao “litoral das ideias”, avista-se um norte, no que Jacques Derrida (1999) questionou, na sua teoria da desconstrução, como antífrase do mundo em que se inserem dicotomias, especialmente, e mirando aos vários movimentos culturais ou de contracultura, nos quais se podem interrogar as limitações, de forma que seja aplicável a reflexão hierárquica do pensamento metafísico ocidental.

Destacados, a partir da conformação letra/arranjo, cuidadosamente encaixados na canção, “The fool on the hill” alguns pontos de desconstrução: natureza/cultura, causa/efeito, língua/fala, fala/escrita, homem/mulher, realidade/aparência, sonho/realidade, dentre outras combinações binárias que podem ser observadas neste pensamento desconstrutivista que expõe uma lógica oposicional, deparamo-nos com essa linguagem apodítica na qual se emolduram os mascaramentos que persistem em discursos naturalmente construídos por uma tradição.

Para tanto, focando nos aspectos, musical, textual escrito e imagético, como forma artística que transita por universos vários como a literatura/poesia, vanguarda musical e cinema, observa-se as questões da invisibilidade do ser humano que perduram, daqueles dias sombrios da composição d’Os Beatles aos dias atuais, verificando o desejo de romper o casulo como a persistência da utopia na distopia na tensão dialética observada na transição da Modernidade para a Hipermodernidade.

Sendo assim, para Thompson (1995) o surgimento d’Os Beatles, é um fenômeno que permanece feito sedução no imaginário social e cultural, vez que, por meio da hermenêutica thompsoniana, se pode observar a presença d’Os Beatles, como mito.

Por vez, Turner (2018), relata sobre a história da banda que o fato d’Os Beatles não terem tocado em Woodstock, o maior festival de música e arte do ano de 1969, o mesmo que carregou o emblemático movimento hippie “Flower Power”.

No entanto, lá estiveram mediados pelo atravessamento que suas ideias, atitudes e canções são capazes de realizar. Joe Cocker cantou o hit; “With a little help from my friends”, canção d’Os Beatles que soa como antítese à ideia de solidão que há na poética da canção; The fool on the hill.

Sendo assim, por meio dessas transcrições nascidas de uma memória involuntária coletiva, nas vidas e nos corações de milhares de pessoas ao redor do mundo, eis que, por persistência de uma utopia que rompe os calabouços da distopia: o esquecimento do passado e o desmascaramento de cenários postos à mostra das grandes feridas e dos maiores sonhos da eterna dádiva da paz e do amor.

Os Beatles não foram ao Woodstock por questões relacionadas a um posicionamento social, mas estiveram presentes na utopia do festival.

Rastros da diversidade: “Yellow Submarine”

A canção “Yellow Submarine” realiza de certa forma, uma síntese da chamada Pop Art, uma mistura de estilos vários do início do século XX: Cubismo, Construtivismo, Modernismo, Art Nouveau, Futurismo, Bahaus. Bill Morrison (2018) apresenta essa animação que transcria o estilo psicodélico d’Os Beatles, em tons marcantes de uma persistente utopia, toda colorida, ressaltando o amarelo como luz em tempos tão tenebrosos de guerra, recorrendo a essa luz nas profundezas do mar que evocam as trevas das angústias humanas.

A partir dessas relações e do advento da Guerra do Vietnã, este assunto se tornou o próprio manifesto de Paz e Amor no mundo e isso não foi apenas *slogan* do emblemático festival de música e artes em Bethel nos EUA em 1969, o Woodstock.

Segundo Ken Goffman e Dan Joy (2007, p.17), a Contracultura e a suma natureza discursiva têm sido recorrentes através dos tempos e das sociedades, não apenas na lembrança dos movimentos hippies e sociais durante a década de 1960, mas na latente enunciação de novos movimentos e reagrupamentos sociais desde então, os quais enunciam novos discursos de Contracultura, e de acordo com os autores mencionados: “a verdadeira Contracultura é movida por um impulso muito mais profundo do que apenas o desejo de inovar ou derrubar convenções.”.

Eis, então, a Formação Imaginária Yellow Submarine d’Os Beatles por meio de um discurso de contracultura que utilizava-se de diferentes condições de produção na década de 1960 para passar uma mensagem contra a cultura da guerra. Considerando que, nos mergulhos do submarino amarelo observa-se uma forma de linguagem apodítica inversa em relação ao principal produto de guerra estadunidense.

Mais do que um desenho animado que arrebatava fãs desde a infância, essa obra imagética indissociável da canção multimidiática, estimula jovens na amplitude do olhar crítico. Eis, então, a persistência de uma imagem da utopia na Contracultura, integrando-se nas manifestações pacíficas que contestam tradicionais valores, rótulos sociais e esta persistência se une às vigílias contra as guerras pela díade da paz e amor.

Nesse legado d’Os Beatles, o que a crítica aponta como movimento carregado de elementos da Contracultura, enriquecido pela consciência estética da linguagem imagética do movimento *Hippie* e suas contribuições multissensoriais que fez da beatlemania um *locus* de prevalência da imagem da utopia em tempos de dissolução dos valores humanos pela distopia, na qual persiste com a questão do inconsciente sócio-cultural para a questão do imaginário coletivo.

Dessa forma, acreditamos ser possível o retorno ao nosso mais profundo eu, mergulhando, navegando nas profundezas das canções d’Os Beatles para observarmos o unívoco ou pelas superfícies como um transeunte em uma praia lotada, colecionando angústias.

Para tanto, a formação imaginária a partir da obra artística *Yellow Submarine* d’Os Beatles, traz a psicodelia apresentada por Timothy Leary (1999) em meados de 1960. E esta obra artística também fora lançada por esses garotos de Liverpool; como alegoria musical ao ser composta por um submarino amarelo, símbolo, o qual até os dias de hoje remete-se às questões sobre liberdade, profundidade, o ato de navegar entre ideias e o enunciar do discurso que se encontra presente na natureza humana.

Analisando ainda mais profundamente a composição do corpus de estudos, há como ressaltar a abordagem da dialética materialista de Karl Marx que coaduna com essa busca do humano em suas profundezas, como se fosse este, o humano que navega dentro do *Yellow Submarine*, sendo este submerso nas próprias angústias, ora emergindo-se com o submarino às superfícies do mundo, relata Bob Spitz (2005), jornalista estadunidense especialista em biografias reconhecidas pelo jornal *The New York Times* e que traz nas entranhas bibliográficas de suas pesquisas sobre *The Beatles*, a questão do humano, do fã, a questão do Discurso de Contracultura não só enunciado por um fenômeno da História do Rock, mas também enunciado ainda hoje através da persistência e permanência da Beatlemania.

Sendo assim, a utopia persistente, identificada, na canção performativa em análise, notamos nos elementos sobrepostos, extraídos a partir da natureza do olhar, conforme nos orienta Roland Barthes (1993) sobre a questão do mito que corrobora o objeto mágico, surgindo no presente, sem nenhum rastro da história que o produziu.

Desse modo, o pensar recai sobre a equivalência, transcribando e construindo novos significados a partir do “agora”, considerados, estes, como transcendentais entre tempos e espaços.

Por esse olhar da transcrição poética para o imaginário e a Beatlemania, eis que nos mergulhos do submarino amarelo, observa-se uma forma de linguagem apodítica, inversa, em relação à Guerra do Vietnã.

Eis, então, a persistência de uma utopia na contracultura, integrando-se nas manifestações pacíficas que contestam tradicionais valores, rótulos sociais e se une em vigílias contra as guerras pela díade da paz e amor.

Martin (2017) ressalta essa díade como o futuro que já havia chegado, como um grande estrondo em um movimento artístico onde a arte era a representação do “mundo pop”.

Considerações Finais

Considerando a utopia na distopia, a partir das canções d’Os Beatles, especialmente nas canções aqui citadas, temos que essa resistência da utopia como resiliência pode ser observada em transcrições poéticas por meio das várias abordagens, destacando aqui as relações intersemióticas, e tendo-as como uma das principais ferramentas a análise do discurso.

No legado d’Os Beatles, aquilo que a crítica aponta como movimento carregado de elementos da contracultura, enriquecido pela consciência estética com a linguagem imagética do movimento *Hippie* e suas contribuições multissensoriais que fez da beatlemania um *locus* de prevalência da utopia em tempos de dissolução dos valores humanos pela distopia, a qual persiste com a questão do inconsciente sócio-cultural no imaginário coletivo.

Dessa forma, acreditamos ser possível retornarmos ao nosso mais profundo eu, mergulhando, navegando nas profundezas das canções d’Os Beatles para que seja possível observar o unívoco, ou observar do alto da colina como tolos, e assim, nos percebermos no meio da multidão, como transeuntes em uma praia lotada, sendo todos nós colecionadores de angústias.

E para os apreciadores de Strawberry Fields Forever, é possível ter o coração colhido como morangos em campos de guerra da própria existência, colhendo-se na dialética do mundo quando não puderem resistir às milícias urbanas do mundo contemporâneo.

Referências

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CLAEYS, Gregory. *Utopia: a história de uma ideia*. Trad. Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Desconstrução e Ética: ecos de Jacques Derrida*. RJ: PUC; SP: Loyola, 2004.

ECO, Umberto. *A Definição da Arte: arte e comunicação*. Lisboa: Edições 70, 1972.

FOUCAULT, M. A. *Ordem do Discurso – Aula inaugural no College de France*. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo. Ed. Loyola: 1978.

_____, *Microfísica do Poder*. São Paulo: Ed. Graal, 1978.

GUTTING, Gary. *Foucault and the history of madness* in Cambridge Companion to Foucault 1994.

LEARY, Timothy. Flashbacks: surfando no caos. Trad. Helio de Melo. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

MARTIN, George. *Paz, amor e Sgt. Pepper's*. Rio de Janeiro: Dumará, 2017.

MORRISON, Bill. *The Beatles: Yellow Submarine*. Tradução: Bruno Dorigatti. Baueri: Darkside Books, 2018.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SPITZ, Bob. *The Beatles: the biography*, New York: Little Brown and Company, 2005.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TURNER S. *The Beatles. O ano revolucionário 1966*. São Paulo: Editora Benvirá, 2018.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. *Guerra do Vietnã*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2006.

FIGURACIONES DEL SUJETO FRONTERIZO EN LA NARRATIVA PARAGUAYA

Lilibeth Zambrano

Nos aproximaremos a las representaciones de la condición fronteriza y limítrofe, en textos específicos de la narrativa paraguaya concebida y publicada a partir de la segunda mitad del siglo XX. En especial, nos interesa poner en diálogo los textos narrativos *La Babosa* (1952), de Gabriel Casaccia, *Follaje en los ojos* (1952), de José María Rivarola Matto y “La vida en la ciudad” del libro de cuentos *Relatorios* (1995), de Gilberto Ramírez Santacruz. Los escritores aludidos son algunos de los representantes fundamentales de la narrativa paraguaya cuya temática versa sobre la cuestión del exilio forzoso o voluntario, manifiesto dentro y fuera del país. Otros tópicos recurrentes en los textos mencionados son la descomposición político-moral, la degradación social, la problemática del escritor paraguayo, entre otros. En los textos referidos se crean las condiciones discursivas necesarias para develar la situación fronteriza y limítrofe del sujeto rural paraguayo. Observaremos en qué medida éste aparece en situación de desplazado, exiliado, en crisis, en definitiva, sujeto al margen y habitante de periferias reales e imaginarias. Para el siguiente trabajo nos apoyaremos en las reflexiones filosóficas sobre el límite por el filósofo español Eugenio Trías. Por otro lado, acudiremos a la noción de *sujeto migrante* desarrollada por el estudioso peruano Antonio Cornejo Polar.

A continuación nos proponemos acercarnos a los modos de interpretación del límite y la frontera. Se le ha atribuido a las nociones de frontera y límite significaciones múltiples y diferenciadas. En sentido propio la frontera es concebida como posibilidad de cierre y clausura. En el primer sentido la frontera sirve como forma de control simbólico. En el segundo sentido actúa como suspensión del paso masivo de inmigrantes para que éstos permanezcan del otro lado, fuera. Una frontera en su sentido paradójico puede estar cerrada hacia fuera y abierta hacia adentro. La figura de Jano (*Ianus Geminus*) sirve para ilustrar este sentido contradictorio de la frontera. Se trata de un dios de la mitología romana cuya representación habitual es bifronte, poseía dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil, en sentidos opuestos. Es el dios de las puertas, los comienzos y los finales. Simboliza el incesante dar paso de una cosa a otra. La frontera como límite implica una delimitación espacial, una barrera que demarca el contorno de dos orillas,

una del lado de allá y otra del lado de acá. En la frontera se producen intercambios simbólicos, distorsiones, transformaciones, asunciones, etc. El límite, del lat. *limitem*, figura una línea visible o imaginaria que señala el fin de algo o la separación entre dos cosas. El *limes* era vinculado con “[...] un espacio *tenso* y conflictivo de mediación y de enlace. En él se juntaba y se separaba a la vez el espacio romano y el bárbaro. Actuaba como cópula y como disyunción [...]” (TRÍAS, 1991, p. 16). El *limes* posee un sentido contradictorio puesto que remite a una barrera que a la vez constriñe y abre, ata y redime o aísla y aproxima. Como acaecer simbólico hablamos de un sujeto limítrofe y fronterizo en el sentido de Eugenio Trías. El filósofo español se ocupa de las formas simbólicas que subsisten más allá del límite, aquello que aparece como *lo indecible*, lo cual se halla allende a la orilla, esto es, la existencia, *el ser del límite*¹⁶: “[...] constituye la existencia (en exilio y éxodo) alojada en un ámbito de aparición al que puede llamarse cerco del aparecer o mundo” (TRÍAS, 1999, p. 24). El fronterizo es un habitante de la orilla, un sujeto que no está ni adentro ni afuera porque oscila entre el aquí y el allá del borde, la línea irrebasable que circunscribe el cerco de lo que puede ser comprendido, pensado, imaginado o conocido, lo que Trías llama *el límite del sentido*. El sujeto fronterizo es para sí mismo su propio límite, en cuanto que sujeto en falta y sin fundamento. El *sujeto del límite o habitante de la frontera* es el que se separa de sí para permanecer contraído en la periferia que figura su propio mundo. Nos interesa destacar entonces el carácter ontológico que le atribuye Eugenio Trías al ser como *limes*. Asimismo, interesará observar en qué medida la existencia de cada uno de los personajes de los textos narrativos objeto de nuestro estudio está consignada a un límite y una frontera simbólica. No obstante, es preciso aclarar que para Eugenio Trías el fronterizo es un ser libre por excelencia:

[...] aquel ser que asume su situación de frontera en su plena positividad afirmativa, como límite que a la vez restringe y libera. Y que no alcanza esa liberación, como en Fichte, por pura transgresión de la barrera que resiste y obstaculiza su libertad, sino que asume la naturaleza y esencia bifrente, reflexiva y dialéctica del límite en tanto que límite [...] (1999, p. 88).

¹⁶ Véase Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Barcelona/España, Ediciones Destino, 1999, p. 18. El ser que se halla enfocado y expuesto al límite, el que existe al margen como habitante de una frontera figurada. El filósofo español remite a un modo particular de estar en el mundo.

Como veremos, los personajes en el *corpus* narrativo seleccionado no convierten su situación fronteriza y limítrofe en algo positivo. Ellos se ven coartados por el *limes* y amenazados por otros modos de habitar la frontera. El límite sobreviene en una encrucijada que multiplica los caminos y transforma sus existencias en formas desgarradoras y erráticas. Por esos *senderos que se bifurcan* no se llega a ninguna parte, se vuelve indefectiblemente al punto de partida.

La metáfora del *limes* funciona como hilo conductor en el presente trabajo. La *puesta en discurso* de la experiencia del exilio constituye, en la narrativa paraguaya, una forma de representación de la condición limítrofe y fronteriza del campesino(a). La emigración paraguaya ha tenido lugar en principio a raíz de factores económicos, por la situación de miseria de la mayoría y las carencias de oportunidades para profesionales e intelectuales. Además, como consecuencia de las deplorables Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), la Guerra del Chaco (1932-1935) y la guerra civil de 1947. Por último a causa de las represiones de las funestas dictaduras.

El escritor paraguayo Rubén Bareiro Saguier ha distinguido tres períodos del exilio masivo en el siglo XX en Paraguay. En el período que va desde principios del siglo XX hasta el año 1935, cuando estalla la Guerra del Chaco, el flujo migratorio es significativo. Muchos(as) salen del país con la ilusión de encontrar mejores condiciones de vida y un lugar propio donde morar y producir el sustento. El segundo momento del exilio en Paraguay comienza con la guerra civil de 1947 contra el dictador Morínigo. Esta guerra civil constituyó el inicio del exilio político masivo e irreversible de numerosos intelectuales, dirigentes estudiantiles y otros. Se enfrentaron los partidos Liberal, Febrerista y Comunista contra el partido Colorado, que tenía el poder para entonces. Seis meses duró la querrela, venciendo el Partido Colorado gracias a la intervención del gobierno de Juan Perón. El Partido Colorado, para castigar a los insurgentes, emprendió una larga campaña de persecución y acoso. Por ello se produjo un desplazamiento de población hacia Argentina, Uruguay, Brasil y Europa. En el tercer período que va de 1948 hasta 1954 acaece una serie de golpes armados con la intención de instaurar el orden dictatorial. El predominio del Partido Colorado se desvaneció en 1954, con la llegada al poder del General Alfredo Stroessner. Sin embargo Stroessner polarizó todos los poderes, estableciendo un régimen dictatorial arbitrario y despótico. Bajo su sistema (1954-1989), el desplazamiento forzoso constituyó uno de los problemas fundamentales de Paraguay.

Bareiro Saguier considera el año 1947 como el punto de partida de la literatura del exilio, aún cuando antes de esta fecha aparecen algunas expresiones de este tema en la

narrativa paraguaya. El exilio se convierte en tema recurrente en la narrativa producida y publicada a partir de los años '50 del siglo XX, en textos de escritores exiliados (Gabriel Casaccia, Augusto Roa Bastos, Rubén Bareiro Saguier, José María Rivarola Matto, Juan Bautista Rivarola Matto, etc.) o de aquellos que permanecieron en el país (José Luis Appleyard, Mario Halley Mora, etc.). El personaje narrativo que es representado dentro o fuera del país, lejos de su lugar de origen o al margen del centro (Asunción) no tiene la posibilidad de escapar a su condición de sujeto exiliado, fronterizo y limítrofe. Los movimientos migratorios y de errancia del campo a la ciudad¹⁷ y de la ciudad al campo¹⁸ implican una transformación de la situación psicológica-social y económica de los personajes.

Como hemos visto, en Paraguay, factores diversos llevan al exilio a una gran cantidad de escritores, intelectuales, campesinos, políticos, entre otros. Algunas migraciones son de carácter geográfico e histórico, otros de índole socio-político y, en general, por ejes económicos y culturales. Dichos factores extraliterarios, según Teresa Méndez Faith, son los que han afectado al escritor paraguayo y a su producción. En este sentido, en los textos narrativos aludidos se configuran imaginarios del exilio en los cuales se ponen en evidencia las coordenadas mencionadas. La intelectual paraguaya Méndez-Faith se refiere a la situación del escritor paraguayo que estando fuera o permaneciendo dentro del país no puede escapar a su condición de sujeto “exiliado”, en el último caso por las limitaciones de carácter político y cultural que dominaban intrafronteras. En las representaciones del *exilio de dentro* incluimos la migración interna por cuestiones netamente económicas de los(as) campesinos(as). En primer término, encontramos personajes que abandonan el campo para desplazarse a la capital o a alguna otra ciudad, con la intención de mejorar sus circunstancias de vida. En sentido inverso, tenemos a migrantes (sujetos urbanos) que abandonan la capital por razones de índole personal-político-social y se desplazan a las zonas fronterizas del país o más allá. Las novelas y el cuento que nos ocupan se nutren de estas experiencias de destierro.

A partir de los movimientos migratorios del campo a la ciudad Antonio Cornejo Polar reflexiona sobre la constitución de un *sujeto migrante*. Este concepto da cuenta del

¹⁷ En *La Babosa* (1952), de Gabriel Casaccia el personaje Ramón Fleitas abandona su pueblo para ir a estudiar a Asunción y luego intentar superar las deficiencias económicas y lograr, finalmente, convertirse en un escritor reconocido.

¹⁸ En *Follaje en los ojos* (1952), de José María Rivarola Matto el personaje Eusebio Rivas se va de Asunción al campo porque quiere escapar de sus relaciones tormentosas con Margot.

proceso por el cual pasa el sujeto que migra al pretender transplantarse a un medio cultural que no le pertenece, aspirando borrar la propia identidad, incluso cuando se encuentra en su valle. Por esta razón este ser va conformando un discurso descentrado y múltiple. Es evidente, entonces, su situación bicultural con rasgos de uno u otro espacio cultural, si bien antagónicos, que no se puede resolver de manera armónica. Cornejo Polar opone la noción de *sujeto migrante* a la de *mestizaje cultural*, en cuanto aquella no busca una síntesis acorde por el carácter asimétrico de sus rasgos implicados. Para el crítico peruano el mestizaje no supone de ninguna manera una solución plena, puesto que siempre hay un ceder de la cultura dominada a la dominante. La idea de *sujeto migrante* es el resultado de las reflexiones de Antonio Cornejo Polar sobre su categoría de heterogeneidad. Considera el estudioso peruano que el emigrante es, ante todo, un sujeto heterogéneo y en conflicto. Por consiguiente, la noción unitaria, coherente y homogénea del sujeto (desde la perspectiva de Occidente) se diluye.

El progresivo abandono del campo por jóvenes campesinos en búsqueda de mejores oportunidades en la ciudad, se produce desde la segunda mitad del siglo XX, tal como se ha indicado. Será Gabriel Casaccia uno de los primeros en abordar esta cuestión en su narrativa. En primera instancia tenemos su novela *La Babosa* (1952)¹⁹, que nos presenta la situación decadente de los habitantes de Areguá. Casaccia hace hincapié en los desplazamientos erráticos de personajes rurales a la ciudad y de urbanos al campo. El personaje principal Ramón Fleitas, nace en Itacurubí de la Cordillera, un pequeño pueblo pobre y triste, “sin luz eléctrica” (CASACCIA, 1991, p. 48). Este personaje decide abandonar el campo e irse a Asunción con el objeto de estudiar, recibéndose como abogado. Estando en la capital no deja de sentirse inferior a sus compañeros: “[...] Envidiaba a sus amigos que habían nacido en Asunción y que vivían y se movían en ella como en su medio natural, indiferentes a la ventura que eso significaba [...]” (CASACCIA, 1991, p. 48). Este sentimiento de inferioridad frena y hasta cancela toda posibilidad de éxito y lo convierte en un sujeto derrotado y frustrado. Cuando Ramón por fin piensa que su vida va a prosperar al casarse con la hija del “[...] doctor Félix Cardozo, abogado distinguido del foro de Asunción y cuya familia figuraba en las altas esferas sociales [...]” (CASACCIA, 1991, p. 47), irónicamente es cuando comienza su

19 Novela condenada por aquellos que defendían una visión nacionalista costumbrista, quienes acusaron a Casaccia de “calumniador” y “antipatriota”

decadencia. Fleitas es obligado por su suegro a vivir en Areguá, un pueblo rural tan insignificante como el valle donde ha nacido:

Era una casa de campo, con galería en la parte del frente y de atrás, con techos altísimos, sin cielo raso que cubriese las rojas tajuelas y la oscura viguería. La formaban dos habitaciones grandes y poco acogedoras y otra más pequeña, seguidas todas, con ventanas sobre la galería delantera, con paredes burdamente pintadas de rosado y con manchas de humedad, que dibujaban en ellas caprichosas figuras. La cocina – negra de humo y con dos fogones ruinosos -, la pieza de servicio y la letrina estaban construidas a un costado del patio, separadas del cuerpo principal de la casa. El patio era amplio y de tierra, sombreado por numerosos árboles de mango (CASACCIA, 1991, p. 47).

Viviendo en Areguá, “[...] una pequeñísima porción del mundo y sus habitantes seres oscuros y rústicos [...]” (CASACCIA, 1991, p. 51), abriga la esperanza efímera de convertirse en un gran escritor. Pero sus esperanzas se desvanecen poco a poco y vemos cómo en el transcurso de la narración, su propia imagen va descomponiéndose ante sí mismo y ante los demás. Sus deseos de volverse un famoso escritor se ven frustrados por carecer de las condiciones necesarias para lograrlo. Hace ya mucho tiempo que ha comenzado a escribir una novela titulada *Frente a sí mismo*, pero aún no alcanza a terminar el tercer capítulo. Pasa horas sentado ante la mesa del comedor intentando inútilmente escribir: “[...] Hacía más de dos horas que estaba sentado ante la mesa del comedor, a la luz de la lámpara de kerosene, con unas hojas de papel delante, sufriendo del calor y de la falta de inspiración. Esforzábame por continuar una novela que había comenzado a escribir un año atrás [...]” (CASACCIA, 1991, p. 45).

Esta imposibilidad le provoca una angustia que más tarde se traducirá en un profundo vacío de sentido: “A menudo y por largo rato, quedábase con el lápiz en alto y el rostro pensativo. No se le ocurría nada; angustiábalo el enorme vacío que sentía dentro de sí. Escribía dos líneas y la mano se le paralizaba sobre el papel [...]” (CASACCIA, 1991, p. 45). Se siente cercado por sus propias limitaciones económicas, sociales e individuales. Ha sido siempre un sujeto confinado y esto es irreversible en el presente. Evade su falta de creatividad y sus propias restricciones y procura intentar escribir en otro momento, postergando lo que sin remedio no podrá lograr nunca.

Un aspecto de relevancia en *La Babosa* es que Ramón Fleitas niega su condición rural. No sólo se muda a la capital con la idea de mejorar sus condiciones de vida sino que en el fondo piensa que al convertirse en un prestigioso abogado, podrá prescindir de su ser campesino: “[...] Cuando dejó aquel pueblo para ir a estudiar a Asunción creyó

que el campo terminaba definitivamente para él [...]” (CASACCIA, 1991, p. 48). Este personaje se transforma así en un sujeto *híbrido*, puesto que siendo campesino ha adquirido modos y gestos urbanos. Este hombre de campiña atravesado por conductas urbanas se nos muestra como una caricatura, pues aparece deformada su identidad y desdibujada en el transcurso de la narración. Con ello, Casaccia nos plantea el conflicto interior padecido por los campesinos que desertan de sus pueblos para implantarse en la capital. El narrador comenta que todos los seres rurales que abandonan sus pueblos para mudarse a Asunción terminan siendo como Ramón, sujetos fracasados e imprecisos:

[...] La mayoría de los habitantes de Asunción es como Ramón. Asunción está llena de estos seres híbridos, mitad ciudadanos y mitad campesinos, que en edad temprana llegan del campo para estudiar y colman el Colegio Nacional, la Escuela Militar y el Seminario. Más tarde, ocupan los primeros puestos en la política y se cuelan en el mundo social. Pero siempre queda en ellos, en su espíritu, en su físico, en su hablar, algo de *coyguá* [campesino] que los diferencia del asunceño nativo (CASACCIA, 1991, p. 46).

Es obvio que el personaje protagónico de *La Babosa* titubea entre dos escenarios culturales discordantes entre sí. En el espacio rural, Ramón acentúa sus rasgos y modos de campesino. Piensa su esposa Adela que en el ámbito de Areguá Ramón ha dejado de ser el mismo que conoció en Asunción. Así se expresa Adela ante su padre:

-Se me hace que el campo lo vuelve más campesino de lo que es. Areguá lo ha convertido en *coiguá* [sic.] Cuando estábamos de novios en Asunción nunca se le escapaba una palabra en guaraní. En cambio, aquí, en cuanto se encuentra con un campesino, se pasa las horas charlando en guaraní, y se ríe a carcajadas como si estuviera muy alegre. La verdad es que las únicas veces que le he visto reírse es cuando está entre ellos (CASACCIA, 1991, p. 172).

No considera Adela que mientras su esposo estuvo en Asunción dejó de ser campesino, sólo asegura que en Areguá Ramón se ha transformado en un *koyguá*. Esta afirmación es interesante porque nos presenta la condición doble del sujeto que migra. En efecto, Ramón Fleitas (como el resto de los *koyguá* en *La Babosa*) se desenvuelve en un mundo dividido. Por un lado, es el campesino venido de la campiña y, por el otro, el abogado graduado en una universidad de Asunción. Estamos en presencia de unos sujetos migrantes que “[...] no parecen haber perdido niveles básicos de identidad: lengua, vestido, comida, pero que al mismo tiempo no pueden dejar de actuar de acuerdo a los

masivos condicionamientos que la ciudad acumula sobre ellos [...]” (CORNEJO, 1994, p. 338). Casaccia pone en evidencia el modo cómo estos dos ámbitos entran en contradicción a través de los juicios de valor de su personaje Adela. Un aspecto importante señalado por este personaje femenino es la cuestión conflictiva del uso de la lengua guaraní. Según lo que se desprende de las palabras citadas de Adela, lo más grave en la metamorfosis de Ramón Fleitas es el uso intensificado del guaraní y su contacto frecuente con otros campesinos. El guaraní es estimado como una lengua venida a menos: signo de la degradación de Ramón y estigma del campesino sin educación. En el fondo Adela rechaza la naturaleza de su esposo: “-Yo siempre soñé con un Ramón que no fuese Ramón [...]” (CASACCIA, 1991, p. 172). Pero su desconsuelo excede el límite cuando asegura que él nunca dejará de ser un campesino. Esta situación acentúa la paradoja de su existencia:

-Es un campesino. No cambiará. Tiene todos los defectos de un campesino [...] Sin embargo, odia Areguá, se pasa todo el día diciendo que no ha nacido para vivir en la campaña. Yo no lo entiendo, sobre todo cuando lo veo tan alegre y haciendo chistes en guaraní con algún campesino (CASACCIA, 1991, pp. 173-174).

Ahora Adela encuentra a Ramón más campesino que nunca. Tiene la certeza de que nunca dejará de serlo. En el medio de Areguá, tal como lo señala Adela, es donde Ramón Fleitas no puede evitar su condición rural. Esta idea es reafirmada por el Padre Rosales en una conversación que sostiene con el Doctor Brítez: “[...] Los pueblos reducen y achican el alma de sus habitantes, como si la metiesen dentro de un zapato chico [...]” (CASACCIA, 1991, p. 303). Y más tarde agregará que en un campesino la educación y la universidad tienen un “triste resultado” puesto que él acaba en el fracaso absoluto. Encontrarse confinado en Areguá significa para Ramón un enfrentamiento consigo mismo. Él reconoce que ámbitos como los de Areguá e Itacurubí sólo pueden ofrecerle una “vida gris y sin perspectiva” (CASACCIA, 1991, p. 110). En este pueblo de dimensiones insignificantes no deja de sentirse como en una cárcel donde la soledad carcome su existencia. Quiere a toda costa huir de Areguá. Este espacio lo limita y cercena sus deseos de convertirse en un gran escritor. Para Ramón, un indicio del ascenso es la posibilidad de ampliar su campo de visión fuera de ahí y más aún lejos de su país. Relaciona el exilio con una forma de extender su horizonte y así apartar de sí la sombra de su naturaleza campesina.

Otra figura heterogénea la encontramos en el personaje de la misma novela Eluterio Brítez, uno de tantos campesinos que han abandonado el campo para mudarse a la ciudad, sin lograr ser transformados del todo por ella: “[...] Tenía esa dureza de rasgos del campesino que la larga estada en la ciudad no ha conseguido pulir sino a medias. Había nacido en Santa Rosa de las Misiones, y cuando tuvo quince años, solo y pobre, se vino a Asunción a estudiar [...]” (CASACCIA, 1991, p. 101). También se cuenta dentro de la larga lista de campesinos venidos a Asunción el mismo suegro de Ramón, el prestigioso abogado Don Félix. Es en el Capítulo 14 cuando nos enteramos de que él es también un *koyguá*, en una conversación que sostiene con su hija cuando va a Areguá, después de que ha sido robado por Ramón:

[...] Por primera vez vio que su padre era todo un campesino, de los pies a la cabeza. ¡Un *koyguá* con ropa de ciudad! Igual que *Sinfó* cuando se empaquetaba los domingos para ir a misa. Sin embargo, esa nueva y desconocida impresión que de improviso recibió de su padre no lo disminuyó a sus ojos, como le sucedía con Ramón (CASACCIA, 1991, p. 174).

El caso del padre de Adela es diferente al de Ramón porque él se viste y se comporta como un hombre de ciudad. Además se expresa en castellano y no en guaraní. El padre de Adela es un personaje, como muchos en *La Babosa*, que establece negociaciones culturales, sociales e ideológicas con el espacio de la ciudad. Un vínculo de proximidad-distancia hace patente el modo como se cruzan las fuerzas propias con las de los otros. El *sujeto migrante* adopta diversas máscaras al integrarse a otra esfera cultural. Personajes como los que hemos aludido muestran la urgencia de ocultar su rostro (su naturaleza rural) detrás de una postura ciudadana aparente. La máscara urbana, como toda máscara, está asociada a la ilusión, a la apariencia con la que los sujetos desplazados encubren sus debilidades y sus propias barreras. Es evidente que la constitución identitaria de los *koyguá* es asumida con dificultad. La hibridez intercultural (fusión de formas rurales y modos urbanos) expresa la ambivalencia de estos personajes. Ellos experimentan emociones contradictorias como la negación-asunción y el rechazo-orgullo de lo propio. Las transacciones que muchos logran hacer en el espacio urbano se convierten en formas de exaltación de apariencias volátiles y vaporosas.

La categoría del *koyguá*, según la grafía del guaraní paraguayo moderno, es peyorativa. Se usa para nombrar al campesino que se desplaza a la ciudad y desconoce los modos urbanos, como calificativo para “ignorante”. El campesino que migra a la

ciudad aunque quiera disimular de donde viene es reconocido por los capitalinos. Su modo de ser campesino (*koyguá reko*) lo delata: su vestimenta, el empleo del guaraní paraguayo, su timidez y su recelo por el desconocimiento de los códigos sociales de la ciudad. El sujeto de la ciudad lo discrimina al asignarle el apelativo de *koyguá*. Vemos que el rechazo de muchos campesinos a su condición rural tiene implicaciones sociológicas. Cuando un campesino adopta los modos urbanos lo hace pensando que sólo así podrá ser aceptado por una comunidad que lo margina. El campesino relacionado con el *Otro*, poseedor de la cultura de referencia hegemónica, se ve enfrentado con ciertos atributos negativos que ese *Otro* le confiere: “atrasado”, “no civilizado”, “sucio”, “haragán”, “ignorante”, etc.:

[...] Esta confrontación engendra una cultura de retraimiento y una autodepreciación de su identidad étnica. De ahí la necesidad que sienten los individuos que emigrando de sus comunidades y pueblos y urbanizándose desean cambiar de ‘raza social’, de borrar los estigmas abandonando lengua, vestimenta, cultura y comunidad, de traspasar las fronteras negociando su identidad (ARECES, 2007, p. 36).

El tema del *okaraygua* y el de *koyguá* (*oka* el que está fuera, el *okágui*, el de fuera, uno de fuera)²⁰, el campesino que emigra a Asunción en busca de progreso, está también presente en el cuento “La vida en la ciudad” del libro *Relatorios* (1995), de Gilberto Ramírez Santacruz²¹. En este caso se nos presentan las dificultades de adaptación a la vida en la urbe de un emigrante campesino. Se trata de un relato epistolar en el cual un personaje rural llamado Baldovino aparece exiliado en una ciudad que suponemos se encuentra en alguna zona fronteriza, tal vez en Argentina. El protagonista de “La vida en la ciudad” no puede evitar el desgarramiento que le produce abandonar a su pueblo:

Hace casi un año que estoy en la ciudad y recién me pongo a escribirte. Porque siento que por fin he llegado del todo y es como si hubiera nacido de nuevo o resucitado, después de haber conocido una vida anterior. Ahora sé también que algo murió en mí y algo volvió a nacer. Lo que murió debe ser la esperanza que tenía de poder vivir en Tatakua y lo que nació, quizás la resignación de no tener otra alternativa que

²⁰ Jóvenes campesinos que, debido a factores socio-culturales y económicos, cambian de espacio con la intención de estudiar en Asunción o alcanzar mejores condiciones de vida y pronto experimentan una crisis de identidad al comenzar un proceso de desconocimiento del modo de vida rural.

²¹ Nació en Ava-í en 1959. Poeta, narrador y periodista. Fue fundador y director de la revista *Todo Paraguay*, vocero, a comienzos de la década de los 80’, de los exiliados paraguayos en Argentina. Ha publicado también los poemarios *Primeras letras* (1981), *Poemuchachas* (1983), *Golpe de poesía* (1986), *Fuegos y artificios* (1988), *Poemas descartables y otros baladíos* (1990) y *Poemas y canciones de amor y libertad* (1993). Publicó además la novela *Esa hierba que nunca muere* (1989).

procurarme la sobrevivencia y proyectar una nueva vida en lo posible. Como verás ya estoy sobreponiéndome a la tragedia que significó para mí dejar todo aquello [...] (RAMÍREZ, 1995, p. 25).

La postura íntima desde la cual habla el personaje-narrador resalta el conflicto que experimenta al sentirse despojado de su auténtica identidad. Con un tono confesional aparenta poner al descubierto ante Remberto, el destinatario de su carta, las vicisitudes a las que ha estado expuesto al abandonar Tatauá. Pero esa confesión no es plena, puesto que no puede obviar ocultar sus fragilidades al encubrir la confusión que ha ocasionado en él su contacto con la urbe. Para Baldovino todo lo del campo pierde su valor en la ciudad. No significa nada lo que se ha aprendido allá. Lo que ciertas cosas representan en el campo tiene una significación distinta en la ciudad. Siente que debe desandar lo andado y de alguna forma borrar lo anterior con la nueva vida que debe aprender a vivir en la ciudad:

[...] todo cuanto aprendemos en el pueblo no sirve para nada en la ciudad. Estoy comenzando de uno nuevamente. Mis conocimientos sobre las plantas y los animales a nadie le interesa por acá. La agricultura apenas se menciona en los libros escolares. Aquí no tienen importancia las fases de la luna, los vientos no presagian nada, los pájaros cantan y lloran sin anunciar nada para los que habitan la ciudad. La lluvia no trae bonanza, sino tristeza y miseria porque inunda las villas y barrios pobres. ¡Cuántas veces nosotros, Remberto, mudábamos de lugar las cruces y haciendo rogativas con la gente hemos hecho llover a cántaros! Así el campo recuperaba su verdor y el maizal volvía a blandir al viento sus hoces de chalas y espigas. Pero aquí lamentablemente nada de eso importa. Nuestro arte de domar redomones desbocados no se cotiza en la ciudad como los otros oficios, relacionados con los fierros y motores en general [...] (RAMÍREZ, 1995, pp. 25-26).

Nada de lo que el protagonista de “La vida en la ciudad” ha aprendido en su pueblo puede ser aprovechado en el espacio urbano. En el contexto limitante de la ciudad, las relaciones estrechas del campesino con la naturaleza pierden su valor. En el espacio urbano, los modos rurales de vida del campesino en el campo ya no tienen ningún sentido. Poco a poco tendrá que renunciar a sus maneras rurales y sustituirlas por las formas de vida en la ciudad. Baldovino no cuenta con otra alternativa que procurar sobrevivir en un medio distinto al cual conoce. El personaje de Ramírez Santacruz repudia la existencia mecanizada, cosificada y estandarizada de la ciudad, donde sólo cuentan las ínfimas metas de *confort* como el auto, la televisión, etc. En este caso se trata de un campesino con una cultura regional muy arraigada. Él ha salido de su pueblo para asentarse en un

territorio cultural nuevo. El transplante a la ciudad lo lleva a experimentar sentimientos de desgarramiento y nostalgia. A causa de estas emociones, el lugar de llegada (la ciudad) se convierte en un espacio hostil y fascinante a la vez. Para Baldovino, los recuerdos gratos de la vida en el campo no se corresponden con las molestias que experimenta en el presente. Es importante señalar que este personaje ha abandonado el campo sólo por motivos económicos y no porque deniegue de la vida rural como es el caso de Ramon Fleitas en *La Babosa*. Lejos del campo Baldovino padece de enajenación, de extrañamiento y de una soledad insospechada: “[...] Aquí todo es raro. Yo anduve por montes y selvas solo, pero nunca sentí la soledad como ahora en la ciudad, aún entre la gente [...]” (RAMÍREZ, 1995, p. 9). Este personaje se siente amenazado por los modos urbanos y experimenta emociones que no ha conocido en el campo. Las formas de vida comunitaria no cuentan en el espacio urbano. Es en este momento cuando el personaje de Ramírez Santacruz toma conciencia del desarraigo y la incomunicación que vive a diario en la ciudad, producto de su conflictiva inserción en la urbe.

Los *sujetos migrantes* registrados en *La Babosa*, de Gabriel Casaccia, en especial la figura de Ramón Fleitas, y Baldovino en “La vida en la ciudad”, de Gilberto Ramírez Santacruz, dejan, tal como lo concibe Antonio Cornejo Polar, de ser ellos mismos al adquirir los estilos de una identidad urbana. Se trata de personajes que pertenecen a una esfera cultural diferente. Como producto de la migración, algunos se ven obligados, como le sucede a Baldovino en el relato mencionado de Ramírez Santacruz, a despojarse de sus maneras rurales para poder subsistir en el medio urbano. Otros, como el personaje Fleitas de la novela de Casaccia, elige traicionar su identidad campesina para adoptar una máscara al fingir posturas urbanas. Ambos personajes se caracterizan por su condición de sujetos desarraigados al aparecer instalados en dos ámbitos culturales antagónicos. Los personajes de los textos de Casaccia y de Santacruz se transforman en *sujetos híbridos* al adoptar una postura ciudadana con rasgos de campesino. Se hallan desgarrados entre aquello que está contiguo a la frontera, condicionados a lo extraño, inhóspito, inquietante, adverso a su identidad rural: lo que no se es en la esfera urbana y lo que permanece de este lado del cerco, lo familiar y cotidiano: lo que se es, campesino. Es decir, aparecen inmersos en un ámbito de interrogaciones y problemas que nunca podrán ser en absoluto despejados ni resueltos: “[...] El límite es línea y frontera que permite el acceso mutuo entre esos ‘dos mundos’; y que asimismo sanciona su irremediable distancia [...]” (TRÍAS, 1985, p. 43). En este sentido, se convierten en los habitantes de una frontera simbólica, pues no están en absoluto allá, en la ciudad, ni acá, en el campo. Estos seres viven de

forma trágica en el limbo. Se definen por su condición de indeterminados que se desconocen a sí mismos. En la medida en que se distancian de su verdadera identidad, dejan de ser y ocupan un vacío para transfigurarse en unos personajes en falta, seres de la carencia. En el espacio de la ciudad la identidad campesina se ve amenazada. Baldovino no quiere perder sus rasgos propios ni confundirse con rostros ajenos. Desde allá la ciudad es mitificada y todos desean algún día conocerla. Desde acá la ciudad muestra un aspecto distinto del imaginado allá. En los ojos del personaje-narrador, creado por Gilberto Ramírez Santacruz, la ciudad de la imaginación campesina se metamorfosea en una imagen artificiosa. A diferencia del protagonista de *La Babosa*, Baldovino no rechaza su condición rural. Más bien siente una profunda añoranza y aunque quisiera no podría regresar porque “[...] qué podré hacer en nuestro pueblo y con qué excusa volveré con las manos vacías. Como sabrás yo soy la esperanza de la familia [...]” (RAMÍREZ, 1995, p. 29). Así, el anhelo de volver a vivir en su pueblo Tatakú se esfuma de su horizonte al comprobar que allá no podrá encontrar ninguna forma de prosperar. Es consciente de la imposibilidad de progresar en su pueblo pero, al mismo tiempo, reconoce que “la pobreza también existe en la ciudad” (RAMÍREZ, 1995, p. 29). No es el caso de Ramón Fleitas que quiere a toda costa desprenderse de cualquier lazo con su pueblo y su familia, hasta el punto de desconocer su propia identidad: “[...] Había nacido en Itacurubí de la Cordillera, donde vivió hasta los trece o catorce años. Cuando dejó aquel pueblo para ir a estudiar a Asunción creyó que el campo terminaba definitivamente para él. En sus años de estudiante, sólo de raro en raro y por breves días, volvió a Itacurubí para visitar a su madre. No quería ni oír hablar de la campaña [...]” (CASACCIA, 1991, p. 48).

Ramón Fleitas, a la inversa de Baldovino, vive una existencia fragmentada y escindida; se confunde con el otro que desearía ser (sujeto urbano) y no puede porque no tiene ningún vínculo con él. Aspirar a ser otro sin poder abandonar por completo lo que se es, campesino, implica una existencia tejida de paradojas. Estas contradicciones transforman su vida en un absurdo. Cualquier intento suyo es irrisorio ya que no dejará de ser un campesino: “[...] De sus facciones, de su pelo, de sus manos, de su andar, de sus movimientos todos desprendíase un no sé qué de acampesinado. Era el clásico hijo de campaña venido a la ciudad y no absorbido ni desbastado del todo por ella [...]” (CASACCIA, 1991, p. 46). Como *sujeto híbrido* vive en desarmonía, en estado inestable y marcado por los signos de una historia personal quebrada. Está claro que este *sujeto migrante* experimenta un complejo de inferioridad que se agudiza en el transcurso de la narración. Fleitas es un ser de la errancia y el extravío. Él realiza constantemente viajes

de ida a la ciudad y de vuelta al campo. Va de aquí para allá y de allá para acá. Esta inestabilidad se adueña de su existencia y lo condena a habitar el lugar del margen sin poder renunciar a su condición de sujeto fronterizo y limítrofe. En la ciudad vive como exiliado y ya en el campo advierte otra forma de éxodo, pues aun ahí no logra encontrar acomodo. En todos los aspectos de su vida será un sujeto fracasado, ya que aunque se hace abogado no logra el prestigio deseado. Por otro lado, no puede escribir y por ende nunca se convertirá en el gran escritor que desea. Además, no logra terminar su novela *Frente a sí mismo*, título que alude a la metáfora del espejo donde uno puede reconocerse a sí mismo. La imposibilidad de la escritura de la novela traduce su propia dificultad de identificarse. Aún más, para él resulta imposible eludir su naturaleza de campesino, así se exilia en sí mismo, al querer abandonar su propia identidad, la que reproduce el *espejo de su novela*. Pero tampoco podrá llegar a ser un ciudadano porque todos sus comportamientos y actitudes urbanas son artificiosas y engañosas. Vive una especie de confinamiento tanto en Asunción como en Areguá. Este pueblo se trasmuta en una cárcel simbólica a la que está condenado de por vida, como también atado a su condición campesina y a su situación periférica. Su condición humana frágil, como la del resto de los personajes, lo va envileciendo cada vez más.

En *La Babosa* cada personaje tiene una historia oculta que desea a toda costa encubrir. Los casos de doña Ángela (la “Babosa” del pueblo) y su hermana Clara son hasta cierto punto diferentes al de Ramón Fleitas. Se produce un desplazamiento inverso de la ciudad al campo pero por razones distintas a las señaladas. Las hermanas Ángela y Clara dejan la capital y van a Areguá para esconder su decadencia social después del fallecimiento del esposo de la última y del padre de ambas. Perteneían a una conocida familia de Asunción y eran hijas de un hombre prestigioso. La mudanza a Areguá de las dos hermanas, habituadas y acondicionadas al contexto de la sociedad capitalina, enfatiza las diferencias entre ellas, provocándoles una inestabilidad psicológica y social que se manifiesta en la posición negativa de ambas frente al mundo. Además, en el espacio de Areguá las hermanas han perdido sus modos urbanos para convertirse en unas *koyguá* del todo. Esto se nota por la mirada despectiva del Dr. Brítez, quien deja de admirar a Clara al descubrir su figura insulsa y sin elegancia: “[...] Usaba unos vestidos antiguos; unos peinados extravagantes y ridículos [...]” (CASACCIA, 1991, p. 318). En esta oportunidad el Dr. Brítez compara a Clara con una mujer de Asunción llamada Lisette. En Clara no queda nada de la mujer urbana que fue. Areguá la ha consumido y transformado en una provinciana. Ellas viven, como Ramón Fleitas y Baldovino, en

situación de ostracismo, aisladas en su casa, donde cada una ha marcado sus propias fronteras. Ángela se convierte en una mujer peligrosa, pues es capaz de destruir a quienquiera, incluso a su propia hermana. Se maneja a través de cartas anónimas que envía a sus víctimas con el propósito de, en apariencia, descubrir una situación inmoral. Ella disfruta esparciendo la discordia en el pueblo y desperdiga sus chismes de un lugar a otro. Doña Ángela goza viendo la miseria de su prójimo y no siente ni piedad ni compasión por los demás. Después, el rencor, los celos y la envidia que Ángelica siente desde niña por su hermana Clara la llevan a hacerle la vida imposible hasta incitarla al suicidio. Si el traslado a otro lugar transforma a doña Ángela en un ser pernicioso, morbosamente ruin, a doña Clara la convierte en un ser cada vez más huraño y ensimismado. Doña Clara y Ramón Fleitas, en la novela de Casaccia, se entregan al alcohol para esquivar la realidad limitante y miserable de la que no pueden escapar²². Doña Ángela constriñe la existencia de su hermana vigilándola y controlándola al extremo. La despoja de sus frascos, cosméticos y pomadas con los que a diario se cubre el rostro para disimular su desgaste simulando ser otra. Doña Clara acaba suicidándose pues no puede soportar la cruel realidad de su inevitable deterioro. Para ella el uso de la máscara se convierte en parte fundamental de su cotidianidad:

[...] Cuando doña Clara salía del dormitorio –el secreto e infranqueable laboratorio donde cada día con sus menjunjes y ungüentos transformaba su marchitez otoñal en vistosa y atrayente madurez- ya aparecía cubierta con su armadura de belleza, pronta para librar su cotidiano combate de fingimiento [...] (CASACCIA, 1991, p. 383).

Clara encuentra en las mascarillas que pone en su rostro la forma perfecta para revestir sus debilidades y disfrazar el deterioro de su apariencia física: “[...] En su rostro aparecieron multitud de arrugas que los afeites encubrieron hasta entonces, y la papada se volvió fofa. Todo su aspecto en general se avejentó” (CASACCIA, 1991, p. 398). Desprovista del poder que le confiere la máscara, ella no puede resistir las revelaciones de su rostro. Se tiene que enfrentar con una interioridad que evitaba a toda costa. Verse cara a cara le revela un rostro “[...] tan familiar y tan extraño a la vez [...]” (CASACCIA, 1991, p. 383). Su hermana Ángela se apodera de la máscara y con ella del poder que

²² El proceso inverso de migración de la ciudad al campo es visto en la novela de Casaccia como un caso de descomposición ineludible: “[...] Los de la ciudad que vienen a vivir en el campo sucumben con mayor facilidad a la tentación de la caña. Se embriagan sin control ni medida [...]” (CASACCIA, 1991, p. 201).

poseía Clara: “[...] desde aquel instante conservó la máscara en su poder para que nunca más su hipócrita hermana pudiera cubrirse con ella [...]” (CASACCIA, 1991, p. 383).

Los comportamientos y actitudes del *sujeto migrante* son complejos, heterogéneos y discordantes. Quien migra asume de forma descentrada y conflictiva un doble anclaje: aquí (la ciudad) y allá (el campo), ahora (la subsistencia en la ciudad, el caso de Baldovino y la adopción de una nueva identidad a partir de la borradura de su propio rostro, el caso de Ramón Fleitas) y antes (las vivencias en el campo). Las identidades de estos personajes sufren una fisura y entran en crisis. De allí que su discurso no puede sostenerse en una forma monológica sólida, puesto que tanto el sujeto como su discurso se pluralizan.

Otro caso que merece la pena comentar es la experiencia de migración del narrador de la novela *Follaje en los ojos* (1952), de José María Rivarola Matto. Esta figura narrativa realiza el desplazamiento en sentido inverso al de Ramón Fleitas en *La Babosa*, de Casaccia y Baldovino en el relato “La vida en la ciudad”, de Ramírez Santacruz. Eusebio Rivas en la novela de Rivarola Matto, se desplaza de la ciudad a un pueblo en el Alto Paraná, porque quiere evadir sus recuerdos tormentosos y esconder la aventura amorosa traumática que ha vivido con Margot en Asunción. Pero muy pronto tendrá que privarse de este lugar porque se complica de nuevo con una mujer, una chica del pueblo llamada Clara. Se internan en la selva y él se ve obligado a trabajar en un obraje donde le toca sobrevivir en un ámbito inhumano y difícil. Cuando logra deshacerse del trabajo en el obraje compra una chacra y, dejando a un lado su formación y sus costumbres urbanas, se ve obligado a adoptar el trabajo rural y a plantar maíz y algunos frutos para resistir. Pero ya en el obraje, cuando le toca internarse en la selva, llega a ser un hachero y se vuelve huraño, silencioso y mordaz. Aparece de repente sustraído de su entorno natural (la ciudad) y atravesado por ambientes (zonas rurales y la selva) a los cuales no está acostumbrado y que desconoce por completo. Se ve obligado a convivir con seres rudos y contrabandistas de caña. Las circunstancias lo llevan a convertirse en uno de ellos. Al final de la novela, el protagonista muere en el momento en que intenta pasar una carga de contrabando al otro lado de la frontera con Brasil. La idea de “follaje” en *Follaje en los ojos*, de José María Rivarola Matto, se vincula a la noción de pliegues. La visión de la propia vida no es nítida porque delante de los ojos de Eusebio Rivas aparece algo que distorsiona y perturba su mirada. Sus recuerdos se transfiguran en ese *follaje en los ojos* aludido en el título de la novela, como una “niebla que le iba cubriendo la vista”, “ojos errantes” que no dejan de buscar un lugar donde asentarse más allá de sus tormentos.

Como conclusión se puede decir que la migración es un tema predominante en la narrativa paraguaya de tema rural desde la segunda mitad del siglo XX. Migraciones dentro y fuera de las fronteras nacionales son interpretadas por un número significativo de escritores paraguayos. El desborde de los territorios culturales es un aspecto recurrente en la narrativa referida. En ella se representa la persistencia de las fronteras geopolíticas aunque sus mapas simbólicos se hayan visto alterados. La mudanza cultural (en los procesos de migración interna) y el contacto con la ciudad altera el modo de ser, los modos de vida y provoca el desplazamiento lingüístico de los migrantes. Se han tomado en cuenta aquellos personajes que se han movido dentro de las fronteras nacionales y que después de emigrar poseyendo una identidad en la cual reconocerse (su cultura de pertenencia), al regresar a su pueblo natal están obligados a convivir en él como si fuera un espacio “otro”. En este ámbito que deviene ajeno, los códigos culturales y sociales han dejado de significar lo mismo que antes de su partida. En los procesos de migración interna el contacto con la ciudad (o el campo en los casos vistos) trastoca y altera los modos de vida de los personajes. El proceso de migración de los campesinos hacia la ciudad, en especial, a Asunción, promueve el cambio o desplazamiento lingüístico. Los migrantes permanecen al margen de la sociedad de llegada. No son fieles a la cultura de origen puesto que los migrantes representados adoptan los elementos y modos de la cultura del lugar de destino. Se convierten en actores sociales híbridos cultural y lingüísticamente. Debido a las nuevas situaciones de contacto lingüístico por los movimientos migratorios se dan paso a los migrolectos. La lengua del migrante se arranca de la comunidad lingüística donde históricamente se ha desarrollado y se transplanta en un nuevo contexto sociocultural. El contexto del migrante se redimensiona mostrando variedades lingüísticas y relaciones interculturales conflictivas. El fenómeno de la migración implica una experiencia de múltiples pérdidas. Una de estas pérdidas se vincula a la imposibilidad de los migrantes de identificarse con el espacio de llegada y el conflicto que se suscita con el contacto de lenguas. La lengua materna del emigrante se convierte casi siempre en lengua desprestigiada en función del nuevo contexto sociocultural.

La subjetividad de los desplazados se configura a partir de un juego de contrarios: la tradición y lo nuevo, el allá y el aquí, el pasado y el presente, el adentro y el afuera, en definitiva, el situarse más allá o más acá de la frontera imaginaria que separa los modos rurales de las maneras urbanas y viceversa. Es evidente el desplazamiento del *locus* de enunciación en casos como los personajes mencionados de *La Babosa* y en particular de Ramón Fleitas, quien vive en una situación pendular de allá para acá. Sus continuas

movilizaciones de su pueblo de origen a Asunción, de aquí a Areguá, de este pueblo a Asunción y el deseo infundado de ir más allá de las propias fronteras nacionales a Buenos Aires, confirman el estado en crisis en el que se encuentra. Por su parte, el personaje Baldovino en “La vida en la ciudad”, de Ramírez Santacruz se percibe en un espacio que desconoce y rechaza, pero que no puede eludir. Personajes como Clara y Ángela en *La Babosa*, de Casaccia y Eusebio Rivas en *Follaje en los ojos*, de José María Rivarola Matto, dan cuenta del proceso inverso del campo a la ciudad. Estas figuras narrativas no dejan de experimentar sentimientos contradictorios en un ámbito que las anula.

Referencias

ARECES, Nidia R. (2007). *Estado y frontera en el Paraguay. Concepción durante el gobierno del Dr. Francia*, Asunción/Paraguay: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica (CEADUC), Biblioteca de Estudios Paraguayos, Volumen 68.

CASACCIA, Gabriel (1991). *La babosa*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

CORNEJO Polar, Antonio (1994). “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima/Berkeley) (40): 368-371, 2°.

RIVAROLA Matto, José María (2001). *Follaje en los ojos* (Los confinados del Alto Paraná) [Libro en línea] Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición digital basada en la de Asunción (Paraguay), [s.n.], 1952. En: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4374> (25/10/2004).

TRÍAS, Eugenio (1985). *Los límites del mundo*. Barcelona/España: Ariel.

II – NOS CAMPOS DO IMAGINÁRIO, RESISTÊNCIA E REDES-MEMÓRIA

A RELAÇÃO PARADOXAL ENTRE TESTEMUNHO E IMAGINÁRIO: A LITERATURA É SEMPRE REPRESENTAÇÃO?

Paulo Bungart Neto

“A realidade, em nosso século, é algo que não se deve enfrentar.”
(Graham Greene, *Nosso homem em Havana*, p. 13)

“Não contar perpetua a tirania do que passou.”
(Márcio Seligmann-Silva e Arthur Nestrovski, *Catástrofe e representação*, p. 9)

A discussão é antiga e parece não ter fim, e a relação, no mínimo paradoxal. Afinal, se a literatura é sempre imitação ou representação, como construir uma narrativa testemunhal? E se há testemunho empiricamente confiável, isto seria literatura? Deve-se tentar “enfrentar” a realidade, ignorando o conselho do personagem greeniano, ou ao menos esboçar certa representação dela, como o fizeram Primo Levi, Elie Wiesel, Ruth Klüger, Jorge Semprun e alguns outros, ou aquilo que estes viveram nos campos de extermínio nazistas impossibilita toda e qualquer representação imaginável? É o que tentarei problematizar aqui, discutindo questões aparentemente sem respostas definitivas, posto que tão complexamente traumáticas e eticamente improváveis, do ponto de vista racional.

Pouco mais de trezentos anos antes da era cristã – entre 335 e 323 a.C. – Aristóteles já argumentava:

(...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a *necessidade*. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (...) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (1987, p. 209; grifo meu)

De acordo com o filósofo grego, ao historiador cabe, portanto, relatar o que, em tese, tenha de fato ocorrido, já o poeta – leia-se, por extensão, qualquer escritor – tem o direito de representar “o que poderia acontecer”, conforme certa verossimilhança e uma presumível necessidade de contar. A diferença está posta, de maneira clara e objetiva. A um interessa a “realidade”, muitas vezes distópica; ao outro interessa a invenção, a imaginação, a utopia. Mas, o que fazer com aqueles que transitam nos interstícios entre o factual e o ficcional? Como classificar os memorialistas de modo geral, autobiógrafos,

autoficcionistas, diaristas e testemunhas de tragédias e eventos-limite? Alguém que escreve uma autoficção, um romance-reportagem ou uma metaficção historiográfica possui o mesmo estatuto narrativo que um sobrevivente da *Shoah*²³? Como se vê, é difícil caminhar nesta seara sem bombardear o leitor com tantas perguntas.

A mescla entre vida e obra, entre vontade de narrar e efetiva representação acentua o paradoxo e expõe ainda mais a ferida, que não cicatriza – há algo de intensamente podre e purulento que só se fechará com a morte, o suicídio ou o relato testemunhal –, mesmo que o branco da página não absorva o vermelho do sangue ou que absolva o carrasco, estranha alquimia na qual o cinzento das lembranças traumáticas prevalece numa sádica alucinação cromática (vermelho + branco = cinza) de improvável aceitação. De qualquer forma, inventando, contando fielmente ou mesclando as instâncias do discurso, a escrita eterniza – um momento, um fato, uma ideia, recordações recentes ou longínquas.

Em *La luna, el viento, el año, el día* (1994), narrativa predominantemente memorialística, sobre a volta de seu exílio parisiense logo após o fim da ditadura Pinochet, a escritora chilena Ana Pizarro resume bem o alcance e o poder da escrita, espécie de “história fragmentária” da realidade caótica metaforizada por fios de retalho que tentam juntar reminiscências esparsas e desgastadas, supondo-as reencontradas: “Escribir es una manera de tocar la verdad (...). Es la escritura en donde germina la verdad, tu verdad que no es sino esta historia, esta historia fragmentaria, memoria desgajada, retazos hilos que intentan reencontrarse. Darle forma, escribirla y en el acto del discurso llegar a entenderla” (PIZARRO, 1994, p. 174)²⁴. *Tocar a verdade*, não ousar ser a própria... *Escrever*, para tentar entender, alimentar a prática da escrita para fazer germinar algum tipo de “verdade”.

Sendo assim, o memorialismo é, de modo geral, o gênero literário mais híbrido, mais indeterminado, mais “pós-moderno” de toda a literatura contemporânea, tomando para si a noção de mescla absoluta proposta pela ideia de *faction* (*fact* + *fiction*) do romance-reportagem norte-americano. E não me refiro apenas à autoficção, à qual voltarei adiante, procedimento híbrido já a partir de sua própria designação, afinal trata-se, segundo Serge Doubrovsky, de um tipo específico de narrativa na qual “(...) a matéria

²³ “Holocausto”, em hebraico. Ver: “Se a palavra hebraica *Shoah* é adequada, como se tem afirmado recentemente, não me importa, basta que haja uma palavra qualquer que possa ser utilizada sem rodeios e explicações complementares”. (KLÜGER, 2005, p. 207-208)

²⁴ “Escrever é uma maneira de tocar a verdade (...). É na escrita que germina a verdade, tua verdade que não é senão esta história, esta história fragmentária, memória distinta, fios de retalhos que desejam encontrar-se. Dar-lhe forma e, no ato do discurso, chegar a compreendê-la.” (tradução livre).

é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional” (*apud* NORONHA, 2014, p. 13). Penso que a prática já está presente, inclusive, nas obras consideradas “autobiografias” ou memórias “puras” – se é que se pode falar de gêneros “puros”, contemporaneamente. Exemplo: as *Memórias* do médico e escritor mineiro Pedro Nava. No primeiro volume, *Baú de ossos* (1972; edição consultada: 1984), a evocação memorialística dos antepassados é feita de maneira metonímica, a partir de inferências motivadas pela descrição de seus retratos na parede e pelo depoimento de parentes mais próximos. O resto é imaginação, e haja imaginação... tão ou mais poderosa que de qualquer grande romancista. Vejamos:

Para recompor os quadros de minha família paterna tenho o que ouvi de minha avó, de meus tios-avós Itrício e Marout, das irmãs de meu Pai, de algumas primas mais velhas. Uns retratos. Umas folhas de receituário de meu primo Carlos Feijó da Costa Ribeiro com genealogias registradas por ele. Cartas. Cadernos de datas de meu avô Pedro da Silva Nava e de meu tio Antônio Salles. Notas diárias da mulher deste, Alice. Daí tenho de partir como Cuvier do dente e o ceramista do caco. No mais, há que ter confiança no instinto profundo de minha alma, de minha carne, do meu coração – que rejeitam como coisa estranha o que sentem que não é verdade ou que não pode ser verdade. (NAVA, 1984, p. 51)

Ciente do caráter subjetivo da prática memorialística, o narrador naviano não se intimida ao confessar a vertente prodigiosamente imaginativa de seu relato, assumindo o paradoxo existente no fato de se deduzir a verdade a partir da “confiança” em seu “instinto profundo”. Para tanto, evoca procedimentos típicos de um cientista – como o anatomista Cuvier – na esperança de que o leitor aceite o estranho pacto de sinceridade proposto, afinal, “Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter” (*idem*, p. 50-51). O argumento é aparentemente incontestável:

(...) que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... A mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e osso por osso, o esqueleto da besta. A mesma do arqueólogo que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstruir em gesso para nele encastoar o pedaço de louça que o completa e nele se completa. (*idem*, p. 51)

E assim o memorialista, arqueólogo da era moderna, vai reconstituindo o seu “baú de ossos”, de antepassados que sequer chegou a conhecer, mas que o levam a fazer

suposições tendo como matéria-prima o barro bruto das recordações de outrem, esparsas e rasuradas pelo tempo: “Os mortos... Suas casas mortas... Parece impossível sua evocação completa porque de coisas só ficam lembranças fragmentárias” (*idem*, p. 49). A técnica utilizada por Nava – imaginação prodigiosa a conduzir parcos dados obtidos de maneira subjetiva – traduz-se na própria escolha vocabular, em verbos que grifarei a seguir para acentuar o aspecto ilusório de sua evocação: “*Adivinho* a vida de minha avó pelo que eu vi na casa de suas filhas” (*idem*, p. 40; grifo meu). E: “Como se terão *entrevisto* meu avô e minha avó? Nas ruas de areia branca, só cortadas pelos carros do negociante português Carneiro e do Coronel José Albano? (...) Numa das novenas ao fim das quais as moças, transportadas, se abraçavam chorando?” (*idem*, p. 35; grifo meu). Questionamentos que se traduzem na síntese das elucubrações do memorialista, que, salvo engano, julga satisfazer um leitor cartesiano: “O essencial é que os dois se viram” (NAVA, 1984, p. 36). Será, mesmo, suficientemente “essencial” que um casal tenha se visto para, a partir daí, deduzirmos como se conheceram? De fato, não existe “recordação pura”, em termos literários. Toda construção narrativa é reinvenção.

Além disso, nossas lembranças da infância remota são nebulosas e, segundo a tese da “memória coletiva” proposta pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs, muitas vezes o que julgamos recordar nos foi contado por nossos pais e avós, portanto, nem sequer podem ser consideradas “reminiscências”, e sim evocações de relatos de outrem: “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2006, p. 30). Um exemplo muito claro da veracidade da proposição do teórico francês se encontra no início do primeiro volume das *Memórias* do poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe, no qual o escritor assume que

Quando procuramos recordar-nos do que aconteceu na nossa primeira infância, expomo-nos muitas vezes a confundir o que nos disseram outras pessoas com o que realmente devemos à nossa experiência e às nossas observações pessoais. De modo que, sem me aventurar quanto a isso a uma pesquisa rigorosa que aliás não poderia dar fruto algum, lembro-me de que habitávamos uma velha construção, na realidade composta de duas casas cujas paredes haviam sido abertas. (GOETHE, 1971, v. 1, p. 9)

O próprio subtítulo da obra de Goethe pressupõe o caráter híbrido da experiência memorialística – traduzido para a língua portuguesa como “poesia e verdade” por Leonel

Vallandro, no original, em alemão, lê-se a expressão “*Dichtung und Wahrheit*”, sendo que *dichtung* possui o duplo sentido de se referir tanto à “poesia” como à “ficção” de modo geral. Assim, as expressões “ficção” e “verdade” convivem harmonicamente para designar o tipo de construção narrativa sugerida por uma obra que se afirma como sendo “memórias”²⁵.

O crítico brasileiro Rildo Cosson vê na suposta “(...) oposição entre fato e ficção” uma possibilidade de questionar certo lugar “(...) de recusa ou aceitação da existência de uma fronteira entre a literatura e os outros discursos da realidade” (2001, p. 21-22). A tese da aceitação de uma fronteira entre narrativa factual e ficcional pressupõe que a literatura, ao utilizar expedientes como fabulação, ficcionalização e verossimilhança, dentre outros, seja sempre 100% ficcional, e não se deixe “contaminar” pela presença insidiosa de determinado episódio “real” ou factual. Assim, um gênero como o romance-reportagem seria uma espécie de contrassenso, pois o relato jornalístico não aceitaria nenhum grau de ficcionalização e nem o lado “romanceado” da obra poderia evocar um fato histórico em seu enredo. Para provocar ainda mais o raciocínio do leitor e botar lenha nessa complexa fogueira, é preciso levar em conta que, a despeito de ser fácil perceber a diferença entre *viver a própria vida* e *narrá-la*, “(...) essa diferença não apaga a separação que há entre o relato verdadeiro e o falso de um acontecimento” (2001, p. 24). Dessa forma, do ângulo estrito da literatura, jamais saberemos se o relato lido é (parcialmente) verdadeiro ou (totalmente) falso, isto é, se é tudo “inventado” ou não. Essa curiosidade e necessidade de comprovação empírica devem pertencer à história, ao jornalismo, às ciências. À literatura não interessa, desde que a narrativa seja razoavelmente verossímil, do ponto de vista da linguagem proposta como desafio de leitura.

Cosson argumenta que a distinção entre fato e ficção, ou entre narrativa factual e narrativa ficcional, é construída a partir de uma “cadeia de oposições binárias” (2001, p. 23) – pares dicotômicos que, *grosso modo*, reduziriam a questão insinuando que “ou é isto ou aquilo”, e nunca um híbrido dos dois, “(...) tais como arte e ciência, subjetividade e objetividade, emoção e técnica, criação e informação, estética e pragmática, inspiração

²⁵ Em “Autoficção: um mau gênero?”, Jacques Lecarme transcreve trecho da resposta do próprio Goethe a um questionamento a respeito de o porquê suas memórias se intitularem “poesia e verdade”, citado por Pierre du Colombier no prefácio da edição francesa da obra. Afirma o poeta alemão que “(...) esse título foi sugerido pela experiência segundo a qual o público sempre nutre certa dúvida quanto à veracidade dos ensaios biográficos. Para me prevenir contra isso, confessei-me recorrendo a uma espécie de ficção, por assim dizer sem necessidade e levado por certo espírito de contradição; pois meu maior esforço foi representar e expressar tanto quanto possível a verdade profunda que, até onde tenho consciência, presidiu minha vida”. (GOETHE *apud* LECARME, 2014, p. 103-104)

e sistematização, verdade e ilusão, acontecimento e invenção, referencialidade e auto-referencialidade (sic)”. (COSSON, 2001, p. 22)

Já a tese da recusa da existência de uma fronteira que supostamente separasse o que é fato do que é ficção pretende supor que os dois podem estar – embora não necessariamente – mesclados, fundidos, ressignificados, num único, profundo e original constructo narrativo. Além disso, segundo o próprio Cosson, “(...) os fatos são também uma ficção no sentido de que eles são construídos pela interação entre linguagem, experiência e memória”. (2001, p. 23)

Essa mescla das instâncias do discurso é admiravelmente perfeita nas obras ficcionais de Silviano Santiago, tal como no desafiador *O falso mentiroso: memórias* (2004), no qual o autor funde fatos de sua vida (por exemplo: ter nascido em Formiga-MG no ano de 1936) à narrativa em primeira pessoa de Samuel Carneiro de Souza Aguiar, falsificador de quadros cuja concepção remete à inseminação artificial e/ou à possibilidade não esclarecida de adoção²⁶.

Parece óbvio que Silviano Santiago explora nuances do que se convencionou chamar de “autoficção”, apontada pela teórica canadense Linda Hutcheon como sendo uma “(...) maneira pós-moderna de escrever” (1991, p. 28). Segundo Jacques Lecarme, na autoficção “O autor dá ênfase à *invenção* de uma personalidade e de uma existência, isto é, a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (2014, p. 69; grifo do autor), sendo, por isso, “(...) uma mancha na soberba teoria dos gêneros coerentes” (LECARME, 2014, p. 71). Em seu entender, tal “mancha”, que desconstruiria a noção fixa da classificação tradicional dos gêneros literários, é responsável pela simples recusa, por parte de alguns críticos, do procedimento autoficcional em narrativas potencialmente híbridas, apenas porque “(...) não se sabe o que são, se verdadeiras ou falsificadas (...)” (*idem*, p. 79). *Inventar uma personalidade* parece ser, portanto, um ato de rebeldia – identitária, onomástica – e uma provocação à cômoda ilusão proporcionada ao leitor que admira gêneros pretensamente “puros”, como o romance ou a autobiografia. Dessa forma, por tudo isso que a autoficção sugere, tanto nas entrelinhas do que é exposto quanto daquilo que é ocultado, adjetivos usados por Hutcheon para caracterizar o Pós-

²⁶ A narrativa se inicia da seguinte forma: “Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não me lembro da cara dele. Não me mostraram foto dos dois. Não sei o nome de cada um. Ninguém quis me descrevê-los com palavras. Também não pedi a ninguém que me dissesse como eram. (...) *Adivinho*. (...) Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade” (SANTIAGO, 2004, p. 9; grifo meu). Notar a recorrência ao mesmo verbo (“adivinhar”) do argumento de Nava para a reelaboração levada a cabo em suas *Memórias*.

modernismo, a meu ver, podem se encaixar perfeitamente na designação do expediente autoficcional: “(...) híbrido, heterogêneo, descontínuo, antitotalizante, incerto”. (1991, p. 87)²⁷

Assim como as *Memórias* de Pedro Nava e *O falso mentiroso* de Silviano Santiago, outro caso curioso de complexa narrativa híbrida é a obra *Antimemórias* (edição consultada: 1968), do escritor francês André Malraux, abordada por Jacques Lecarme e citada por Jorge Semprun em *A escrita ou a vida* (1995). Como o próprio título sugere, não se trata das recordações autobiográficas do escritor, e sim de suas memórias “às avessas” (daí o *anti*), com ênfase no caráter ficcional do empreendimento. Na verdade, a atitude do autor é ainda mais radical do que possa sugerir a frase anterior, uma vez que, nas palavras de Lecarme, Malraux “(...) ousou integrar o discurso do romance no discurso da autobiografia, sem procurar atenuar os efeitos dissonantes e variegados”. (2014, p. 89)

Quando o leitor – que supostamente não conhece suas narrativas anteriores – consulta o sumário de *Antimemórias*, percebe que a obra é subdividida em seis partes ou capítulos, intitulados respectivamente: “1965 – Ao largo de Creta”; “As noqueiras de Altemburgo”; “Antimemórias”; “A tentação do Ocidente”; “A estrada real”; e “A condição humana”. Aparentemente, apenas o índice de um volume de memórias. Acontece, porém, que esse índice recupera justamente os títulos de alguns dos principais romances do autor. Lecarme esclarece o procedimento narrativo de Malraux ao explicar que a obra se inicia através da “(...) transcrição confessa de uma longa passagem de *Noyers d’Altenbourg* [As noqueiras de Altemburgo] (1943), sem que haja desficcionalização da narrativa nem adaptação dos personagens” (LECARME, 2014, p. 90). Para Jacques Lecarme, a obra de Malraux pode ser compreendida como uma espécie de autoficção *avant la lettre*, pois é anterior (1967) à própria criação da expressão por Serge Doubrovsky, em 1977, na contracapa de *Fils*. De acordo com o crítico,

Não é a genealogia de André Malraux que se desenvolve, mas a do fictício Berger, filho de Vincent e neto de Dietrich Berger, em uma Alsácia que acredita na imprevisibilidade da inspiração divina. Mais adiante, sem aviso prévio, outro episódio de *Noyers* se implanta na autobiografia: o Berger do romance que se tornou o Malraux de *Antimémoires* faz um imponente ataque de blindados na campanha de

²⁷ Além disso, “(...) ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega (...) que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade” (HUTCHEON, 1991, p. 34). Isso também é válido para a autoficção – o que deve importar para o leitor é a fabulação sugerida pelo texto, e não se a substância narrada de fato ocorreu na vida pregressa do narrador.

1940. Esse reemprego do romance em memórias não tem precedentes. (LECARME, 2014, p. 90)

As noqueiras de Altemburgo, originalmente, constituíam a primeira parte do último livro que, em 1943, o espanhol Jorge Semprun lera em Paris antes de ser preso pela Gestapo nazista e enviado para o campo de concentração de Buchenwald. Seus comentários sobre essa obra em *A escrita ou a vida* também nos ajudam a compreender a intrincada mescla de narrativa ficcional e factual e de vida e obra que, como se verá adiante, permitiu a Malraux utilizar-se de um expediente ainda mais iconoclasta – adotar como seu nome de resistente ao Nazismo a identidade de seu personagem fictício. Para entendermos melhor essa complexa operação de transmutação onomástica e de fusão vida/obra, leiamos primeiramente a explicação de Semprun:

O essencial da obra de Malraux é uma meditação sobre a morte, uma sequência de reflexões e de diálogos sobre o sentido da vida, por conseguinte. Em *La lutte avec l'ange* – romance inacabado, do qual só foi publicada a primeira parte, *Les noyers de l'Altenburg* –, essa reflexão alcança um de seus pontos extremos, de significado mais intenso, com a descrição do ataque de gases desfechado em 1916 pelos alemães, no front russo do Vístula. (...) No fim de sua vida, em *Le miroir des limbes*, Malraux retomou certos fragmentos do romance inacabado para integrá-los nos seus escritos autobiográficos. Sempre me pareceu uma empreitada fascinante e faustuosa, essa de Malraux retrabalhando a matéria de sua obra e de sua vida, *esclarecendo a realidade pela ficção* e esta pela densidade de destino daquela, para salientar-lhe as constâncias, as contradições, o significado fundamental, frequentemente oculto, enigmático ou fugidio. (SEMPRUN, 1995, p. 58; grifo meu)

“Esclarecer a realidade pela ficção”: objetivo máximo de todo grande literato, seja romancista, poeta ou memorialista. Considerando que a linguagem literária é sempre representacional, não deve importar, para o leitor, se o que ele está lendo foi produzido pela imaginação prodigiosa de um Dostoiévski ou de um Balzac, por alguém que realmente tomou parte em uma batalha (André Malraux, Erich Maria Remarque, etc), ou esteve em um campo de concentração, como o próprio Jorge Semprun ou Primo Levi. Através de um depoimento, transcrito por Semprun na página seguinte ao fragmento destacado acima, fica-se sabendo que a ideia para o enredo da obra de Malraux,

ressignificada na ficção, teve de fato origem em um acontecimento real²⁸. Lecarme viria a corroborar o argumento de Semprun, explicando que:

(...) através da genialidade da pseudonomia, Malraux assumiu o nome do comandante fictício Berger para se tornar, em 1944, o muito efetivo coronel Berger e levar seus blindados da brigada Alsácia-Lorena à vitória. Ele evitou fornecer a verdadeira narrativa dessa campanha, substituindo-a pela narrativa fictícia de feitos antedatados e totalmente inconcebíveis no ano de 1940. (LECARME, 2014, p. 90)

A ficção metaforiza o acontecimento e ao mesmo tempo preenche os buracos e rasuras de uma memória que é sempre limitada e fragmentária, atuando nas lacunas entre a recordação e o inconsciente, entre a experiência e sua interpretação – às vezes isenta, às vezes tendenciosa –, entre o fato traumático e a necessidade de reelaboração, surgindo desse palimpsesto psíquico a reconstrução do detalhe que somente o imaginário poderá obter, pois “La memoria no logra rescatar el detalle, hay un momento en que se pierde el contorno y todo se vuelve ahora fragmento”²⁹. (PIZARRO, 1994, p. 46).

Primo Levi inicia “A memória da ofensa”, primeiro capítulo de *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades* (2004), afirmando que “A memória humana é um instrumento maravilhoso, mas falaz. (...) As recordações que jazem em nós não estão inscritas na pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos”. (LEVI, 2004, p. 19)

Por ser “falaz”, fragmentária e de alcance limitado, inscrita num “(...) cenário de fraturas e recolha de destroços, estilhaços, fragmentos e vestígios” (ROBIN, 2016, p. 19), a memória é imprecisa, e a suposição de uma recordação “fiel aos fatos”, que não apelasse para o auxílio da imaginação, caso isso fosse possível, longe de jogar luz na evocação, tenderia a, paradoxalmente, acentuar o caráter falso do episódio evocado, uma vez que negaria a possibilidade de uma versão diferente daquela construída como a única “verdadeira”. Por isso, para Ruth Klüger, “(...) são justamente as lembranças mais precisas que dão mais margem a inverdades, pois não cedem a nada que existe fora delas,

²⁸ Conferir o trecho do depoimento do escritor francês, transcrito por Semprun: “Já que trabalho talvez em minha última obra, (...) retomei de *Les noyers de l’Altemburg*, escrito há trinta anos, um dos acontecimentos imprevisíveis e perturbadores que parecem as crises de loucura da história: o primeiro ataque alemão com gases, em Bolgako, à beira do [rio] Vístula, em 1916”. (MALRAUX *apud* SEMPRUN, 1995, p. 59)

²⁹ “A memória não consegue resgatar o detalhe, há um momento em que o contorno se perde e tudo se torna fragmento.” (tradução livre).

e se contrapõem a idéias (sic) baseadas em um julgamento posterior e em um saber mais amplo, impossibilitando o surgimento de sentimentos comensuráveis”. (2005, p. 29-30)

Ao abordar as memórias de Klüger e corroborar a reflexão da sobrevivente tecendo críticas à “musealização” dos campos de extermínio, hoje “monumentos” conservados com o intuito de “não deixar” essa história morrer, Aleida Assmann ressalva incisivamente a função desse mesmo “local da memória” em dois contextos completamente distintos.

Os locais da recordação remodelados em memoriais e museus estão sujeitos a um paradoxo profundo: a conservação desses locais em favor da autenticidade significa inegavelmente uma perda de autenticidade. Enquanto se preserva o local, também não se pode evitar ocultá-lo e substituí-lo. (...) Com o tempo, a autenticidade se retrairá, passará dos elementos remanescentes ao “aqui” da localidade. Quem dá muita importância à força memorativa do local corre o risco de confundir o local memorativo remodelado, o local dos visitantes, com o local histórico, o local dos prisioneiros. (...) Para a testemunha que traz em si um vislumbre vivo da vida torturada, não bastasse esses locais não terem força memorativa alguma, eles ainda desfiguram a recordação. Precisa-se de fantasia para passar ileso por eles, escapar de sua força sugestiva. Os locais memorativos musealizados tornaram-se para ela [Ruth Klüger] lembranças encobertas. (ASSMANN, 2011, p. 354-355)

Se a memória é limitada e possui o esquecimento como seu contraponto e complemento natural, no caso da literatura testemunhal, há que se considerar que, por envolver recordações de uma memória traumática, o esquecimento é mais incisivo e geralmente intencional, isto é, a testemunha de um evento traumático deseja voluntariamente esquecer o que passou para continuar vivendo. Tal conflito é praticamente uma constante nos testemunhos de sobreviventes de guerras, torturas, genocídios, holocaustos, etc. Em alguns casos chega a ser tão flagrante, que se constitui a tônica da narrativa, como na obra *Memórias do esquecimento* (1999), do jornalista gaúcho Flávio Tavares, torturado pelos militares brasileiros em agosto de 1969 e vítima de um grupo paramilitar uruguaio que quase o fuzilou em Montevideu alguns anos depois. Tavares somente conseguiu romper o silêncio trinta anos após os acontecimentos vividos, conforme admite na Introdução de suas memórias, intitulada “Primeiras visões”:

Lutei com a necessidade de dizer e a absoluta impossibilidade de escrever. (...) Tendo tudo para contar, sempre quis esquecer. Por que lembrar o major torturador, os interrogatórios dias e noites adentro? Por que trazer de volta aquele sabor metálico do choque elétrico na gengiva, que me ficou na boca meses a fio? (...) Esquecer? Impossível, pois o

que eu vi caiu também sobre mim, e o corpo ou a alma sofridos não podem evitar que a mente esqueça ou que a mente lembre. Sou um demente escravo da mente. (TAVARES, 1999, p. 11-13)

O paradoxo “vontade de esquecer vs. necessidade de contar” é intenso e doloroso, pois lida com a tentativa frustrada do apagamento da recordação de torturas que, de físicas e psicológicas no momento do flagelo, passam a se configurar como transtornos psíquicos irreversíveis.

Jorge Semprun enumera um rol interminável de modalidade de torturas físicas e psicológicas praticada nos *Lager*, das quais cito algumas: “(...) o trabalho estafante, a fome perpétua, a permanente falta de sono, (...) a fumaça do crematório, as execuções públicas, as chamadas intermináveis sob a neve do inverno, a exaustão, a morte dos companheiros (...)” (SEMPRUN, 1995, p. 92). Sobre o fedor decorrente da escura fumaça vinda das chaminés dos fornos, percebida inclusive pelas primeiras pessoas que ali chegaram, no fim da guerra, dentre voluntários e soldados aliados, Semprun vaticina: “Esta fumaça, porém, eles não conhecem. E jamais conhecerão de verdade. Nem estes, neste dia [da libertação do campo de Buchenwald, a 12 de abril de 1945]. Nem todos os outros, desde então. Nunca saberão, não podem imaginar, sejam quais forem as suas boas intenções” (1995, p. 20)³⁰. Ruth Klüger também não esquece: “As lembranças físicas de Auschwitz são o calor (durante o toque de reunir), o fedor (a fumaça sobre o campo) e, sobretudo, a sede”. (2005, p. 110)

Klüger aprendeu a ferro e fogo que “(...) a tortura nunca abandona o torturado, jamais, por toda a vida” e, comparando-a a outras dores, afirma que é necessário saber distinguir não apenas a intensidade, mas também seus diferentes tipos, afinal, “(...) as dores do parto”, por exemplo, “abandonam as mães em poucos dias, de modo que estas já planejam com alegria o próximo filho” (KLÜGER, 2005, p. 13). Em seu entender, “As pessoas torturadas e estupradas têm em comum o fato de que o tempo não apaga o que lhes aconteceu, e elas, ao contrário daquelas que foram vítimas de um acidente ou de uma doença, têm de lidar a vida inteira com aquele ato de violência, para poder superá-lo” (*idem*, p. 171). O passado traumático nunca é superado, apenas tenta-se aprender a conviver com ele, tendo este se alastrado “(...) como um deserto às minhas (sic) costas” (*idem*, p. 211).

³⁰ Ver também: “Estranho cheiro, na verdade, obsessivo. Bastaria fechar os olhos, ainda hoje. Bastaria, não um esforço, muito pelo contrário, uma distração da memória repleta até a borda de bobagens, de felicidades insignificantes, para que ele reaparecesse”. (SEMPRUN, 1995, p. 16)

Endossando o raciocínio de Klüger, Levi transcreve em *Os afogados e os sobreviventes* um fragmento escrito pelo filósofo austríaco Jean Améry, judeu torturado pela Gestapo antes de ser deportado para Auschwitz, no qual se lê que “Quem foi torturado permanece torturado. (...) Quem sofreu o tormento não poderá mais ambientar-se no mundo, a miséria do aniquilamento jamais se extingue. A confiança na humanidade, já abalada pelo primeiro tapa no rosto, demolida posteriormente pela tortura, não se readquire mais” (AMÉRY *apud* LEVI, 2004, p. 20-21). Como conciliar, portanto, a vivência “extra” concedida ao sobrevivente com os traumas adquiridos em situações-limites como a tortura ou o estupro? É por isso que “No princípio, há um grande silêncio dos sobreviventes”. (ROBIN, 2016, p. 148)

Quando Tavares questiona a necessidade de “trazer de volta aquele sabor metálico do choque elétrico na gengiva”, acaba por sugerir ao leitor que ele tentou, em vão, esquecer o fato por três décadas. Tentou, repito, em vão, senão não teria relatado nem se considerado um eterno “demente escravo da mente”. Como o trauma não é esquecido nem superado, resta, através da linguagem testemunhal – “ato de guerra contra o fascismo”, nas palavras de Primo Levi (2004, p. 15) –, expor a ferida e recorrer ao expediente da catarse como forma de “expulsar” ou pelo menos amenizar o demônio que lhe atormenta noite e dia.

O espanhol Jorge Semprun, sobrevivente do campo de Buchenwald, foi outro memorialista que só conseguiu redigir seu testemunho após um longo silêncio imposto a si mesmo, fato que, inclusive, justifica o título de sua obra: *a escrita (testemunhal) ou a vida* – para retomar a vida em sociedade, Semprun precisou abstrair sua experiência como prisioneiro dos nazistas e torná-la interdita por décadas. Libertado em abril de 1945, Semprun “ousou” contar o que passou somente em 1994, praticamente quarenta anos após os fatos ocorridos. Antes disso, optara pela ficção, em obras como *Le grand Voyage* (1963) e *L'évanouissement* (1967). Além de não ter forças para escrever sobre isso, evitava até conversar com qualquer pessoa a respeito do que vivera (“Cabe dizer que [eu] não falava disso com ninguém”, 1995, p. 145). Quando resolve contar, seu próprio silêncio é tema de reflexão sobre o longo trauma vivido:

À primeira vista, nada indicava onde eu havia passado os últimos anos. Eu mesmo logo me calei a esse respeito, por muito tempo. Não com um silêncio afetado, nem culpado, tampouco temeroso. Silêncio de sobrevivência, melhor dizendo. Silêncio ruidoso do apetite de viver. Não fiquei, pois, mudo como um túmulo. Mudo porque deslumbrado com a beleza do mundo, com suas riquezas, desejoso de nele viver

apagando os traços de uma agonia indelével. (SEMPRUN, 1995, p. 110)³¹

A atitude de Semprun se assume como estando na contracorrente da decisão de muitos outros que fizeram questão de relatar sua história, aquilo que uma amiga, com quem o espanhol tivera contato ainda em 1945, meses após ser libertado, chamaria de “verdadeira vertigem de comunicação” e de “delírio verbal do testemunho”, algo que, para estranheza dela, passara longe das intenções do escritor. Com a sinceridade permitida pela verdadeira amizade, Claude-Edmonde Magny lhe diz abertamente:

Você voltou há três meses. (...) Nunca me disse uma palavra sobre Buchenwald. Pelo menos diretamente. É estranho, inclusive excepcional... Conheço outros resistentes que voltaram da deportação... Todos estão tomados por uma *verdadeira vertigem de comunicação*... De tentativa de comunicação, quando nada... *Um delírio verbal do testemunho*... Você é o silêncio mais completo... (apud SEMPRUN, 1995, p. 161; grifos meus)

Somente quem protagonizou um trauma como esse compreende e compartilha a atitude de Semprun. Primo Levi acredita que

(...) a recordação de um trauma, sofrido ou infligido, é também traumática, porque evocá-la dói ou pelo menos perturba: quem foi ferido tende a cancelar a recordação para não renovar a dor; quem feriu expulsa a recordação até as camadas profundas para dela se livrar, para atenuar seu sentimento de culpa. (2004, p. 20)

Para a psiquiatria, pessoas como Flávio Tavares, Ruth Klüger, Primo Levi, Jorge Semprun e tantos outros são vítimas do que se pode chamar de PTSD – Post-traumatic Stress Disorder (cf. SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 13)³². E, como “a tortura nunca abandona o torturado” (KLÜGER, 2005, p. 13), as saídas para se tentar a convivência com o fantasma da tortura e/ou do confinamento em campo de concentração são sempre radicais, sendo que as principais são: sessões de terapia até o fim da vida; o testemunho

³¹ Ver também: “Esquecimento deliberado, sistemático, da experiência do campo. Esquecimento da escrita, também. Na realidade, estava fora de cogitação escrever sobre qualquer outra coisa. Teria sido ridículo, talvez até ignóbil, escrever qualquer coisa contornando essa experiência” (SEMPRUN, 1995, p. 191). Além do trauma em si, Semprun testemunhou, em Buchenwald, a lenta agonia e morte do sociólogo francês Maurice Halbwachs, que havia sido seu professor em Paris. O limite de páginas deste ensaio me impossibilita de aprofundar a questão – testemunhar a morte do outro – porém, gostaria de deixar indicadas as páginas de *A escrita ou a vida* que relatam o sofrimento excruciante do mestre: conferir p. 27, 31, 32, 48, 49 e 50 da edição de 1995.

³² Em Português, “Transtorno do Estresse Pós-traumático” (TEPT), ou simplesmente “Estresse Pós-traumático”, como é mais conhecido na prática médica.

memorialístico; e, quando nada disso ameniza o sofrimento, o suicídio, solução muito comum, uma vez que não se supera o trauma mesmo após se passarem décadas do ocorrido.

Cito alguns casos paradigmáticos, inclusive dentre sobreviventes já citados aqui: Jean Améry se matou em Salzburgo, Áustria, em 1978 (LEVI, 2004, p. 21); o poeta Paul Celan em Paris em 1970 (ver KLÜGER, 2005, p. 116, nota de rodapé 11; e SEMPRUN, 1995, p. 281); o próprio Primo Levi, em Turim, na Itália, em abril de 1987 (SEMPRUN, 1995, p. 240); e, para não deixar de mencionar o caso brasileiro das torturas aos presos políticos da ditadura militar de 1964-1985, Frei Tito de Alencar Lima, que, durante o exílio na França, no Convento de L'Arbresle, enforcou-se numa árvore a 10 de agosto de 1974, por não conseguir esquecer as torturas da qual foi vítima pela equipe do delegado Sérgio Paranhos Fleury, de quem via o reflexo de seu “fantasma” na xícara do café. (ver BETTO, 1982, p. 279)

Sobre isso, vale a pena lermos o longo trecho escrito por Frei Betto na parte final de seu *Batismo de sangue*, no qual o religioso brasileiro, antes de transcrever inúmeros poemas do confrade dominicano, tece comentários significativos e aterradores sobre a tragédia que se abateu sobre o amigo, triste retrato de uma época lamentável:

De modo exemplar, Frei Tito encarnou todos os horrores do regime militar brasileiro. Este é, para sempre, um cadáver insepulto. Seu testemunho sobreviverá à noite que nos abate, aos tempos que nos obrigam a sonhar, à historiografia oficial que insiste em ignorá-lo. Permanecerá como símbolo das atrocidades infundáveis do poder ilimitado, prepotente, arbitrário. (...) Tito foi sangrado na carne até que a dor e o pânico atingissem o âmago de sua alma. Como fiéis guardiães de um sistema iníquo, delegados e militares esvaziaram a humanidade do jovem dominicano. Destruíram-lhe o universo psíquico, roubaram-lhe a paz, inocularam em sua subjetividade o veneno do medo e da angústia, profanaram seus símbolos religiosos, fizeram-no órfão da própria loucura. Viraram-no pelo avesso. Como uma fruta madura, ele foi sugado até que restasse somente o bagaço triturado. Deixaram-no sobreviver para que experimentasse o horror de si mesmo. Dentro dele alojaram-se torturadores cujas vozes infernais ecoavam pela boca da legião de fantasmas. Sua consciência derreteu-se sob a pressão do delírio que, emergindo dos corredores profundos do inconsciente, reboava terríveis ameaças. (...) A morte foi seu último ato de coragem e de protesto. (...) Ao morrer, Tito matou seus algozes e recuperou a paz duradoura que lhe haviam seqüestrado (sic). (BETTO, 1982, p. 289-290)

Expressões como “roubaram-lhe a paz”, “inocularam em sua subjetividade o veneno do medo e da angústia”, “sua consciência derreteu-se sob a pressão do delírio”

etc demonstram a tônica do raciocínio – quando a religião, a terapia ou o testemunho não dão conta da superação do trauma, o suicídio se impõe como alternativa que finalmente alivia, concedendo “paz duradoura” ao torturado. Como se vê, a situação trágica extrapola em muito aquilo que aos olhos da literatura testemunhal se configura como uma dúvida, um paradoxo entre a vontade de esquecer e a necessidade de lembrar, resultando num trauma e pânico psíquicos muitas vezes irreversíveis, que conduzem à morte ou à loucura.

Isso que eu chamo de paradoxo entre a vontade de esquecer e a necessidade de lembrar a crítica argentina Beatriz Sarlo classifica como “oscilação”, uma espécie de pêndulo a tentar equilibrar a balança da sanidade mental do sobrevivente, para sempre comprometida:

Escreve-se para esquecer, e o efeito da escritura é fazer com que os outros não esqueçam. Escreve-se para lembrar, e amanhã outros vão ler essa lembrança. Esquecimento e lembrança, essa oscilação permanentemente produzida por impulsos contrários: escrever para que se fique sabendo/ apagar marcas, sinais, rastros, disfarçar o presente, a pessoa, os sentimentos. (SARLO, 2005, p. 26)

O paradoxo memória vs. esquecimento explicita a natureza ambígua do testemunho ao constatar sua “simultânea necessidade e impossibilidade”, uma vez que “(...) Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46). Em outro ensaio, intitulado “Escrituras da história e da memória”, o teórico ainda ressalta que “(...) a questão é que, por um lado esta descrição sempre será parcial, por outro, ela nunca poderá dar conta da experiência do sobrevivente” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 210-211). Tal impossibilidade de representação efetiva de uma experiência-limite vivida em meio a uma realidade aterradora, incompreensível porque inumana, que extrapola as margens do humanamente aceitável e imaginável, é que faz com que o relato testemunhal seja, nas palavras de Jorge Semprun, um mero “artifício” narrativo.

[...] vem-me uma dúvida sobre a possibilidade de contar. Não que a experiência vivida seja indizível. Ela foi invisível, o que é outra coisa, como se compreenderá facilmente. Outra coisa que não se refere à forma de um relato possível, mas à sua substância. Não à sua articulação, mas à sua densidade. Só alcançarão essa substância, essa densidade transparente os que souberem fazer de seu testemunho um objeto artístico, um espaço de criação. Ou de recriação. Só o *artifício*

de um relato que se possa controlar conseguirá transmitir parcialmente a verdade do testemunho. (SEMPRUN, 1995, p. 22-23; grifo meu)

É por isso que, aqueles que não passaram por isso, “nunca saberão”, nunca entenderão a dimensão do trauma, dificilmente até acreditariam nessa possibilidade – do extermínio em massa através de câmaras de gás e fornos crematórios. Historiadores e sobreviventes como Primo Levi comprovam que os nazistas tentaram destruir todas as evidências do maior crime contra a humanidade de todos os tempos, e chegaram a julgar, no auge da insânia coletiva, que, sendo vencedores ou vencidos, não seriam descobertos, fazendo esvaírem pela chaminé do forno crematório as cinzas de milhares de judeus, gays, ciganos, comunistas e testemunhas de Jeová sem deixar rastros.

Para Elie Wiesel, que, assim como Semprun, sobreviveu ao campo de Buchenwald, não há palavras para se descrever tamanho horror: “(...) não creio mais na virtude mágica da palavra. Ela não mais significa ordem, mas sim desordem. Não elimina o caos, e sim o disfarça. Não traz mais a esperança aos homens: diminui, desnaturando-a” (WIESEL, 1988, p. 11). O horror é tão inenarrável que o intelectual recusa também a ajuda do imaginário, que soaria como artificial e enganoso: “Paremos. Chega um momento em que a própria imaginação não tem o direito de avançar”. (WIESEL, 1988, p. 55)

Em *É isto um homem?*, Primo Levi também aponta para a impossibilidade da representação, ao escancarar o indizível, o indescritível de uma realidade tão absurda: “Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível”. (LEVI, 1988, p. 32)

Alguns trechos do início de *Os afogados e os sobreviventes* são igualmente esclarecedores:

(...) ambas as partes, as vítimas e os opressores, tinham viva a consciência do absurdo e, portanto, da não credibilidade daquilo que ocorria nos Lager [campos de extermínio]; (...) Felizmente as coisas não se desenrolavam como as vítimas temiam e como os nazistas esperavam. Mesmo a mais perfeita das organizações apresentam falhas, e a Alemanha de Hitler, sobretudo nos últimos meses antes do colapso, estava longe de ser uma máquina perfeita. Muitas provas materiais dos extermínios em massa foram suprimidas, ou se buscou mais ou menos habilmente suprimi-las: no outono de 1944, os nazistas explodiram as câmaras de gás e os fornos crematórios de Auschwitz, mas as ruínas ainda existem e, a despeito do contorcionismo dos epígonos, é difícil

justificar suas funções recorrentes a hipóteses fantasiosas. (LEVI, 2004, p. 10)

Os comandos SS e os serviços de segurança tomaram todas as cautelas para que *nenhuma testemunha sobrevivesse*. É este o sentido (dificilmente se poderia imaginar outro) das transferências mortais e aparentemente ensandecidas com que se encerrou a história dos campos nazistas nos primeiros meses de 1945 (...) (LEVI, 2004, p. 11; grifo meu)

Em nenhum outro tempo e lugar se assistiu a um fenômeno tão imprevisto e tão complexo: jamais tantas vidas humanas foram eliminadas num tempo tão breve, e com uma tão lúcida combinação de engenho tecnológico, de fanatismo e de crueldade. (LEVI, 2004, p. 17)

De resto, toda a história do curto “Reich Milenar” pode ser relida como guerra contra a memória, falsificação orwelliana da memória, falsificação da realidade, negação da realidade, até o ponto de fuga da realidade mesma. (LEVI, 2004, p. 26)

O fato é que os nazistas perderam a guerra e viram malograda sua tentativa de memoricídio – a humanidade, pasma, tomou conhecimento de seus crimes, embora não, talvez, tenha se dado conta, até hoje, da dimensão que isso representa para sua própria história. Ainda assim, e mesmo tendo perdido a guerra, Wiesel acredita que, “(...) em mais de um sentido, o inimigo levou a melhor” (1988, p. 16). Motivo: “(...) os mortos estão mortos e os sobreviventes não poderão sequer contar o que viram e viveram” (*idem*). A possibilidade de representação é deveras limitada diante do cenário de horrores, de difícil descrição e quase impossível credibilidade:

O que nós sofremos situa-se para além da linguagem, do outro lado da vida e da história. O gueto e o vagão lacrado, as crianças vivas atiradas às chamas, os velhinhos mudos degolados, as mães de olhar demente, os filhos incapazes de atenuar a agonia do pai: um ser normal não pode assimilar tanto horror, não pode receber tantas trevas, um ser normal não pode compreender, não poderá jamais compreender. (WIESEL, 1988, p. 17)

Se não se “poderá jamais compreender” e assimilar completamente, sua representação permanecerá interdita, e o paradoxo “necessidade e impossibilidade” se converte num aforismo brilhantemente cunhado por Elie Wiesel: “Num certo sentido, contei um pouco do meu passado, não para que o conheçam, mas para que saibam que jamais o conhecerão” (*idem*, p. 18). Jamais o compreenderão, jamais o conhecerão. Somente quem esteve lá pode saber e falar sobre. Por isso há uma grande diferença entre *testis* e *superstes*. Márcio Seligmann-Silva esclarece a distinção entre os dois termos

citando, na nota de rodapé 14 de sua “Introdução” à obra *Palavra e imagem, memória e escritura* (2006), a explicação de Benveniste:

Etimologicamente *testis* é aquele que assiste como um ‘terceiro’ (*terstis*) a um caso em que dois personagens estão envolvidos; (...) Mas *superstes* descreve a ‘testemunha’ seja como aquele que ‘subsiste além de’, testemunha ao mesmo tempo *sobrevivente*, seja como ‘aquele que se mantém no fato’, que está aí presente. (BENVENISTE *apud* SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 33; grifo do autor)

Sobreviventes como Levi, Wiesel, Semprun, Klüger e Tavares são, portanto, *superstes*, na acepção da palavra, uma vez que realizam, através de seus depoimentos, aquilo que Seligmann-Silva designa como “literatura testemunhal” ou “de testemunho”, levada a cabo “(...) por alguém que sobreviveu – contrariamente à literatura-denúncia, reportagem – [e que] é marcada pela fragmentação e impossibilidade de desenhar um contexto que deveria acomodar o ‘texto’ criptografado na memória do autor (ou da sociedade)” (2003, p. 41)³³. Tal “fragmentação e impossibilidade de desenhar um contexto” é que justifica, por exemplo, o questionamento sincero de Wiesel: “Tragédia da testemunha: o que deve fazer de seu testemunho? Para ela, tratava-se de sobreviver unicamente para poder contar; teria sobrevivido para nada?”. (1988, p. 17)

Ao *superstes* cabe, portanto, a opção entre o silêncio e a tentativa de representação, afinal, um dos sentidos de sobreviver é justamente a possibilidade de contar o que aconteceu. Esse conflito dificilmente é percebido pelo leitor, pois, no momento em que este se depara com a obra, o conflito já foi superado, e a opção pela narração, feita. Aparentemente, algo simples, quase um recurso narrativo, sobretudo quando o leitor não se dá conta de que somente está frente a frente com a obra porque seu autor escapou de ser morto, sobreviveu a uma situação-limite. Klüger esclarece que “Lê-se o texto e pode-se talvez pensar: pois então tudo acabou bem. Quem escreve, está vivo. O relato, que na verdade só foi elaborado para prestar testemunho da grande tragédia, transformou-se para o autor em mera *escape story*” (2005, p. 127).

Essa constatação, espécie de “pacto de escrita”, também aparece em *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, quando, após ter participado do sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, Gabeira consegue se exilar na

³³ Ver ainda: “Em latim pode-se denominar o testemunho com duas palavras: *testis* e *superstes*. A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo. (...) o sentido de *superstes* é importante no nosso contexto: ele indica uma pessoa que atravessou uma provação, o *sobrevivente*”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373-374)

Argélia e ir posteriormente para o Chile, país onde se encontra no momento do golpe militar liderado pelo General Augusto Pinochet em 11 de setembro de 1973. Narrado em *flashback*, o leitor apenas toma conhecimento de sua participação no sequestro após ler, no início da obra, sua promessa de “contar tudo” caso escapasse com vida do golpe chileno, correndo inadvertidamente pelas ruas da capital Santiago em direção à embaixada da Argentina: “Foi assim, nessa corrida meio culpada, que me ocorreu a idéia (sic): se escapo de mais essa, escrevo um livro contando como foi tudo. Tudo? Apenas o que se viu nesses dez anos, de 68 para cá, ou melhor, a fatia que me tocou viver e recordar” (GABEIRA, 1982, p. 12).

Como estamos no terreno pantanoso do paradoxo, além da atormentada decisão de testemunhar o “irrepresentável” – diante de tanto assombro e incredulidade, após tanto silêncio e pós-trauma, uma outra ambiguidade resulta da tese de que os sobreviventes não são as verdadeiras testemunhas, pois não passaram pelas câmaras de gás. Essa reflexão é formulada por Primo Levi nos seguintes termos:

O amigo religioso me havia dito que eu sobrevivera a fim de dar testemunho. Eu o dei da melhor forma que pude, e não teria podido deixar de dá-lo; e ainda o faço, sempre que se me apresenta a ocasião; mas a idéia (sic) de que o privilégio de sobreviver aos outros e de viver por muitos anos sem maiores problemas tenha propiciado este meu testemunho, esta idéia (sic) me inquieta, porque não vejo proporção entre o privilégio e o resultado. (...) Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; (...) são eles as *testemunhas integrais*, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. (...) A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar sua morte (LEVI, 2004, p. 72-73; grifo meu)

Embora não tenha sido executada em uma câmara de gás – e sim, morrido durante o transporte entre Auschwitz e Bergen-Belsen (campo de concentração perto de Hannover), vítima da epidemia de Tifo que assolou a Europa no inverno 1944/1945 – a adolescente Anne Frank, que deixou um diário escrito entre os 13 e os 15 anos de idade³⁴

³⁴ Sugiro a leitura do esclarecedor Prefácio assinado por Fritz Pfeffer, no qual se lê, dentre outras informações importantes, que: “Anne Frank escreveu um diário entre 12 de junho de 1942 e 1º de agosto de 1944. A princípio, guardava-o para si mesma. (...) A última anotação no diário de Anne data de 1º de agosto de 1944. Três dias depois, em 4 de agosto, as oito pessoas que se escondiam no Anexo Secreto foram presas. Miep Gies e Bep Voskuijl, as duas secretárias que trabalhavam no prédio [contíguo ao Anexo],

e encontrado pelo pai Otto Frank, único sobrevivente da casa em Amsterdã em que a família judia se escondera do Nazismo, pode ser considerada uma “testemunha integral”, segundo a expressão usada por Levi, pois não sobreviveu à perseguição dos alemães, tendo deixado registrado o dia-a-dia da sobrevivência familiar, no porão de uma casa (chamado, no diário, de “Anexo secreto”), redigindo e corrigindo seu texto por anos, sem poder fazer barulho ou acender a luz durante o dia. Entre críticas à guerra e aos alemães e a confissão aberta do despertar de sua sexualidade, a adolescente holandesa deixou comentários lúcidos e melancólicos, que demonstram uma impressionante noção da terrível realidade em que se vivia, deixando registrado em seu diário todo o sofrimento do povo, que lhes chegavam via transmissões de rádio. Destaco dois fragmentos tristemente significativos, o primeiro escrita em 9 de outubro de 1942 e o segundo em 3 de fevereiro de 1944:

Hoje, só tenho notícias tristes e deprimentes. Nossos muitos amigos e conhecidos judeus estão sendo levados aos montes. A Gestapo está tratando todos eles muito mal e transportando-os em vagões de gado para Westerbok, o grande campo em Drenthe, para onde estão mandando todos os judeus. (...) Se está tão ruim na Holanda, como estará nos lugares distantes e pouco civilizados para onde os alemães os estão mandando? Acreditamos que a maioria está sendo assassinada. A rádio inglesa diz que eles estão sendo mortos por gás. Talvez seja o modo mais rápido de morrer. (FRANK, 2016, p. 64)

Estou muito calma e não ligo para toda essa confusão. Cheguei a ponto de nem me importar se vivo ou se morro. O mundo vai continuar girando sem mim, e não posso fazer nada para mudar os acontecimentos. (FRANK, 2016, p. 193)

Amarga conclusão de uma garota que, em condições normais, estaria despertando para a vida e para os relacionamentos amorosos mas, ao invés disso, confessa não se importar se “vive ou morre”.

Muitos outros aspectos desse tipo de testemunho ainda poderiam ser explorados, mas, por ora, é tempo de encerrar esta reflexão, não sem antes ainda chamar a atenção do leitor para uma evidência da realidade vivida por estes sobreviventes que jamais se apagará: o número tatuado no braço esquerdo do presidiário dos campos de concentração nazistas. Klüger esclarece seu significado, criticando a falsa interpretação dos filmes e dos programas de tevê:

encontraram as folhas do diário de Anne espalhadas pelo chão. Miep Gies guardou-as numa gaveta. Depois da guerra, quando não havia mais dúvidas de que Anne estava morta, ela deu o diário, sem lê-lo, ao pai da menina, Otto Frank”. (PFEFFER *apud* FRANK, 2016, p. 7)

As especialistas em tatuagem tinham prática, era rápido. Primeiro, tivemos a impressão de que a tinta preta era fácil de lavar, e a maior parte realmente desapareceu de imediato ao primeiro contato com a água, mas depois permaneceu em finos caracteres pontuados, claramente visível e legível até hoje: A-3537. O “A” significava um número alto. Ou seja, servia como abreviatura para muitos assassinatos cometidos anteriormente. Não significava “Auschwitz”, como dão a entender às vezes no cinema ou na televisão. Aborrece-me tal imprecisão. (KLÜGER, 2005, p. 105-106)

Equívocos – intencionais ou não – à parte, o que fica, para a sobrevivente, é o orgulho de ter sobrevivido para testemunhar.

Com esta tatuagem impregnou-se em mim uma nova lucidez, a saber: o aspecto extraordinário e ao mesmo tempo terrível de minha situação veio-me à consciência de maneira tão violenta que senti uma espécie de alegria. Eu vivia algo de que valia a pena dar testemunho. (KLÜGER, 2005, p. 106)

A esse respeito, Primo Levi resalta duas características da tatuagem imposta: seu caráter de provocação (tatuagem é proibida pela lei judaica); e de despersonalização (sendo que o testemunho é uma tentativa de retomada da identidade perdida, desfigurada pelo trauma coletivo):

A operação era pouco dolorosa e não durava mais que um minuto, mas era traumática. Seu significado simbólico estava claro para todos: este é um sinal indelével, daqui não sairão mais; esta é a marca que se imprime nos escravos e nos animais destinados ao matadouro, e vocês se tornaram isso. Vocês não têm mais nome; este é seu nome. A violência da tatuagem era gratuita, um fim em si mesmo, pura ofensa: não bastavam os três números de pano costurados nas calças, no casaco e no agasalho de inverno? Não, não bastavam: era preciso algo mais, uma mensagem não verbal, a fim de que o inocente sentisse escrita na carne sua condenação. Tratava-se também de um retorno à barbárie, tanto mais perturbadora para os judeus ortodoxos; de fato, justamente para distinguir os judeus dos “bárbaros”, a tatuagem é vetada pela lei mosaica (*Levítico*, 19.28). (...) Quarenta anos depois, minha tatuagem se tornou parte de meu corpo. Não me vanglorio dela nem me envergonho, não a exibo nem a escondo. Mostro-a de má vontade a quem me pede por pura curiosidade; prontamente e com ira, a quem se declara incrédulo. Muitas vezes os jovens me perguntam por que não a retiro, e isto me espanta: por que deveria? Não somos muitos no mundo a trazer esse testemunho. (LEVI, 2004, p. 103)

Häftling: aprendi que sou um *Häftling*. Meu nome é 174.517; fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo. (...) Precisamos de vários dias e de muitos socos e bofetadas, até criarmos o hábito de mostrar prontamente o número, de modo a não

atrapalhar as cotidianas operações de distribuição de víveres. (LEVI, 1988, p. 34)³⁵

Ao longo do texto, tentei demonstrar o caráter paradoxal e conflituoso da relação testemunho vs. representação literária. Os limites são fluidos e complementares, uma vez que é impossível separar criteriosamente memória e história, fato e ficção, acontecimento e invenção. Em tempos de modernidade líquida (BAUMAN, 2001), o ideal é compreender o fenômeno como algo híbrido e totalmente relacionado aos episódios de ruptura e descentramento tão típicos dos séculos 20 e 21.

Como fecho, instigo o leitor a refletir sobre a frase do escritor paranaense Miguel Sanches Neto, que na crônica “Venha para mais perto, Ulisses”, afirma: “Só quando desaparece é que algo tido como desimportante passa a existir. A existir como memória, essa coisa tão frágil, mas muito mais duradoura do que quase tudo que encontramos no mundo material” (SANCHES NETO, 2013, p. 86). Fragilidade que, em tempos de tortura, extermínio e desrespeito aos direitos humanos, faz toda a diferença, invertendo a importância política e social do binômio memória/esquecimento na esperança de que determinadas atitudes de violência assombrosa não tornem a se repetir.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os pensadores*. Trad. da versão inglesa: Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo-SP: Nova Cultural, 1987, v. 2, p. 197-260.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. coordenada por Paulo Sothe. Campinas-SP: Editora UNICAMP, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro-RJ: Zahar, 2001.

BETTO, Frei. *Batismo de sangue*. São Paulo-SP: Círculo do Livro, 1982.

³⁵ *Häftling* - “recluso”, “detido”. Conferir IRMEN, 1995, p. 863.

COSSON, Rildo. Narrativa ficcional / narrativa factual: anotações sobre fronteiras discursivas. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande-MS: UCDB; Editora UFMS, 2001, p. 21-28.

FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Trad. Alves Calado. 61 ed. Rio de Janeiro-RJ: Record, 2016.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. 32 ed. Rio de Janeiro-RJ: Nova Fronteira, 1982.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Memórias: Poesia e verdade*. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre-RS: Globo, 1971, 2 v.

GREENE, Graham. *Nosso homem em Havana*. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro-RJ: O Globo; São Paulo-SP: Folha de S. Paulo, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo-SP: Centauro, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IRMEN, Friedrich. *Taschenwörterbuch der Portugiesischen und Deutschen Sprache / Dicionário de bolso das línguas portuguesa e alemã*. Berlim-Alemanha: Langenscheidt, 1995.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Trad. Irene Aron. São Paulo-SP: Ed. 34, 2005.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 2014, p. 67-110.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro-RJ: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 2 ed. São Paulo-SP: Paz e Terra, 2004.

MALRAUX, André. *Antimemórias*. Trad. Moacir Werneck de Castro. São Paulo-SP: Difusão Europeia do Livro, 1968.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos: memórias/1*. 7 ed. Rio de Janeiro-RJ: Nova Fronteira, 1984.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: _____. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 2014, p. 7-20.

PIZARRO, Ana. *La luna, el viento, el año, el día*. Santiago-Chile: Fondo de Cultura Económica, 1994.

REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. Trad. Helen Rumjanek. Rio de Janeiro-RJ: Record, 1996.

ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas-SP: Editora UNICAMP, 2016.

SANCHES NETO, Miguel. Venha para mais perto, Ulisses. In: CARPEGGIANI, Schneider (Org.). *Documentais: desencontros, lembranças e testemunhos*. Recife-PE: Cepe Editora, 2013, p. 84-86.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro-RJ: Rocco, 2004.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo-SP: EDUSP, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. Apresentação. In: _____. (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo-SP: Escuta, 2000, p. 7-12.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Escrituras da história e da memória. In: _____. (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó-SC: Argos, 2006, p. 205-225.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 7-44.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: _____. (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó-SC: Argos, 2006, p. 7-65.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 371-385.

SEMPRUN, Jorge. *A escrita ou a vida*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1995.

TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. 4 ed. São Paulo-SP: Globo, 1999. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1999.

WIESEL, Elie. *Sinais do êxodo: ensaios, histórias, diálogos*. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro-RJ: Imago Editora, 1988.

ELABORAÇÕES DE UMA CRÍTICA-ESCRITURA NA OBRA DE MODESTO CARONE³⁶

Lourdes Kaminski Alves

Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo acto, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou. Assim, gira a fala em torno do livro; *ler*, *escrever*, de um desejo para outro caminha toda a leitura. Quantos escritores não escreveram por terem lido? Quantos críticos não leram para escrever? Aproximaram os dois bordos do livro, as duas faces do signo, para que daí saísse uma só fala. (BARTHES, 2007, p. 74)

Este texto propõe uma reflexão sobre a imagem de escritura como paradoxo, interrogação e recusa de uma totalidade, a partir do livro de contos *Por trás dos vidros* (2007) de Modesto Carone³⁷. O termo “escritura” é tomado das elaborações de Roland Barthes (2007), quando este reflete que o exercício da crítica realizada pelos autores, de suas próprias obras, aproxima-se do processo da criação poética. A crítica dos escritores receberia a marca da experiência artística do seu autor, tornando-se ela também uma obra de arte.

A elaboração da linguagem literária nos contos caronianos aponta para a estreita conexão entre o mundo representado e as noções caras à teoria contemporânea em que o texto ficcional se inspira; percepção da complexidade do olhar exigido sobre o objeto

³⁶ Parte deste texto foi, anteriormente, publicado como capítulo no livro *Novas Leituras da ficção brasileira no século XXI*, organizado por Helena Bonito Pereira, pela editora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

³⁷ Modesto Carone, escritor e tradutor foi o primeiro, no Brasil, a traduzir os textos de F. Kafka, diretamente do alemão para o português. O escritor nasceu em Sorocaba no ano de 1937, descendente de avós europeus, estudou Direito e Letras Anglo-Germânicas na Universidade de São Paulo. Foi professor na Unicamp e Universidade de São Paulo, atuando junto ao Departamento de Teoria Literária nas duas universidades. Também foi professor de Língua e Cultura Brasileira na Universidade de Viena, morando por três anos na Áustria, onde aperfeiçoou seus conhecimentos da língua alemã. Atuou como professor e pesquisador em renomadas universidades estrangeiras. Autor de vasta obra de ficção, recebeu em 1980 e 1999 o prêmio Jabuti pelas obras *As Marcas do Real* e *Resumo de Ana*, respectivamente. Nota do autor sobre o livro *Por trás dos vidros*: “Este volume reúne, com muitas exceções, os contos dos livros *As marcas do real* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979; prêmio Jabuti de 1980); *Aos pés de Matilda* (São Paulo, Sumus, 1980); e *Dias melhores* (São Paulo, Brasiliense, 1984). Um terço das narrativas, não publicadas em livro e escritas entre 1985 e 2001, foi divulgado na *Folha de S. Paulo* – “Ilustrada”, “Folhetim”, “Mais!” – “Publifolha”, “Leia Livros”, “Discursos” e revista *Novos Estudos Cebrap*. Várias peças foram recolhidas em antologias e traduzidas para o espanhol, francês e húngaro, além de comentadas em revistas das universidades de Pittsburg, Roma e Madri.” (CARONE, 2007, p.197).

estudado, analisado em perspectiva plural, lável e provisória. Os contos estão povoados por construções metafóricas que sugerem imagens sobre escrita e memória, remetendo à atividade intelectual do escritor contemporâneo no sentido de agenciador de escritas híbridas, cuja produção (do escritor) destaca a capacidade que tem um texto de agregar em seu espaço escritas e identidades múltiplas de um tempo incerto.

Na produção escrita de Modesto Carone, os temas da solidão, da angústia, do luto, da ausência, da incerteza, da morte e da fuga no espaço urbano, criam imagens da labilidade dos laços sociais atuais, temas pelos quais o leitor é enredado por meio da linguagem metafórica autor, a exemplo do livro de contos *Por trás dos vidros* (2007). As 49 narrativas que integram a obra, estão organizadas em cinco blocos ou sequências. Essas cinco sequências se articulam pelo fio dos epílogos que sinalizam, abrindo cada uma das cinco unidades formando o conjunto de contos assim desenhados: 1) “Para dentro é o caminho, para dentro”; 2) “Meus braços resolvem atos. Cada um para seu lado”; 3) “Fora daqui: é este meu alvo”; 4) “Cidade cheia de sonhos”. 5) “Possuir o que me possui”.

Essas sequências funcionam na obra como *junção de imagens*³⁸ indiciando os contos como num plano-sequência, a plasmar a fatalidade e a contingência das personagens e de seus narradores – recurso talvez explicado pela experiência do leitor habilidoso que remete ao próprio ofício do escritor.

Nos contos encontra-se o narrador do descontínuo, do corte e da linguagem agônica, a exemplo do conjunto das frases epílogos e que de modo algum são indiciais, pelo contrário, aumentam a ambigüidade e instalam logo de início o estranhamento no nível da linguagem. A epígrafe que abre a terceira sequência - “Fora daqui: é este meu alvo” - é uma frase de Kafka que remete metaforicamente ao universo ficcional caroniano. Também aparece nesse universo ficcional a leitura de Georg Trakl³⁹, sobre quem Modesto Carone escreve o conto “As marcas do real” (2007). Esse conto encontra-se na sequência denominada “Possuir o que me possui”. Essa expressão, talvez, seja a que melhor remeta ao exercício agônico da escritura ou à condição do escritor no mundo contemporâneo. As inquietações que movem a urdidura ficcional refletem a condição do vivente que almeja saber qual a razão de sua existência e debate-se entre os limites e os alcances do texto, e

³⁸ A expressão *junção de imagens* é empregada por Modesto Carone no livro *Metáfora e montagem* (1974), para explicar procedimentos da escritura poética de Georg Trakl e que ele (M. Carone) toma como procedimento ou estratégia para a organização dos capítulos do seu livro, chamando a atenção do leitor para que olhe um pouco mais abaixo da superfície, “insista num caminho de percepção mais densa deste universo verbal complicado” (CARONE, 1974, p. 13), referindo-se à metáfora trakliana.

³⁹ TRAKL, Georg. *De profundis e outros poemas*. Edição bilingue. Trad. Claudia Cavalcante. São Paulo: Iluminuras, 1994.

da crítica-escritura. O conto “As marcas do real” coloca no jogo da linguagem o escritor e o crítico, a partir do retorno ao livro *Metáfora e montagem* (1974), em que Modesto Carone apresenta um estudo sobre a poesia de Georg Trakl.

Essa consideração pode ser importante para melhor compreender a obra de Modesto Carone, lê-lo é ler também um conjunto de outros textos da cultura, não só literários, artísticos, mas também da crítica contemporânea, especificamente. Aqui retomamos o texto de crítica literária caroniano sobre a poesia de Georg Trakl, no qual se realiza a seguinte reflexão:

Rilke comparou as condições em que o poema de Trakl se articula às circunstâncias de que um sonho pode surgir. Provavelmente estimulado por essa observação, Clemens Heselhaus procurou definir as metáforas de Trakl como *drogentraumbilder* (imagens oníricas provocadas pelas drogas). [...] Acrescenta, porém, prudentemente, que o vício das drogas ‘não substitui o talento poético’. [...] Não é possível admitir que o poema de Trakl seja decorrente da ingestão de drogas, nem que sua gênese derive imediatamente do sonho, na medida em que o poema deve ser considerado como produto consciente de uma manipulação específica da linguagem. (CARONE, 1974, p. 47-49)

Essa reflexão será reelaborada por Carone, mais tarde, no conto “As marcas do real”. Por meio da reescritura do texto de crítica literária que se transforma no conto, Carone retorna à obra de Georg Trakl, não mais como leitor crítico, mas como leitor/autor e o autor estudado transforma-se em personagem de ficção a povoar o imaginário de novos leitores.

Os estudos mais recentes confirmam que desde a adolescência Georg Trakl consumia ópio, clorofórmio, veronal e cocaína. Explica-se: sua mãe, Maria, uma protestante de Praga rejeitada pela comunidade católica de Salzburg, passava os dias fechada no quarto às voltas com bonecas de louça; os filhos ficavam no quarto sob os cuidados de uma governanta. [...]. Quem lê seus poemas reconhece a experiência do drogado: o texto alimenta-se de um cotejo de imagens intensamente coloridas onde deslizam barcas e papoulas. [...] Isto não impede que a dicção da obra seja clara e segura, lembrando um mundo complementar à realidade histórica circundante. Há indícios de que Georg registrou essa ruptura na subjetividade desintegrada do psicótico. Seus melhores poemas – aqueles que dos vinte e cinco aos vinte e sete anos escreveu e burilou nas costas de envelopes e guardanapos – falam de noite e decomposição, à qual não falta contudo o brilho tenaz da redenção. Sem dúvida isso remete a Hölderlin, poeta com quem Georg tinha grande afinidade. (CARONE, 2007, p. 158-159)

Pelo filtro da escrita ficcional fundem-se o imaginário e a realidade histórica construída, a exemplo dos procedimentos de metáfora e montagem estudados na obra de Trakl. O que o ficcionista transforma em “marcas do real” são os espaços em branco da biografia mais os elementos que estudou na poesia do poeta de Salzburg. Assim, o efeito estético encontra-se na capacidade do texto de captar o movimento da história repleto de um “Agora”.

Na Tese XIV, Walter Benjamin nos lembra que “[...] A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*) [...]”. (BENJAMIN, 1994, 18). O passado contém o presente por meio de fios temporais que se inter cruzam em tempos descontínuos.

No conto “As marcas do real” observa-se uma elaboração no plano da composição semelhante ao realizado por Borges. Num dos ensaios de *Otras inquisiciones* (1976), “La flor de Coleridge” Borges afirma, com base em citações de Paul Valéry, Emerson e Shelley que a literatura universal parece ter sido escrita por um só autor, o Espírito. Essa observação aponta para a negação da ideia de autor original na literatura contemporânea e chama a atenção para a inversão da ordem: da produção original da obra, passa-se à produção posterior e sempre renovada do leitor que, por sua vez, torna-se o novo autor num processo de reelaboração.

Esse pensamento de Borges se encontra estilizado no conto *Pierre Menard, autor del Quijote* (2000). O conto tenta resumir a vida e obra de um apócrifo escritor francês, pós-simbolista que se propõe a escrever Dom Quixote. Exercício de elaboração artística semelhante encontra-se na escrita caroniana, em que a subjetividade do sujeito escritor se mistura a outras leituras por ele realizadas. O fluxo de linguagem não pertence nem ao sujeito que escreve nem à representação da realidade que reflete essas experiências; compete ao sentido de dispersão do texto. Dessa forma, a escritura de Carone é atravessada pela obra de Trakl, Faulkner, Becket, Kafka, Borges e tantos outros textos que se colocam em cena por meio do jogo da linguagem, por vezes no limite do estranhamento.

Ao abordar sobre o discurso estranho no espaço da linguagem poética, Julia Kristeva (1974, p. 167) assinala que, “o sentido poético remete a outros sentidos discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, outros discursos”. Assim, para a autora, o enunciado poético passa a ser um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em novos conjuntos. Esse espaço, ela o denomina de intertextual, constituindo a intertextualidade o processo de relacionamento dos diferentes

discursos no espaço intertextual. Esse procedimento de escrita aciona as memórias de leituras anteriores ao leitor de *Por trás dos vidros*, instaurando o jogo da ausência/presença, tal como a descrição de uma perda narrada no conto “À margem do Rio”, que se encontra na primeira sequência do livro.

Quando o crepúsculo inundou a praça ela havia escapado dos meus braços mas eu não me via só porque estava impregnado da sua roupa, do seu hálito, do seu corpo e daquela ausência súbita que me cercava como uma aura. (CARONE, 2007, p. 16)

O exercício deste movimento do revelar/esconder é elaborado como uma metáfora fina da perda consciente do sujeito que a sente, “impregnado da sua roupa, do seu hálito, do seu corpo e daquela ausência súbita”, e que representa um duplice sentimento de prazer e desprazer que vê associado à presença e ausência instaurado pela lembrança. A realidade exclui a ausência e o desprazer. Prazer na medida em que a lembrança torna presente o objeto/sujeito lembrado; desprazer na medida em que a lembrança não tem o poder de substituir satisfatoriamente a realidade palpável.

O jato d’água de uma fonte subia em silêncio pela noite e foi nela que lavei o rosto e molhei a nuca. Comecei então a caminhada para casa no outro lado da cidade. As árvores ainda estavam tingidas pela lua amarela, respirei o perfume de verão que havia no ar e sem saber o que fazia abri a camisa até embaixo, apalpando a cicatriz nítida que riscava de ponta a ponta meu ventre: era o primeiro dos vários lutos que tive de fazer na vida. (CARONE, 2007, p. 17)

O “real” passa a assinalar não a concretude do sensível, mas a intangibilidade do espiritual, do sensível, da incompreensão; o “real” é o absurdo que só pode ser captado pela labilidade dinâmica da metáfora na “junção de imagens descontínuas” tal como explica o próprio Carone (1974, p. 16, grifo do autor) em estudo sobre a poesia de Trakl.

Em Trakl o entrelaçamento de metáfora e montagem se aguça na medida em que esta, aproximando, num regime de descontinuidade, imagens isoladas e fechadas em si mesmas, acaba por radicalizar-lhes a obscuridade e a tendência que têm de se tornarem absolutas, ou seja, remetidas a um universo de significações que beira a indeterminação semântica. A este fenômeno deu-se, aqui, o nome de *linguagem do indizível*.

A *linguagem do indizível* em Carone aproxima-se do sentido kafkiano com relação à imagem do indivíduo dirigido por um poder que ele não conhece e que, no entanto,

dirige-lhe a vida. Em seu trabalho com a linguagem, Carone submete o leitor ao funcionamento de uma lógica paradoxal que se relaciona com a sua natureza enigmática, propõe uma escritura que remete para sistemas complexos, como um *continuum* essencial em vez de uma prática ou fenômeno discreto e isolável.

A ideia de escritura como paradoxo, interrogação e recusa de uma totalidade é o que transparece na proposta ficcional de Modesto Carone. Processo de escritura que pauta-se no jogo do esconder/revelar ou como uma câmera cinematográfica que aproxima e distancia-se do objeto. Porém, diferentemente da câmera que ao distanciar-se, afasta a imagem e perde o foco; a escrita no processo do distanciamento revela com maior exatidão o objeto, como se observa no conto “Fendas”, que se encontra na sequência denominada “Possuir o que me possui”:

Examino as poças do meu crânio: são negras e contrastam com o resto da paisagem. Algumas invadem a nave cinzenta, outras são fundas como alçapões; o que parece defini-las é a estagnação. É verdade que isso não passa de reflexo provocado pelas condições de visibilidade: de perto todas as poças fermentam. (CARONE, 2007, p. 162)

O que está em jogo nessa forma de construção da linguagem? Algo de essencial está em causa, como, estão todas as precauções e advertências que aparecem nas falas dos narradores nos contos de *Por trás dos vidros*. No entanto, o que transparece é o lado sombrio, as deformidades do ser, o mundo insondável - sentido, porém, difícil de entender. Aludir à natureza enigmática da escritura não pode ser uma resposta, mas coloca uma pergunta, a da natureza do tempo histórico em que a obra emerge, o contexto da contemporaneidade marcado pela alienação social e, sobretudo, pela labilidade dos laços sociais.

Ao modo da metáfora trakliana, como tentativa de articular eventos conhecidos, os quais a linguagem não consegue captar, “só podendo existir *com e no* poema, uma linguagem fragmentada” (CARONE, 1974, p. 18, grifos do autor), o autor a faz transcender do espaço do texto, remetendo o leitor a uma leitura do mundo desconexo, fraturado, ambíguo e ilógico. Para Carone, a escritura aponta para um universo histórico cujo tempo experimenta a banalização ou a alienação da vida, a ilusão de realidade, como se lê no conto “Águas de março”, na sequência denominada “Possuir o que me possui”.

O narrador do conto descreve um encontro malsucedido com uma mulher, talvez, em um quiosque na praia, o qual acaba marcado pelo suicídio da mulher, que, exasperada após tentar ser ouvida e não receber a atenção de seu interlocutor atira-se ao mar. A

narrativa do conto apresenta-se como um duplo; como se o leitor tivesse diante de si dois textos, duas histórias. Passamos a conhecer a história (encontro/suicídio/encaminhamentos com o corpo/ demais providências) por meio de uma narrativa que se sobrepõe à primeira, ou seja, em segundo plano está o relato da história que ficamos conhecendo em primeiro plano por meio das reflexões do narrador sobre a cena vivida. Esse procedimento realiza-se por meio de um processo de distanciamento do objeto narrado:

Sentada diante de mim, ela fala sem parar; não entendo uma palavra. A única coisa que capto com clareza é o volume de água crescendo. Presto muita atenção ao movimento da maré na mesa de fórmica [...] Enquanto isso o rosto à minha frente chega à crispação. Nada me impede porém de acompanhar as manobras cada vez mais afoitas dos surfistas no molejo das ondas. [...]. Quero compor o gesto de quem abafa um ruído intolerável, mas o que faço realmente é enfiar o dedo na cavidade do ouvido. [...]. Ergo-me completamente molhado e caminho até o balcão para telefonar; sei que a esta hora não vou encontrar seus pais em casa mas estou decidido a fazê-lo. Se eles não tiverem chegado, preciso enfrentar sozinho as filas de fim de semana para conseguir o atestado de óbito; de cara franzida no espelho, disco o número e fico aguardando a resposta com um começo de enjôo. (CARONE, 2007, p. 164)

A história do encontro e do suicídio está cifrada na narrativa pelos interstícios da história que reflete outra, a questão do absurdo das relações humanas, do esvaziamento, de uma percepção deformada da realidade que se projeta no modo elíptico e fragmentário da narrativa. A falta de sentido é o elemento comum entre várias personagens e narradores dos contos que se inscrevem nos desdobramentos e descaminhos do “real”, em que a única certeza é não saber, mas é um “não saber” com a incômoda sensação de ver, sentir e não agir no acontecer trágico da existência.

A relação com o sentimento de perdição⁴⁰ está na incapacidade de agir ou na inutilidade de agir, tal como coloca Nietzsche (1985, p. 69):

Não é a reflexão o que nos impede de agir: é o verdadeiro conhecimento, a visão da verdade horrível, o que anula todos os impulsos, todos os motivos de agir, tanto em *Hamlet* como no homem dionisíaco.

⁴⁰ A expressão remete ao texto de Clarice Lispector. (1993, p.26, grifo do autor); “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance *o sentimento de perdição* no rosto de uma moça nordestina”.

Essa percepção conota o sentido da tragicidade da própria condição da existência humana. A fina percepção do “real” transforma-se em ação no texto ficcional. Agir para o escritor contemporâneo passa pelo exercício da escritura, um exercício à procura do sentido ou não sentido da realidade. Com a palavra o escritor:

M. Carone: A expressão ‘Fora daqui: é este o meu alvo’ (*Weg von hier: das ist mein Ziel*) é uma frase de um conto monolítico de algumas linhas de Kafka, que se encontra nas *Narrativas do espólio*. Usei-a como epígrafe de uma das seções do livro como ‘acorde’ para o que há de indesejável e aterrador no Brasil e em outras partes do mundo. O primeiro texto desta série, como o leitor pode ver, é *Dias melhores*, em que o protagonista fica o tempo todo à mercê de um atirador anônimo e ativo, que o põe na defensiva como alguém que vai acabar perdendo a parada. Se o castelo de um homem é o seu lar, então aqui ele deixa de ser, como acontece na novela *A construção* de Kafka. Ou seja: não há no mundo nenhum refúgio seguro contra os ataques, desapareceram todos os ‘paraísos artificiais’, o pesadelo é cotidiano, a ‘felicidade’ se evaporou (por isso está entre aspas). Mas o tom da normalidade da escrita, regida pela gramática e pela contensão, é o contraste que torna esse ‘absurdo’ palpável e verossímil, além de lhe acrescentar o horror através justamente do *understatement*. [...]. Nesse sentido, não espanta que o ‘fantástico’ e o ‘estranho’ kafkiano foram assumidos na minha carreira de escritor. Poderia ser de outra maneira? Tenho aversão ao açucarado e ameno, porque a literatura agride de volta o mundo que a atira na ‘marginalidade’. Aliás, não há centro sem margem, porque ambos fazem parte do mesmo sistema, são complementares, embora a margem seja sempre a parte prejudicada. (CARONE, 2010)

A proposta da escritura caroniana faz a opção pela leitura do real, sem cair em um realismo puro, por que prioriza os elementos textuais, a partir dos quais se constrói uma clara consciência do texto como produto artístico e expressão criativa de uma subjetividade:

É nessa condição que as vertentes do viver e do ficcional não podem ser pensadas separadamente da mesma forma que, do ponto de vista do processo de produção da escritura romanesca, essas vertentes se embaralham, dramatizando o sujeito que a produz, e se pluraliza no emaranhado dos signos que articula e dissemina. (HOISEL, 2006, p. 59)

Os fatores externos ao texto aparecem, porém, passam a assumir uma natureza interna à linguagem literária. A conformação da figura do escritor não implica a impossibilidade de remeter a obra a algo que transcenda o texto – à história, por exemplo, considerando que a condição para se chegar à transcendência do texto é percebê-lo inicialmente no nível de sua estrutura.

Kristeva (1974) afirma que todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é, ao mesmo tempo, releitura, deslocamento e profundidade. O texto e a sociedade se constituem em outros textos que o escritor lê e nos quais se insere ao reescrevê-los. Ao refletir sobre o caráter biográfico da escritura, sobre o sujeito e a sua relação com a linguagem, Evelina Hoisel (2006, p. 10) observa que:

[...] O sujeito não é apenas o produtor de uma linguagem, de um texto, de uma escritura, ele é também produzido pela linguagem-texto-escrita que articula. Concebe-se então a linguagem como um palco de múltiplas cenas, onde determinadas personagens, idéias, forças, escritas, signos, que são vestígios, marcas de uma experiência, de uma cultura, podem atuar.

Assim, na “cena da escritura” caroniana, está o traço que afirma o sujeito crítico, tradutor, o sujeito como signo cuja escritura não só se torna mimese como também testemunho de seu tempo. O conto “Fendas”, contemplado na sequência “Possuir o que me possui”, pode ser lido como uma metáfora da atividade intelectual do escritor contemporâneo:

Examino *as poças do meu crânio*. [...] é manifesto porém que conhecem o som, uma vez que *as palavras as fazem vibrar*. [...]. Deduzo que *certas formações acompanham a correnteza* segundo um *código anônimo*; talvez por isso *o sentido das frases me escape*. [...]. Estimulado pela dança, pergunto-lhes o nome; nenhuma responde – apenas *as pregas do tecido dizem algo incompreensível*. (CARONE, 2007, p. 162, grifo nosso)

O título do conto “Fendas” e construções metafóricas como - *as poças do meu crânio*, *certas formações acompanham a correnteza*, *código anônimo*, *sentido das frases me escapa*, *as pregas do tecido dizem algo incompreensível* – sugerem imagens sobre escrita e memória, remetendo à atividade intelectual do escritor no sentido de agenciador de escritas, cuja produção denota a capacidade que tem um texto de agregar em seu espaço escritas múltiplas.

Na mesma perspectiva, o conto “Utopia do jardim-de-inverno”, que aparece na sequência, “Possuir o que me possui”, sugere interrogação do escritor sobre o processo mimético e representacional da escritura. Pode-se falar sobre efeitos da interferência da posição da crítica contemporânea no conto de Carone, leitura possível por meio das reflexões do narrador sobre o processo de observação e análise de um “jardim-de-inverno”:

Um *olhar capaz de discernimento* não se satisfaz com a *impressão de repouso*, mesmo que ele seja o de uma simples planta do deserto. Não há nada mais parado na verdade do que um cactus mexicano. Mas é evidente que esta *insensibilidade, tantas vezes confundia com desligamento do mundo, não passa de uma miragem*, já que seu teor intratável se deve justamente à existência de espinhos apontados para fora. Este *modo de entender o cruzamento de mobilidade e estado de alerta merecia ser mais explorado*. [...]. A dificuldade costuma nascer, como se sabe, de expectativas tão mais abrangentes quanto menos elaboradas – por exemplo as que envolvem a *relação factual entre o jardim e o jogo da aparência*. Não seria inadequado insistir que neste caso se trata de uma *relação complementar com elementos miméticos*. O importante no momento é perceber que a *complementaridade* de um jardim o transforma em *contradição de algo a que ele só alude enquanto manifestação autônoma*. [...]. Talvez, essa relação traduza a *tendência dessas plantas a dizerem alguma coisa que existe mas não tem nome certo e que por isso aceita outro totalmente provisório*. (CARONE, 2007, p. 196, grifo nosso)

As expressões destacadas na citação sinalizam para um discurso narrativo que desvela o diálogo instalado em seu interior com formas de expressão próprias da crítica literária contemporânea. No conto, a linguagem literária aponta para a estreita conexão entre o mundo representado e as noções caras à teoria contemporânea em que o texto ficcional inspira-se; percepção da complexidade do olhar exigido sobre o objeto estudado, analisado em perspectiva plural, lável e provisória.

O movimento é o da atenção no jogo de armar da narrativa, no avanço do leitor nas artimanhas do círculo hermenêutico a que o escritor propôs-se realizar. No ritmo da leitura, no movimento pendular dos sentimentos que encontram a história e o mundo degradado, a produção literária de Modesto Carone pretende romper a cadeia simbólica que deteria os leitores no mundo dos simulacros contemporâneos.

O leitor é levado a perceber, no discurso poético, uma especialização da linguagem, que a torna estranha ou enigmática. Este fenômeno revela vínculos entre o escritor e a escritura, dado já manifestado pelo próprio autor em entrevistas. A linguagem escritural do autor revela uma profunda afinidade com a linguagem poética, no que essa linguagem mantém uma permanente simetria entre forma e conteúdo:

As situações-limite vividas pelos personagens de **Por trás dos vidros** são imaginárias, mas possíveis. É no limite da experiência e nos confins de uma linguagem às vezes gelada que fixo a abertura para o ‘outro mundo’, de onde jorra a alienação contemporânea, aqui depurada pela forma estética. Esse ‘outro mundo’ é a contradição daquele onde ele nasceu por necessidade artística (e humana). Retomando Adorno: ‘A

poesia sonha um mundo onde as coisas seriam diferentes'. (CARONE, 2010)

A experiência da alienação social é captada pela escritura caroniana e devolvida ao leitor como interrogação do mundo pela palavra que é matéria trabalhada, lembrando as formulações de Adorno (2003, p. 160) no texto “O artista como representante”, ao refletir sobre a natureza da prosa de Paul Valéry:

Valéry ataca essa concepção extremamente difundida acerca da essência de uma obra de arte, segundo a qual esta é creditada, conforme o modelo da propriedade privada àquele que a produziu. Ele sabe melhor do que ninguém o quão pouco de sua obra ‘pertence’ ao artista; sabe que, na verdade do processo artístico de produção, e também no desdobramento da verdade contida na obra de arte; a configuração rigorosa adquire uma legalidade imposta pela própria coisa, diante da qual a famosa liberdade criativa do artista pesa muito pouco.

A atividade do escritor leva-o a absorver as indagações do mundo num *modus* de escrever que se transforma no impasse entre a ambição da totalidade e a incompletude da narrativa.

A escrita torna-se o problema da representação literária, bem como a dificuldade de abarcar a complexidade do tecido social que serve de material para os contos. Conforme Adorno (2003, p. 164),

[...] o artista portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo.

Embora a obra de Carone apresente-se voltada para uma “tessitura dissimulada”, com articulações imagéticas multiformes, portanto de desarticulação e dissonâncias, tudo indica ser um aproximar-se da realidade e não um afastamento, mas uma investigação da realidade em ritmo diferenciado, em que a representação mimética do universo não encontra tempo nem espaço nessa escritura que só se atualiza por meio de jogos de linguagem em desfazimento de uma certa lógica.

Qualquer olhar que objetivasse uma explicação do fator social em seus contos se caracterizaria como uma busca vã, uma vez que o movimento é sinuoso e exige uma verificação desse fator como elemento que se funde à narrativa, deixando de ser tema e tornando-se também ele parte da construção da obra, tragado pelo universo da linguagem, de modo que boa parte das formulações teóricas da crítica literária contemporânea está

contemplada no exercício da escritura de *Por trás dos vidros*. Poderíamos, aqui nos remeter ao debate proposto por Barthes com relação à nova crítica, deixando em aberto perguntas que nos instigam, enquanto estudiosos dos textos literários e da crítica de escritores. “Quais as relações entre a obra e a linguagem? Se a obra é simbólica, a que regras de leitura nos cometemos? Poderá existir uma ciência dos símbolos escritos? A linguagem do crítico poderá ser, ela própria, simbólica?” (BARTHES, 2007, p. 47)

Referências

ADORNO, Theodor. O artista como representante. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade/Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e crítica cultural*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, J. L. La flor de Coleridge. In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza, 1976.

_____. Pierre Menard, autor del Quijote. In: _____. *Obras Completas I – Ficções*. Tradução: Carlos Nejas. São Paulo: Globo, 2000.

CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Por trás dos vidros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Diante do vazio, a fabulação*. Entrevista concedida a Rogério Pereira, publicada no Jornal Rascunho (jornal de *Literatura do Brasil*). 2010. Disponível em <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=5&lista=0&subsecao=0&ordem=1801>>. Acesso 31-07-2010.

HOISEL, Evelina. *Grande sertão: veredas – uma escritura biográfica*. Salvador: Academia de Letras da Bahia; Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

NIETZSCHE. *A origem da tragédia*. Tradução: Álvaro Ribeiro. São Paulo: Guimarães Editora, 1985.

PEREIRA, Helena Bonito. (Org.). *Novas Leituras da Ficção Brasileira no Século XXI*. São Paulo: Editora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

TRAKL, Georg. *De profundis e outros poemas*. Edição bilingue. Trad. Claudia Cavalcante. São Paulo: Iluminuras, 1994.

IMAGINARIO ESTÉTICO Y COMPRODUCCIÓN VIRTUAL DE ECOFÁBULAS EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DEL PERÚ

Waldemar José Cerrón Rojas

Bertha Rojas López

Introducción

El escenario investigativo se desarrolló con estudiantes universitarios de la Facultad de Educación, Carrera Profesional de Lenguas, Literatura y Comunicación pertenecientes al VII semestre de la Universidad Nacional del Centro del Perú. Asumimos como trascendental, el conocimiento y práctica del imaginario estético, para la comproducción virtual de ecofábulas en el proceso cibertural científico y artístico.

La estética como estudio interdisciplinario del efecto estético en las sensibilidades sociales pretende alcanzar niveles humanos elevados. Por ello es necesario considerar dentro la formación del hombre con mayor relevancia el interaccionismo simbólico de sus expresiones y representaciones estéticas mediante imágenes, figuras y símbolos. De tal manera que es necesario el cultivo de su presencia y desarrollo en la sensibilidad histórica de sus condiciones sociales.

Mediante una observación no estructurada se detectó que una mayoría importante de estudiantes de la Carrera Profesional de Lenguas, Literatura y Comunicación tienen dificultades en la comproducción de ecofábulas. Las elecciones de los temas no están vinculadas con temas ecológicos, no existe coherencia entre la situación inicial, inicio del conflicto, conflicto, resolución del conflicto y la situación final es difusa.

El imaginario estético revitaliza constantemente en toda sociedad, la necesidad de proyectar mejores condiciones espirituales, culturales de vida. Los avances de la ciencia y tecnología, significan para la humanidad una herramienta fundamental de su desarrollo y lo es más aún, cuando esta conexión, de manera sinérgica, visibiliza niveles estéticos elevados. En la actualidad en muchas sociedades priman lo feo, frívolo, grotesco, vil antes que lo bello, humano y sutil.

Visibiliza las imágenes, figuras, símbolos e interaccionismo simbólico de la diversidad de meta espacios ecológicos y culturales. Conecta la relación adversa o armónica de las acciones del hombre con los elementos emergentes del contexto natural, en el cual desarrolla su vida cotidiana, muchas veces sin percatarse de sus efectos

necesarios. Toda persona trae consigo un imaginario ecológico que deviene de sus vivencias, experiencias y expectativas.

La comproducción virtual de ecofábulas no es más que el resultado de la unidad de la comprensión y producción de fábulas relacionadas con la temática ecológica en escenarios virtuales. Los estudiantes asignan en la primera transfase el sentido y significado de la propuesta estética de las ecofábulas y luego en la segunda transfase productora emergen imágenes, figuras, símbolos e interaccionismos simbólicos e imaginarios materializados en otras ecofábulas.

Las ecofábulas comproducidas cíclicamente dan origen a otras durante el proceso pedagógico en escenarios formales, no formales y sobre todo en los informales. De manera asíncrona se recrean meta espacios didácticos de la ineludible transfiguración armónica del sistema socio ambiental económico. En las ecofábulas se transparentan las acciones estéticas bellas o feas de la humanidad a favor o en contra de su verdadero y más grande hogar: La naturaleza.

En esa misma dirección Ariste, E.; Zapana, E. (2011); Moscoso, E. (2015) Cerrón W.; Rojas, B. (2014), (2016), (2018) investigaron sobre la ecofábula y sus repercusiones en desarrollo de las habilidades comunicativas, corporales, aplicación del método wanka para la creación de fábulas; así como el análisis del efecto estético de las ecofábulas, las bases epistemológicas de la comproducción lectora virtual. Estas investigaciones visibilizan la posibilidad interconectiva de la revitalización dialéctica de los significados estéticos.

Los estudiantes materializarán su imaginario estético para proyectar mejoras ecológicas de manera cooperativa mediante el uso de redes sociales. La interconexión con esta red ecológica del conocimiento hará factible el intercambio comproductivo de ecofábulas. Como refiere AEET “estas redes a nivel de comunidad ha hecho posible cambiar la manera en que se entendían las interacciones ecológicas, que ha pasado de estar centrado en parejas de especies a comunidades enteras” (Asociación Española de Ecología Terrestre, 2018, P. 1)

La sociedad en general podrá interactuar con la diversidad de la información ecológica. La comproducción incrementará el imaginario estético ecológico contrarrestando deformidades ecológicas que destruyen la naturaleza, en consecuencia, a la misma humanidad. De esta manera las ecofábulas comproducidas se pondrán al servicio de la conciencia ecológica positiva en las comunidades locales y globales.

El problema detectado es que los estudiantes del VII Semestre de la Facultad de Educación tienen dificultades en la comproducción de ecofábulas porque no conectan la producción con la comprensión del soporte fundamental emergente del imaginario estético y ecológico. La conectividad interactiva con el imaginario estético transparentará la conciencia ecológica requerida para el equilibrio del ecosistema favorable a las nuevas generaciones.

La investigación pretende establecer el nivel de eficacia del imaginario estético en la comproducción virtual de ecofábulas. Alcanza importancia porque mejorará la formación profesional propendiendo el desarrollo de las habilidades para la comprensión y producción de textos e investigativa, debido a que, generará nuevos conocimientos en el plano pedagógico, sobre todo, en la transferencia de emociones y sentimientos concatenados a la responsabilidad social.

Materiales y Métodos

La aplicación experimental del imaginario estético en la comproducción virtual de ecofábulas se realizó en la Facultad de Educación de la Universidad Nacional del Centro del Perú. Los materiales fueron almacenados, aplicados y transferidos en el meta espacio virtual <https://padlet.com/josecin4/ecofavirtual>. La muestra estuvo conformada por 28 estudiantes de la Carrera Profesional de Lenguas, Literatura y Comunicación de la nombrada universidad. Investigación cuantitativa, *explicativa*, en la que se aplicó el método científico, específicamente el experimental con diseño pre experimental ($G: = 0_1X0_2$).

La publicación virtual de ecofábulas comproducidas, estadística descriptiva e inferencial visibilizan los resultados del nivel de eficacia del imaginario estético en la comproducción virtual de ecofábulas. Se diseñó la plataforma virtual <https://padlet.com/josecin4/ecofavirtual>, la cual permitió la conexión con obras, textos y materiales de trabajo. Se contrastó la hipótesis mediante la estimación del p-valor: $0.00 = 0\%$ con un nivel de significancia de $\beta = 0,05$. Los instrumentos empleados fueron la ficha de análisis de contenido del efecto estético y comproducción virtual de ecofábulas.

Tabla 01

**Estadígrafos descriptivos de la prueba de entrada y salida
de la comproducción virtual de ecofábulas**

Estadísticos			
		Prueba de entrada	Prueba de salida
N	Válido	28	28
	Perdidos	1	1
Media		5,0000	15,2857
Mediana		4,0000	14,0000
Moda		2,00	14,00
Desv. Desviación		2,76218	2,25844
Varianza		7,630	5,101
Suma		140,00	428,00

La tabla muestra los resultados del pre y post test de la muestra. En el pre test la media corresponde a un valor de 04,0; por el contrario, en el post test los resultados reflejan la mejora calificativa, llegando a una media de 14,0. Se evidencia la superación de la comproducción virtual de ecofábulas, soportada en el imaginario estético, en cuanto a ambos resultados.

Discusion de Resultados

La hipótesis planteada fue que el nivel de eficacia del imaginario estético en la comproducción virtual de ecofábulas es alto en estudiantes de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional del Centro del Perú. La comproducción Cerrón (2016) virtual de ecofábulas se soportan en la identidad pedagógica, visibilización del sentido ideológico, trasmutación de limitaciones históricas del imaginario estético ecológico en la situación inicial, inicio del conflicto ecológico, conflicto, resolución del conflicto y situación final de la fábula emergente.

Resultados que se evidencian con la estimación del p-valor: $0.00 = 0\%$ con un nivel de significancia de $\beta = 0,05$, concordantes con Ariste, E.; Zapana, E. (2011) que aplicaron la estrategia de la ecofábula para el desarrollo de la habilidad comunicativa corporal, se conecta de manera positiva, en el sentido que demuestran la eficacia de las ecofábulas en la comunicación corporal, lo cual también es posible en la comunicación escrita, en este caso, la comproducción virtual de ecofábulas.

En la misma dirección Cerrón W.; Rojas, B. (2014), investigaron acerca del método wanka para la producción de ecofábulas, aportaron en la metodología y procedimientos para la comproducción de ecofábulas. La estructura considerada situación inicial, inicio del conflicto, conflicto, resolución del conflicto y situación final en el formato físico, también se puede utilizar en las plataformas virtuales, las mismas que consideraremos para la comproducción virtual de ecofábulas.

En el quehacer estético Cerrón; W. (2014), trasluce el valor y la importancia del efecto estético de las ecofábulas en la unidad particular y universal del vínculo necesario de las actitudes ecológicas del lector con la ecofábula. La concurrencia de las categorías estéticas para interpretar lo bello y lo feo, típico e individual, cómico, trágico, heroicas y cómicas fueron consideradas en la concepción general del imaginario y la representación particular de los estudiantes, durante la comproducción virtual de las ecofábulas.

Moscoso, E. (2015) vincula la creación de las ecofábulas con el imaginario matemático, aspecto que nos motiva extenderlo a otros imaginarios como es el caso de la estética y la ecología de manera integral, vivencial, analítica y reflexiva, aspectos necesarios para la comproducción virtual de ecofábulas. Así mismo Cerrón (2016) reafirma el estudio con las bases epistemológicas de la comproducción lectora virtual al considerar las limitaciones históricas, matrices epistémicas, teorías y propuesta estética emergente de las ecofábulas.

Cerrón, W; Rojas, B. (2018) en la investigación aulas virtuales y comproducción lectora en la Universidad Nacional del Centro del Perú, concluyen que el nivel de eficacia de la interacción de las aulas virtuales www.padlet.com en la comproducción lectora es alto. De lo cual se colige una relación análoga en la concepción de la comproducción virtual de ecofábulas como proceso de la visibilización interconectiva de los conocimientos considerados en el texto imbricados como los del lector.

Conclusión

El nivel de eficacia de imaginario estético en la comproducción virtual de ecofábulas es alto en los estudiantes de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional del Centro del Perú, como lo evidencia la publicación de ecofábulas comproducidas en <https://padlet.com/josecin4/ecofavirtual> y la estimación del p-valor: $0.00 = 0\%$ con un nivel de significancia de $\beta = 0,05$.

Referencias

Asociación española de ecología terrestre. (2018). *AEET*. Obtenido de http://www.aeet.org/Analisis_de_redes_ecologicas__448_p.htm:

Caldera, R., & Bermúdez, A. (2007). *Comprensión Y Producción De Textos. Educere*.

Cerrón Rojas, W., & Rojas López, B. (2015). *Habilidades investigativas y formación de valores ecopedagógicos en estudiantes de Educación de la Universidad Nacional del Centro del Perú*. Huancayo: UNCP.

Cerrón Rojas, W., & Rojas López, B. (2016). *Habilidades investigativas y formación de valores ecopedagógicos en estudiantes de Educación de la Universidad Nacional del Centro del Perú*. Huancayo: UNCP.

Cerrón Rojas, Waldemar ; Rojas López, Bertha. (2016). *Aulas virtuales y habilidades investigativas en estudiantes de Educación de la Universidad Nacional del Centro del Perú*. Huancayo - Perú: UNCP.

Cerrón y López . (2015). *Habilidades investigativas y formación de valores pedagógicos ambientales*. Huancayo : UNCP.

González, R. (2017). Comprensión lectora en estudiantes universitarios iniciales. *Persona*. <https://doi.org/10.26439/persona1998.n001.691>

- Hernández Sampieri , Roberto y otros. (2010). *Metodología de la investigación* . México : McGraw-Hill / Interamericana Editores, S.A. De C.V.
- Horton, M. (2000). *Los procesos creativos para la creación de aulas virtuales* . España: Debate.
- Lauro Jerónimo, S. (2013). *Gestión Pedagógica en el aula*. Ecuador: Universidad Técnica de Loja.
- Antonio, M., & Ayora, L. (2015). Conectivismo. In *Del conductismo, cognitivismo y constructivismo al conectivismo*.
- Caldera, R., & Bermúdez, A. (2007). *Comprensión Y Producción De Textos. Educere*.
- González, R. (2017). Comprensión lectora en estudiantes universitarios iniciales. *Persona*. <https://doi.org/10.26439/persona1998.n001.691>
- Lizcano, E. (2003). Imaginario Colectivo y análisis metafórico. In *Morales AM Territorios ilimitados y sus metáforas*.
- Meléndez, C. (2013). *Plataformas virtuales como recurso para la enseñanza en la universidad: análisis, evaluación y propuesta de integración de moodle con herramientas de la web 2.0* . España: Universidad Complutense de Madrid .
- Posada Prieto , F. (marzo de 2015). *edmodoManual_v1.pdf*. Obtenido de *edmodoManual_v1.pdf*: http://canaltic.com/blog/pdf/edmodoManual_v1.pdf

O IMAGINÁRIO POÉTICO EM CINCO VOZES DA ESCRITA FEMININA CONTEMPORÂNEA LUSO-BRASILEIRA⁴¹

Simone Maria Martins

Introdução

O interesse em estudar a poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, nasceu da perspectiva em dialogar com as quatro vozes da literatura feminina brasileira, que sustentaram em tese a discussão sobre a função social da poesia e o seu poder em humanizar. O encontro com Sophia aconteceu logo após a defesa da tese, surgindo de imediato uma voraz necessidade de ampliar leituras que fossem capazes de arrefecer a inquietação provocada ao levantar os seguintes questionamentos: qual poderia ser a ligação da voz de Andresen, referente a função social da poesia, na vertente das três categorias de análise: poesia, mulher e educação? Haveria algum elo possível de ligação? Ousaria provocar novos estudos, agora fundamentado na literatura luso-brasileira?

Conforme apresentado em tese, foram elencadas três categorias de análise, nas quatro vozes da literatura brasileira, que subsidiaram os estudos comparados em Nísia Floresta, Cecília Meireles, Helena Kolody e Adélia Prado, propondo-se uma discussão quanto a função humanizadora da poesia, com ênfase na escrita de autoria feminina, conceito que abrange análise do texto ficcional.

Diante um primeiro esboço é possível identificar em Sophia Andresen, um diálogo entre as quatro vozes, quais fundamentam a pesquisa, havendo como principal observação a função humanizadora da literatura, sob a ótica da categoria educação, sendo esta categoria o principal traço que aproxima a história de cada uma dessas escritoras.

Entretanto confere-se ao primeiro destaque desses estudos, a escritora brasileira Nísia Floresta, importante feminista que se firmou no cenário internacional, mas pouco conhecida por seus livros e poesias no Brasil. Primeiramente, a tese apresentou o estudo sobre quatro vozes, para além de Nísia Floresta, nas demais escritoras, partindo da leitura de diversas obras.

⁴¹ Este capítulo é resultado inicial do Projeto de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Nível de Pós-Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – Campus de Cascavel, sob a supervisão do Prof. Dr Antonio Donizeti da Cruz, na linha de pesquisa em Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Para fundamentação teórica da tese foram selecionados como fonte de análise, três livros publicados de cada escritora em estudo. O critério de seleção dessas obras seguiu a metodologia dos estudos comparados e da análise crítica histórico-literária. No caso de Nísia Floresta, foram analisadas as seguintes obras: *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), uma tradução; o livro *Opúsculo humanitário* (1853), nas quais aponta sua defesa na educação de meninas e do ensino de maneira geral; e *Cintilações de uma alma brasileira* (1859), especificamente o ensaio intitulado “Mulher”, uma obra escrita na França que relata a situação da mulher de sua época.

Ao explorar o pensamento poético da literatura feminina, pautando-se dos estudos comparados mediante Nísia Floresta, no caso de Cecília Meireles, foram analisadas as obras *Espectros* (1919), *Viagem* (1976) e *Canções* (1956). Já em Helena Kolody, as obras *Viagem no Espelho* (1988), *Paisagem Interior* (1941) e *Sinfonia da Vida* (1997). E, na análise dos escritos de Adélia Prado, as obras *Bagagem* (1976), *Coração Disparado* (1979) e *Miserere* (2013). A escolha dessas escritoras foi pautada considerando à postura relevante, de acordo com os traços apontados por Nísia Floresta, que as unem em três aspectos, objetivados nas categorias: poesia – mulher – educação.

O foco principal do trabalho em tese propôs abordar o resultado da pesquisa mediante o discurso de Nísia Floresta, por meio da construção de uma conexão que se finaliza no discurso de Adélia Prado. Esta poeta contemporânea é a única memória presente em vida, presença que marca de forma intensa e relevante, a defesa quanto ao poder humanizador da poesia, sendo este o principal ponto de investigação da tese.

Em continuidade a pesquisa de doutorado, para que seja possível analisar as contribuições e reflexões deste estudo já levantado, que considera possível interligar a função social da poesia ao seu caráter humanizador, neste momento tratando-se de inserir os estudos poéticos de Sophia Andriens, inicialmente por meio do livro *Coral e outros poemas* (2018), em que se compilam diversas publicações dessa escritora, contendo na introdução uma breve apresentação do professor e pesquisador Dr. Eucanaã Ferraz, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O livro de Eucanaã consiste numa fonte valiosa que contém o levantamento bibliográfico, compilado numa coletânea de quatorze obras que vão de 1944 até 1997, neste momento serão incorporados ao *corpus* da pesquisa, as obras *De coral* (1950) e *De dual* (1972), que retratam um pouco da essência maior da poesia andriensiana, em evidência os aspectos líricos, históricos, sociopolíticos.

Conforme exposto, ao desbravar o universo de Sophia de Mello Breyner Andresen, este estudo tem como base o livro *Coral e outros poemas*, considerando-se que Ferraz é uma grande fonte de referência nos estudos andresenianos. Notável por seu olhar profundo nas obras de Sophia, algo que já fica evidente na apresentação do livro intitulada: “Breve percurso rente ao mar”. Esse livro publicado por Ferraz (2018), trata-se em destacar profundamente a riquíssima potencialidade da poética andreseniada, postulada como poesia que “está entre nós, concreta e viva”. Define que a voz de Sophia “É uma voz, vem de uma natureza – um corpo – que nunca se repete”. Mediante tanta sensibilidade ao apresentar suas críticas quanto a lírica de Sophia Andresen, Eucanaã Ferraz consagra-se notadamente como essa grande referência.

Neste capítulo busca-se esboçar por meio de ensaios poéticos, debruçando-se nas obras dessas escritoras, os apontamentos de relevante contribuição para análise comparada, que requer estudos quanto às identidades, expressões e memórias que essas poesias nos remetem, para além da ótica da contemplação. Na tentativa de analisar de que forma tem se expressado na sociedade diante ao seu poder, seja na inspiração, na estética e na humanização.

Para isto, trouxe na pesquisa da tese, o pensamento e definição de Antonio Candido, em suas obras *O direito a literatura e Literatura* (2004) e *Literatura e Sociedade* (2006), perante esses conceitos levantados, encontra-se elementos nos poemas de Sophia Andresen, quanto ao poder da humanização da poesia, quais recebem a extensão dessa exuberante quinta voz. Em síntese, considera-se válido dialogar com essas cinco escritoras, refletindo quanto ao discurso poético voltado para humanização, para além da defesa em que todo ser humano tem direito ao acesso a literatura e ao conhecimento.

Ao analisar a primeira categoria de análise: o imaginário poético, pontuado na proposta textual, este capítulo apresenta a apreciação junto ao esboço de poemas que se convergem, conversam e entrelaçam numa linha do tempo imaginária, capaz de captar o universo que une essas mulheres nas vozes poéticas ressoantes em suas memórias. Nas considerações finais, destaca-se a introdução de Sophia mediante o percurso metodológico candiano, junto as demais escritoras que se unem devido a função social da poesia, que entoam em seus poemas e ressoam no entrelaçar dos séculos, devido ao poder da escrita feminina, que vem colaborando significativamente no emancipar e humanizar da sociedade.

A poesia: o universo que as unem

Quando trazemos na linha do tempo, a primeira voz que teve coragem de publicar, mediante um cenário excludente e machista. Percebe-se que seu ato colaborou, junto ao início do processo de emancipação da mulher no Brasil. Essa questão em princípio, buscou compreender as críticas apontadas por Nísia Floresta, quais estavam presentes na formação da mulher contemporânea. Considerando importante o diálogo com outras escritoras que marcaram a literatura poética no Brasil, quais pudessem se interligar ao discurso da poesia nisiana. Foram incorporadas as vozes ceciliana, kolodyana e adeliana, pressupondo agora neste momento alguns recortes na poesia de autoria feminina portuguesa andreseniana.

Esse estudo comparado entre as poetisas em destaque aponta que, para além das nuances do universo de cada uma, incluir em princípio, os elementos que as unem em seus imaginários poéticos, reconhecendo a existência de uma conexão por meio do contexto em busca do “eu poético”, que aborda e propõe a liberdade de expressão e reflexão em relação à identidade de cada indivíduo na sociedade.

Valendo-se de um arcabouço bibliográfico que contribuiu para a discussão dos estudos literários da escrita feminina e sua influência na sociedade, com ênfase na literatura e seu reflexo na emancipação, bem como, a importância de humanizar a sociedade por meio da poesia, assim as demais vozes vem propagando e ressoando até os dias atuais, que desembocam na voz de Adélia Prado.

Ao ampliar a investigação bibliográfica no campo das escritoras da literatura feminina, o universo contido em suas vozes e poesias, é possível abordar e discutir a questão da identidade feminina, a função da poesia e a importância da poesia no processo educativo. Inegavelmente todas as cinco vozes estavam envolvidas com o processo educativo ao longo de suas carreiras, seja no envolvimento quanto docente ou na defesa da poesia no contexto escolar.

Considerando que ao longo do percurso histórico da escrita na humanidade, o conhecimento feminino sempre foi tido como menos importante, seja no ambiente cultural ou na literatura, até o século XIX a mulher era excluída do processo escolar, a sociedade aceitava com naturalidade que a mulher pudesse ser considerada algo inferior, sem valor e até marginal. Michelle Perrot (2006, p.11), historiadora e feminista francesa, versa sobre a condição da mulher contemporânea:

No século XVIII ainda se discutia se as mulheres eram seres humanos como os homens ou se estavam mais próximas dos animais irracionais. Elas tiveram que esperar até o final do XIX para ver reconhecido seu direito à educação e muito mais tempo para ingressar nas universidades. No século XX descobriu-se que as mulheres têm uma história e, algum tempo depois, que podem conscientemente tentar tomá-la nas mãos, com seus movimentos e reivindicações. Também ficou claro, finalmente que a história das mulheres podia ser escrita.

Ao observar a essência do discurso das escritoras em destaque, temos como fonte principal o pensamento de Nísia Floresta, qual se evidencia como a grande precursora na escrita feminina contemporânea do século XIX. Duarte (2017, p.153) escreve:

[...] o nome que se destaca nesse momento é o de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), nascida no Rio Grande do Norte, que residiu em Recife, Porto Alegre e Rio de Janeiro, antes de se mudar para a Europa, e que teria sido uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada ‘grande’ imprensa.

Por este motivo, encontra-se a presença marcante dos traços da escrita de Nísia Floresta durante o decorrer do século XIX, se encaixando perfeitamente com a condição que a mulher exercia na sociedade. É possível detectar em seu tom de denúncia, grande ousadia em não utilizar nenhum pseudônimo e não ficar no anonimato em sua época, abrindo espaço para que essa situação fosse superada no século XX. Sua voz em tom lírico clamava:

Educai as mulheres! Povos do Brasil, que vos dizeis civilizados! Governo, que vos dizeis liberal! Onde está a doação mais importante dessa civilização, desse liberalismo? Em todos os tempos, e em todas as nações do mundo, a educação da mulher foi sempre um dos mais salientes característicos da civilização dos povos (FLORESTA, 1989, p. 2).

Nísia Floresta chama a atenção para a importância do papel da mulher em todas as civilizações, afirmava que em qualquer tempo e nações do mundo, esse papel na educação da humanidade foi sempre diligenciado para mulher, bem como sendo uma das mais salientes características da civilização dos povos. Entretanto, desde o início da civilização a mulher foi considerada como um instrumento do prazer material do homem ou uma escrava submissa (MARTINS, 2019, p. 101).

Os estudos de Nísia Floresta foram voltados em apontamentos diante a realidade de muitas mulheres, chegou a ressaltar que somente na Grécia antiga, com a influência socrática, havia a exaltação feminina; naquele momento, a mulher começava a ser vista não somente como a fonte que saciava os homens. Na sabedoria grega, a mulher era apreciada por sua inteligência e força para os trabalhos espirituais (FLORESTA, 1989, p. 22).

Ao longo do discurso de Nísia, quanto ao percurso histórico referente à inserção da mulher no contexto social das civilizações, leva a compreender que a mulher moderna ainda buscava essa influência da civilização grega, e pontuava que lhe faltava princípios cristãos. Na visão de Nísia as mulheres alemãs eram privilegiadas diante das mulheres antigas e modernas, inclusive pelo respeito e amor que pregavam pelas famílias (MARTINS, 2019, p. 101).

O reflexo que temos do pensamento nisiano, é justamente o que unem as quatro vozes, entorno do discurso proferido ao longo do trajeto de Nísia Floresta. Encontra-se nas poesias de Cecília, Helena, Adélia e Sophia, textos que entoam a importância da escrita, bem como, ao retratarem mulheres históricas e mitológicas quais simbolizam a força feminina.

O entoar de liberdade de Cecília Meireles, faz parte de um dos capítulos da tese em que se ampara esse texto. No livro *Spectros*, o poema que segue de abertura denominado “Espectros”, homônimo ao livro, observa-se a consonância da mistura desses elementos mitológicos em conjunto com os fenômenos da natureza:

Nas noites tempestuosas, sobretudo
 Quando lá fora o vendaval estronda
 E do pélagos iroso à voz hedionda
 Os céus respondem e estremece tudo,
 Do alfarrábio, que esta alma ávida sonda.
 Erguendo o olhar; exausto a tanto estudo,
 Vejo ante mim, pelo aposento mudo,
 Passarem lentos, em morosa ronda,
 Da lâmpada à inconstante claridade
 (Que ao vento ora esmorece ora se aviva,
 Em largas sombras e esplendor de sois),
 Silenciosos fantasmas de outra idade,
 À sugestão da noite rediviva
 - Deuses, demônios, monstros, reis e heróis.
 (MEIRELES, 2013, p. 21).

O eu lírico ceciliano veste-se em constante sintonia com a natureza e com a condição humana. Em seus versos, Cecília Meireles propõe uma profusão de seres inanimados e de seres que provocam medo, exalta o sagrado e estiliza símbolos de força diante da condição humana. A necessidade em retratar a noite, a tempestade, junto a objetos que permeiam seus devaneios, traz as figuras mitológicas para ilustrar as angústias e explicar as vozes que entoam o pensamento poético.

O livro *Viagem* de Cecília Meireles, aborda de forma implícita, um sentido de resgatar o altruísmo feminino. Apresenta suaves poesias que convidam a essa viagem lírica, que retrata a essência do poeta, a contemplação pela natureza, questões humanas do cotidiano, a vida no campo, além de possuir uma sonoridade marcante. Ousa-se em dizer por aqui, que no poema “Motivo”, encontra-se a busca pela compreensão do ato poético, conforme consagra sua voz em um de seus poemas mais conhecidos:

Motivo

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou se desfaço,
— não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno e asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
— mais nada.
(MEIRELES, 1939, p.311).

O eu lírico de Cecília Meireles, exalta a vida de poeta de forma a caracterizar a presença de melodia, sentimento e tormento. Sempre entrelaçando nos aspectos relacionados aos fenômenos da natureza, algo marcante em sua escrita, a poeta novamente retrata a condição humana, destacando as fragilidades e as potencialidades de um poeta (MARTINS, 2019, p. 113).

Outro elemento marcante no discurso de Cecília Meireles, qual define sua metalinguagem, se faz presente pelo viés e clamor pela liberdade, em seu entoar pela liberdade, um trecho que a define está presente no livro *Romanceiro da Inconfidência*:

[...] Liberdade,
 essa palavra que o sonho humano alimenta
 que não há ninguém que explique
 e ninguém que não entenda [...]
 (MEIRELES, 1977, p. 81).

Ao traçar a voz cecilianiana, percebe-se uma verdadeira sintonia com as palavras, unindo-se ao som de Helena Kolody, encontra-se no livro *Sinfonia da vida*, que transfiguração suavidade, numa verdadeira sintonia com a natureza, trazendo o cheiro, a cor, a intensidade e a força, tais elementos essenciais em seus poemas, assim como declama na poesia “Fio d’água”:

Não quero ser o grande rio caudaloso
 Que figura nos mapas.

 Quero ser o cristalino fio d’água
 Que canta e murmura na mata silenciosa.
 (KOLODY, 1997, p. 10).

A sintonia com a natureza procede em diversos poemas que compõem a obra *Sinfonia da vida*. A obra remete ao mais profundo eu lírico repleto de poemas, reflete a condição humana, a infância, a mulher. Traz uma mistura junto aos fenômenos da natureza, além da grande relevância e sintonia com o sagrado e o ser poeta:

Ensina-me senhor, a palavra exata,
 A grande palavra reveladora e fecunda
 Que deve clamar, clamar e clamar
 Para acordar, nos que adormeceram
 A consciência do seu destino maior
 (KOLODY, 1997, p. 96)

Percebe-se na inquietação de Helena Kolody, sua preocupação em tecer as palavras sagradas, em acreditar que seria capaz de entoar o som do sagrado, entrelaça sua lírica as demais poetas, traçando como elo a poética adeliana, da qual evidencia constantemente essa sintonia com a natureza aos demais elementos mitológicos, dos quais são recursos capazes de empoderar e fortalecer sua voz.

Já Adélia Prado tece em sua escrita, traços marcantes que entoam essa sintonia unindo cada poeta. Encontrando-se no livro *Bagagem* um ponto de partida, ao contato inicial com o poema “Com licença poética”, denota-se o eu lírico,

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
[...]
Mulher é desdobrável. Eu sou.
(PRADO, 1993, p. 11).

Adélia narra o surgimento de um ser mitológico que toca a trombeta e anuncia a condição de mulher que trabalha, porém em condições de assumir uma vida familiar, destaca a força da mulher em se dobrar e se desdobrar para suas funções. Este talvez seja um dos poemas mais conhecidos da escritora, estando presentes em citações de artigos, dissertações e teses (MARTINS, 2019, p. 118).

Com forte apelo ao sagrado torna-se visível esse elemento e sua percepção humana ao se pensar na escrita adeliana, seu principal tema remete ao sagrado como essência de seus poemas, estando num constante diálogo reflexivo do seu eu lírico com Deus.

A poesia me salvará.
Falo constrangida, porque só Jesus
Cristo é o Salvador, conforme escreveu
um homem – sem coação alguma –
atrás de um crucifixo que trouxe de lembrança
de Congonhas do Campo.
No entanto, repito, a poesia me salvará.
Por ela entendo a paixão
que Ele teve por nós, morrendo na cruz.
Ela me salvará, porque o roxo
das flores debruçado na cerca
perdoa a moça do seu feio corpo.
Nela, a Virgem Maria e os santos consentem
no meu caminho apócrifo de entender a palavra
pelo seu reverso, captar a mensagem
pelo arauto, conforme sejam suas mãos e olhos.
Ela me salvará. Não falo aos quatro ventos,
porque temo os doutores, a excomunhão
e o escândalo dos fracos. A Deus não temo.
Que outra coisa ela é senão Sua face atingida
da brutalidade das coisas?
(PRADO, 1991, p. 63).

Na poesia existe uma plena consciência do cotidiano como objeto de transcendência, seu posicionamento quanto ao universo poético que a cerca. No excerto marcante do poema de Adélia Prado, define de forma poética seu pensamento quanto à força da poesia:

A poesia me pega com sua roda dentada,
me força a escutar imóvel
o seu discurso esdrúxulo.
Me abraça detrás do muro, levanta
a saia pra eu ver, amorosa e doida.
(PRADO, 2010, p. 60).

Ao compilar poemas que unissem em sintonia o universo das escritoras em estudo, por meio da pesquisa realizada posteriormente, pode-se neste momento, pontuar de que forma é possível unir todos esses elementos, as figuras mitológicas e os fenômenos da natureza e ao sagrado, presentes em cada voz. Aponta-se neste capítulo, como ponto de partida para a continuidade dos estudos pós-doutoral, os primeiros poemas andesenianos que foram coletados, para detectar qual o elo entre as quatro vozes e um novo entoar lusitano.

O universo de Sophia percorre diversos elementos, narram conforme menciona Ferraz (2018), uma aparente atemporalidade que entra em tensão com a história e o presente, onde é possível se deparar com a perfeição e a beleza, sem ostentação, nos vemos atraídos e acolhidos ao tomar posse de sua leitura, que produzem cenas e imagens inesperadas:

[...] onde presumimos a doçura defrontamos com a veemência; onde supúnhamos o clamor, é o silêncio que surge; e quando este parece perdurar, a voz se refaz vigorosa, e denuncia, e exige, e não se cala (FERRAZ, p. 18, 2018).

Ao adentrar no livro *De Coral* (1950), Sophia tece na segunda parte nos versos IV, sua descrição ao pensamento poético:

Que poema, de entre todos os poemas,
Página em branco?
Um gesto que se afaste e se desligue tanto
Eu atinja o golpe de sol nas janelas.

Nesta página só há angústia a destruir

Um desejo de lisura e branco,
 Um arco que se curve – até que o pranto
 De todas as palavras me liberte.
 (ANDRESEN, apud, FERRAZ, p. 96, 2018).

Os poemas de Sophia Andresen, são marcados pela presença do mar, bem como, dos demais fenômenos da natureza, trazendo a presença de objetos que perpassam em contato com as questões humanas. Neste poema é possível encontrar a mistura do eu lírico, junto a busca pela exaltação nas palavras, principalmente, ressaltando na poesia uma fonte libertadora. Da mesma forma, encontra-se no seguinte poema que enreda seu livro:

Poema de geometria e de silêncio
 Ângulos agudos e lisos
 Entre das linhas vive o branco
 (ANDRESEN, apud, FERRAZ, p. 97, 2018).

A definição e compreensão do fenômeno poético, presente em todos os universos das escritoras que tecem em tom lírico suas palavras, vão se emaranhando numa sintonia, de forma que pode conversar entre si. Mesmo distante do tempo das demais, Nísia Floresta surge como marco divisor de águas, abrindo as portas para libertar as palavras contidas e aprisionadas, nas vozes de tantas mulheres de seu tempo. Assim, tornou-se fundamental nesta pesquisa, reunir aos poemas levantados em tese, a poética de Sophia Andresen, como forma de aproximação entre a literatura portuguesa e brasileira, transpondo neste primeiro texto, a proposta de análise nessas cinco vozes de autoria feminina luso-brasileira.

O entoar imaginário das cinco vozes

Candido (1965, p. 5-6), aponta em *Literatura e Sociedade*: “Hoje sabemos que a integridade da obra [...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”. Por essa ótica, a Sociologia da Literatura não questiona o valor da obra, antes busca de forma crítica seu condicionamento aos fatores externos que a permeiam, percorrendo uma análise sociológica.

Partindo da citação de Antonio Candido, este capítulo propôs destacar brevemente, as cinco vozes da literatura luso-brasileira, com intuito de articular a questão

entre escrita feminina e função social da poesia, mediante estudos de poemas sob essa ótica, que aponta a necessidade da análise sociológica dessas escritas.

Nísia Floresta, uma idealista da literatura, como fonte de disseminação de valores e na mudança de comportamento, protagonizando intencionalmente ao difundir suas obras literárias, principalmente, por discordar do modelo proposta na atual sociedade vigente daquele momento histórico. Suas escritas continham uma ideologia feminista, na qual descrevia, denunciava e clamava pela emancipação da mulher (MARTINS, 2019, p. 25).

O discurso ideológico de Nísia Floresta frente a questão da emancipação feminina, está presente no livro *O Direito das Mulheres e a Injustiça dos Homens*, publicado pela primeira vez em 1932, uma tradução de uma tradução inglesa. Nísia utiliza esse discurso para defender por meio destes pensamentos escritos, a inclusão da mulher numa educação voltada para ciência. Momento em que a autora destaca a importância de um elevado avanço intelectual para a mulher conquistar a liberdade (MARTINS, 2019, p. 26).

Cecília Meireles utilizou-se da sutileza para expor sua performance poética, descrevia e narrava em tom lírico melodias que acenavam para a solidão, traço marcante em sua identidade poética, como percebe-se na poesia intitulada “Sereia”, ao enaltecer o canto, o luar e a solidão:

Linda é a mulher e o seu canto,
ambos guardados no luar.
Seus olhos doces de pranto
- quem os pudera enxugar
(MEIRELES, 1939, p.279)

Neste mesmo entoar encontra-se no poema “Musa”, publicado no livro *De dual* em 1972, a voz de Sophia que permanece numa mesma melodia em prece:

MUSA
Aqui me sentei quieta
Com as mãos sobre os joelhos
Quieta e muda secreta
Passiva como os espelhos

Musa ensina-me o canto
Imanente e latente
Eu quero ouvir devagar
O teu súbito falar
Que me foge de repente
(ANDRESEN, apud, FERRAZ, p. 242, 2018).

Sophia conversa com Cecília em continuidade ao canto da musa representada por suas divindades e retratada por meio da simbologia do espelho, como forma de dialogar consigo mesma e ouvir a voz que tem cortado a garganta. Neste diálogo sua voz quase sem voz, ressoa com todas as vozes que entoam o imaginário poético, remetendo ao passado nostálgico, imanente e latente.

Assim como no imaginário poético de Helena Kolody, o eu lírico que entoa em sintonia com as demais poetisas, ressoa no poema “Identificação”, pode-se também observar a grande ênfase ao seu pensamento sobre o pensamento poético:

Eu me diluí na alma imprecisa das coisas.
 Rolei com a Terra pela órbita do infinito,
 Jorrei das nuvens com a torrente das chuvas
 E percorri o espaço no sopro do vento;
 Marulhei na corrente inquietadora dos rios,
 Penetrei a mudez milenária das montanhas;
 Desci ao vácuo silencioso dos abismos;
 Circulei na seiva das plantas,
 Ardi no olhar das feras,
 Palpitei nas asas das pombas;
 Fui sublime n’alma do homem bom
 E desprezível no coração do mesquinho;
 Inebriei-me da alegria do venturoso;
 E deslizei dolorosamente na lágrima do infeliz.

Nada encontrei mais doloroso,
 Mais eloquente,
 Mais glorioso
 Do que a tragédia cotidiana
 Escrita em cada vida humana.
 (KOLODY, 1950, p.181).

A identidade da vida cotidiana das dicotomias humanas, em uma mistura de elementos que envolvem seu próprio eu, junto aos fenômenos da natureza. A poesia consegue resgatar suas origens, sua infância, o interior onde morava, com nuances que remetem à contemplação e sua relação com elementos da natureza. Enfatiza os sentimentos humanos, finalizando com a dor e a glória de um poeta, quando este retrata a vida humana em sua realidade (MARTINS, 2019, p. 115).

Compreender o imaginário poético por meio da análise crítica sociológica, permite encontrar na poesia a consciência plena da própria existência, bem como, transcender o cotidiano, conforme Adélia Prado denota em sua forma de fazer poesia. Prado pauta-se no

conceito e na defesa da ideia do poder de humanização, por intermédio do fenômeno poético, conforme menciona numa entrevista:

Quando eu falo de poesia, não é apenas da poesia que, eventualmente, nem sempre nós encontramos nos poemas. Falo do fenômeno poético de natureza epifânica, reveladora [...] A obra verdadeira é sempre nova. Não cansa o que traz de si mesma e apesar de si mesma, algo que não lhe pertence e nem pertence ao seu autor. Vem de um outro lugar, de uma instância mais alta [...] A forma, a beleza, revela o ser das coisas [...] (PRADO, 2008, p. 1).

Na voz atual de Adélia Prado é possível identificar esse fenômeno poético contido nas vozes que a antecederam, que postula também na literatura, este fenômeno de criação, de inspiração, do poder de humanizar por meio da arte as mais variadas manifestações de nossa cultura. Adélia Prado considera que a poesia é uma força interna arrebatadora, algo que não se cansa, não se pertence e não pertence a ninguém, pois a obra verdadeira é sempre nova e sempre inova e revela o espírito absoluto do humano.

Considerações Finais

Por meio deste capítulo, que pode ser considerado o introdutório quanto ao resultado das pesquisas iniciais do estágio pós-doutoral, abrem-se as portas para o estudo e análise da poética dessa quinta voz, em consonância ao diálogo com as quatro vozes que permearam a pesquisa da tese, que neste momento inicia a ampliação e continuidade investigativa.

A oportunidade do estágio, torna possível manter a pesquisa viva, traz a possibilidade de resgatar a memória das quatro poetisas em destarte, junto e para “além mar”, discorrer no cenário português da literatura de autoria feminina. Nesta expectativa e perspectiva do imaginário poético que permitiu Sophia de Mello Andressen, se aproximar das demais poetisas.

O encontro de Sophia com as quatro vozes da literatura feminina no Brasil, elencadas e unidas pelas três categorias de análise, trouxe Andressen como a quinta voz. Essa voz andresseniana, veio compactuar com a trilha da escrita feminina, em que se traçam aspectos relevantes que torna a mulher como protagonista de sua história. Marcada por momentos de resistência constante, a mulher que narra na ficção poética, suas vertentes ideológicas, geográficas, históricas, econômicas, sociais, políticas e educacionais.

Eleger Sophia de Mello Breyner Andresen, como a quinta voz desses estudos, abre-se um diálogo entre uma proposta de análise comparada na literatura luso-brasileira. A poética dessa escritora e o encontro entre os poemas, abrem-se as portas do mundo de Sophia, para esse diálogo com a literatura brasileira de autoria feminina. Para finalizar esse primeiro esboço, vale-se a reflexão de um poema de Andresen intitulado: “As fontes”, que entoa:

Um dia quebrarei todas as pontes
Que ligam o meu ser, vivo e total,
À agitação do mundo do irreal,
E calma subirei até às fontes

Irei até às fontes onde mora
A plenitude, o límpido esplendor
Que me foi prometido em cada hora,
E na face incompleta do amor

Irei beber a luz e o amanhecer,
Irei beber a voz dessa promessa
Que às vezes como um voo me atravessa
E nela cumprirei todo o meu ser.
(ANDRESEN, apud, FERRAZ, p. 242, 2018).

Com este mesmo desejo de quebrar todas as pontes, para alcançar a literatura luso-brasileira, com o anseio de subir às fontes, de se embebedar da luz, do amanhecer e da promessa, consiste o intuito da continuidade dessa pesquisa. Na busca contínua pelo alimento poético, por intermédio da pesquisa e leitura das obras de Andresen, quais venham contribuir conforme esse poema finaliza: alçar num voo que seja capaz de atravessar o Atlântico e assim cumprir todo o meu ser.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. Seleção e apresentação Eucanaã Ferraz — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

Cecília Meireles.. *O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody*. Cascavel: Edunioeste, 2012.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. Disponível em:

<www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=205214>. Acesso em: 30 ago. 2015.

_____. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. 4. ed. Introdução, Posfácio e Notas de Constância L. Duarte. São Paulo: Cortez, 1989.

_____. *Opúsculo humanitário*. Introdução e notas de Peggy Sharpe-Valadares. São Paulo: Cortez Editora, 1989.

KOLODY, Helena. *Paisagem interior*. 2. ed. Curitiba: 1950.

_____, *Viagem no espelho*. 5. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.

MARTINS, Simone Maria. *Vozes da escrita feminina no Brasil: da função social ao poder humanizador da poesia*. 2019. 150 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR.

MEIRELES, Cecília. *Canções*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1956.

_____. *Espectros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Global, 2013.

_____. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977. Disponível em:

<<http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/5628/material/CE%20C3%83%C2%ADLia%20Meireles%20-%20Romanceiro%20da%20Inconfid%20Ancia%205BRev%5D%5B1%5D.pdf>> Acesso em: 20 mai 2017.

_____. *Viagem*. Lisboa: Ocidente, 1939.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Ângela. M.S. Corrêa. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Siciliano, 1993.

Programa Sempre um Papo (2008). Aula magna: O poder humanizador da poesia. Disponível em: <<http://nossabrazilidade.com.br/adelia-prado-aula-magna-o-poder-humanizador-da-poesia/>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

SINFONIA da vida: Helena Kolody (Antologia poética organizada por Tereza Hatue de Rezende). Curitiba: Pólo Editorial do Paraná – Letraviva, 1997.

AMAZÔNIA LITERÁRIA: POÉTICA E IMAGINÁRIO ALÉM DAS FRONTEIRAS GEOGRÁFICAS

Maria de Fátima Gonçalves de Lima

A palavra imaginário pela própria etimologia, já suscita uma série de imagens. Derivada de IMAGO, representação, ideia, algo semelhante, que traz analogia, está contida em símbolos ou associações de ideias produzidas pela imaginação.

A concepção de imaginário hoje foge dos padrões que o classificavam o como pura ficção, fruto da imaginação sem uma consistência palpável. Os estudos tem demonstrado os organismos dos espíritos podem ter um tipo de realidade na constituição da realidade individual ou coletiva.

Nos 1930 e 1940, Gaston Bachelard, tanto como o intelectual voltado para a epistemologia ou como o filósofo da “psicanálise do fogo”, dos sonhos, das fantasias, das construções do espírito, mostrou que os organismos mentais podem ser eficazes em relação ao concreto.

Na esteira de Bachelard, surge Gilbert Durand que trabalhou na confluência da tradição literária romântica e da antropologia. A sua reflexão recuperou o que tinha sido deixado de lado pela modernidade e indicou como o real é acionado pela eficácia do imaginário e construções do espírito. Em sua tese de doutorado *Estruturas antropológicas do imaginário*, defende o Imaginário como o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental, onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. Esse filósofo apresenta a tese de que “Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra” (DURAND, 2002, p.18)

Nesse sentido, o imaginário é esse conjunto de imagens e relações de imagens onde surge toda criação do pensamento humano. É a imagem que seduz e ativa a imaginação simbólica e criadora. Dessa maneira, a fenomenologia da imaginação criadora tem como fundamento a própria imagem, pois é assim que se pode traduzir a antropologia do imaginário: como relações de imagens que funcionam e ativam a inteligência humana, seduzindo-a a ponto de fazer do homem um criador e um feitor de suas criações. É a cabeça o espaço do devaneio, da fabulação, onde as imagens se combinam e o mundo se edifica e passa a ter sentido.

O imaginário pode ser conceituado como uma fonte que banha a existência individual ou social, ou o líquido onde estão mergulhados os indivíduos ou grupos sociais e que lhes serviria de alimento.

Em uma entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20/03/2001, o sociólogo francês e discípulo de Gilbert Durand, Michel Mafesoli tenta conceituar imaginário e apresenta a diferença entre imaginário e cultura. Segundo esse pensador, a cultura, no sentido antropológico dessa palavra, contém uma parte de imaginário. Mas ela não se reduz ao imaginário. É mais ampla. Da mesma forma, agora pensando em termos filosóficos, o imaginário não se reduz à cultura. Tem certa autonomia. Mas, claro, no imaginário entram partes de cultura. A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração.

A cultura pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das grandes obras da cultura, no sentido restrito do termo, teatro, literatura, música, ou, no sentido amplo, antropológico, os fatos da vida cotidiana, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de vestir-se, de produzir, etc. De acordo com Mafesoli, “o imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra — estátua, pintura —, há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la”.

O imaginário, acrescenta Mafesoli, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário.

João de Jesus Loureiro, em seu livro adaptado da tese de doutorado pela Universidade Federal do Pará e Universidade de Paris V – Sorbonne, *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* dispõe sobre Amazônia imaginada e expõe que: “A visão exógena da Amazônia é formada por um número incontável de pessoas externas à região, de outras regiões do Brasil e, principalmente, de países estrangeiros, em épocas diversas. Vem desde o período das grandes navegações europeias, no século XVI, passa por

momentos importantes da arte brasileira ao longo dos séculos XIX e XX, e chega até os dias de hoje, caracterizado pela revolução tecnológica, pela popularização da informação, pelo imperativo da imagem, pela acumulação do capital, e pela crise da identidade cultural, como sugerem os teóricos da pós-modernidade”.

É notório que Amazônia brasileira é lugar de um imaginário marcadamente híbrido e essencialmente heterogêneo, cuja construção discursiva e sua representatividade é constituída a partir de um imaginário criado a partir de mitos que são relatos, de lugares-comuns, relatos e ficções,

Esses mitos não espelham seu topos geográfico como espaço de homogeneização de lendas, de histórias do povo e da natureza amazônica e também as crônicas dos viajantes cientistas e escritores, mas todo um inconsciente coletivo traça a aura que marca a Amazônia literária de um passado e de um presente, de uma imaginação até estereotipada como um eldorado, ou um inferno verde, imagem corrente no passado como um mundo verde, de céu e inferno, cheio de mitos e lendas com um painel humano, que vai do caboclo amazônico (mestiços descendentes de índios e brancos), aos nordestinos, oriundos de diferentes estados do Nordeste do Brasil, passando pelos estrangeiros – dentre os quais merecem destaque os sírio-libaneses. Eles atuavam como regatões nos rios da Amazônia, comercializando ilegalmente produtos para os seringueiros e demais moradores do seringal, em troca de pelas de borracha. A Literatura não traz imagem estereotipada da Amazônia, ela a transfigura como representação simbólica a partir do olhar do artista do texto literário que expõem imagens que trazem todo um imaginário, que perpassa a região e pode até problematizar os termos canônicos do imaginário local, como ‘seringueiro’, ‘seringal’, ‘caboclo’, ‘borracha’, ‘coronel’, ‘Amazônia’, entre outros; e inseri-los sob a perspectiva do tempo, do espaço, da narrativa, da representação e do discurso, do imagem simbólica das frutas, das palmeiras e das árvores.

João de Jesus Loureiro em *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* 2001 dispõem também que a Amazônia Literária é muito maior do que é imaginada, contada como um Novo Mundo. Por esse motivo podemos afirmar que, numa visão poética para além da fronteiras, existe uma aura da Amazonas evidente.

Tomando como exemplo a lição de Michel Mafesoli que “Há um imaginário parisiense que gera uma forma particular de pensar a arquitetura, os jardins públicos, a decoração das casas, a arrumação dos restaurantes, etc. O imaginário de Paris, faz Paris

ser o que é. Isso é uma construção histórica, mas também o resultado de uma atmosfera, e, por isso mesmo, uma aura que continua a produzir novas imagens”.

O imaginário da Amazônia literária é uma *Aura* no sentido do conceito usado por Walter Benjamin em seu ensaio "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", publicada em 1936. O conceito foi utilizado para designar os elementos únicos de uma obra de arte original. Nesse sentido, a Amazônia literária é uma obra de arte da natureza composta por elementos humanos e todo caleidoscópio lendas e mitos, textos literários, na prosa, na poesia em sua unicidade, autenticidade e tradição. Essa composição aurística da Amazônia surge dos fatores caracterizados pelos contextos socioculturais, míticos que compõem o imaginário subjetivo e coletivo e balizam uma autenticidade, material e transcendente singularidade.

Segundo Gilbert Durand o imaginário é esse conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do homo 'sapiens' - nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano e pode ser percebido nos schémes, arquétipos, símbolos e mitos que vão, a partir da sua organização, feita por uma cultura dada, orientar o desenvolvimento desta cultura.

A partir do pressuposto de que o mito sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e schémes que tende a se compor em relato, ou seja, que se apresenta sob forma de história. Por este motivo ele já apresenta um início de racionalização. O mito transforma em linguagem, em relato (história), as escolhas assim feitas, e este relato, por sua vez vai organizar o mundo, estabelecer o modo das relações sociais, e seus personagens vão servir de modelo para a ação cotidiana dos indivíduos .

Aplicando a antropologia do imaginário da Amazônia Literária, principalmente como relação às lendas e à literatura oral, podemos perceber a poética do mito explicitando que na Mitologia Indígena temos uma cultura coletiva que confronta as tradições de suas narrativas com as populares advindas do plano etnográfico e da terra que hoje é chamada de Brasil, antigamente era chamada de tupiniquins. A mitologia indígena é um mundo caleidoscópico de imagens, de Schém (defendido por Durand como sendo anterior à imagem, e corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições. Faz a junção entre os gestos inconscientes e as representações), de Arquétipos, (que é a representação dos schémes. Imagem primeira de caráter coletivo e inato; é o estado preliminar, zona onde nasce a ideia (Jung). Ele constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais), de Símbolo (que

é todos signo concreto evocando, por uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido. Uma representação que faz “aparecer” um sentido secreto. Eles são visíveis nos rituais, nos mitos, na literatura, nas artes plásticas), de Mito (sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e schémes que tende a se compor em relato, ou seja, que se apresenta sob forma de história. Por este motivo ele já apresenta um início de racionalização) e de lendas e narrativas sobre a existência de tudo que contorna a humanidade, como as plantas e suas frutas, os rios, o universo e todas as anomalias e fenômenos que a ciência não explica em nossa contemporaneidade e que compõem toda uma poética como um conjunto de estudos e no sentido e no sentido do poético da plurissignificação.

Assim, podemos fazer um estudo a partir dos os schémes acenados por Durand que aponta a divisão entre opostos: alto/baixo, bem/mal etc. e valorizará a individualidade, o arquétipo do herói, o exercício do poder, a ação (por exemplo os demônios que atormentam as pessoas após a morte e os índios temem por serem espíritos maus, seres sobrenaturais que vivem no plano material para atormentar todos e leva o imaginário para imagem do ao súbito terror, como. São exemplos do Curupira, MAPINGUARI, Cobra grande – Honorato, Boto, Boitatá, Caipora e outros tantos.

Apenas como referência, o Curupira é símbolo do medo, o arquétipo do terror com pois os relatos e crenças populares trazem a versão do imagem dos calcanhares voltados para frente e os dedos dos pés para trás, dos pelo vermelhos e dentes verdes. Em outras variantes tem enormes orelhas ou é totalmente calvo. No schéme do medo, vai ser representado pelos arquétipos (imagens universais) do feio, do estranho; o schéme do proteção, aquele que afugenta os maus caçadores, o protetor da floresta, uma vez que Curupira é protetor da floresta, só permitindo aos caçadores matarem os animais necessários para a sua subsistência. Ele não gosta que maltratem os animais, vive em prol da preservação da floresta e tudo que está presente nela; é o guardião sobrenatural, usa seus poderes místicos para adivinhar os pensamentos dos outros, para castigar as pessoas quando elas as fazem maldade com a mata, é um ser traquino. O Curupira defende e deixa os caçadores perdidos.

O MAPINGUARI que na mitologia seria um índio, um pajé que descobriu o segredo da imortalidade, mas o preço que pagou por isso, foi ser transformado em um animal horrível e fedorento e é considerado um monstro devorador de pessoas. As narrativas relatam que ele vaga pelos castanhais, e quando surpreende um homem, apanha-o com facilidade, coloca-o de baixo do braço, devora-o vivo, arrancando-lhe pedaço por pedaço. Contam ainda que o Mapinguari é um macacão enorme e peludo

chamado de coatá. É um animal que habita em cavernas nos lugares altos em terra firme, e vive nas densas florestas. É de porte muito alto, possui o corpo coberto de pelos mesclado entre o castanho escuro, preto e branco. Seus pés eram iguais das mãos de pilão. Há relatos que suas marcas deixadas nas florestas são similares às de um ouriço de castanha, o seu marco é a existência de um único olho localizado no meio da testa, e sua boca é de orelha a orelha. Outras histórias defendem que é um urso oriundo dos Andes e adaptado à floresta amazônica. Por trata-se de um animal raro e desconhecido dos habitantes da imensa planície, criaram-se as histórias e lendas a seu respeito. Colabora com essa teoria o domínio geográfico de suas aparições: o Alto Solimões, Negros, Purus, Juruá, Madeira, pontos de intersecção com a planície com os Andes. Nesse sentido é um ser metamorfo com característica de homem e animal; dizem que o monstro passa no local uma vez ao ano, de modo a atacar as pessoas. Esse mito, no schéme da subida ou descida vai ser representado pelos arquétipos (imagens universais) a treva, o mundo subterrâneo, o medo, o terror, o condenado a vagar sem rumo nas trevas, o medo apavorante. É um Símbolos nictomórficos pois diz respeito à Escuridão, uma *Situação de trevas* pois provoca, imagens de caos agitação mental nas pessoas, ideias desordenadas, o medo apavorante, pois narram que esse ser estranho usa gritos aterrorizantes e ensurdecadores que até as árvores parecem temer de pavor, para paralisar as vítimas e em seguida esquartejá-las e comê-las. E, diferentes das outras lendas, ele é irracional, causa pavor e destruição por onde passa, tornando temível e assustador para homens e animais.

A cobra grande é Símbolos teriomórficos, pois está ligada à animalidade angustiante. É um do animal simbólico sob duas formas. E, como Símbolos teriomórficos está arraigado na *animação*, uma vez que exprime a agitação em si, nas ondas do seu corpo e contém a força incontrolável dos grandes animais. É um arquétipo da movimentação, das profundezas, da angústia que motiva os dois simbolismos: a consternação diante dos desacertos do mundo, da fuga do tempo, do “mau” tempo, a busca da luz, a tentativa de sair do mundo subterrâneo ou subaquático. Por isso quando a Cobra grande ver o mundo, tomam forma de gigantesca cobra que passeia a torna d’água, cujo olhos, na escuridão, imitam focos de luz iguais aos faróis dos automóveis ou tomam forma de um navio todo iluminado, que desaparece momentaneamente e reaparece mais adiante, enganando os incautos e possuem o movimento em si, incontrolável, dos grandes animais, com força brutal. E, por ser cobra está inserida, na imagem da “*mordicância*”, por isso relacionada com o ato de devorar. Essa visão arquetipal da Cobra grande é

outro aspecto angustiante da animalidade, o que causa Terror diante da mudança e diante da morte devorante. E como consequência, a cobra grande também está inserida *O simbolismo ofídiano* (da serpente): A serpente carrega consigo grade número de significados; a sua relação com o tempo cíclico passa por três dimensões: a da transformação temporal na medida em que, periodicamente muda de pele abandonando a antiga; a da representação do ciclo através do “uroboros”(a serpente mordendo o próprio rabo); e o aspecto fálico que o torna “mestre das águas e da fecundidade”. Por isso os antigos contam que a Cobra Honorato e sua irmã são filhos de boto, e foram abandonadas às margens do rio, que as crianças foram pegas pela mãe-da-água que encantou e transformou em cobra grande.

Essa posição metamorfozante entre homem- Honorato-Cobra está inserido na verticalidade da postura humana, correspondem dois schémes: o da subida e o da divisão (visual ou manual), como homem Horato e a Cobra ao gesto de engolir, correspondem os schémes da descida (percurso interior dos alimentos, à descida para o fundo das águas, talvez numa necessidade de buscar a pureza do aconchego do utero materno.

O boto é um mamífero que vive nos rios da Amazônia, é um ser encantado. Muitos ribeirinhos dizem que o boto cor-de-rosa é malvado, já o de cor preta ajuda as pessoas, principalmente dentro dos rios, para não morrerem afogados. Como símbolos teriomórficos, está ligado à animalidade angustiante sob várias formas. É necessário distinguir o animal físico do animal simbólico e está implantado arquétipo da *animação* pois, contém o movimento em si, irrefreável, dos grandes animais. O boto desempenha o mesmo papel imaginário da força física e do encantamento que contém aspecto fálico do animal/ peixe de águas profundas que traz o signo das correntes fluviais e a expertise de ser mestre das águas, da fecundidade e da beleza, pois os relatos afirmam que o boto se transforma em um homem bonito, num homem fatal que surge das águas escuras nas noites de lua que por sua vez estabelece a relação água/lua (marés), lua (mês)/menstruação, lua (tempo/morte, o que traz a imagem da do vampiro, terrível, devorador de vida e sangue das virgens em no período fértil. Pois sua metamorfose ocorre, de preferência, nas noites enluaradas, passeando na vizinhança das barracas ribeirinhas, em busca de romances, ou comparecendo às festa dançantes para exibir as suas qualidades de exímio dançarino; usa terno branco e chapéu na cabeça, que nas noites de festas ribeirinhas bebe cachaça, e encanta as mulheres, levando-as para o fundo do rio e engravidando-as, logo trazendo para a superfície. Tornando os filhos das moças órfãos

de pai, sem dúvida ele é responsável pela gravidez de muitas donzelas nas noites de festas.

Está inserido dentro dos Símbolos cíclicos, no *ciclo lunar*, pois como ele aparece nas noites de lua cheia e está ligado à fertilização das mulheres e inicia o reinício do ciclo na vida delas, pois contam o boto persegue as mulheres menstruadas e espera o período fértil para a fecundação. É o arquétipo do sedutor da lua também um Símbolos nictomórficos, relacionado com as trevas da água, da noite iluminada pela lua que vai clarear o encantamento do ser vampiresco e sedutor, que aparece nas festas na figura de um homem de branco, elegante, com chapéu na cabeça para encantar e engravidar alguma moça da festa. Por isso existem as simpatias alho ou a faca enfiada de ponta na madeira de canoa para espantá-lo.

IARA é uma mulher com cauda de peixe que habita os lagos igarapés e rios da Amazônia, que cega os homens de desejo com seu canto no fundo do rio tem seu reino encantado e emerge, no final do dia, quando tudo está calmo como o anoitecer. Reza a lenda que havia um homem-peixe que devorava suas vítimas e as levava para o fundo do rio, chamado Iupuiara, depois foi transformado na Iara. É um Símbolos nictomórficos, pois diz respeito à escuridão para o “choque negro” do Rorschach (teste projetivo em psicologia), seja natural como a cegueira. No folclore, a hora final do dia, ou a meia-noite, são consideradas muito perigosas: “é a hora em que os animais meléficos e os monstros infernais se apossam dos corpos e das almas”. Os psicólogos notam por sua vez que a manha negra (Rorschach), induzindo a situação de trevas, provoca imagens de caos, agitação desordenada. Também está relacionada ao símbolo da *Água escura*, triste, água estagnada que faz um convite ao suicídio, ao fundo do rio das entidades maléficas (como tão bem observou Bachelard)

BOITATÁ é um Monstro com olhos de fogo enormes. Durante o dia é quase cego, à noite vê tudo. Também está situado na *Situação de trevas* da noite quando hora em que os animais meléficos e os monstros infernais se apossam dos corpos e das almas penadas. Diz a lenda que o Boitatá era uma espécie de cobra e foi o único sobrevivente de um grande dilúvio que cobriu a terra. Desde então anda pelos campos em busca de restos de animais. As lendas mestiças ou caboclas do folclore, segundo as quais, o Boitatá é o espírito das pessoas que não foram batizadas, ou ainda é visto como almas penadas, ou mesmo o filho da união de irmãos ou compadres, são crenças religiosas que se juntam às indígenas e buscam explicar a lenda e origem com novos conceitos da anomalia sobrenatural. Daí a imagem do ser sobrenatural que assume a forma de uma cobra com

os olhos flamejantes do tamanho de sua cabeça e persegue os viajantes noturnos. É uma um vidente das travas por isso aparece como um facho cintilante de fogo correndo de um lado para outro da mata. A ciência confirma que existe um fenômeno chamado Fogo-fátuo, que são os gases inflamáveis que emanam dos pântanos, sepulturas e carcaças de grandes animais mortos, que vistos de longe, se assemelham a grandes tochas em movimento.

CAIPORA é conhecida também como caiçara, pelos índios e os jesuítas, sendo conhecida como mãe da mata, a protetora da mata e dos animais. Assim como o curupira ela costuma agredir os caçadores que matam animais por prazer, aqueles que têm alimento em sua casa, mas saem para caçar. Está contida no simbolismo - *Mater e matéria*, dentro o isomorfismo mãe, matéria, terra, mãe terra. A caipora tem seus pés voltados para trás, fazendo com que os caçadores percam o rastro e fiquem perdidos na floresta. Ela às vezes costuma atrair as pessoas com grito e imita a voz humana; para os índios, eles são o demônio da floresta, às vezes são vistos montados em um pouco do mato. Dentre outras, a descrição desse mito mais frequente na Amazônia é de um índio de pele escura, com o corpo coberto de pelos e cabelos longos. Vive montado numa espécie de porco-do-mato, carregando sempre uma vara para uns, ou um arpão para outros. Para os habitantes das florestas é o guardião da vida animal. Sua missão é proteger a caça.

Em Gilbert Durand (2002) existe uma ontologia da imagem que ativa a imaginação que leva o homem a um constante e infinito processo de associacionismo. Desse modo, a imagem tem um papel fundamental na vida psíquica, pois “o papel da imagem na vida psíquica é rebaixado ao de uma possessão quase demoníaca” (DURAND, 2002, p.23). É assim que somos inquietados e seduzidos pelo poder da imagem que se impõe ao pensamento. Por isso associamos as frutas da Amazônia, especialmente a seringueira, o cupuaçu, a castanha e açaí, tanto como elas aparecem no imaginário poético além das fronteiras, como quando surgem transfiguradas em arte da palavra na poética da arte literária da Amazônia.

As frutas estão ligadas aos símbolos cíclicos, defendidos por Durand e que se reagrupam de forma a dominar o tempo: o recomeço dos períodos temporais, (como ciclo da extração das castanhas do Pará, por exemplo) a regeneração como o cupuaçu, o açaí que estão tornando positivo o o mito do *mito do progresso*, um tempo novo, de perspectivas. Neste caso, as imagens convergem de maneira a integrar, em uma sequência contínua, todas as outras intenções do imaginário. Assim, as frutas estão ligadas à *tecnologia do ciclo*, que em Durand (são os objetos representativos do tempo e do destino

como o fuso e a roca, o tecido, a corrente, a trama; e os arquétipos da roda: como a carruagem, “engrenagem arquetipal essencial na imaginação humana), mas que de certa forma pode ser aplicado a esse imaginário. Também está contida no, “*schème rítmico ao mito do progresso*” que para o filósofo em questão é “ O ritmo da natureza, principalmente nos climas temperados, ensina que a morte é necessária para que haja nascimento. O fogo, proporcionando a morte total é o elemento mais propício ao renascimento (renascer das próprias cinzas)”

E de forma muito clara, elas estão vertidas no *O sentido da árvore*: “pela sua verticalidade, idêntica à do homem, além das suas características cíclicas (floração, frutificação), a árvore permite passar “do devaneio cíclico para o devaneio progressista”. Associada à água fertilizante, ela é símbolo de vida. E pelas suas transformações sucessivas, pela sua humanização (assim como o homem ela é resumo cósmico e verticalidade), sugere o devir, a progressão no tempo”. Nesta última estão todas as árvores frutíferas da região dentro do imaginário da poética do Amazonas e acrescento ainda que a palmeira O Açaí e seu fruto A palmeira do açaí pelo seu porte pode de ser o símbolo do número *um* e este significa, antes de tudo, o ser humano, em especial o homem Amazonino, que é também o próprio verbo da região e ao mesmo tempo, por meio da cor do fruto, o próprio sangue e vida da Região Amazônica. “O *um* é símbolo do homem de pé: único ser que usufrui essa faculdade, a ponto de certos antropólogos fazerem da verticalidade um sinal distintivo do homem, ainda mais radical do que a razão” (Chevalier, J. & Gheerbrant, A. 1990, p. 918). Destarte, o numeral *um* representa o ser ativo, a palavra em ação, lutando as dificuldades realidade, mas com toda a sua força criativa, buscando a sobrevivência e levando o Amazonas além das fronteiras do imaginário e poético, inserindo a região numa cultura econômica e uma consciência da sustentabilidade da terra, a partir de outros produtos de grande potencial econômico e vital energia e saúde dos homens.

Nesse sentido, quando pensamos o tema Amazônia Literária: poética e imaginário além das fronteiras geográficas, essa poética do imaginário está tanto parte dos estudos literários sobre a literatura da Amazônia, dos os componentes teóricos de que se revestem, bem como os compêndios de poética que, desde Aristóteles até os nossos dias, e da poética como poesia desse imaginário, na plussignificação que se insere dentro dessa aura benjaniana que vemos a Amazônia literária de lendas e mitos que traduzem , o imaginário da Amazônia Literária, fazendo a Literatura da Amazônia, num m inconsciente individual e coletivo do povo da região e num caleidoscópio e imagens e

símbolos e também da literatura escrita aqui, que nos remete hoje às *homenagens in memoriam* do escritor que já seria homenageado Walcyr Monteiro, **autor de obras como "Visagens e Assombrações" - que conta histórias de lendas paraenses e já rendeu adaptações audiovisuais, como o longa-metragem Lendas Amazônicas (1998) e o curta-metragem Visagem (2006) cuja** a morte nos roubou a presença hoje e também o parceiro da I FLIX, Andre Costa Nunes **dos livros, A agenda do velho comunista, Xingu - Causos & Crônicas e A Batalha do Riozinho do Anfrísio, uma artista da palavra,** que tive o prazer de conhecer e testemunhar suas perspectivas de sonhos e planos para futuro, realizações que ele sempre fazia para a Literatura do Xingu com suas poéticas e aurea imagética e pensava como Gastón Bachelard, ao propor que “é preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem” (BACHELARD, 1984, p.183), que nos fez compreender que somos seduzidos pela imaginação criadora. É esse minuto da imagem que ativa a imaginação e o homem é capaz de se reconhecer como alguém que é constantemente seduzido pela imagem.

A aurea da Amazônia literária, sai de suas fronteiras geográficas e se funde no complexo do imagético do imaginário que ativa o pensamento e faz da etnografia uma pura interpretação, pois “o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o “dito” num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixa-lo em formas pesquisáveis” (GEERTZ, 1989, p.15). Desse modo, desenha nesse complexo cultural prenhe de interpretações. É essa política do significado que dá um contorno antropológico à cultura amazônica e se revela como cultura complexa, fundindo o mítico, o imaginário, estético, antropológico, sociológico, o passado, o presente, o estético, as múltiplas imagens na própria Amazônia, para nela se viver ou estuda sobre sua ontologia e história, para quem está fora da realidade e não tenha uma visão estereotipada ou mas poética movida pelo imaginário das lendas do meio de cominação, uma imagem mais real, para além de todas as fronteiras.

Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. 12 Ed. São Paulo: Cultrix: 2005.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. (Trad. de Antônio de P. Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças.*

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário.* Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.* 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. *Campos do Imaginário.* Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *A imaginação simbólica.* São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências.* Petrópolis: Vozes, 1996.

Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade, in. Revista FAMECOS - revistaseletronicas.pucrs.br > Capa > v. 8, n. 15 (2001)

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura Amazônica. Uma poética do imaginário.* Belém, CEJUP, 1995.

IMAGINÁRIO E DEVANEIOS NOS ESPAÇOS DA PINTURA DE MIGUEL BAKUN

Vanderlei Kroin

Desconfie da razão pura em arte, não tente
“compreender” a arte seguindo o perigoso
caminho da lógica. (WASSILY KANDINSKY).

Introdução

No cerne da obra pictórica do paranaense Miguel Bakun (1909-1963) há o registro de espaços periféricos que evidenciam uma natureza íntima, em que o pintor não se posta como mero espectador da paisagem, mas amplia a relação com a natureza retratada de uma maneira simbiótica e assim se agrega como componente do espaço que registra em suas cores. O amarelo predomina, um amarelo sujo, misturado a outras cores, dando-lhe uma cor terrosa, por vezes esverdeada, atenuando a pureza e salientando a simbiose, tal como o de sujeito e espaço na obra bakuniana. A pureza fica justificada justamente por conta da deficitária formação técnica do pintor, ao seu autoditismo, aliados ao misticismo, condições e convergências estas que em vez de prejuízo à sua produção dão-lhe um diferencial, escopo inconsciente de artista moderno e não compreendido.

Bakun se insere como explorador nos territórios das margens para captar as pequenas nuances que estes carregam. Traz os espaços recônditos e despercebidos ao primeiro plano, organiza os elementos de maneira a criar um espaço confortável e aconchegante. Em grande parte de suas telas o distante do céu está reduzido, ou nem mesmo aparece, mostrando que o artista se agrega e junta ao espaço para criar. A natureza inspira e acolhe Bakun e o pintor se aprofunda em seu seio, seguro de estar ali, solitário e perdendo-se em devaneios terrenos: Bakun é sem dúvida um artista efetivamente ligado à matéria terrestre.

Essa imersão do sujeito no espaço, fazendo do geográfico algo mais que uma extensão terrena, tornando as paragens por onde se imerge como algo singularmente simbólico porque acrescenta experiências subjetivas diversas se experencia na obra pictórica. Em Bakun, o espaço contém e mantém o homem oculto: o homem arredio, o

homem tímido, o homem clamufado, o homem simples, homem-saracura⁴². O homem discretamente imerso na natureza habita sutilmente a obra bakuniana. Nesse sentido, este trabalho procura discorrer acerca do imaginário espacial na paisagem pictórica de Miguel Bakun.

Em cinco telas do conjunto de sua obra será observada a relação do sujeito com o espaço pictórico construído, relação singela e orgânica que se ressalta pela discrição da presença do humano, sintetizado pelas figuras (silhuetas) discretas que insinuam o homem; pelas casas envoltas e acolhidas na vegetação; pela perspectiva aproximativa que o pintor traz a paisagem e a natureza amalgamadas para perto de si e de seu espectador, aniquilando o céu e realçando o terrestre.

Configuração do espaço na pintura bakuniana

O espaço ou o espaço-paisagem, na concepção do filósofo Michel Collot não é apenas visto pelo olhar, nem é extensão geográfica de um território, mas constitui-se como um campo de trocas e experiências do sujeito com a natureza. O espaço é simbólico porque é construído e formado pelo imaginário do homem, que é singularmente um ser simbólico. Dessa maneira, a relação do homem com o espaço ocorre na plena força da faculdade de todos os sentidos. De acordo com Collot,

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também, experimentado. Todas as formas de valores afetivos - impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior. (COLLOT, 2013, p. 26).

Na criação artística, o sujeito também não apreende o espaço de maneira artificial. Há um resgate, uma experiência do espaço que transpassa as sensações humanas. Os sentidos agem para captar as nuances espaciais e organizá-las artisticamente, realçando o simbólico da arte. No caso da pintura de Miguel Bakun, a relação com os “cantos” que ele explora é intimamente afetivo.

⁴²A alusão à ave é justamente pelo seu viver arredio e solitário, simples como era o modo de vida de Bakun e o seu fazer artístico. “Em Bakun, tudo se resume no “canto da saracura”. E esse canto é simples, ingênuo, puro, vida essencial, verdadeira, indizível, intransferível, necessária, indispensável.” (LUZ, Nelson. In: PROLIK, 2009, p. 104).

Alinhada à perspectiva durandiana de imaginário, pode-se dizer que a pintura de Bakun se concentra ou se insere na estrutura mística do regime noturno da imagem, pois o pintor (a sua obra) estão frequentemente imersos nos espaços aconchegantes da natureza. O dinamismo organizador da paisagem da pintura bakuniana é o eufemismo característico do aspecto noturno do imaginário. A luta contra a natureza, nos interstícios deste regime, converte-se em integração.

Durand ressalta que “[...]Há na profundidade da fantasia noturna uma espécie de fidelidade fundamental, uma recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes [...]”. (DURAND, 2002, p. 269). A fidelidade de Bakun à natureza perimetral entre o cidadão e o selvagem é recorrente e delinea um aconchego recorrente em sua produção. Casas e homem estão, na pintura bakuniana, integrados organicamente, eufemisticamente ao espaço natural, como se nota na tela abaixo:



BAKUN, Miguel. Sem título óleo sobre tela 28 X 34 cm col. particular

Fonte: MUSEU OSCAR NIEMEYER. (Brasil). **Miguel Bakun na beira do mundo**. Catálogo. Curitiba, 2010. 120 p. catálogo da exposição comemorativa ao centenário de nascimento do artista, 15 de abril de 2010 a 29 de agosto de 2010. (p. 37).

Nesta paisagem se destaca a cor escura, um amarelo-esverdeado que sugere certa melancolia. Trata-se de um fundo de quintal em que se nota delinear o espaço de um terreno dividido por uma cerca de ripas em vertical. O singelo espaço pouco visitado é

descortinado na pintura, experiência que se evidencia e se apreende das paisagens bakunianas. A relação do pintor com esses espaços é afetiva, refúgio cativo e imperativo de sua pintura, labor que une arte e vida:

A experiência da paisagem, revelando a secreta continuidade que une o mundo ao corpo e o corpo ao espírito, convida-nos a redefinir as relações entre natureza e cultura. Essa experiência resulta de uma interação entre o corpo, o espírito e o mundo e se inscreve no prolongamento das trocas que nosso organismo mantém com o meio natural. O “sentimento de natureza” origina-se nessa relação vital, que é tanto fisiológica quanto afetiva e simbólica. O corpo, sede de nossos sentimentos e de nossos pensamentos, é também a natureza em nós, e é através dele que nos comunicamos com ela. (COLLOT, 2013, p. 40).

Bakun está imerso em sua pintura. A natureza e a simplicidade interior do pintor estão impregnados nas paisagens que produz. O enveredar pelos recantos cândidos e suburbanos é ao mesmo tempo uma procura e uma fuga. Uma fuga da cidade, das “penelinhas” de artistas, das discussões acadêmicas; uma procura da vida onde ela se faz do modo mais humilde, mais simples e singela, onde a vida se liga ao campestre, ao telúrico. Assim,

O artista problematiza em suas telas a ocupação da natureza e a presença da vida humana ali circunscrita. Não é gratuitamente que os arredores de sua cidade, casas simples e fundos de quintal sejam temas recorrentes, bem como as marinhas que evocam sua vida de marinheiro na juventude. Sua própria história, seu entorno e cotidiano são tratados em sua arte. (PROLIK, 2009, p. 11).

A simplicidade ecoa da obra do pintor, sujeito sensível para captar as nuances secretas do espaço esquecido. Bakun foi um artista de conhecimento precário, mas um pintor de sensibilidade aguçada, que dialogava com as paragens pelas quais incursionava. Entendia que os pequenos espaços e recantos eram também mundos, mundos com vida, com poesia, mundo que acalentavam a alma.

A sensibilidade de Bakun não o deixa revelar-se um pintor verdadeiro, mas um verdadeiro pintor, já que, “[...]para um verdadeiro pintor, os objetos criam sua atmosfera, toda cor é uma irradiação, toda cor desvela uma intimidade da matéria [...]” (BACHELARD, 1994, p. 29). O verdadeiro pintor seria então aquele que não se prende aos formalismos, mas produz e cria como intermitente imperativo de luta travado consigo mesmo, busca integrar-se intimamente ao que produz. A cor de Bakun, assim, não era

inventada, mas verdadeira; falso seria se o pintor utilizasse um amarelo radioso para exprimir seu mundo, mundo que em seu imaginário era, com toda redundância permitida, colorido com poucas cores.

Na paisagem acima mostrada, o amarelo aparece em seu aspecto sujo, esverdeado. O escuro predomina na tela, desde a parte inferior até o reduzido espaço do céu, que tem uma tonalidade cinzenta. Em primeiro plano, no limiar do outro lado do quintal, - o lado de fora – e o sujeito (como sempre em Bakun) ronda, parece sondar o espaço. À direita se observa o desenho de uma casa e uma silhueta que parece assinalar uma figura humana. Reforça-se, assim, a presença humana na paisagem da pintura bakuniana.

O pintor eslavo-brasileiro inovou em duas frentes: no aspecto formal e na perspectiva e o resultado foi a produção de uma pintura inovadora e moderna. Bakun pintou com emoção, dando vida aos lugares simples e esquecidos, revelando a pintura como motivo material de vida.

Na medida em que sua pintura revela a matéria que a constitui intimamente - e que não se percebe quando se tenciona medi-la pelo déficit e precariedade formacional e se tomar o sujeito Bakun como um sujeito muitas vezes em crise, tal como a derradeira que o levou, prematuramente, ao suicídio em 1963 – mas que fica plenamente evidente quando se mergulha vivamente na obra pictoral do artista e se aceita devanear conjuntamente pelos espaços criados, despindo-se de toda formalidade e juízos valorativos, plano segundo de crítica e recepção da arte. Fica evidente então que,

Se a contemplação da obra de arte quiser reencontrar os germes de sua criação, deve acolher as grandes escolhas cósmicas que marcam tão profundamente a imaginação humana. Um espírito demasiado geométrico, uma visão demasiadamente analítica, um julgamento estético que se atravanca com termos profissionais, eis algumas das razões que impedem a participação nas forças cósmicas elementares. (BACHELARD, 1994, p. 29).

Para se compreender no íntimo uma pintura tem que se buscar penetrar no íntimo da ideia do artista, sondar seus devaneios, buscar compreender a elaboração artística como um jogo inacabado que sugere e necessita de um complemento por parte do leitor. O primeiro contato com a obra deve ser acolhedor, de modo a se ir emergindo nas cenas retratadas e organizar significações que culminem em uma sensação catártica que não coloque a obra como apenas um objeto estático e raso constituído de cores e formas. Ao se tomar os espaços da obra bakuniana nota-se que são espaços de proximidade,

refúgios não do artista, mas do sujeito pintor, que não se envereda pelo centro urbano, tampouco pela natureza totalmente virgem e selvagem, mas direciona seu olhar aos arredores, vértice espacial em que natureza e humano se harmonizam interdependentes. Dessa maneira, pode-se dizer, com o filósofo Michel Collot, que “[...] O sentido de uma paisagem não resulta de uma pura projeção do interior para o exterior, mas de uma interação constante entre o dentro e o fora [...]” (COLLOT, 2013, p. 57).

Estar no espaço é viver o espaço, solitariamente, encontrar e sondar seus cantos mais interessantes, torná-lo um mundo significativo, absorvê-lo numa troca orgânica de modo a não se sentir dono, mas apenas mais uma peça, habitante de uma engrenagem que gira discreta no ritmo do cosmos. Este espaço de solidão e tranquilidade se vislumbra na paisagem bakuniana: o homem que habita a natureza de Miguel Bakun é tão discreto quanto coadjuvante: o pintor traz a natureza para si e deixa-se, e ao homem que a habita, candidamente oculto no espaço que o agrega.

Compreende-se, portanto, que não é necessário dar à figura humana um lugar central na paisagem para lhe assegurar sua plena ressonância afetiva. O tema da pintura da paisagem, em todos os sentidos do termo, é a emoção que circula entre o sujeito e o mundo, e que pode emanar tanto da perspectiva, da configuração do lugar, da qualidade da atmosfera e da coloração da luz quanto de uma presença humana. (COLLOT, 2013, p. 95-96).

A perspectiva bakuniana, de aproximar espaço e homem, inserindo-os em uma troca simbiótica, em que o homem se “dissolve” na paisagem, deixando-o descentralizado e sua presença singularmente sugerida pela presença de habitações é que marcam essa ressonância afetiva. Justamente pelo fato de o homem não estar no centro da tela é que ressoa sua plena afetividade. O homem arredio e a casa singela sinalizam um espaço fechado de terno aconchego. A panorâmica de Bakun é de aconchego. É uma abertura ao interior do sujeito.

Não à toa, em inúmeras de suas telas, as habitações humanas, singelas casas estão presentes, quase sempre ocultas, em parte, pela natureza ao redor. Assim, no dizer de Prolik (2009), Bakun não retrata uma natureza e uma paisagem fáustica, mas capta e pinta o que tem a frente dos olhos, num tom aproximativo com o espaço.

A singularidade da obra de Bakun se efetiva no acontecimento pictórico da tela ao utilizar, sobretudo, o recurso da proximidade. Compactadas, as áreas e cores da paisagem se articulam e interpenetram. De modo intimista, essa pintura configura espaçamentos justos e rítmicos da

matéria. Seu fazer diminui as distâncias entre o pintor e o motivo, entre o sujeito e a natureza e entre os vários planos e elementos da paisagem e fazem o espectador se aproximar dessa justeza do quadro para entendê-lo, para enxergá-lo. (PROLIK, 2009, p. 14).

O espectador tem que adentrar ao quadro bakuniano para desvendá-lo, tal qual o pintor inseria-se pelos espaços pintados. Casas imersas na natureza são constantes em Bakun, desbravador das paragens recônditas da pacata Curitiba de meados do século XX. A fuga para esses espaços parecia ao pintor um escape às turbulências do mundo citadino. O Bakun solitário em sua pintura parece transparecer nas paisagens que retrata, diminuindo distâncias, conforme assinala Prolík e é assim que se deve aproximar das paisagens do pintor, de modo a conseguir enxergar o cantos simples e aconchegantes observados pela simplicidade autodidata e sensível que são captados pelos olhos do artista e se amalgamam nas cores das telas.

Para se adentrar no mistério da paisagem bakuniana é preciso ser um sonhador e amante da natureza e vê-la como um cosmos, embrenhando-se em sua intimidade, como ressalta Gaston Bachelard ao observar que, “Aliás, os valores de sonho dos amores ocultos nos remetem aos lugares de mistério da natureza, a câmara secreta remete à gruta. Um amor ardente não pode ser oniricamente citadino, precisa sonhar com um lugar de universo [...]” (BACHELARD, 2003, p. 144).

A casa e o homem na paisagem de Bakun

A imagem da casa é figura frequente na paisagem de Miguel Bakun, mas é uma casa imersa na natureza, que deve ser percebida, em primeiro lugar pelo seu aspecto onírico de interação e integração, metáfora do ser humano que nela habita e por isso inserida nos devaneios imemoriais de intimidade, desapegada de racionalismos escolásticos. Bachelard observa que,

Com efeito, a casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo. (BACHELARD, 1993, p. 63-64).

A natureza acolhedora irradia-se e o ser sonhante é acolhido na pintura de Bakun porque o espaço da intimidade abre-se, mostrando homem e habitação de um ângulo reverso. A tela abaixo é um exemplo do itinerário fecundo da solitária pintura bakuniana. Uma casa imersa na vegetação. De imediato chama a atenção o amarelo predominante, um amarelo desbotado, mas significativo na obra do pintor, sendo a mais utilizada.

Quanto ao simbolismo desta cor, segundo Kandinsky (2015, p. 92), o amarelo “é uma cor tipicamente terrestre”, não transmite amplidão de profundidade e, com isto se aproxima mais do observador. A casa retratada na tela, é então, um refúgio, sinaliza aconchego e proteção. É um centro de positividade, pois, “[...]o hábitat, a morada relacionam-se positivamente numa dialética sintética com o meio ambiente geográfico [...]” (DURAND, 2002, p. 246).

A paisagem é de um fundo de quintal porque o pintor Bakun era um desses pintores que buscavam outros ângulos para observar. A pintura dele não realça o belo organizado dos jardins, mas buscar trazer à tona a beleza peculiar dos quintais, espaços ocultos, nem sempre à vista de todos: o quintal está nos fundos, é um espaço reservado de uma casa. O pé de ipê, quase desapercibido, é uma linha vertical a cortar toda pintura, tendo na parte superior um engalhamento com cachos de flores registradas, em cor escuras, mostrando já um definhamento.

O próprio pé de ipê, retratado no quintal, no definhamento de seu amarelo-ouro das flores, mostra quão a arte de Bakun é livre. Livre de formalismos, livre de preceitos, de “influências”. Bakun pintou por si mesmo, acreditava em sua arte fazia dela sua plena liberdade e produziu uma arte não apreendida significativamente pelo meio social e acadêmico, afoito às tendências inconstantes, que como observa Vassily Kandinski (2015) desorientam e levam ao obscurantismo. E a liberdade maior de Bakun, alheia a toda crítica foi mostrar os espaços ocultos e singulares dos arredores, recantos escondidos, como na tela abaixo.



BAKUN, Miguel. **Paisagem [fundo de quintal com ipê amarelo]** 1950 óleo sobre tela 54,5 X 44,5 cm col. Luiz Pilotto. Medalha de Prata no VII Salão Paranaense de Belas Artes.
Fonte: PROLIK, Eliane. **Miguel Bakun:** a natureza do destino. Textos de Eliane Prolik, Ronaldo Brito, Artur Freitas e Nelson Luz. Curitiba: edição do autor, 2009. (p. 27).

A casa amarelada, de um tom desbotado tem destaque na paisagem. Ocupa a parte central da tela e de imediato mostra a imersão do sujeito no espaço da natureza, não como um corpo estranho, mas como um ser simbioticamente integrante do espaço. A casa, que simbolicamente representa abrigo, proteção, aconchego está semi-oculta pela vegetação à sua volta. Em primeiro plano, arbustos baixos. Na metade superior da tela há as árvores maiores, que ocultam a casa em partes e cujos galhos e folhas ocupam quase que praticamente toda a tela em sua parte superior. O céu, dessa maneira, pouco aparece.

Na perspectiva da tela, a casa que nela aparece, mostra-se aparentemente abandonada. Nota-se então a imersão do sujeito pintor no espaço idílico de uma moradia solitária, quando as habitações estavam em harmonia com a natureza, os pátios geralmente não tinham cercas restritivas. Bachelard (1993) ressalta a cosmicidade da casa

imersa na natureza em contraposição às casas das grandes cidades, já sem vida, sem mistérios, sem sonhos. Observa o filósofo que “[...] é preciso acrescentar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas, ali, já não estão na natureza. As relações da moradia com o espaço tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados [...]” (BACHELARD, 1993, p. 45).

Tudo isso não ocorre na pintura de Bakun. Os espaços misteriosos dos arredores, das cercanias da cidade, dos quintais eram um convite ao pintor a chegar perto, a aconchegar-se nesses espaços e ali silenciosamente imergir-se, construindo uma arte simples e verdadeira, alinhando homem e natureza, mostrando esse encontro no mesmo espaço. Bakun foi um solitário sonhador de espaços escondidos e fez deles sua arte e sua meditação de vida.

Antes da obra, o pintor, como todo criador, conhece o devaneio meditante, o devaneio que medita sobre a natureza das coisas. Com efeito, o pintor vive de muito perto a revelação do mundo pela luz para participar, com todo seu ser, do nascimento incessantemente renovado de um universo. Nenhuma arte é tão diretamente criadora, manifestamente criadora, quanto a pintura. Para um grande pintor, que medita sobre o poder de sua arte, a cor é uma força criante. (BACHELARD, 1994, p. 26).

Incorrer aos espaços periféricos era imperativo da arte bakuniana. A força e potência de sua pintura está justamente em aproximar-se dos espaços periféricos da natureza e aproximá-la simultaneamente de si e de sua arte organizando um todo orgânico. Bakun deixa sempre a panorâmica do horizonte, a profundidade do distante do céu para adentrar na profundidade da natureza próxima de si.

Para ele, as emoções intensas do mundo natural não dependem, por analogia, da expressão grandiloquente, de paisagens amplas sublimes e eventualmente aterradoras. A beleza da natureza não está no seu caráter monumental, mas, ao contrário, na sua mais absoluta singeleza [...]. (FREITAS, 2009, p. 92).

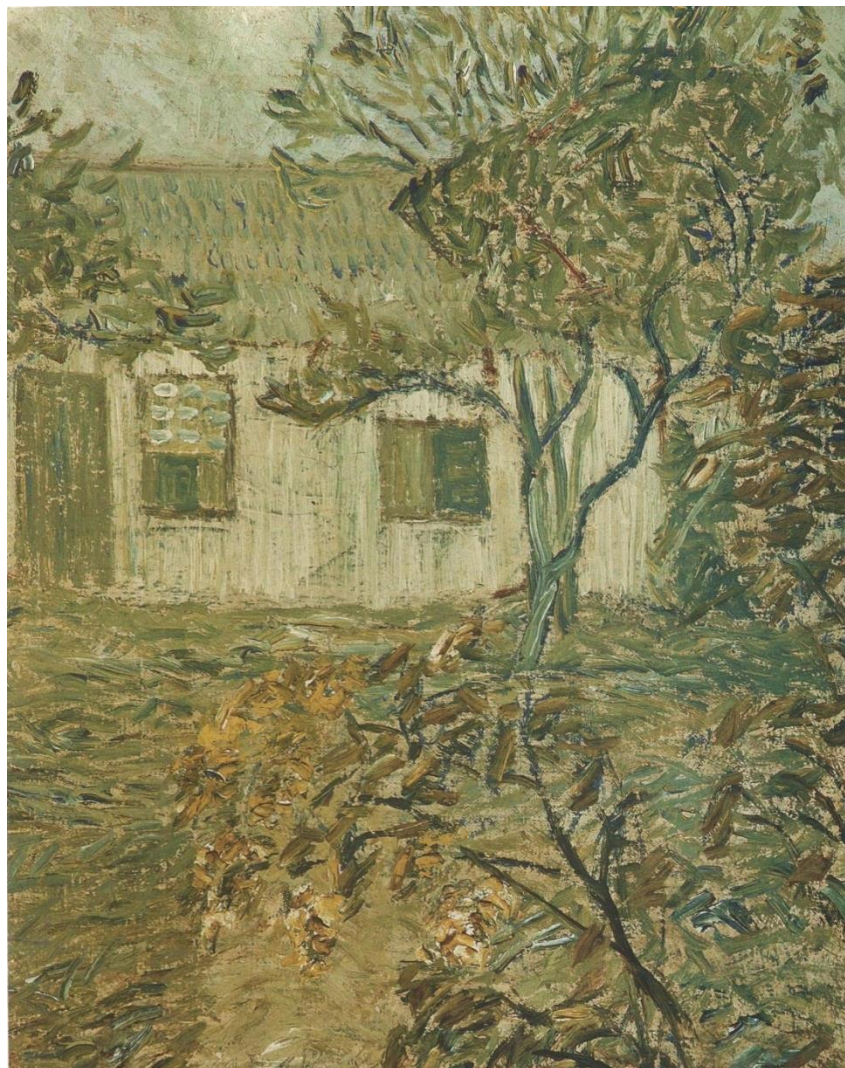
E a paisagem bakuniana sempre agrega. Aproxima homem e natureza simbioticamente, sutilmente, como o sujeito pintor que observa e se insere no ambiente que retrata. Não à toa Bakun foi designado como “saracura”, ave que está nesse espaço de entremeio entre o selvagem e o cidadão. A supressão do céu, o “zoom” da natureza, em uma perspectiva que aproxima os elementos e cria um conjunto totalizante de microcosmo, inserem, como já dito, a obra de Miguel Bakun na esfera da estrutura mística

do regime noturno do imaginário, aliada à eufemização, que salienta em panorâmica as imagens íntimas, ritmo expressional de preservação.

Na *modalidade mística* do Regime Noturno, há a inclinação para preservar em um mesmo tema, desdobrando-o e utilizando forma de expressão metafórica ou imprecisa, realismo sensorial e tendência à miniaturização, com o objetivo de disfuncionalizar as imagens de agressividade e de perigo. As frases são longas, com bastante adjetivação, figuras ou complementos. Os campos lexicais privilegiam as imagens/ que se reportam a o sentido de proteção ou de abrigo, aos objetos continentais, às atividades ligadas à volta do tempo e à inversão da ordem, enfim todas as imagens que possibilitam a construção de uma harmonia na qual o perigo, que figurativiza o medo, não entre. Por essa razão, privilegia a temática relacionada à busca da profundidade, da intimidade, fechamento ou retorno ao centro, empregando verbos que indicam ação assimiladora, que confundem, que unem, estabelecem analogias e semelhanças, atenuam diferenças, negam o que é negativo, enfim, criam processos eufêmicos ou antifrásticos. (STRONGOLI, 2005, p. 167-168).

A panorâmica da paisagem abaixo mostra um centro aglutinador de intimidade que reverbera devaneios de repouso. A casa está simultaneamente próxima do pintor e espectador e oculta na paisagem, delineando sentimento de aconchego. A harmonia do espaço reina e o sujeito é assimilado organicamente à cena: olho humano e janela da casa intercambiam um momento devaneante de onirismo do aconchego, que leva o leitor da pintura a compartilhar a imagem cosmicizante da casa, sonhá-la como como um reduto de proteção. Assim, conforme Bachelard, “[...] Nossa casa, captada em seu poder de onirismo, é um ninho no mundo [...]” (BACHELARD, 1993, p. 115).

A casa é um ninho escondido entre as folhagens, árvores, natureza que acolhe e faz pulsar a imagem de um intimismo repousante de segurança.



BAKUN, Miguel. **Sem título**. s. d. óleo sobre tela 55 X 45 cm col. Marilene Millarch.

Fonte: MUSEU OSCAR NIEMEYER. (Brasil). **Miguel Bakun na beira do mundo**. Catálogo. Curitiba, 2010. 120 p. catálogo da exposição comemorativa ao centenário de nascimento do artista, 15 de abril de 2010 a 29 de agosto de 2010. (p. 49).

Nesta tela se observa novamente uma casa em meio à natureza. Ramos de árvores cobrem parte da construção, como que a camuflando. O espaço nota-se idílico novamente, e reanima devaneios de integração. O ser imerso na paisagem oculta-se nela mesmo, deixa-se despercebido e sua presença é sugerida somente pelas janelas entreabertas da moradia. Na pintura dos quintais, em Bakun, o homem quase sempre não aparece, mas existe. Existe como o próprio pintor, arredio, tímido, avesso a grupos e desajeitado a holofotes, buscando refúgio no aconchego na natureza.

Infiltrar-se sutilmente pelos caminhos curvos da natureza que tem a arte, buscar realçar os espaços sob um ângulo diferente, na contramão acadêmica da pintura, fez de Bakun um “rebelde” e a partir disto se deve ler suas obras. Kandinsky assinala que

devemos nos inserir na pintura antes pelo místico que ela contém do que pelo formal que dela ressalta.

A finalidade geral das obras entre si que, em vez de ter diminuído, foi reforçada no decorrer de milênios, não reside na casca das coisas, mas na raiz das raízes, no conteúdo místico da arte. A vinculação a uma “escola”, a busca da “tendência”, a pretensão de querer a todo custo encontrar numa obra “regras” e certos meios de expressão peculiares de uma época, só nos podem desorientar, levar à incompreensão, ao obscurantismo e, enfim, reduzir-nos ao silêncio. (KANDINSKY, 2015, p. 86).

A inovação formal de Bakun foi desenhada pela sua informalidade. Aí reside sua maior contribuição para com a arte paranaense. O resgate espacial dos arrabaldes modestos e esquecidos, pode-se dizer, na fronteira do espaço propriamente urbano e o da floresta, em sua instância de pureza deve ser considerado quando se leem as telas do pintor. Dar as mãos a ele e seguir seu itinerário periférico adentrando aos espaços visitados é compreender de fato sua pintura. Construção pictórica rebelde que não se tangenciou a nenhuma escola ou grupo, feita na solidão dos desejos e na precariedade das formas, tropeçando no não reconhecimento da (e pela) crítica acadêmica. Dentro do cenário artístico curitibano das décadas de 40 e 50 do século XX, Bakun foi um desbravador, embatendo-se inadvertidamente com as tendências em voga.

Acerca disto, o crítico Artur Freitas exemplifica a figura contraditória de Bakun e a singularidade de sua pintura:

No final dos anos 1950, o meio de arte curitibano está dividido em três forças poéticas: em primeiro lugar, uma figuração ainda naturalista, taxada de “acadêmica”; em segundo lugar, uma figuração “modernista”, voltada à desconstrução do desenho correto; e por fim, uma abstração emergente, de cunho informal, praticada via de regra por artistas muito jovens. Diante desse quadro, Bakun continua desencaixado e segue uma trajetória basicamente isolada e pessoal. Em termos geracionais, as intenções do artista aproximam-no de modernistas figurativos como Paul Garfunkel, Alcy Xavier ou Guido Viaro. Em termos poéticos, contudo, o apreço pela natureza, de um lado, e a dispersão da fatura, de outro, fazem de Bakun uma figura fundamentalmente contraditória. Uma figura cujas obras, no contexto curitibano, se aproxima de todos, mas não se confundem com ninguém. Não deixa de ser curioso, portanto, que um tratamento abstrato do plano e das formas derive justamente de uma aproximação amorosa com a natureza. (FREITAS, 2009, p. 95).

Mais uma vez, a aproximação amorosa, apontada por Artur Freitas, de Bakun com a natureza fica evidente na tela abaixo. Desta vez é uma imponente árvore que toma conta da tela, mas a casa, figura constante na obra bakuniana não deixa de se fazer singelamente presente.



BAKUN, Miguel. **Sem título** s.d. óleo sobre tela 27,7 X 36,5 cm col. particular

Fonte: MUSEU OSCAR NIEMEYER. (Brasil). **Miguel Bakun na beira do mundo**. Catálogo. Curitiba, 2010. 120 p. catálogo da exposição comemorativa ao centenário de nascimento do artista, 15 de abril de 2010 a 29 de agosto de 2010. (p. 50).

Aqui uma árvore frondosa vem a tomar conta do primeiro plano da tela, destacando-se na paisagem. Pode ser alcançada com a mão, tamanha a proximidade que tem com quem a está observando. Parece ser ainda a referência a um caminho, um “carreiro” para uma moradia, que se nota pequena, em segundo plano, imersa nos arredores da natureza, sinalizando novamente um espaço idílico de solidão e tranquilidade.

Este espaço simboliza um espaço empiricamente vivido pelo pintor, e que o leitor de sua obra deve compartilhar para de fato transportar-se devaneando, no íntimo da obra. O espaço da obra de Bakun resguarda a intimidade, não é somente extensão geográfica, mas espaço criado porque efetivamente vivido. Assim, pois, deve-se observar em relação a todo espaço, que este é significativo e não deve ser intelectualizado antes de ser sentido, uma vez que “[...] O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em

sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação [...]” (BACHELARD, 1993, p. 19).

Bakun capta o espaço por todos os sentidos, não intelectualiza antes de pintar, de modo que obra, sujeito e natureza formam um todo orgânico: a paisagem da tela não é só figurativismo geográfico, o resultado de uma experiência simbólica, comunhão estabelecida entre homem e espaço.

A experiência da paisagem, revelando a secreta continuidade que une o mundo ao corpo e o corpo ao espírito, convida-nos a redefinir as relações entre natureza e cultura. Essa experiência resulta de uma interação entre o corpo, o espírito e o mundo e se inscreve no prolongamento das trocas que nosso organismo mantém com o meio natural. O “sentimento de natureza” origina-se nessa relação vital, que é tanto fisiológica quanto afetiva e simbólica. O corpo, sede de nossos sentimentos e de nossos pensamentos, é também a natureza em nós, e é através dele que nos comunicamos com ela. (COLLOT, 2013, p. 40).

A vivência de Bakun incrustrada em suas paisagens evidencia o próprio jeito de vida do sujeito pintor. Seu modo singelo e acanhado, rústico e arredo vem ao encontro do íntimo de sua obra. O sujeito das paisagens bakunianas é o que espreita e é espreitado, sonda os espaços e é cooptado por eles.

Nas casas que aparecem nas telas bakunianas não se verifica a presença do humano, apenas sugere-se sua presença pela própria construção: às vezes por uma janela entreaberta, outras vezes por silhuetas sutis que sugerem figuras humanas ao lado das casas, nos quintais. Todo esse modo de retratar as habitações ocultas na vegetação é sinal de interação com a natureza e a necessidade de captá-la sob a perspectiva do sujeito solitário e sonhador, registrando a vida onde ela existe de forma recôndita e sutil de aconchego.

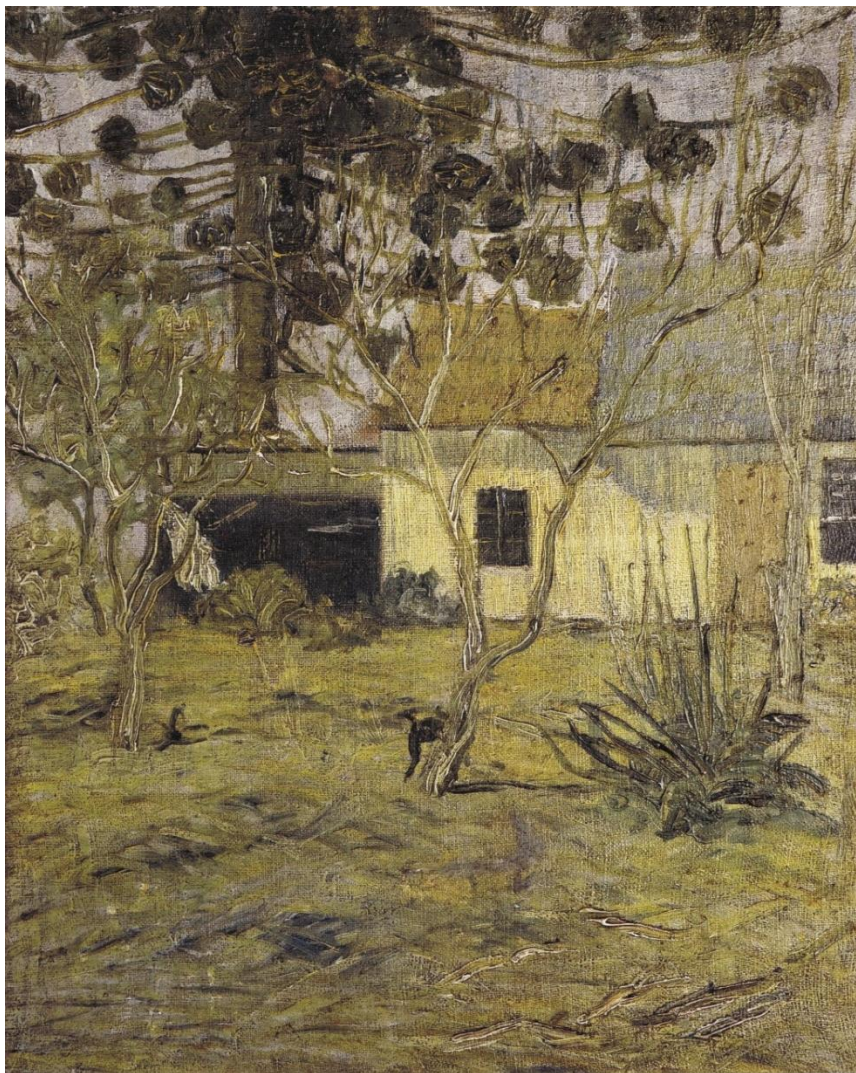
Bakun se sentia aconchegado no espaço a desenhar árvores e casas. A imagem da casa imersa na vegetação, constante em sua obra demonstra um estado de alma, conforme assinala Gaston Bachelard: “Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem é “um estado de alma”. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade [...]” (BACHELARD, 1993, p. 84). As casas simples, ocultas na paisagem bakuniana são, metaforicamente, o próprio Bakun escondido no espaço que deslinda em cores e formas, em plena interação com os arredores pelos quais incursiona.

Na paisagem abaixo, novamente, o espaço é reduzido e sinaliza perspectivamente apelo de proteção. As cores escuras (e escurecidas) da tela ressaltam uma camuflagem de abrigo. “[...] Estar abrigado sob uma cor é levar ao extremo, até a imprudência, a tranquilidade de habitar. Também a sombra é uma habitação.” (BACHELARD, 1993, p. 142). A sombra da imponente araucária protege e sombreia a casa. O sujeito aproxima-se amalgamado nesse espaço para tomar contato com este acolhimento de um lugar que insinua conforto.

Percorrer e mostrar o íntimo dos lugares geográficos é revolver o simbolismo desses espaços pela arte. Bakun o fez pela arte pictórica. Arte microcós mica entranhada de dinamismo íntimo, apelo sempre ao sintético, eufêmico e místico que os espaços mantêm. Como observa Durand, está operacionalizada na estrutura mística do imaginário uma reviravolta de valores: o pequeno se faz grande, o distante se torna próximo, o inferior recebe relevância; o oculto sutilmente se mostra.

É que há na estrutura mística, [...] uma reviravolta completa dos valores: o que é inferior toma lugar do superior, os primeiros tornam-se os últimos, o poderio do polegar vem a escarnecer a força do gigante e do ogro. Poder-se-ia mostrar essa preocupação constante de revolução microcós mica, de revolução pelos “humildes” na obra do epiléptico Dostoiévski. E mesmo o fato de atribuir toda a importância ao meio material ou social, ao habitat humano, em Balzac e em Zola, é ainda, apesar das aparências que parecem privilegiar o continente, derrubar os hábitos diurnos de pensar do classicismo romanesco e fazer primar o inferior, o materialismo do ambiente, sobre o que era considerado até aí como superior, a saber, os sentimentos humanos. Mas é ainda a obra de Van Gogh que nos vai oferecer o exemplo mais completo de “microcosmização”. Porque, paradoxalmente, esta obra cósmica, esta obra que fabrica todo um universo no magma espesso da sua pasta, traz uma predileção pelos “pequenos assuntos”. (DURAND, 2002, p. 276-277).

Durand se vale, no excerto acima, de alguns dos grandes nomes da literatura e pintura do Ocidente, mas isto é válido para a arte em geral. Nesse sentido, Bakun também cultivou uma arte da “humildade” e da microcosmicização; buscou sondar e expor as nuances imperceptíveis dos espaços esquecidos em sua pintura, captando a sinceridade íntima dos lugares.



BAKUN, Miguel. **Paisagem** s. d. óleo sobre tela 55 X 45 cm col. Eduardo Rocha Virmond.
Fonte: PROLIK, Eliane. **Miguel Bakun:** a natureza do destino. Textos de Eliane Prolik,
 Ronaldo Brito, Artur Freitas e Nelson Luz. Curitiba: edição do autor, 2009. (p. 29).

Ao pé de uma enorme araucária se insere uma habitação, também rodeada de algumas árvores e arbustos mais rasteiros. O pinheiro parece servir de proteção à casa e toma conta da parte superior da pintura, encobrindo o céu, como ocorre em várias pinturas bakunianas: o espaço do céu é mais uma vez extremamente reduzido, o que mostra o apelo de captar o extremante próximo, registrar as cenas dos arredores inserindo-se nelas. A casa novamente tem a cor amarelada, de tom desbotado e não está, em toda sua extensão, inserida na pintura, como se o pintor deixasse ao observador da obra a sugestiva tarefa de complementar imaginativamente o desenho, imergindo-se ele, em seus próprios devaneios e, conjuntamente com o sujeito artista traçar sentido para a pintura, que acaba, conseqüentemente, por ser um a criação coletiva que não é, portanto, resultado de

abstração. Exterior e interior comungam da produção artística. Sujeito e objeto não se desgarram. Cores e formas, na pintura, têm traços de objetividade e subjetividade.

A arte não é apenas uma mimese do real, mas um momento do real. A realidade é uma unidade do sujeito e objeto, unidade que se realiza através da práxis [...]A práxis, (a materialização do pensamento) constitui a mediação pela qual o sujeito transforma o objeto. A realidade constitui uma unidade indissolúvel de subjetividade e objetividade. O sujeito é o objeto: o homem é um momento do mundo, e o próprio trabalho é uma atividade objetiva (material). O objeto é o sujeito: o mundo existe dentro do homem, não só materialmente (o objeto é matéria) como idealmente, no pensamento. A identidade sujeito-objeto é fundamental para compreender a natureza das obras de arte.” (PULS, 1998, p. 187).

Bakun inseria-se em seu labor pictórico como um peixe na água, mergulhando a fundo no ato de manejar cores e tintas. O panteísmo de sua pintura descortina espaços pouco alcançados e vistos. Sua preocupação não era de acadêmico, mas de sujeito teimoso que buscava romper com o tradicional. O Bakun que pintava as cercanias de Curitiba mostrava silentemente sua condição de marginalizado, teimoso e que não se enquadrava em cânones, academias e formalismos. “É preciso que todos saibam: Curitiba teve um só pintor: Miguel Bakun. O resto era tudo artista.” (PADRELLA, 1984, p. 11) e isso porque o eslavo-brasileiro (ou brasileiro-eslavo), de acordo com o mesmo Padrella, congregava, indissociáveis, homem e artista imbuídos no pintor, “[...]nele, homem e artista se fundiam de tal forma que nunca se poderia dizer onde terminava uma e começava o outro.” (PADRELLA, 1984, p. 10).

Assim, evidencia-se a resoluta determinação pela prática da pintura executada por Bakun, despida de toda técnica acadêmica formal e cravejada de grande vigor e sensibilidade. Deslocado, o pintor teve também sua obra deslocada, reconhecida tardiamente. Bakun passou singelamente pela vida, pela arte, pela morte, como o sujeito e os espaços reservados de suas pinturas.

Considerações finais

As telas apresentadas neste trabalho mostram um recorte do cerne da pintura bakuniana: as fecundas paisagens dos arredores que agregam homem e natureza no mesmo espaço. Áreas nas quais os sujeitos se recolhem e estão acalentados. A solidão e

o isolamento não acarretam negatividade de abandono, mas sugerem ampla indissociabilidade entre o sujeito que cria, o sujeito que habita e a natureza que acolhe a ambos. O espaço idílico criado não expurga o sujeito, mas o contém, o agrega como parte de um todo.

As casas imersas na natureza nos espaços das telas de Bakun, ressaltam a contiguidade com a natureza e delineiam que ali o humano se faz presente, de maneira sutil e incorporado ao espaço. A casa mostra metonimicamente o homem a habitar o espaço e isso é um estado de alma do próprio pintor, que ao ingressar pelos modestos arredores buscou descortiná-los em seu lado mais puro e invisibilizado e assim, com seu panteísmo construiu uma pintura que deve ser vista de dentro para fora.

Miguel Bakun se identificou tanto com os quintais, espaços recônditos que foi num recanto assim solitário como esse que se suicidou. Incompreendido, motivo de troças, silencioso como passou em sua trajetória de pintor, mostrando o avesso da natureza, o avesso da cidade provinciana, o pintor deu cabo à sua vida nos fundos de casa, em seu ateliê.

A provinciana Curitiba não soube compreender o modernismo da paisagem bakuniana e a incompreensão sem dúvida desvalorizou o essencial de sua obra: o resgate da simplicidade dos recantos esquecidos. É a partir disto que se deve compreender, assimilar e adentrar na obra do pintor-poeta eslavo-brasileiro para contemplá-la e interagir na integralidade com sua pintura.

Referências

BACHELARD, Gaston. O pintor solicitado pelos elementos. Tradução de José Américo Motta Pessanha. In: _____. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha...et. al. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. (p. 26-30).

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Tópicos).

COLLOT, Michel. Paisagem e literatura. Tradução de Márcia Helena Saldanha Barbosa. In: COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves [et al]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013. (p. 48–61).

COLLOT, Michel. O espaçamento do sujeito. Tradução de Masé Lemos. In: COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves [et al]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013. (p. 82-98)

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREITAS, Artur. Miguel Bakun e a dispersão da paisagem. In: PROLIK, Eliane. *Miguel Bakun: a natureza do destino*. Textos de Eliane Prolik, Ronaldo Brito, Artur Freitas e Nelson Luz. Curitiba: edição do autor, 2009. (p. 87-95).

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. (Brasil). *Miguel Bakun na beira do mundo*. Catálogo. Curitiba, 2010. 120 p. catálogo da exposição comemorativa ao centenário de nascimento do artista, 15 de abril de 2010 a 29 de agosto de 2010.

PADRELLA, Nelson N. O outro retrato de Bakun. In: *O Auto-retrato de Bakun* (mídia metragem), pesquisa e roteiro com Nelson Padrella; direção. Produção Sílvia Back e Secretaria de Cultura e do Esporte do Paraná; apoio Fundação Cultural de Curitiba e EMBRAFILME. Curitiba, 1984. (p. 9-11).

PINTORES da Paisagem Paranaense. Edição fac similar. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Solar do Rosário, 2005. (p. 141).

PROLIK, Eliane. *Miguel Bakun: a natureza do destino*. Textos de Eliane Prolik, Ronaldo Brito, Artur Freitas e Nelson Luz. Curitiba: edição do autor, 2009.

PROLIK, Eliane. *Miguel Bakun: a natureza do destino*. In:_____. Textos de Eliane Prolik, Ronaldo Brito, Artur Freitas e Nelson Luz. Curitiba: edição do autor, 2009. (p. 09-17)

PULS, Maurício. *O significado da pintura abstrata*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

STRONGOLI, Maria Thereza de Queiroz Guimarães. Encontros com Gilbert Durand – cartas, depoimentos, e reflexões sobre o imaginário. In: PITTA, Danielle Perin Rocha (Org.). *Ritmos do imaginário*. Recife, PE: Ed. Universitária da UFPE, 2005. (p. 145-172).

**IMAGENS POÉTICO-PICTÓRICAS DAS BELEZAS
NATURAIS DO PARANÁ (RE)APRESENTADAS NA LITERATURA E NAS
ARTES PLÁSTICAS**

Antonio Donizeti da Cruz

O presente texto⁴³ aborda uma constelação de imagens de textos (poemas, em verso e prosa), bem como pinturas, fotografias, e artes visuais com o enfoque na valorização da memória e do universo imaginário de autores do Paraná, com vistas ao estudo das imagens representativas das **Belezas Naturais do Paraná**, rerepresentas pelos escritores, poetas, artistas plásticos, que possibilitem uma reflexão sobre a natureza, sobre a poesia, a pintura, artes visuais, com textos representativos do Estado, bem como as confluências do sentido da arte, da linguagem poética, dos aspectos sociais, míticos e da intertextualidade presentes em imagens poéticas e picturais, fotográficas, visuais, tais como: **Sete Quedas, Cataratas do Iguaçú, Marumbi e Vila Velha**, com estudos nas imagens simbólicas e na valorização de temas interligados às belezas naturais do Paraná, e na valorização de tais imagens presentes nas obras dos poetas, artistas, do Paraná e do Brasil.

Imagens das Sete Quedas – Nos rastros da memória, o passado (re)visitado

O conjunto dos textos poéticos e pictóricos formam uma constelação de textos-imagens que visam preservar, compartilhar os saberes e a construção de uma Memória de valorização do patrimônio do Paraná e Brasil, com vistas à interação dos contextos a partir das Belezas Naturais do Estado – (a exemplo das Sete Quedas) – convertidas em “vozes” e “imagens” que visam compor um quadro mais amplo de uma “memória do mundo”. Ou como diz o poeta e pensador Octavio Paz, “a poesia é a Memória feita imagem e esta convertida em voz. A *outra* voz não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem” (1993, p. 144. Grifo do autor).

Para o filósofo Gaston Bachelard, o homem sonha através de uma personalidade de uma memória muito antiga. Ele mira-se em seu passado, pois toda imagem para ele é lembrança. Nesse sentido, memória e imaginação não se deixam dissociar, ou seja, ambas trabalham para o aprofundamento mútuo. Elas constituem, na ordem dos valores, uma

⁴³ Parte do texto foi anteriormente publicado na *Revista Texto Poético*, em 2014.

união da lembrança com a imagem. “Uma memória imemorial trabalha numa retaguarda do mundo. Os sonhos, os pensamentos, as lembranças formam um único tecido. A alma sonha e pensa, e depois imagina” (BACHELARD, 1993, p. 181).

Durand salienta que a memória tem “o caráter fundamental do imaginário, que é ser eufemismo, ela é também, por isso mesmo, *antidestino* que se ergue contra o tempo” (1997, p. 405. Grifo nosso.). É ainda “poder de organização de um todo a partir de um fragmento vivido”. Essa potência “reflexógena” é “o poder da vida”, que por sua vez, é capacidade de reação, de regresso. A organização que faz com que uma parte se torne “dominante” em relação a um todo é a negação da capacidade de equivalência irreversível que é o tempo. Por isso, a memória – bem como a imagem – é a magia dupla “pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado” (1997, p. 403). O ato reflexo é ontologicamente esboço da recusa fundamental da morte. Longe de estar do lado do tempo, “a memória, como o imaginário, ergue-se contra as faces do tempo e assegura ao ser, contra a dissolução do devir, a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar, de regredir, para além das necessidades do destino” (DURAND, 1997, p. 403). Frente às “faces do tempo” e à cristalização da “memória”, o homem se vê isolado, ilhado, mesmo estando rodeado por uma multidão. Mergulhado em um mundo de imagens e realidades que dão uma configuração à própria vida, ele é sabedor da sua condição existencial: a solidão habita a sua vida. Ou seja, ela é experiência viva que se concretiza não só enquanto recolhimento, mas, acima de tudo, como sentimento intrínseco frente à sensação de isolamento e vazio vivenciado pelo sujeito humano.

Para Octavio Paz, o vocábulo imagem possui múltiplas definições, entre elas um valor psicológico, pois elas são produtos do imaginário. A imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que interligadas entre si compõem o poema. Toda imagem, ou cada poema composto de imagens, enquanto “cifra da condição humana”, contém um número extraordinário de significados contrários ou díspares. “Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (PAZ, 1991, p. 120).

Os textos literários, plásticos, visuais, imagéticos dos poetas e artistas que abordam as imagens das **Sete Quedas, Cataratas do Iguçu, Marumbi e Vila Velha**, (imagens das belezas naturais do Paraná são embasadas em um fazer poético e artístico centrados na força da linguagem e na concretização de um dizer que aponta para imagens visuais, momentos de observação atenta de um eu em sintonia com o mundo circundante.

Sete Quedas: (re)lembrar para não esquecer

Uma das tarefas primordiais do poeta está na busca de uma elaboração que possibilita representar as coisas e o mundo por das formas simbólicas, uma vez que é mediante a imaginação que se constrói uma poética alicerçada um mundo de sentidos que se interligam à “memória ontogenética”, isto é, todo o (re)criar “remete à criação artística e à fruição estética da obra de arte” (MANCIA, 1990, p. 155-159. Grifo do autor). Sendo assim, Mancia observa que ao criar, o artista percorre “todas as etapas do processo que o levou a construir o seu mundo interno”, no sentido de recriar objetos que correspondem ao “seu mundo ‘ideal’ ou ‘sublime’, aos quais confere uma nova disposição espaço-temporal” (p. 167. Grifo do autor).

Recordar é elemento inerente ao fazer poético e pictórico enquanto registros e arquivos centrados no poder das as rememorações e a maneira como o poeta e artistas organizarem os textos, direcionando-os ao tempo e às configurações de imagens que trazem uma certa valorização da natureza e também os registros de nostalgia e sentimento melancólico em relação a não preservação da natureza, em que o espetáculo do mundo e as paisagens naturais precisam ser (re)apresentadas de forma a apontar para o esforço de valorização e de uma atenção cada vez maior, Como diz o filósofo Gaston Bachelard, o sonhador inflamado conjuga o que vê ao já visto, ou seja, conhece perfeitamente a associação entre imaginação e memória (1989b, p. 19).

Assim, fundamentando-se em Bachelard, pode-se dizer que os poetas e os artistas, em geral, realizam um fazer poético organizado no mundo das imagens e na rememoração das coisas mais singelas, que despertam para as imagens mais ternas e para as belezas naturais, que semelhante às obras de arte existem para ser contempladas, decodificadas, dialogadas, testemunhadas e perpetuada. Nesse sentido, os poemas, imagens, pinturas e fotografias das Belezas naturais do Paraná, ficam marcados no tempo e a na memória e são forças mediadoras e potências capazes de interligar os fatos, as pessoas e suas ações e as coisas do mundo para que não se perca a memória e para uma maior valorização da natureza, como a projeção da pintura do artista Alfredo Andersen (1860-1935), intitulada Sete Quedas, pintada em 1904 em que visualiza-se o conjunto dos Saltos das Sete Quedas:



Figura 01: ANDERSEN, Alfredo (1860-1936). – Sete Quedas. Óleo sobre tela. 41 x 322 cm. Coleção Palácio Iguazu. Coleção Orlando Villela Bittencourt.

Fonte: *PINTORES da Paisagem Paranaense*, 2505, p. 159.

O poema “Adeus a Sete Quedas”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no *Jornal do Brasil*, de nove de setembro de 1982, é um *réquiem* às Sete Quedas, e traz duas epígrafes: “Sete damas por mim passaram, / E todas sete me beijaram.” de Alphonsus de Guimaraens, e “Aqui outrora retumbaram hinos.” de Raimundo Correia. Note-se a forte crítica social do poeta Drummond:

Adeus a Sete Quedas

*Sete damas por mim passaram,
E todas sete me beijaram.*
Alphonsus de Guimaraens

Aqui outrora retumbaram hinos.
Raimundo Correia

Sete quedas por mim passaram,
e todas sete se esvaíram.
Cessa o estrondo das cachoeiras, e com ele
a memória dos índios, pulverizada,
já não desperta o mínimo arrepio.
Aos mortos espanhóis, aos mortos bandeirantes,
aos apagados fogos
de Ciudad Real de Guaira vão juntar-se
os sete fantasmas das águas assassinadas
por mão do homem, dono do planeta.

Aqui outrora retumbaram vozes
da natureza imaginosa, fértil
em teatrais encenações de sonhos
aos homens ofertadas sem contrato.
Uma beleza-em-si, fantástico desenho
corporizado em cachões e bulções de aéreo contorno
mostrava-se, despia-se, doava-se
em livre coito à humana vista extasiada.
Toda a arquitetura, toda a engenharia
de remotos egípcios e assírios
em vão ousaria criar tal monumento.

E desfaz-se
por ingrata intervenção de tecnocratas.
Aqui sete visões, sete esculturas
de líquido perfil

dissolvem-se entre cálculos computadorizados
de um país que vai deixando de ser humano
para tornar-se empresa gélida, mais nada.

Faz-se do movimento uma represa,
da agitação faz-se um silêncio
empresarial, de hidrelétrico projeto.
Vamos oferecer todo o conforto
que luz e força tarifadas geram
à custa de outro bem que não tem preço
nem resgate, empobrecendo a vida
na feroz ilusão de enriquecê-la.
Sete boiadas de água, sete touros brancos,
de bilhões de touros brancos integrados,
afundam-se em lagoa, e no vazio
que forma alguma ocupará, que resta
senão da natureza a dor sem gesto,
a calada censura
e a maldição que o tempo irá trazendo?

Vinde povos estranhos, vinde irmãos
brasileiros de todos os semblantes,
vinde ver e guardar
não mais a obra de arte natural
hoje cartão-postal a cores, melancólico,
mas seu espectro ainda rorejante
de irisadas pérolas de espuma e raiva,
passando, circunvoando,
entre pontes pênseis destruídas
e o inútil pranto das coisas,
sem acordar nenhum remorso,
nenhuma culpa ardente e confessada.
("Assumimos a responsabilidade!
Estamos construindo o Brasil grande!")
E patati patati patatá...

Sete quedas por nós passaram,
e não soubemos, ah, não soubemos amá-las,
e todas sete foram mortas,
e todas sete somem no ar,
sete fantasmas, sete crimes
dos vivos golpeando a vida
que nunca mais renascerá.
(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Jornal do Brasil*,
Caderno B, 09 set. 1982. In: Drummond: 100 anos. 2015)

No poema, Carlos Drummond de Andrade manifesta sua inconformidade em relação à destruição do Salto de Sete Quedas – enquanto patrimônio natural do Brasil e da humanidade – por causa da construção da hidrelétrica de Itaipu. O eu lírico relembra os mortos da Conquista e dos Bandeirantes e conclama se juntarem a eles “os sete fantasmas das águas assassinadas / por mão do homem, dono do planeta” e tece um

panorama do quadro real da história e alude à arquitetura engenhosa da natureza e, por outro lado, aponta para a “destruição” das Sete Quedas pela intervenção de tecnocratas. E conclama a todos para ver pela última vez os Saltos das Sete Quedas e guardá-la para sempre na memória e em cartões postais, mas sem remorso, uma vez que todos “estamos construindo o Brasil grande!”. E na última estrofe a triste constatação de que elas passaram, foram destruídas pela falta de amor. Crime, em número de sete, que golpeia a vida que jamais renascerá, tal como afirma o sujeito da enunciação.



Figura 02: Sete Quedas

Fonte: Foto (Créditos e Cortesia) – Arquivo do Jornal **O Presente**. Sete Quedas. Marechal Cândido Rondon - PR

O Salto de Sete Quedas também denominado Salto Guáira (*Saltos del Guairá*, em castelhano) foi a maior cahoeira do mundo em volume de água, até o seu desaparecimento com a formação do lago da Usina hidrelétrica de Itaipu. Sete Quedas, apesar do nome, eram formadas por dezenove saltos principais, sendo agrupadas em sete grupos de quedas.

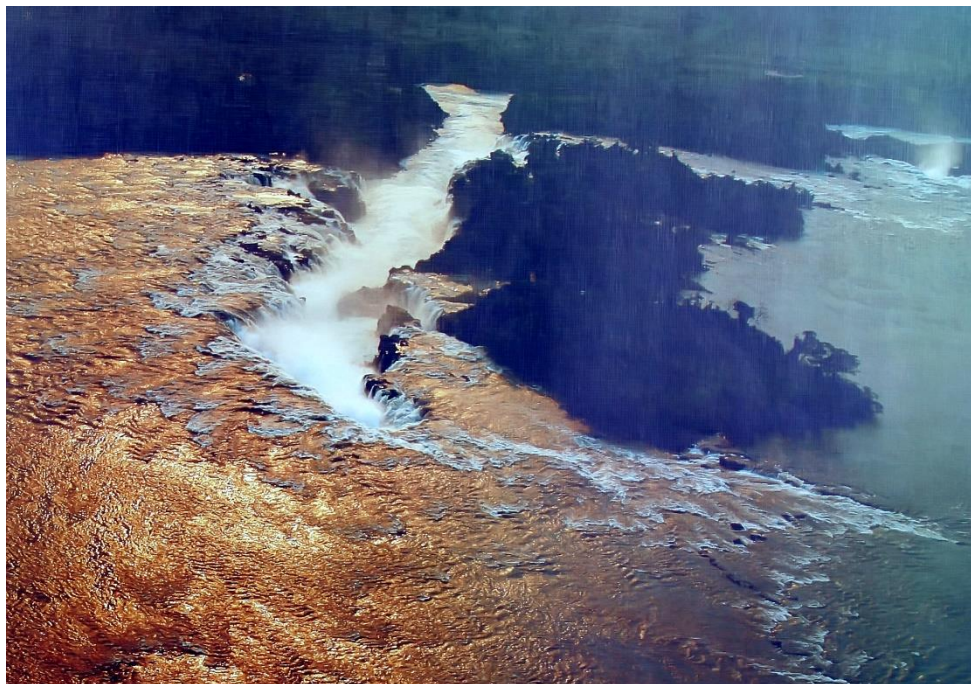


Figura 03: Sete Quedas (Salto 14)

Fonte: Foto (Créditos e Cortesia) – Arquivo do Jornal **O Presente**. Sete Quedas. Marechal Cândido Rondon - PR

Em relação à Memória, o poeta e crítico Octavio Paz afirma que os poetas têm sido a memória de seus povos, pois “cada poeta é uma pulsão no rio da tradição, um momento da linguagem. Às vezes os poetas negam sua tradição mas só para inventar outra” (1993, p. 109). A invenção lírica se projeta do presente para o futuro. O poeta é ciente de sua tarefa: ser elo da cadeia, uma ponte entre o ontem e o amanhã. Entretanto, no findar do século XX, ele “descobre que essa ponte está suspensa entre dois abismos: o do passado que se afasta e o do futuro que se arrebenta. O poeta se sente perdido no tempo” (PAZ, 1993, p. 108-109). Nesse sentido, ao recriar sua experiência, leva avante um passado que é um futuro. O tempo possui uma direção, um sentido, ou seja, “ele deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: concretude e dotado de direção. O tempo é um constante transcender” (PAZ, 1982, p. 69).

A função essencial do tempo na estruturação da imagem do mundo reside, conforme Octavio Paz, no fato de que o homem, dotado de uma direção e apontando para um fim, faz parte de um processo intencional (1993, p. 97). Os atos e as palavras dos homens são feitos de tempo. Assim, a cronologia está fundamentada na própria crítica. Já a poesia é tempo revelado, isto é, o enigma do mundo que se transforma em “enigmática transparência”. O poeta diz o que diz o tempo, até quando o contradiz, pois ele é capaz de nomear o transcender, e ainda, “torna palavra a sucessão” (PAZ, 1993, p. 98).

Do tempo revelado, das lembranças e esquecimento de que fazem parte a MEMÓRIA, o poeta é o elo que mediante o processo intencional faz com que as palavras, as imagens poéticas, bem como todas as formas de (re)apresentações da vida e da natureza se convertam em uma grande construção individual e coletiva de preservação da memória:



Figura 04: Sete Quedas

Fonte: Foto (Créditos e Cortesia) – Arquivo do Jornal *O Presente*. Sete Quedas. Marechal Cândido Rondon - PR

No “canto” do poeta, os *flashes* que captam momentos únicos e também nas pinceladas dos artistas, o registro de um tempo marcado pelas lembranças e tecidos nos tênues fios da memória, tal como as passagens do poema “Réquiem para as Sete Quedas”, do poeta, ensaísta e escritor João Manuel Simões:

Réquiem para as Sete Quedas

Sete quedas, Sete Quedas
 (eram sete ou eram mais?)
 sete templos liquefeitos,
 capelas e catedrais,
 sete cascatas de luz,
 sete líquidos vitrais,
 sete sonatas etéreas,
 sete orfeões, sete corais,
 sete cantos camonianos,
 sete poemas minerais,

(os versos são alva espuma,
as rimas puros cristais)
sete quedas, sete quedas
que não se levantam mais.

Sete dores, sete mortes,
sete afiados punhais,
sete gemidos de angústia,
[...]
Sete véus, sete grinaldas,
sete sonhos nupciais
que as sete noivas sonhavam,
(sonhos tecidos com fios
argênteos de sol e luar).

[...]
Sete Quedas, Sete Quedas,
em tempo de nunca mais,
sete mortalhas escondem
vossos restos imortais
de noivas que se tornaram
dos altos deuses vestais.

[...]
Quando voltarão à vida
as sete noivas fatais?
Pergunto à brisa que canta
na terra dos pinheirais

[...]
Sete Quedas, Sete Quedas,
em vão as invoco, em vão:
elas jazem soterradas
na mais profunda solidão.

[...]
(Sete Quedas, Sete Quedas,
noite no meu coração!)

Sete Quedas, Sete Quedas,
(eram sete ou eram mais?)
Eram sete, sete apenas
mas na saudade são mais.
(SIMÕES, João Manuel, 1982, p. 9-21)

Os versos do poema de João Manuel Simões, além da crítica social a que se refere o sujeito da enunciação, registra a preocupação do eu lírico ao constatar o desaparecimento das Sete Quedas, cujo canto transforma-se em *réquiem*, tendo em vista a perda da beleza natural que o Estado do Paraná, o Brasil e o mundo perderam ao dar lugar a construção da hidrelétrica de Itaipu. No texto mostra a força da memória que tem o poder de ativar ou reter as coisas e apontando para a necessidade de se preservar a natureza. Recordar as Sete Quedas é um fator imprescindível que movimenta as aspirações e sentimentos do sujeito poético, pois no momento da recordação o eu lírico

rememora, com saudade e erguendo sua voz lembrar a todos da atenção que é preciso ter para com a valorização da natureza. Assim, o texto é uma alerta para que não ocorra destruição das belezas naturais.



Figura 05: Sete Quedas – Salto 14

Fonte: Foto (Créditos e Cortesia) – Arquivo do Jornal *O Presente*. Sete Quedas. Marechal Cândido Rondon - PR

Os textos literários, plásticos, visuais, imagéticos dos poetas e artistas que abordam as imagens dos **Saltos das Sete Quedas, Cataratas do Iguaçu, Marumbi e Vila Velha**, (imagens das belezas naturais e dos símbolos de Paraná são embasadas em um fazer poético e artístico centrados na força da linguagem e na concretização de um dizer que aponta para imagens visuais, momentos de observação atenta de um eu em sintonia com o mundo circundante.

Imagens das Cataratas do Iguaçu – Configurações da memória: o presente a ser preservado

Um número significativo de poetas do Paraná e do Brasil ao (re)apresentar as imagens poéticas, pictográficas, figurativas, visuais, centram suas obras em um universo poético e imaginário em que configuram espaços de lirismo, elaboração estética e construções de “mundos imaginários possíveis, com obras que apresentam o social, o mítico e as configurações centradas nos campos da imaginação e da memória. Privilegia-se, no presente projeto as imagens das belezas naturais do Paraná, com suas imagens

poético-plásticas, tais como as **Sete Quedas** (que ficaram submersas com a construção da Usina de Itaipu e são lembradas) e as **Cataratas do Iguaçu**, tão “cantados” e (re)apresentados pelos poetas e artistas.



Figura 06: PARREIRAS, Antonio (1860-1937). – **Cataratas do Iguaçu**, 1920. Óleo sobre tela. 200 x 250 cm. Coleção Palácio Iguaçu.

Fonte: *PINTORES da Paisagem Paranaense*, 2005, p. 164

O poeta Fábio Campana, em *Paraíso em Chamas* (2013), assim se expressa sobre as Cataratas [do Iguaçu]:

CABEZA DE VACA

Dom Alvar Nuñes
 Cabeza de Vaca
 não achou ouro,
 não achou prata,
 muito menos diamante,
 achou as Cataratas.
 E como fazem os turistas
 deslumbrou-se por um dia
 e seguiu adiante,
 deixando detrás de si
 os estragos típicos
 do visitante.
 (CAMPANA, 2013, p. 63)

São versos que expressam a visão do eu lírico que reporta ao passado – enquanto espaços da memória – e centra o olhar na questão do deslumbramento da natureza mesmo que seja de um tempo curto, mas que segue adiante deixando as marcas do que seria os “os estragos típicos do visitante”. Com o olhar voltado ao explorador Cabeza de Vaca aos turistas contemporâneos, que se não encontram ouro ou prata, se encantam com as belezas naturais das cataratas. O explorador espanhol Alvar Nuñez Cabeza de Vaca foi o primeiro homem branco “a avistar as Cataratas do Iguaçu, em 1542, quando “se deslocava do litoral de Santa Catarina rumo a Assunção, no Paraguai, cidade recém-fundada por expedições anteriores, quando se deparou com a grandiosidade das quedas d’água.” (*Cataratas do Iguaçu*, 2013).

Segundo Maurício Ragagnin Pimentel (2010), a “mesma ‘falha geológica’ é atribuído um sentido diverso pelo explorador Cabeza de Vaca, e hologramaticamente pela sociedade quinhentista espanhola a que este pertencia. Este, que conta-se ser o primeiro branco a relatar as quedas, lhes atribuiu uma toponímia cristã: Saltos de Santa Maria. Em sua busca pelas riquezas minerais americanas, o explorador acompanha os índios em um caminho às entranhas do continente, o Peabiru. Sua intencionalidade apreendia os rios como meios de navegação.” (PIMENTEL, 2010. Grifo nosso). Nas palavras de Cabeza de Vaca:

[...] ao irem rio Iguaçu abaixo, era tão forte a correnteza que as canoas corriam com muita fúria. Logo adiante do ponto onde haviam embarcado o rio dá uns saltos por uns penhascos enormes e a água golpeia a terra com tanta força que de muito longe se ouve o ruído.[...] Vencido aquele obstáculo, voltaram a colocar [as canoas no rio e] as conduziram por mais de meia légua [...] (CABEZA DE VACA [1542], p. 139, 1987 apud PIMENTEL, 2010)

Se o desnível do rio Iguaçu, na observação do explorador foi notoriamente interpretado como “um obstáculo”, os apontamentos do explorador direcionam para a observação das terras planas, boas para o cultivo. Já “as áreas silvestres, montanhas e pântanos eram tidos como os símbolos vivos do que merecia ser condenado.” Em outros trechos Cabeza de Vaca (1987, p.138) narra os recursos dessa terra que parece ser “a mais fértil do mundo”. A natureza era apreciada segundo sua utilidade e a capacidade do homem em dominá-la. (apud PIMENTEL, 2010).

Note-se, no poema “Cabeza de Vaca”, de Campana, que ao se criar estruturas, relações, a partir de elementos preexistentes, o poeta mediante a criatividade conecta estruturas mentais, expressas mediante formas e linguagem altamente elaborada, resulta

em uma construção poética alicerçada na arte-poesia. Dos *golems* de palavras, labirintos de imagens, águas, mármore de pedra e cores, sons ou gestos, os poeta-artistas combinam esses materiais com o intuito de “intensificar a experiência e provocar profundas emoções para distinguir certas composições de ações fluentes, distinção que hoje em dia é mais necessária que nunca” (RACIONERO, 1995, p. 15-16).

As Cataratas do Iguazu (*Cataratas del Iguazú*, em castelhano) - Patrimônio Natural da Humanidade - perfaz um conjunto de cerca de 275 queda de água no Rio Iguazu (na Bacia hidrográfica do rio Paraná), e está localizada no Parque Nacional do Iguazu (criado em 1939) e no Parque Nacional argentino (criado anteriormente, em 1934). Iguazu significa “água grande”, derivado da etimologia tupi-guarani. São dezenove saltos principais e cinco deles do lado do Brasil: Floriano, Deodoro e Benjamin Constant, Santa Maria e União. Os demais estão do lado da Argentina. O **maior salto é a “Garganta do Diabo”**.



FIGURA 07: Lange de Morretes - Cataratas do Iguazu, 1920.

Na acepção de Bachelard, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, “o riacho, o rio, a cascata têm pois um falar que os homens compreendem naturalmente. Como diz Wordsworth, “uma música da humanidade” (1989, p. 201). Nesse sentido, em toda a atividade poética (plástica), há uma espécie de reflexo condicionado, quer se trate das raízes que reúnem impressões visuais, auditivas e vocais, justamente pelo fato de a “água tem também vozes indiretas. A natureza repercute ecos

ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares. De todos os elementos, a água é o mais ‘fiel espelho das vozes’ [Tristan Tzara].” (BACHELARD, 1989, p. 199).



Figura 08: Augusto Ballerini, La cascada del Iguazú. 1892. 34,5 x 102 cm, con marco: 62 x 128,5 cm, óleo sobre tela sobre madera. Inv. 1846.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_cascada_del_Iguaz%C3%BA_-_Augusto_Ballerini.jpg

As “Vozes das águas” são apresentadas pela poeta Helena Kolody, no texto de densa significação lírica ao descrever as Cataratas do Iguaçu marcada pela beleza natural e grandeza do espetáculo no “imenso palco” da natureza:

CATARATAS DO IGUAÇU

Num profundo clamor,
Salta no abismo o turbilhão das águas.
Referve na garganta, em convulsões, e espuma,
Ergue-se em renda e névoa, que o sol irisa,

No imenso palco escarpado,
Esgarçam-se líquidos tules,
Há esguias águas dançantes,
Nevoeiros de arco-íris.

No abismo do tempo imemorável,
Reboa, soturna, a voz das cataratas.
(HELENA KOLODY, 1999, p. 160)

As imagens das águas em turbilhão geram o contraste com a forma de renda e névoa irisada pelos raios do sol. São movimentos dançantes das águas e do “abismo do tempo imemorável”, em que privilegia-se uma memória do mundo e do ressoar das vozes das águas.

O poeta Mario Quintana também tece seu canto de amor às “Cataratas do Iguaçu”, no poema que apresenta as imagens dos rios como caminhos mais antigos do mundo, com

suas formas e cores, “serpenteiam” os espaços geográficos e não há como limitá-los e sequer parar o curso das águas. O questionamento movimenta o poema na indagação do sujeito lírico:

CATARATAS DO IGUAÇU

Os rios são caminhos
mais antigos
que a redondeza da terra.
Eles descem horizontes
seguem sozinhos no ar.
E a bela asa em pleno vôo,
entre o partir e o chegar,
sem se importar com fronteiras.
Mas como se há de parar?
(QUINTANA, Mario, 2013)

Os poemas de Mario Quintana e Helena Kolody atestam que não é possível compreender a arte de um determinado período histórico, conforme diz Racionero (1995), sem entender a visão que o homem tem de si mesmo e de sua relação com o mundo no momento em questão. O homem deseja distintas coisas em lugares e momentos diferentes. Ele se vê a si mesmo – no universo – de distintas maneiras em momentos e lugares diferentes. Ele se reflete em sua arte. A intuição imaginativa dos problemas que se valorizam em cada época é uma das funções da arte, a qual, ao funcionar por abandono poético à associação de ideias, aos vislumbres, permite captar e expressar o incipiente, ainda formalizar o recém aceitado. Em nível instrumental, no referente ao material e às ferramentas necessárias para penetrar em um novo campo, é a ciência que vai adiante, de modo que, quando são inventados instrumentos de observação mais precisos, permite-se observar o que as gerações precedentes tiveram que descobrir mediante a imaginação. A olhar atento e valorização da Natureza sempre foram pontos centrais das reflexões e do ofício dos poetas e artistas ao evocar imagens poéticas que mediante a imaginação as combinam e valorizam tais imagens alicerçando-as na força expressiva e na potência de uma poética capaz de dar sentido à vida. Ao buscar a essência da linguagem, os artistas realizam o poder mágico através das palavras poéticas e das imagens enquanto mediação, comunicação e exercício de construção de sentidos, uma vez que elas são manifestações dos entes e seres.

Imagens poético-simbólicas do Paraná

Para Octavio Paz, o vocábulo imagem possui múltiplas definições, entre elas um valor psicológico, pois elas são produtos do imaginário. A imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que interligadas entre si compõem o poema. Toda imagem, ou cada poema composto de imagens, enquanto “cifra da condição humana”, contém um número extraordinário de significados contrários ou díspares. “Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (PAZ, 1991, p. 120).

Os textos literários, plásticos, visuais, imagéticos dos poetas e artistas que abordam as imagens dos Saltos das Sete Quedas, Cataratas do Iguaçu, Marumbi e Vilha Velha, (imagens das belezas naturais e dos símbolos de Paraná são embasadas em um fazer poético e artístico centrados na força da linguagem e na concretização de um dizer que aponta para imagens visuais, momentos de observação atenta de um eu em sintonia com o mundo circundante. O olhar atento à Natureza, pode-se observar nos poemas de Alberto de Oliveira e Helena Kolody, a seguir:

O poeta Alberto de Oliveira em alusão ao Pico do Marumbi (na Serra de Marumbi) tece uma construção poética que une o sagrado ao profano, e apresenta a paisagem descrita como um “Novo Olimpo”, com suas recorrências aos deuses e divindades da Grécia:

Vestígios Divinos

(Na Serra de Marumbi)

Houve deuses aqui, se não me engano;
Novo Olimpo talvez aqui fulgia;
Zeus agastava-se, Afrodite ria,
Juno toda era orgulho e ciúme insano.

Nos arredores, na montanha ou plano,
Diana caçava, Actéon a perseguia.
Espalhados na bruta serrania,
Inda há uns restos da forja de Vulcano.

Por toda esta extensíssima campina
Andaram Faunos, Náiades e as Graças,
E em banquete se uniu a grei divina.

Os convivas pagãos ainda hoje os topas
Mudados em pinheiros, como taças,

No hurra festivo erguendo no ar as copas.
(OLIVEIRA, 2013)

O sujeito lírico aproxima a Marumbi ao Monte Olimpo, em que os deuses são transformados em altivos pinheiros com suas taças, em festins divinos. Note-se a despreocupação do poeta ao nominar os deuses gregos e latinos, os quais denomino-os nas duas formas, provavelmente, uma maneira mais livre de situá-los. O interessante é que o poeta tece uma comparação do sagrado e profano e “metamorfoseia” os deuses e divindades, em “pinheiros”, tal como taças, que naturalmente lembra a forma da Araucária. Destaca-se, também, a forma de composição textual do soneto com rigor das formas, com suas rimas, mas na liberdade de tematizar os elementos que compõe o poema.

Cumpre destacar que o

Conjunto Marumbi é a montanha com rota mais difícil do Paraná. O nome do culme mais alto (Olimpo) do Conjunto Marumbi recebeu o nome do seu primeiro acensor, Joaquim Olimpio Carmeliano de Miranda. O Conjunto Marumbi ou Serra Marumbi é formado pelas montanhas: Olimpo (1.539 m.), Boa Vista (1.491 m.); Gigante (1.487 m.); Ponta do Tigre (1.400 m.); Esfinge (1.378 m.); Torre dos Sinos (1.280 m.); Abrolhos (1.200 m.); Facãozinho (1.100 m.) e pelo Morro Rochedinho (625 m). (OLIVEIRA, Blocos On Line, 2013)

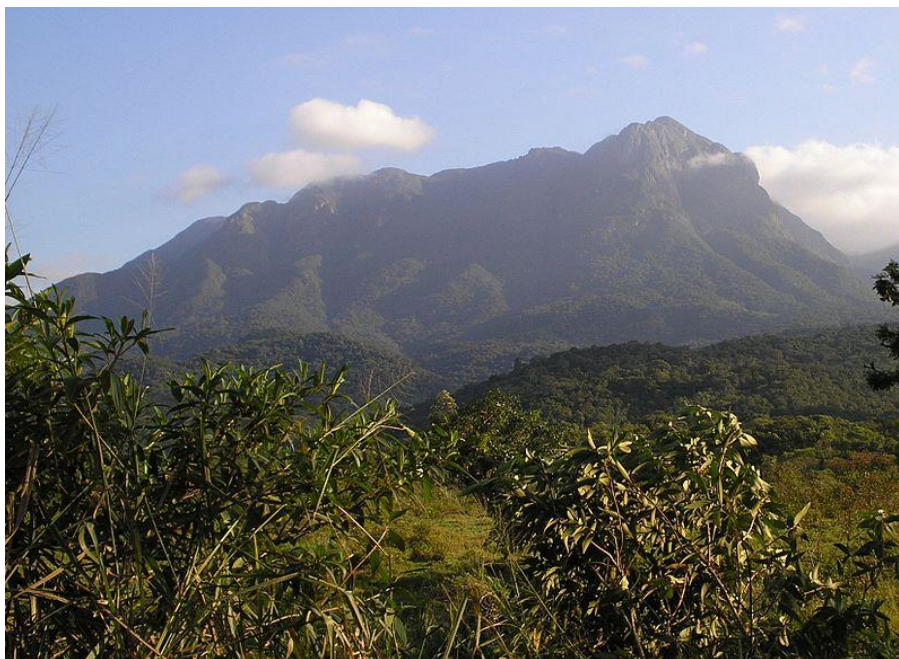


Figura 09: Pico do Marumbi (domínio público)

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pico do Marumbi.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pico_do_Marumbi.jpg)

As **Belezas Naturais**, bem como as obras de arte existem para ser contempladas, decodificadas, dialogadas, testemunhadas e perpetuadas. O homem é um conjunto de signos, um conjunto orgânico em diversas pautas, sistemas e níveis. Toda obra que o artista produz, pinta ou esculpe, seja um retrato de cabeça, seja um busto ou de corpo inteiro, ele pode atribuir identidade (ou iconicidade) por vários meios. Daí a imagem ser ainda o produto direto e consciente da imaginação seletiva, tal como a imagem do **Pico do Marumbi**, que foi (re)apresentado pela poeta Helena Kolody, no poema intitulado “Marumbi”, com seus versos de um eu lírico que observa a natureza:

Marumbi

Ferido, a esvair-se em luz, mais um dia esmorece.

O sol, de suave, é uma poeira azulada
nos verde-escuros vales abismais.
Montanhas
heráldicas,
estranhas,
emergem, a escorrer sombras imensas,
para o banho lustral da luz crepuscular.

A melopeia múrmura das fontes
e a envolvente magia da floresta
adormecem os ruídos inquietantes.

O instinto apaga o eterno olhar alerta.

Absorto na doçura indizível da tarde,
o alado pensamento as asas fecha, em cisma.
Anda a olhar erradio a sondar os abismos,
dos montes de perfil quedando-se esquecido.
Súbito, fere-o aquele pico audaz
que se ergue senhoril, como se concentrasse
toda a ambição ascensional da Serra,
ansiosa de alcançar aquela estrela
que tremeluz no céu opalescente,
na meia luz nostálgica do poente.

E o homem nativo, ingênuo e bom, põe-se a sonhar
que, se escalasse aquele pico sobranceiro,
iria colher, com as mãos frementes de alegria,
essa serena flor azul do céu da tarde.

Então, uma pergunta inquieta acorda,
bate as asas precipites, ali
onde a prisão do pensamento a esconde:
– Marumbi?

(Por onde?)

(KOLODY, 2011, p. 189)



Figura 10: Montanha do Marumbi - Theodoro De Bona -Morretes - 1921. Óleo sobre tela. 28 x 45 cm. Coleção Família De Bona.

Fonte: http://muvi.advant.com.br/memoria_muvi/bona/paisagens.htm Acesso em 27 jun 2016

Uma das Belezas Naturais do Estado do Paraná é **Vila Velha** (Parque Estadual de Vila Velha), que é um sítio geológico situado no município de Ponta Grossa, Paraná. O “Parque Estadual de Vila Velha” é atração turística por reportar às formações rochosas lembram cidade com seus castelos e torres. Com altura média das colunas vinte metros que podem chegar a trinta metros em alguns pontos.

O pesquisador Luis Afonso Salturi, no artigo “Registros da Lente de Armin Henkel: Trajetória e Obra do Fotógrafo Alemão”, tece a seguinte afirmação:

[...] vale lembrar um apontamento do historiador britânico Simon Schama argumenta que a paisagem é resultado da cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação humana projetado sobre mata, água e rocha (SCHAMA, 1996). Inserida no contexto desta última projeção da imaginação, a fotografia a seguir (figura 7) tem como tema o conjunto de formações rochosas que deram origem ao Parque Estadual de Vila Velha, situado na cidade de Ponta Grossa, região dos Campos Gerais.

(http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2016/sociologia_teses/tese_pos_doutorado_luis_afonso_salturi.pdf).

A seguir, o registro fotográfico do fotógrafo Armin Henkel e a mesmo registro pelas mãos do artista paranaense Theodoro De Bona:

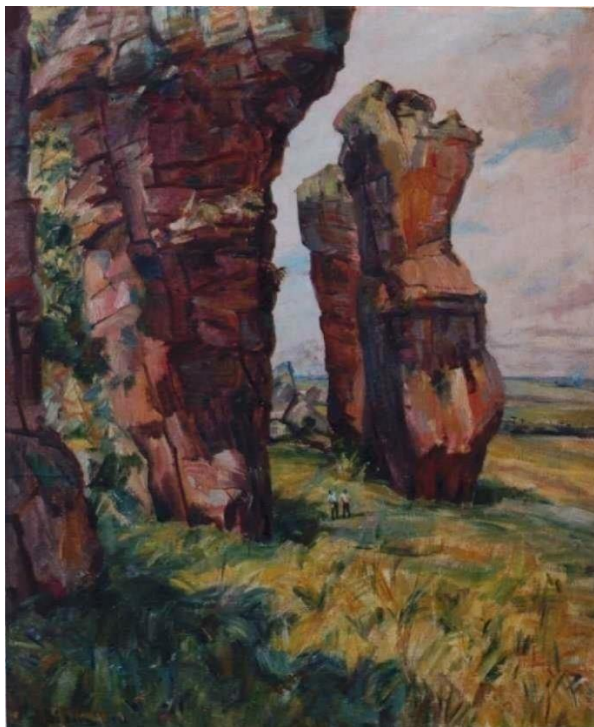


Figura 12: Vila Velha - Theodoro De Bona
1943. Óleo sobre tela. 75 x 90 cm.

MusA - Museu de Arte da UFPR, Curitiba

Fonte: http://muvi.advant.com.br/memoria_muvi/bona/paisagens.htm

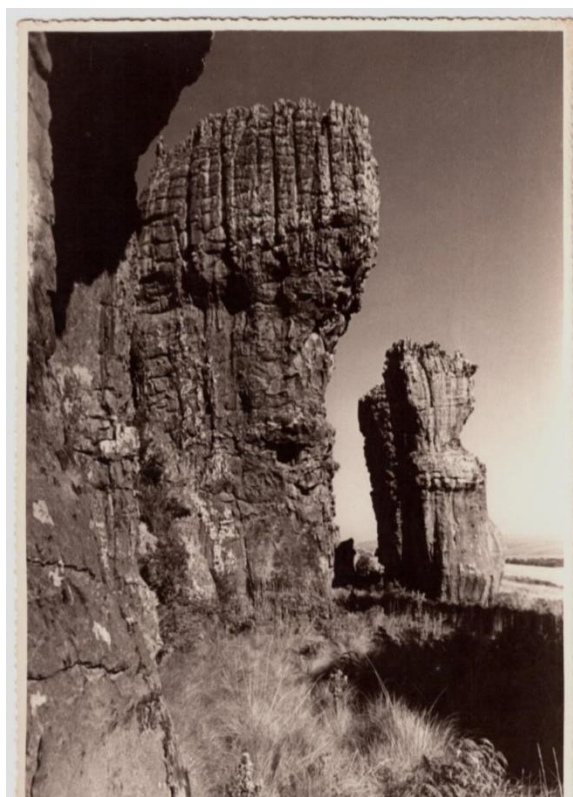


Figura 13: Armin Henkel (Fotógrafo Alemão). Vila Velha, Paraná. [19_] 16x23.
- Coleção particular.

Fonte: Luis Afonso Salturi. **A paisagem paranaense fotografada por Armin Henkel.** In: http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=134

Os poemas, imagens, pinturas e fotografias das Belezas naturais do Paraná, ficam marcados no tempo e a na memória e são forças mediadoras e potências capazes de interligar os fatos, as pessoas e suas ações e as coisas do mundo para que não se perca a memória e para uma maior valorização da natureza. Registra-se aqui toda a beleza da “Taça”, de Vila Velha (Ponta Grossa - PR):



Figura 11: HENKEL, Armin. Vila Velha, Paraná, Taça. [19--]. 16 x 23 cm.
Fonte: Luis Afonso Salturi. A paisagem paranaense fotografada por Armin Henkel. In:
[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2016/sociologia teses/tese pos doutorado luis afonso salturi.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2016/sociologia%20teses/tese%20pos%20doutorado%20luis%20afonso%20salturi.pdf)

As imagens das **Sete Quedas, Cataratas do Iguaçu, Marumbi e Vila Velha** fornecem múltiplas categorias de percepção de beleza que ficou desaparecida no espaço geográfico e na perda da imagem repleta de beleza e encantamento das manifestações dos Saltos das Sete Quedas, imagens instauram lembrança e um sentimento de tristeza em saber ficaram submergidas em prol do “progresso”. Há toda uma valorização das imagens que ficam marcadas nas lembranças das paisagens naturais das Sete Quedas, em que as

operacionalizações dos poetas, artistas, que as relembram apontam para as reconstruções de registros e acontecimentos passados. Os olhares e os textos dos escritores e artistas que se voltam para as lembranças vividas e registradas que acentuam o poder das imagens e seu poder de simbolização.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Adeus a Sete Quedas”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 09 set. 1982. In: Drummond: 100 anos. Disponível em:

<http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond30.htm> Acesso em 9 mar 2015.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1989a.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989b.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CABEZA DE VACA, Álvaro Núñez. *Naufrágios & Comentários*. Trad. de Jurandir Soares dos Santos. Porto Alegre: L&PM, 2009 (1. ed. em espanhol 1542).

CAMPANA, Fábio. *Paraíso em chama*. Curitiba: Travessa dos editores, 2013.

CATARATAS do Iguazu – Uma das sete maravilhas da natureza. Disponível em: <http://www.fozdoiguacudestinodomundo.com.br/atrativos/cataratas-do-iguacu> Acesso em 09 mar. 2015.

CRUZ, Antonio Donizeti da. *O imaginário e o fazer poético de Helena Kolody*. Cascavel: Edunioeste, 2012.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte da memória? In: *Papel da memória / Pierre Achard*. [et. al.]; tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (Ensino Superior).

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

GONZALES, Javier. *El cuerpo y la letra: la cosmología poética de Octavio Paz*. México – Madrid – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.

QUINTANA, Mario. “Cataratas do Iguaçu”. Disponível em:
<http://prosapoesiaecia.xpg.uol.com.br/quintanamestres.htm> Acesso em 09 mar. 2015).

KOLOGY, Helena. “Cataratas do Iguaçu”. In: *Viagem no espelho*. 5. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.

MANCIA, Mauro. *No olhar de Narciso: ensaios sobre a memória, o afecto e a criatividade*. Lisboa: Escher, 1990.

PAPEL da memória / Pierre Achard. [et al.]; tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo. Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Coleção Logos).

PIMENTEL, Maurício Ragagnin. *Cataratas do Iguaçu: experiências e registros de uma paisagem turística*. Porto Alegre: Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Geociências. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Porto Alegre, RS, UFRGS/PPGEA, 2010.

PINTORES da Paisagem Paranaense. Edição fac similar. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Solar do Rosário, 2005.

SALTURI, Luis Afonso. A paisagem paranaense fotografada por Armin Henkel. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 4, 2012/2013. Disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=134>. Acesso em: 27/06/2016.

SALTURI, Luis Afonso. Registros da Lente de Armin Henkel: Trajetória e Obra do Fotógrafo Alemão” In: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2016/sociologia_teses/tese_pos_doutorado_luis_afonso_salturi.pdf Acesso em: 27/12/2019.

SIMÕES, João Manuel. *Réquiem para Sete Quedas*. Curitiba: Lítero-Técnica, 1982.

ÍNDICE REMISSIVO**A**

Adélia Prado,
Amazônia Literária,
Análisis Arquetípico,
Angústia,
Artes Plásticas
Autoria feminina,

B

Beatlemania,
Beatles,
Belezas Naturais do Paraná,
Blanca Varela,

C

Campos do Imaginário,
Cecília Meireles,
Comproducción Virtual,
Constelações do Imaginário,
Crítica-Escritura,

D

Devaneios,
Ditadura,

E

Ecofábulas,
Escrita femenina,
Escrita Feminina,
Escritura de Mujeres,
Escrituras e fronteiras,
Ese Puerto Existe

F

Ficcionalização,
Figuraciones del Sujeto Fronterizo,
Fotografia,

- Fronteiras Geográficas,
- G**
- Gênero,
Geografia Cultural,
- H**
- Helena Kolody,
História,
- I**
- Identidades,
Imagem,
Imagens Poéticas,
Imaginário Estético,
Imaginário Poético,
Imaginário,
Invisibilidade da Morte,
- J**
- Janelas Verdes,
- K**
- Kafka
Kierkegaard,
- L**
- Lília Aparecida Pereira da Silva,
Literatura,
Luso-Brasileira,
- M**
- Marumbi
Memória,
Miguel Bakun
Mito,
Modesto Carone,
Mulher,
Murilo Mendes,
- N**
- Narrativa Paraguaya,

Narrativas,
Nísia Floresta,

O

Octavio Paz,

P

Performance,

Pintura,

Poesia,

Poéticas do imaginário,

Q

Quintana,

R

Representação,

Resistência,

Romance,

S

Sociedade,

Sophia de Mello Breyner Andresen,

Stela do Patrocínio,

T

Testemunho,

U

Utopia Na Distopia,

V

Virgínia Vendramini,

W

Walter Benjamin,

X

Xingu

Y

Yellow Submarine

Z

Ziqqurat,

PARTICIPAM DESTA COLETÂNEA

MEHMET İLGÜREL: Es profesor titular del Departamento de Filología Española de la Facultad de Letras de la Universidad de Estambul, donde realizó sus estudios y se doctoró en el año 2013. Entre sus áreas de interés académico se incluyen la teoría del imaginario de Gilbert Durand, la teoría de los cronotopos de Mijail Bajtin, la narratología y la teoría de las influencias en literatura. En el año 2016 publicó un libro titulado *Imaginario simbólico de los cuentos de Julio Cortázar* en la editorial Yeni İnsan. Es miembro del Grupo de Investigaciones en los Estudios Sobre Poéticas del Imaginario y Memoria de la Universidad Estatal del Oeste de Paraná.

DENISE SCOLARI VIEIRA: Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professora do Curso de Letras-Português-Espanhol, na UNIOESTE (Universidade Estadual do Oeste do Paraná- campus de Marechal Cândido Rondon-Paraná). Atualmente realiza trabalhos de investigação nas áreas de Literatura e História; Leitura Literária e Fomento à Leitura. Participa como colaboradora do Grupo de Pesquisa: “Estudos de Poesia Brasileira Moderna e Contemporânea” (Universidade Federal de Goiás) e do Grupo de Pesquisa: “Estudos de Poesia Brasileira Moderna e Contemporânea” (UNIOESTE).

BIANCA CARDOZO FLORES: Formada em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD e mestra em Letras pela mesma instituição. A pesquisadora tem como foco de investigação a crítica literária feminista, a escrita de mulheres e o conceito da loucura.

ALEXANDRA SANTOS PINHEIRO: Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2007). Fez seu estágio de pós doutoramento na Universidad de Salamanca - España (2018-2019). Professora adjunta da UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados, onde atua como professora da graduação e do Programa de Pós-Graduação em Letras.

LUCILAINE TAVARES DA SILVA ANSCHAU: Possui graduação em Letras (1995), Especialização em Língua Portuguesa e Literatura (1999) e Mestrado em Letras (2017) pela Universidade Estadual do Paraná – UNIOESTE.

JOB LOPES: Doutor em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE/PR

LUDMILA MARTINS NAVES: Mestranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), orientanda do Dr. Divino José Pinto, pesquisando A Utopia na Distopia: Beatlemania entre Flores e Canhões na linha de pesquisa Crítica Literária, Tradução e Transcrição, graduada em Letras (2008) e Comunicação Social com ênfase em Publicidade e Propaganda (2012) pela mesma pontifícia, MBA em Marketing e Inteligências de Mercado pelo Instituto de Pós Graduação e Graduação - Goiás (IPOG-GO) com ênfase em Mercado Literário, autora na Editora Anjo (São Paulo) desde 2016, membro do grupo de pesquisa: Crítica Literária, Tradução e Estudos Interartísticos, e atualmente também edita o romance Bodega Fantástica Caixinha de Pandora para publicação no ano de 2020.

DIVINO JOSÉ PINTO: Doutor em Letras – Teoria da Literatura (2005) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (1990), graduado em Letras - Faculdade Cora Coralina - Cidade de Goiás (1984), Pós-graduação em Língua Portuguesa - CECAP - (1986). Pós-doutorando pela PUC-RIO. É líder do Grupo de Pesquisa: Crítica Literária, Tradução e Estudos Interartísticos. Atualmente, é professor adjunto da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, professor estatutário - Secretaria Estadual de Educação e professor da Universidade Estadual de Goiás.

LILIBETH ZAMBRANO: Doutora em Filologia pela Universidade de Zurique, Suíça, é professora associada e investigadora do Instituto de Investigações literárias “Gonzalo Picón Febres”, inserido na Faculdade de Humanidades e Educação da Universidad de los Andes, em Mérida-Venezuela.

PAULO BUNGART NETO: Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais. Professor Associado da Universidade Federal da Grande Dourados. Coordenador (2017-2019) do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados. É membro do Grupo de trabalho (GT) de Literatura Comparada da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL).

LOURDES KAMINSKI ALVES: Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNESP/Assis/SP (2003). Fez seus estágios de pós-doutoramentos na Pontifícia Universidade Católica do Rio (PUC-Rio, 2010) e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2014). Professora Associada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, onde atua como docente no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIOESTE. Pesquisadora Produtividade em Pesquisa - PQ/CNPq.

WALDEMAR JOSÉ CERRÓN ROJAS: Docente investigador responsable. Universidad Nacional del Centro del Perú, Perú

BERTHA ROJAS LÓPEZ: Docente investigadora corresponsable. Universidad Nacional del Centro del Perú, Perú

SIMONE MARIA MARTINS: Doutora e integrante do Estágio de Pós-Doutorado (2019-2020), do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual Oeste do Paraná – Unioeste – Cascavel/Paraná. Mestre em Educação. Graduada em Pedagogia e Ciências Sociais. Professora da rede pública Estadual e coordenadora de Polo da Universidade Aberta do Brasil - Umuarama/Paraná.

MARIA DE FÁTIMA GONÇALVES DE LIMA: Possui graduação em Letras (1985) e Direito pela (PUC/GO) (1987), doutora em Letras (Teoria da Literatura) pela UNESP - Rio Preto (2004) e pós-doutorado pela PUC/ Rio (2009), Pós-doutorado PUC São Paulo (2014). Desenvolve um estudo sobre o Imaginário, Performance, ecopoesia e ecoficção, teoria da linguagem poética. É ensaísta e autora de obras de crítica e Literatura Infante juvenil. É membro do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de Goiânia. É membro da Academia Goiana de Letras, (AGL), cadeira nº 5.

VANDERLEI KROIN: Doutorando em Letras, Área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE. Mestre em Letras pela mesma instituição (2017), tendo desenvolvido pesquisa comparativa entre a obra poética de Helena Kolody e a pictórica de Miguel Bakun. Bolsista CAPES.

ANTONIO DONIZETI DA CRUZ: Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realizou seus estágios de pós-doutoramentos na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Rio). Professor Associado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, atua no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIOESTE. Pesquisador Produtividade em Pesquisa da FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA - Paraná.