



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

A TRANSFIGURAÇÃO DA REALIDADE EM *SOLOMBRA*:
morte, solidão e sonho

DAIANE ARAUJO BULSING

RIO GRANDE
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

DAIANE ARAUJO BULSING

A TRANSFIGURAÇÃO DA REALIDADE EM SOLOMBRA:
morte, solidão e sonho

Dissertação apresentada como requisito parcial e
último para a obtenção do grau de mestre em Letras.
Área de concentração: História da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Rolando de Souza

Data da defesa: 03 de março de 2015

Instituição depositária:
Sistema de Bibliotecas – SIB
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande, março de 2015

Aos meus pais que mesmo desconhedores da lírica instigam meus sentidos para a poesia quando dizem: “temos outros por dentro”.

Agradecimentos

Muitas pessoas apoiaram o processo dolorido e difícil que permeou a escrita da presente dissertação. A participação de muitos foi em ausência, pois eu estive reclusa, entregue ao devaneio da solidão e do silêncio. Depois da defesa do trabalho pretendo, num ímpeto de libertação, abraçar pessoa por pessoa e resgatar a parte social que a poesia-solidão tirou de mim.

Agora, apenas listo alguns nomes recuperados pela memória. De coração tenho gratidão aos votos de credibilidade, incentivo e honestidade intelectual da querida orientadora Raquel Souza. Agradeço ao questionador, incansável e respeitador afago da família de sangue: Darcy e Soni, Bruna e Marcelo, Chiquinho, João Gabriel e Ana Julia. Ao dindo Marcelo e à dinda Noêmia. Agradeço às irmãs que a vida me ofereceu, Michele Dacas, Aline Dayques e Raquel Almeida. Ao apoio da família pelotense: Tânia, Patrícia, Larissa e Maykon. Gratidão ao Yuri Bovi pelo amor, calor e sorriso. Agradeço não só ao namorado, amigo, mas ao pesquisador que ele é. Ao Marco Martini pelas discussões políticas, pelo carinho e pela abertura dos meus olhos.

No programa de pós-graduação em História da Literatura na FURG agradeço aos votos de confiabilidade e a dedicação dos coordenadores de mestrado: Mauro Póvoas e Rubelise Cunha. Agradeço imensamente alguns professores e funcionários, em especial, Antonio Mousquer, Aimée Bolaños, Elena Palmero, Carlos Baugarten, Artur Vaz, Claudia Caimi, Cícero Valadão, Adriana Silveira, Oscar e Cristina Brizolara e Kelly Duarte. Agradecimento ao Programa de estudos literários da UFMG em especial ao professor Sérgio Alcides Amaral pelas belas contribuições.

Aos colegas do mestrado que, de uma forma ou de outra, estiveram presentes. Agradeço imensamente aos colegas de trabalho na Educação à distância, da FEPELE e da SEaD/FURG. A todos, sem uma única exceção, sou grata pelos momentos em que escutaram minhas lamúrias sobre o doloroso processo de escrita. Muitos se ofereceram para ler o trabalho. Todos queriam/querem que eu encerre o ciclo chamado dissertação de mestrado. Como a lista de amigos é extensa, deixo um super abraço e um muito obrigada a todos os amigos, em especial aos do Cassino.

EXPERIÊNCIA MAIOR

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu.

Clarice Lispector, A descoberta do mundo

E esse estado de unidade primordial, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada instante, constitui nossa condição original, para a qual nos voltamos de vez em quando. Sabemos apenas que é aquilo que nos chama do fundo do nosso ser. Entrevemos sua dialética e sabemos que os movimentos antagônicos em que se expressa-estranheza e reconhecimento, elevação e queda, horror e devoção, repulsa e fascinação – tendem a se tornar unidade. Fugimos assim à nossa condição? Regressamos realmente ao que somos? Regresso àquilo de que fugimos e antecipação do que seremos. A nostalgia da vida anterior é pressentimento da vida futura.

Octavio Paz, O arco e a lira

Resumo

A presente dissertação apresenta uma leitura sobre a reatualização da identidade, pelos aportes do imaginário poético da intimidade, na obra *Solombra* (1963) de Cecília Meireles. Ao considerar o imaginário da morte, solidão e sonho como motivadores da transfiguração do eu é possível realizar, nos três primeiros poemas de *Solombra*, a leitura de temáticas que perfazem a possibilidade do sujeito-lírico se revelar, no instante, como espelho do outro. Para tanto, as coincidências e mobilidades da história-memória revelam-se aspectos de realidades à maneira que o sonhador de *Solombra* as promove como questionamento e negação do imaginário temporal. Para tal investigação, a dissertação é realizada pelos aportes poéticos - filosóficos de Gaston Bachelard, Octavio Paz, Paul Ricoeur, Henry Bergson e Maurice Merleau-Ponty dentre outros teóricos que colaboram para o desenvolvimento do trabalho.

Palavras - chave: poesia e imaginário; poesia e memória; Cecília Meireles; poesia brasileira.

Resumen

Este trabajo presenta una lectura sobre la reactualización de la identidad, por contribuciones del imaginario poético de la intimidad, en la obra *Solombra* (1963) de Cecília Meireles. Al considerar el imaginario de la muerte, soledad y sueño como motivadores de la transfiguración del yo es posible realizar, en los tres primeros poemas de *Solombra*, la lectura de los temas que componen la posibilidad del sujeto-lírico se revelar, en el instante, como espejo del otro. Por lo tanto, las casualidades y mobilidades de la historia-memoria se muestran aspectos de realidades a la manera que el soñador de *Solombra* las promueve como cuestionamiento y la negación del imaginario temporal. Para tal estudio, la disertación es realizada por los aportes poéticos-filosóficos de Gaston Bachelard, Octavio Paz, Paul Ricoeur, Henry Bergson y Maurice Merleau-Ponty entre otros autores que contribuyeron al desarrollo del trabajo.

Palabras clave: poesía e imaginario; poesía y memoria; Cecília Meireles; poesía brasileña

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1 O IMAGINÁRIO POÉTICO DE <i>SOLOMBRA</i>	18
Caminhos da imagem poética	18
Consciência e devaneio: substâncias da realidade	32
O eu e o outro: líricos, eu-outro	39
Eu-outro: graus de subjetividades poéticas.....	41
Os rastros de forma e matéria	47
2 LEITURA DO IMAGINÁRIO POÉTICO EM HISTÓRIA, MEMÓRIA E TEMPO.....	56
A busca do outro: o encontro com a ausência.....	56
A memória indefinida e inconsolável.....	66
No instante, a morte nos olhos	81
Em diálogos frágeis, a solidão	88
O olhar no inexistente.....	100
No esquecimento- lembrança, o sonho.....	111
Ausente de sentidos em memória guardada.....	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	132

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Meu contato com o propósito da *poesia e imaginário* aconteceu no ano de 2006, momento em que procurei a professora Dra. Raquel Rolando de Souza demonstrando meu interesse no estudo da poesia. Foi assim que decidi não mais copiar poemas em capas de cadernos ou apenas ler e relê-los para, numa oportunidade, entoá-los através da oralidade. A decisão de estudar poemas complementou-se na participação do projeto “Retratos de Infância: a poesia brasileira nas marcas de um espelho” de responsabilidade da professora anteriormente mencionada.

Os três anos que antecederam a seleção para o mestrado no programa de Pós-Graduação da FURG serviram para amadurecer o estudo centrado no gênero de poesia, sobretudo para um conhecimento mais alargado de alguns poetas brasileiros. Aceitando a sugestão da querida orientadora, pesquisei uma parte do universo literário da poeta Cecília Meireles¹. Durante o primeiro ano da pesquisa os estudos centraram-se na obra *Mar Absoluto*, tendo como leitura basal a imagem poética do *mar* uma vez que esta permite leituras inclinadas à imagem poética da *concha*. Entusiasmada com a fecundidade de poesia desta imagem estabeleci um diálogo com a figura materna e conseqüentemente com a imaginação material voltada para a cosmogonia identitária.

Dos três anos da pesquisa, a investigação do imaginário da concha foi inclinada para a última obra publicada por Meireles, *Solombra*, publicada em 1963. Tal pesquisa rendeu um ensaio que propõe pensar a referida imagem poética pelos aportes do Imaginário e da poesia, sobretudo, amparado nas ideias de Gaston Bachelard.

¹ Cecília Meireles (Rio de Janeiro RJ, 1901 - 1964) concluiu, em 1917, o Curso Normal, e passou a trabalhar como professora primária. Dois anos depois publicou *Espectros*, seu primeiro livro de poesia, de tendência parnasiana. Seguiram-se *Nunca mais* e *Poema dos poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925), nos quais já aparecem elementos simbolistas. A partir de 1922, aproximou-se das vanguardas modernistas, principalmente dos poetas católicos. Em 1938 ganhou o Prêmio de Poesia, concedido pela Academia Brasileira de Letras, pelo livro *Viagem*. Nos anos seguintes, conciliou à produção poética os trabalhos de professora universitária, tradutora, conferencista, colaboradora em periódicos e pesquisadora do folclore brasileiro. Publicou também poesia infantil. A Academia Brasileira de Letras concedeu a Cecília, postumamente, o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra, em 1965. Vislumbra-se em sua obra os livros *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e Outros poemas* (1945), *Retrato natural* (1949), *Doze noturnos da Holanda & O aeronauta* (1952), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Canções* (1956), *Poemas escritos na Índia* (1961), *Metal Rosicler* (1960) e *Solombra* (1963). Cecília Meireles é considerada pela crítica como uma das poetas pertencentes à segunda geração do Modernismo, no entanto, Manuel Bandeira (1946) afirmou que há em sua obra “as claridades clássicas, as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados de sintaxe e as toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos super-realistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que quer dizer” (p. 46).

O resultado da pesquisa foi apresentado na MPU da FURG, Salão de Iniciação Científica da UFRGS, no encontro Gaúcho de Estudantes de Letras e no Seminário Internacional da FEVALLI, o qual rendeu publicação². Percebi que meu apresso pela poesia ultrapassa o pensar nela: quero fazer deste estudo meu ofício profissional e pessoal.

Ao ingressar no mestrado em História da Literatura na FURG, segui no mesmo projeto de pesquisa anteriormente mencionado e decidimos, professora Raquel Souza e eu, que a dissertação teria como pano de fundo a obra estudada por nós: *Solombra*.

A escolha não se deu unicamente pela curiosidade em adentrar em alguns de seus encantos transcritos no mistério insondável de sujeitos multifacetados, mas pela possibilidade de estudar uma obra, até então, pouco pesquisada, escrita por uma poeta que foi e é muito valorada, não apenas no âmbito acadêmico como também em outras esferas intelectivas. Poeta, cuja obra completa, possui majoritariamente meu apreço.

Lembro que em muitos momentos questioneei em que medida a presente dissertação caberia na proposta do Programa de Pós-Graduação em História da Literatura no qual estou inserida. A possibilidade de ler *Solombra* através de um emergente conflito da temporalidade foi o que situou meu trabalho na temática do programa, pois a ambivalência de identidade entre o tempo vivido e o psicológico é um confluente na história do sujeito *solombresco*. Por essa via encontrei sentido para pesquisar o imaginário poético de identidade em *Solombra*, valendo-me da linha de pesquisa “Literatura, história e memória literária” do referido programa de pós-graduação.

Aparentemente parece vago tal abordagem, pois emergem inúmeros questionamentos, entre eles as perguntas: história em que sentido? história de vida? história do pensamento? Porém, se o programa de pós-graduação tem como eixo temático a história da literatura, logo, estou autorizada a discorrer sobre a configuração da história do indivíduo (em alguns poemas de *Solombra*)? Acredito que sim! Visto que a história da literatura possui, em última instância, inúmeras vozes ficcionais que, nas múltiplas realizações, representam a história humana.

Devo dizer que tive muitas dificuldades na escrita, especialmente pela densidade poética de *Solombra* e por dificuldades linguísticas que me acompanham. Perdi, inúmeras vezes, a pergunta que deve conduzir a hipótese dissertativa. Queria abarcar o universo poético de *Solombra* como um todo. Não consegui. Perdi-me na investigação do mito de Narciso e por ora me confundia com ele. Também estive detida e por isso perdi-me na verificação do

² O caminho da transfiguração imagética: do devir sombra à mãe; devenir, *eu*, *Solombra*.

movimento da memória, pois ela se confunde com o passar do tempo ou com o emperramento dele. Verificar os paradoxos, contrastes e até mesmo as contrariedades no mito-memória foi bastante dolorido, pois toca em questões que também são minhas, questões de toda a humanidade. Por fim, reafirmo que foi trabalhoso.

Então, movida pela vontade de registrar na escrita as leituras dos poemas é que precisava encontrar uma hipótese. Busquei, a espelho da tese de doutoramento da querida orientadora Raquel Souza, a organização do alicerce para esta dissertação: história, memória e tempo. Assim verifico, então, que assumir a mobilidade da tríade só foi possível, na minha leitura, quando considero que se trata de uma transfiguração da realidade no instante. Seja ela para a permanência; seja ela para o movimento em imensidão. Seja ela uma dialética desses tempos.

Voltando aos antecedentes da pesquisa, é importante dizer que: posterior ao cumprimento das disciplinas, em 2012, afastada da FURG para a escrita da dissertação, participei da disciplina “Poetas invadem a prosa”, ministrada pelo professor Sérgio Alcides de Amaral na UFMG. Nessa disciplina tive a oportunidade de estudar Mallarm, Erwin Panofsky, W.H Auden, Roman Jacobson, Costa Lima, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Cecília Meireles com a obra *Solombra*. Dessa disciplina, realizei um ensaio intitulado “O olhar se transforma olhando”. Os resultados do estudo da disciplina foram apresentados na PUC-MG e na UFMG.

Solombra proporciona tanto uma pesquisa no “tudo” da identidade ficcional do sujeito-lírico quanto no “nada”. Para tanto, a obra abre possibilidades de um estudo focado na subjetividade do sujeito enunciator, pois uma constante indagação identitária ecoa na referida obra. Dentro dessa perspectiva, o presente trabalho investiga o processo autorreflexivo em que os sujeitos textuais estão inseridos. A obra *Solombra* revela que eles, em certa perspectiva, buscam um centro fixo que unifique, dentro de instâncias imagéticas especulares, a indagação sobre identidade, mas se dispersam em meio a tanta oferta de outras facetas. Logo, minha escrita pretende apontar o efeito de tal processo. Pretendo apontar relações entre temporalidades e as maneiras que tais se organizam no imaginário poético de história e memória nos três primeiros poemas da obra em estudo. Assim, a concepção de identidade, configurada pela transfiguração da identidade, é elucidada quando retomo a uma significativa leitura do poeta Otávio Paz: “Procuro na realidade esse ponto de inserção da poesia que é também um ponto de interseção, centro fixo e vibrante onde se anulam e renascem sem trégua as contradições. Coração-manancial” (PAZ, 1982, p. 96).

Considerando o nascimento e anulações de contradições poéticas que encaro a moderna obra *Solombra* de Cecília Meireles, pontuada por um olhar romântico, mas entusiasmada pela chancela das estéticas simbolistas e surrealistas, em um processo que tangencia o âmago da condição humana. Isso ocorre tanto numa expressão mística quanto no âmbito histórico e natural. Nessa obra, a poeta é guiada pelo desejo de eliminação das linhas divisórias, de tempo, de história e de meandros memorialísticos que fundamentam a separação ou ferrenha união, na ficcionalidade, do eu com o outro.

Apesar da história da literatura no Brasil situar Cecília Meireles na escola literária simbolista e muitos críticos apontá-la como neossimbolista, o desejo de abolição de conceitos não lhe permitiu fixar-se numa única corrente estética, levando-a a se apropriar da conquista de várias delas. Na organização da obra completa de Meireles, no espaço destinado à apresentação de *Solombra*, Antônio Carlos Secchin diz sobre a poeta na construção da referida obra: “Contra cizânia ela usou a palavra como instrumento unificador, sendo o poeta brasileiro que melhor fez a passagem dos valores do século XIX para o do XX” (SECHIN, 2001, p. Iv- Ivi).

O presente trabalho pretende ler uma parte do contraditório universo de identidade estabelecido/contestado pelos sujeitos textuais da referida obra. Nisso, em um curto espaço de identificação, toca o âmbito do fazer poético. Senti falta, durante a realização do trabalho, de envolver-me com questões teóricas relacionadas ao tempo; como, por exemplo, as de Santo Agostinho e as de Martin Heidegger, assim como sobre a teoria de metapoesia. Gostaria de explorar outras vertentes teorias que abarcam o tempo e sobre o ofício de poetar. Não consegui buscar fontes distintas das que utilizo. Para mim, sempre faz mais sentido ler Gaston Bachelard e Octávio Paz. Tais teorias, na minha concepção, complementam minhas reflexões e abrem profundas indagações.

Para isso, a escolha dos poemas foi fundamentada pela perspectiva existencialista promulgando a intimidade, isto é, a eleição aconteceu na verificação de um imaginário elaborado pela leitura da história, memória e tempo. Tal tríade oferece uma reflexão sobre duplos, cujo imaginário movido por indagações e negações sobre a identidade configuram experiências de vida-morte.

A ideia inicial do trabalho era a elaboração de quatro capítulos, sendo um capítulo apenas de teoria e os três capítulos restantes da leitura poética dos poemas. O primeiro capítulo discorreria em separado aspectos sobre história, memória e tempo e os três capítulos restantes seriam para a leitura de cada poema. O projeto foi falho. Não consegui me ater em aspectos singulares da história (Paz me explica o quanto tal possibilidade é falha). Achei por

bem apresentar uma leitura baseada na perspectiva imagética partindo das filosofias do imaginário e do devaneio poético, correlacionando a configuração de identidade e buscando o sentido dela na história e na memória. Isso acontece nos dois capítulos e seus subcapítulos e busca sustentação, ainda, nas considerações finais. Todos os poemas da lírica de *Solombra* e/ou fragmentos destes, apresentados no trabalho dissertativo, são retirados da obra *Poesia Completa*, editada em 2001, no Rio de Janeiro, pela editora Nova Fronteira, cuja compilação foi realizada por Carlos Secchin, crítico anteriormente mencionado.

Realizar a epítome de *Solombra* parece fácil uma vez que, dentre as obras de Cecília Meireles, foi a menos discutida e talvez tenha sido a mais surpreendente. Isso acontece porque a obra é composta de diversas temáticas de obras anteriormente publicadas pela poeta e pela novidade de inaugurar outros temas como o do espaço-tempo que extrapola o do humano.

Considerando a abordagem dessa temática, que muito utilizo no trabalho em questão, bem como a de outras com tamanha subjetividade e transcendência, lanço mão de Paz, quando este diz que assistimos à falência das duas ideias constituintes da modernidade que a acompanham desde seu nascimento. São elas: “à visão do tempo como sucessão linear e progressiva voltada para o futuro cada vez melhor e a noção de mudança como forma privilegiada da sucessão temporal” (PAZ, 1993, p. 7).

Diante disso, é inegável que *Solombra* coloca em foco a era literária que ela representa: pulverizada, dissonante e ávida. Na referida obra, diferente das demais em que o indizível é apenas procurado, ele é, além de procurado, de certa forma, encontrado, pois é utilizado, mesmo que seja com o puro intuito de (des)maranhar o processo de solicitude da identidade humana.

Reunido aos antecedentes da pesquisa, julgo importante trazer, no presente tópico, alguns trabalhos que engordam a fortuna crítica da obra em estudo. Realizar o levantamento da obra completa de Cecília Meireles é praticamente inviável devido às inúmeras considerações, ainda que rápidas e espalhadas em publicações.

Com intuito de renovar o acervo destinado à fortuna crítica e buscar outros estudos que servem para o *corpus* dissertativo (mesmo que os estudos não apareçam de maneira direta no meu texto) escolhi priorizar a investigação dos trabalhos publicados pela academia. A investigação não obedece a uma cronologia linear. Minha ideia é apenas apresentar, de maneira rápida, o universo de publicações acadêmicas que tangenciam ou se aprofundam na última obra madura de Meireles.

Embora a referida obra seja uma das menos pesquisadas, senão a menos, quando comparada a outras obras da poeta, cabe lembrar que a leitura dela rendeu, no parâmetro

científico, duas teses de doutorado. A primeira, obtida no ano de 2001, realizada pelo pesquisador Antônio Rodrigues Belon e que tem por título “A poesia de Cecília Meireles em *Solombra*” (UNESP, 2001). Enquanto a segunda, que leva o nome de “Dizer por Claridade o que existe em segredo: uma leitura poético filosófica de *Solombra*” (UNESP, 2012), de autoria de Delvanir Lopes, orientada pela ávida estudiosa de Meireles, Ana Maria Domingues de Oliveira.

Destaco, ainda, como produção intelectual de Lopes, a publicação *Versos ambíguos em Solombra, de Cecília Meireles*. O escopo é abordar que a ambiguidade na obra em estudo não é apenas presente, porém, pertinente. “Se o título em *Solombra*, segundo nossa interpretação, antevê que a temática da obra estará além do significado lexical da palavra, isso se verifica na leitura dos tantos paradoxos e ambiguidades que se lêem nos poemas” (LOPES, 2012, p. 137).

Em 2013, o estudioso publica “*Solombra de Cecília Meireles: o poeta entre deuses e a humanidade*”. No trabalho ele diz que:

[...] o fazer poético da escritora permite o diálogo com o transcendente relação quase mística que mostra, ao mesmo tempo, toda a problemática filosófica existencial mote para a criação literária ceciliana bem como o desejo de proximidade com o ser/Absoluto. (LOPES, 2013, p. 49)

Nesse artigo, Lopes aponta as coincidências de organização da linguagem na escritura de Meireles em *Solombra* com a de Dante Alighieri na Divina Comédia. Além disso, utiliza Martin Heidegger e pesquisadores como Ana Maria Lisboa Neto e João Hansen para abordar aspectos sobre temporalidade e transcendência.

Cito, ainda, a obra de João Adolfo Hansen, cujo título é “*Solombra ou a sombra que cai sobre o eu*”. Hansen é um estudioso das letras publicadas no século XVII, entretanto, não deixou de realizar um breve, porém, pertinente ensaio sobre a obra de Meireles. O estudioso aponta possíveis leituras de *Solombra* ao ressaltar o aspecto linguístico como ornamentação colaborativa da fluidez lírica. Nesse estudo aponta a disposição dos verbos e a organização dos pronomes e como estes envolvem as antíteses e rimas, tanto as pobres quanto as ricas. Hansen termina seu ensaio de forma graciosa e revolucionária:

[...] propor que devemos ler o último livro de Cecília incluído-o na grande tradição da lírica moderna, pois, sem estardalhaço, ironia, descontinuidade ou alardes de tradição do novo, apenas retrabalhando temas tradicionais, seus poemas dissolvem unidades e unificações ideológicas, como as da pessoa, as da memória e as da comunicação a todo preço da ideologia, evidenciando um inconformismo grande sob a emoção recolhida em tranqüilidade da sua dicção sempre ordenada como controle racional do patético a impelir que a figuração da dor da perda do estar-aí seja apenas regressão. Diria que em *Solombra* é a expressão da dor eticamente orientada na própria forma como amor obstinado ao perdido, fidelidade ao ideal, negação da aparência do presente e transcendência do sentido da arte que faz a sua poesia extraordinariamente moderna. Em *Solombra*, Cecília Meireles felizmente nada ensina e felizmente não faz propaganda de coisa alguma. É poesia, se é possível falar assim, de uma honestidade radical. (HANSEN, 2005, p. 43)

Além dos referidos pesquisadores vale a pena lembrar a citada professora Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira, que apesar de não privilegiar a obra *Solombra* em seu *corpus* de estudo, destina boa parte de suas pesquisas a obra poética de Cecília Meireles. A começar pela dissertação de mestrado intitulada *Estudo crítico da bibliografia de Cecília Meireles*, apresentado em 1988. A maior parte das pesquisas realizadas com o mote da obra em estudo é orientada por Oliveira.

Outro trabalho com o mesmo teor que o de Ana Maria de Oliveira é a dissertação *Hora de desvendar Cecília*, de Leila Gouvêa. O texto fundamenta-se na pesquisa realizada em acervos portugueses em 1998; propõe mostrar as “marcas lusíadas na trajetória biográfica” (USP, 2000) de Cecília Meireles e, desta forma, demonstrar que a literatura portuguesa possivelmente constitui uma das múltiplas fontes do lirismo da autora de *Solombra*. Posteriormente, Gouveia debruça-se na tese de doutorado intitulada *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles* (EDUSP, 2003).

Também merece destaque o trabalho de Maria Carpi: *Cecília e o claro/escuro da poesia: “Solombra”*, que tem como eixo motor a retirada de alguns versos desta obra e o comparativismo aos versos de *O Romanceiro da inconfidência*. Carpi evidencia a constante presença da *sombra* e da *luz* nessas poéticas. Desse cunho, destaco o trabalho de Nelly N. Coelho intitulado “*O eterno instante*” na poesia de Cecília Meireles. Nele, Coelho Novaes diz:

Note-se o crescente e severo apuro da sua forma poética revelado em **Solombra**; coleção de vinte e oito poemas, desenvolvidos na sinuosa métrica do alexandrino e estruturados rigidamente em 13 versos cada um, divididos em quatro tercetos e um verso solto final. No entanto, apesar dessa forma aparentemente rígida e limitadora, que de leveza e fluidez emana dessa poesia... (1993, p. 92)

Ana Maria Lisboa de Melo eximia pesquisadora de Meireles, fundamenta sua jornada em Meireles a partir da dissertação cujo título é *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília*

Meireles (1988). Procurando uma continuidade ao seu trabalho dissertativo no ano de 2002 propôs ao grupo de pesquisa coordenado por ela, um levantamento acerca dos estudos realizados sobre o trabalho de Meireles. O trabalho intitula-se “*Arquivo Cecília Meireles: Atualização de Acervo*”; o qual compilou um total de 305 textos notabilizando todo e qualquer escrito registrado acerca da escritura de Meireles.

Os relatórios efetuados pelos pesquisadores do Arquivo Cecília Meireles evidenciam que dos 305 textos, 70 deles utilizam somente o nome da poeta, ou utilizam sua obra, no entanto, sem citar Cecília como autora. O levantamento afirma que 90 textos tratam efetivamente da obra poética. Destes, foi evidenciado somente dois textos que abordam *Solombra*. Um deles é uma dissertação de mestrado e o outro um artigo, cujo *corpus* é *O Romancero da Inconfidência* e a referida obra.

Minha relação teórico-crítica com a obra *Solombra* foi iniciada com a obra “Poesia e Imaginário” de autoria da Melo Neto, em especial, com o quinto capítulo da obra intitulado “Viagens aos confins da noite: *Solombra*”. Conforme Ana Maria, o eu-lírico paira num plano transcendente e nele estabelece o contato íntimo com o “outro”. Para ela:

Esse eu firma valores e tece avaliações, considerando a existência dessas duas dimensões da vida. Movido pelo desejo de acesso à outra morada onde acredita residir à harmonia, busca um plano intermediário, que lhe possibilite maior possibilidade do espaço sagrado. A expressão desse dualismo realiza-se com o emprego de imagens que se aliam à tradição cultural, presente nos mitos e outras expressões da tradição oral. Nesse campo do imaginário, os símbolos mostram-se necessários à expressão da multiplicidade de associações emocionais e imaginativas, próprias de determinados temas, especialmente os concernentes às realidades ausentes, metafísicas, abstratas. (MELLO NETO, 2002, p. 191)

Ao abordar a poesia de Meireles, Mello Neto toca em questões identitárias que tangenciam o âmbito sagrado *versus* profano. A pesquisadora publica na revista *Letras de hoje* o artigo intitulado “A lírica moderna: do romantismo à contemporaneidade *Mundus imaginalis* na poesia de Cecilia Meireles”. Nesse artigo Mello Neto cita, dentre outras obras de Meireles, o décimo sexto poema da obra *Solombra*. Nesse movimento, aponta o poema como exemplo sobre uma alusão periódica ao centro. Conforme o trabalho, tal espaço é um lugar intermediário, temporariamente alcançado pelo sujeito-lírico.

Outra contribuição que merece destaque no levantamento bibliográfico é a dissertação de mestrado de José Carlos Zambolli (USP, 2002). Apesar da abordagem literária de tal trabalho não ser a obra *Solombra*, Zambolli a utiliza através de alguns versos respaldando temáticas como as de metapoesia, cuja realização é fundamentada em analogia ao mito de Narciso. Ao utilizar o verso “Dizer com clareza o que existe em segredo” (o mesmo verso

que serviu de título para a tese de doutoramento de Delvanir Lopes anteriormente mencionada), Zambolli diz que “o *eu*-lírico parece ter consciência de que o desejo de ser diferente do que é afasta-o de sua verdadeira identidade” (2002, p. 2).

No ano de 2009, tivemos a publicação de Lina Tamega Peixoto na revista *Faces feminina na Literatura*. No artigo, Peixoto utiliza aspectos semânticos, sintáticos e morfológicos para expressar a densidade poética que envolve a obra em estudo.

No ano de 2012 destaco a publicação de Aimée Bolaños intitulada *Ficções da memória ou a memória de Ficção: Dulce Maria Lonaz e Cecilia Meireles*. A pesquisadora escolhe a obra *Solombra* e a obra “últimos dias de uma casa”, de Lonaz, a fim de abordar funções importantes da memória e que foram fundamentais para o trabalho dissertativo. Bolaños publica, ainda, o artigo intitulado “Cecília Meireles, a ficção memorável de *Solombra*”, o qual inicia afirmando:

Adentro-me na poesia de Cecília Meireles atenta a suas contribuições a literaturas brasileiras e ocidental da alta-modernidade com sua singular poética memorialística e reflexiva, simbolista extemporânea, de simbolismo trans-historico, na verdade inclassificável ao fundar sua própria genealogia. (BOLANÕS, 2013, p. 1)

Por fim, devo dizer que essa amostragem da produção intelectual de *Solombra* foi extremamente passional e parcial. Citei pesquisadores dos quais acompanho o trabalho intelectual desde que iniciei na pesquisa. Por fim confesso, também, que apesar de pouco utilizá-los na dissertação, tenho por eles imensa empatia e, de certa forma, elucidaram minha escrita.

1 O IMAGINÁRIO POÉTICO DE *SOLOMBRA*

O homem se imagina e ao se imaginar se revela.
(Otávio Paz, 1982)

Repentinamente, olho meu interlocutor: ele me escuta agora de forma bem contida; com efeito, não é mais meu senhorio. É um homem que, de início – dou-me conta disso por uma estranha recorrência – foi, seguramente meu senhorio, foi em seguida meu senhorio rejuvenescido, depois um homem cada vez mais diferente, até o momento em que percebo estar contando histórias a um desconhecido.
(Gaston Bachelard, 1994)

A orientação de todos os simbolizadores rituais e míticos para o invisível arrebata a espécie humana do determinismo animal e vulgar.
(Gilbert Durand, 2004)

Caminhos da imagem poética

A obra *Solombra* (1963) é perpassada pela noção de procura identitária, por meio de discursos embalados de constantes questionamentos que revelam possibilidades sobre a história de vida do sujeito ficcional. Cecília Meireles aponta nessa obra a configuração de diversos tempos e a escreve refletindo sobre diálogos reveladores da transcendência do eu-eu³ (por vezes a obra revela um sujeito-lírico em confronto e aceitação com o eu de outro tempo) através do desejo ora pela manifestação (seja em lembrança, sonho e/ou solidão) ora pela ocultação da morte⁴.

O arquétipo⁵ da morte é questionado quando o sujeito-lírico do discurso poético, isto é, o eu revela-se outro, ou seja, apesar de dissonante e desconhecido para si mesmo, o sujeito de *Solombra* aponta sua imortalidade e a revela pela memória. Sendo assim, leio esse sujeito pelo viés do duplo.

³ Posteriormente essa nomenclatura dicotômica será explicada.

⁴ No *Dicionário dos símbolos* encontrei uma definição que livra a perspectiva escatológica de finalização que a morte tende, no âmbito cristão, a ser encarada. Sendo assim, o referido dicionário informa o seguinte: “a morte em um nível é talvez a condição de uma vida superior em outro nível (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2007, p. 622). Enquanto no sentido iniciativo, de renovação e de renascimento, os autores do dicionário afirmam o seguinte: “[...] a morte nos lembra que é preciso ir ainda mais longe e que ela é a própria condição para o progresso e para a vida” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2007, p. 623). Tais reflexões sobre a morte me acompanham durante todo o trabalho dissertativo.

⁵ O estudo sobre o arquétipo deve ser fundamentado na necessidade humana de referências, sejam elas boas ou más, pois a necessidade é pautada, todavia, em coisas que sempre ocorreram, servindo como referências. Conforme Diel, o arquétipo é: “Modelo, seja qual for o quilate, ligação marcada e identificável, objeto de transferência. Há sempre por trás os caprichos de um acontecimento tal como nos mostra a atualidade, um ponto de referência possível, alguém ou além, um caso de ótica ou de saber que provoca, no caso, o arquétipo”. (DIEL, 1993, p. 92).

Esse exercício memorialístico, envolvendo os diversos tempos, ocorre enquanto (auto)afirmação e desconstrução do manifesto discursivo que ampara o imaginário de um sujeito fragmentado, cuja evidência/negligência incita a temática da autorreflexão. O sujeito-lírico se questiona constantemente sobre sua história e a manifestação dela pela memória. Além de questionar o que ela não traz a tona; questiona, especialmente, a maneira como a história tende a transcender a realidade presente. Tal realidade, por ser inapreensível, corresponde ao momentâneo revelando-se, na maioria das vezes, pelo tempo instante. O verso a seguir, do décimo segundo poema da obra em estudo, sustenta essas hipóteses: “Que labirintos bebem meu rosto?” (MEIRELES, 2001, p. 1277).

Os 26 poemas da obra *Solombra* podem ser lidos tanto isoladamente quanto em continuidade, aos moldes de uma história que, nem sempre, tem início, meio e fim. Por essa via, considero que os diversos tempos, cujo efeito na história revela sua incerteza e descontinuidade, mostram-se proeminentes ao fragmento e à ausência de homogeneidade. Apesar disso, o sujeito *solombresco* insinua, em alguns momentos, um desejo de organizar a história de maneira linear.

A demonstração de completude aparece através de artifícios literários de encadeamentos que ocorrem tanto entre os versos quanto entre as estrofes. Um exemplo de uso desse recurso está no último verso do quarto poema: “Falar contigo pelo deserto” (MEIRELES, 2001, p. 1265). Ao passo que o poema posterior é iniciado com o seguinte verso: “Falar contigo. Andar lentamente falando” (MEIRELES, 2001, p. 1265). A continuidade do sentido semântico é reforçada no recurso do encadeamento.

Em posse disso e pelo fato de cada poema possibilitar uma leitura de subjetivação de uma personagem ou de duas personagens, cujo imaginário poético da história homogênea apaga-se (seja porque ela é ocultada pelo esquecimento e/ou pelo simples passar do tempo) ou, no poema seguinte, completa-se ao próximo uma vez que revela uma continuidade prosaica da leitura, é que a referida obra pode ser compreendida enquanto construção de um enredo.

Solombra, apesar de rigidamente construída em versos alexandrinos, é motivada por aspectos paradoxais, contrastes, ambivalências e dialéticas. Esses aspectos literários se revelam através da – suposta – busca empreendida pelo sujeito-lírico: a de reconhecer no instante algo mais genuíno que, no âmbito da poesia, posso chamá-lo de identidade lírica e que adiante apontarei reflexões importantes para a compreensão. Gaston Bachelard inicia a obra *A intuição do instante* advertindo sobre um – possível – erro dessa nuance temporal, “o de ter origem; o de faltar à glória de ser intemporal; o de não despertar a si mesmo para

permanecer como si mesmo, mas esperar do mundo obscuro a lição da luz”(BACHELARD, 2007, p. 11).

As personagens de *Solombra*, em sua maior parte, negam a visibilidade da alma, embora a desejem⁶. Entendo que, nessa obra, o sujeito poético, em boa parte dela, realiza uma profunda indagação sobre a (própria) história; seja ela a infância; seja a participação dos outros nela ou, até mesmo, a maneira que a solidão e a morte participam da história como característica elementar.

Considerando que os matizes do imaginário poético incitam a tal indagação; a qual considero funcionalidade da memória, lanço mão das impressões de Bolaños. Para ela, um discurso movido pela constatação das perdas e realizações aponta conflitos de identidade. Segundo as palavras da pesquisadora, eles são “proprios de las traumáticas relaciones de poder de nuestra época. En esta visión, el pasado puede ser una edad venidera” (BOLAÑOS, 2009, p. 9)⁷. A quarta estrofe do décimo quinto poema talvez confirme o desejo do sujeito moderno pelo encontro de tempos: “Nada somos, no entanto, há uma força que prende/ os instantes da minha alma aos instantes da terra,/ como se os mundos dependessem desse encontro” (MEIRELES, 2001, p. 1272).

Em *Solombra*, as (des)paixões humanas corroboram para compreender a vivência do tempo em que a história aponta para a verificação do passado em um futuro quando o sujeito-lírico o evoca no presente. Passado e futuro são imaginados/sentidos despreziosamente no presente e, muitas vezes, questionados no instante. Para considerar o tempo nesses moldes, vale refletir Henry Bergson na obra *Memória e vida*, quando ele diz:

quer dizer que não há diferença essencial entre passar de um estado a outro e persistir no mesmo estado. Se por um lado, o estado que continua o mesmo é mais variado do que achamos que seja, a passagem de um estado a outro, pelo contrário parece-se mais do que imaginamos com um mesmo estado que se prolonga; a transição é contínua. Mas, precisamos por fecharmos os olhos à incessante variação de cada estado psicológico, somos obrigados quando a variação se tornou tão considerável que se impõe a nossa atenção, falar como se um novo estado estivesse se justaposto ao precedente. Suponhamos que por sua vez se parece invariável e assim por diante, indefinidamente. (BERGSON, 2006, p. 2-3)

Ademais, tal temática temporal, na referida obra, além de expressar um fluxo “contínuo” cadente de temporalidades, revela-se desprovida de categorização e há, por parte

⁶ C. G. Jung, na obra *O eu e o inconsciente*, afirma que, para Freud, “o inconsciente só sabe desejar” O discípulo de Freud diz que isso não passa de uma ideia cega, revestida de absurda quimera.

⁷ Tradução livre: “Próprios das traumáticas relações de poder de nossa época. Nesta visão, o passado pode ser uma idade vindoura”.

do sujeito que indaga sobre ela, uma vontade de encontrar o sentido, a profundidade do tempo; por isso que o argumento em seguida faz tanto sentido para o trabalho:

Não seremos seres fortemente constituídos, vivendo num repouso bem assegurado, se não soubermos viver em nosso próprio ritmo, reencontrando, a nosso modo, o impulso de nossas origens à menor fadiga, ao menor desespero. (BACHELARD, 1994, p.8, grifo meu)

A obra *Solombra*, publicada no Brasil em 1963, sugere a ausência de perduração de um tempo específico, mas o sujeito poético, construído por Meireles, revela, através dessa ausência, o desejo pelo reconhecimento da “força” abordada por Bachelard. Ratifico que esse tempo também constitui o espaço, pois tende a abarcar todos os instantes já que a temporalidade, na obra em estudo, frequentemente, viaja/imagina-se através dele. O tempo em *Solombra*, na maioria das vezes, é duradouro e instantâneo. Exemplo disso está no último verso do décimo poema: “Olhar eterno de sempre e nunca” (MEIRELES, 2001, p. 1269).

O espaço é interiorizado no sujeito, mas, na maioria dos poemas, é subentendido pela expectativa de exteriorização; do mesmo modo que a temporalidade é configurada entre o tempo vivido e (que no instante revela-se ausente/presente somente em recordação) o que se revela desejo de viver, há uma comunhão entre o espaço habitado e de outro(s) espaço(s) que estão – somente – em imaginação, espaço(s) do além. A primeira estrofe do décimo sexto poema explica a junção espaço-tempo e o desejo dessa revelação. O desejo pela imaginação: “Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa/ pelos caminhos onde o espaço é humano e obscuro,/ e a vida um sonho de futuros nascimentos” (MEIRELES, 2001, p. 1273). Assim sendo, apesar dos inúmeros questionamentos sobre os lugares, o sujeito poético demonstra não saber exatamente onde está e sequer sabe para que tempo deseja ir. Esse movimento, ou ausência dele, é uma temática constante em *Solombra*.

Os axiomas de fragmentação espaço-temporal me conduzem à esteira de Jean-Pierre Vernant, na obra: *A morte nos olhos/ Figuratização do outro na Grécia Antiga/ Ártemis e Gorgó*. O capítulo “Ártemis ou as fronteiras do outro” aponta a construção de lugares e a coincidência que os rege. Em *Solombra*, muitas vezes não é possível identificar se o tempo-espaço pertence à vivência do instante ou se é constructo da memória-imaginação. Para refletir sobre isso, as palavras de Jean-Pierre Vernant:

Mais que de um espaço de total selvageria, representando uma alteridade radical em relação à cidade e a suas terras humanizadas, trata-se dos confins, das zonas limítrofes, das fronteiras onde o outro se manifesta no contato que regularmente se

mantém com ele, convivendo com o selvagem e o cultivado, em oposição, é verdade, mas também em interpenetração. (VERNANT, 1985, p. 18)

A referida elaboração de Vernant promove o tempo e o espaço como efetivos construtores da identidade dissonante, ou seja, eles são capazes de fazer com que o eu, quando em certos instantes, muitas vezes, confunda-se com o outro, ainda que, posteriormente, revele que tal confusão trata-se de uma duplicação de si mesmo.

Paralelo à construção espaço-temporal ressalto que, em *Solombra*, predominam os versos livres, os quais são paradoxalmente presos ao desejo de completude do inefável. À luz da estrutura paradoxal dos versos, Meireles confecciona os sujeitos-líricos. Nesse sentido, é possível dizer, ainda, que em alguns poemas de *Solombra* o imaginário poético também tangencia a temática “ofício de poetar”. Como exemplo da coincidência sobre a escritura subjetiva da poeta à estrutura organizacional dos versos, lembro o fechamento, no décimo terceiro verso, do oitavo poema: “Alada forma, onde coincidimos?” (MEIRELES, 2001, p. 1268). A escolha desse verso justifica a coincidência quando concordo com o que afirma o poeta Paz, na obra *O arco e a Lira*:

Todas as atividades verbais, para não abandonar o âmbito da linguagem, são suscetíveis de mudar de signo e se transformar em poemas: desde a interjeição até o discurso lógico [...] as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. (PAZ, 1982, p. 17)

Na busca pela mudança de signo, de que fala Paz, é que a transposição das imagens, nos poemas em questão, ao atrelar o *status* de “imagem poética”, gradualmente, é concebida enquanto imaginário de uma história que, por não ser-estar na realidade da narrativa, sobrevive e vigora na poesia, pela imagem poética da memória. Tal percurso revela que *Solombra* fundamentalmente pode ser entendida pela orla dos estudos do imaginário, cuja transposição motiva a investigação das imagens desgastadas e a vigência das (muitas) facetas perdidas – imaginadas no percurso dos sujeitos que nele vivem – morrem. Para tanto, reflito sobre os ensinamentos de Mikel Dufrenne em sua obra *O Poético*. Para ele:

O poetizável, com efeito, é o que, num mundo poético, pela virtude da linguagem poética, se presta a ser ilimitado. E isto nos introduz num novo aspecto da expressividade. A expressão é de algum modo a presença sensível do significado no significante, enquanto o signo desperta em nós um sentimento análogo ao suscitado pelo objeto. Mas é também o poder que tem o significante de estender ao significado as dimensões de um mundo. Isto como se o evocado fosse uma forma que carregasse seu fundo consigo, não como um painel exige um quadro que o corta e separa, mas antes como o rosto que transparece no fundo, sobre certas telas impressionistas. (DUFRENNE, 1969, p. 94)

No caminho da expressividade aludida por Dufrenne, valendo-me das ideias de Paz acerca da poesia, encaro o(s) sujeito(s)⁸ de *Solombra* em imagens poéticas que revelam o trânsito constante, compreendendo um grito acerca de sua(s) indagações e o suspiro no resgate de sua(s) história(s) de vida⁹. Pensando nessa movimentação, lanço mão, novamente, dos ensinamentos de Paz, ao afirmar que a poesia vive nas camadas mais profundas do ser, ao passo que as ideologias e tudo que pode ser chamado de ideias e opiniões, constituem os estratos mais superficiais da consciência (1982, p. 49).

Na obra *Solombra* é insurgente a temática que tangencia e perpetua, nas impressões do leitor, um sentimento de compreensão (e, muitas vezes nessa obra, o sentimento é de negação) pela condição humana, o qual pode ser validado através da indagação identitária e respondido no que Paul Ricoeur (2007) chama de “rastro”. Esse, na obra ficcional em estudo, pode circunscrever o imaginário poético da “memória”: enquanto testemunho de um processo capaz de movimentar a história (posteriormente me aproximo de questões que tocam o movimento da memória).

“Para pensar no rastro, é preciso pensá-lo simultaneamente, como efeito presente e signo de uma causa ausente. Ora no rastro material não há alteridade, não há ausência. Nele, tudo é positividade e presença” (RICOEUR, 2007, p. 434). Prefiro substituir “alteridade” por “outridade” termo cunhado por Paz ao abordar a descoberta da dualidade do homem. É um neologismo que se refere à alteridade. Nesse sentido, percebo a memória enquanto motivadora, capaz de discorrer sobre a temática do autorreflexo, capaz de reatualizar acontecimentos ausentes no instante de (um) tempo específico.

Em boa parte dos poemas, o sujeito de *Solombra* se questiona sobre o outro que, através da imaginação-memória, ora se revela ora se oculta. Nem sempre tal questionamento deseja recuperar/negar o passado-presente. Esse desejo tende a:

Reconhecer a lembrança “como uma lembrança”, eis todo o enigma resumido. Mas, para trazê-lo à luz do dia, é preciso sonhar, obviamente, mas também pensar. Então começamos a especular sobre o que significa a metáfora da profundidade, e o que significa estado virtual. (RICOEUR, 2007, p. 444)

⁸ Marquei o plural com o (s) a fim de apontar o(s) muito(s) sujeito(s)-lírico(s) na obra *Solombra*. No entanto, quando debruçada na leitura de um poema, utilizo o singular. Posteriormente, talvez aponte que um sujeito possui muito(s) outro(s) em si.

⁹ Nesse mesmo espaço, aponto que a obra *Solombra* oferece a possibilidade de devanarmos no trânsito entre os elementos Ar e Água. Por ora, imagino o grito revelando-se numa ressaltada vontade de mobilidade; muitas vezes, trata-se de uma exclamação vinda do – quase – inconsciente, o qual pode, no plano imaginário poético, compreender os devaneios do ar, ao passo que o suspiro emenda a possibilidade de balbucio, tratando-se de um momento de autorreflexão, pois é íntimo, eleva e provém da água.

Considerando as inúmeras maneiras que a metáfora da profundidade pode expressar através de condições e características para a construção da história de vida-morte do sujeito poético, percebo tal metáfora enquanto constituição do “rastros” que é/revela determinada realidade/história. Nesse sentido, é sensato refletir sobre a obra *O arco e a lira* quando o poeta Octavio Paz teoriza sobre a identidade ao perceber o homem – sempre – à beira de um abismo, isto é, prestes a cair e tornar-se outro. Segundo Paz a identidade é:

Não ser nada - ser tudo: ser. Força da gravidade da morte, esquecimento de si, abdicação, e simultaneidade repentino se dar conta de que essa Presença estranha somos nós também. Isso me repele, me atrai. Esse outro é também eu. (PAZ, 1982, p. 160)

A sinérgica identidade sugere, quando esculpida pelo imaginário da memória, que a confecção de seu conteúdo ultrapassa sempre:

o conjunto da realidade como um mundo de *imagens* num sentido da palavra que excede toda a psicologia; não se trata de nada menos que de decidir entre o realismo e o idealismo em teoria do conhecimento; essas imagens, que não são mais imagens de nada. (RICOEUR, 2007, p. 445)

Por esse aspecto é sensato dizer, então, que o conceito de história não pode ser estagnado, pois tanto a vida quanto a morte não são compostas por partículas prontas; logo, não são homogêneas, embora, muitas vezes, sejam movidas pela constante busca humana de compreensão/completude, pois “a imobilidade também é queda; a queda, ascensão; a presença, a ausência, o temor, profunda e invencível atração. A experiência do Outro culmina na experiência da unidade” (PAZ, 1982, p. 160). Logo, não é possível decidir entre o realismo e o idealismo, pois o homem não é só razão.

Ademais, se considero o movimento de “imobilidade” como uma possibilidade de voltar-se a si mesmo em um processo de profundidade, considero o imaginário da “queda” enquanto uma revelação da intimidade. Na tentativa de objetivar sobre o sentido de imobilidade a partir dessas considerações, as palavras de Henry Bergson são de grande valia:

Considere a flecha que voa. A cada instante, diz Zenão, ela está imóvel, pois só teria o tempo de se mover, isto é, de ocupar pelo menos duas posições sucessivas se lhes fossem concedido ao menos dois instantes. Num dado momento, está portanto em repouso num ponto dado. Imóvel em cada ponto de seu trajeto, está, durante todo o tempo em que se move, imóvel. Sim, se supusermos que a flecha possa alguma vez estar em um ponto de seu trajeto. Sim, se a flecha que é da ordem do movimento coincidissem alguma vez com uma posição que é da ordem da imobilidade. Mas a flecha *não está* nunca em ponto de seu trajeto. Deve-se no máximo dizer que poderia estar num dado ponto. No sentido de que passa por ele e que seria

autorizado deter-se ali. É verdade que, caso ali se detivesse, ali ficaria e, nesse ponto, não seria mais com movimento que estaríamos lidando. O fato é que, se a flecha parte do ponto A para cair no ponto B, seu movimento AB é tão simples, tão indecomponível, enquanto movimento, quanto à tensão do arco que a lança. (BERGSON, 2006, p. 14-15)

Considerando as preposições de Bergson, penso que a imobilidade é, então, um movimento que promove um encontro do eu com o seu interior, com o conteúdo de sua imaginação. Mas, é preciso considerar que o encontro jamais revelará o mesmo conteúdo de alguns instantes atrás; tão pouco será o mesmo no futuro, pois é dependente de outros conteúdos como o do outro, o da exterioridade. Em *Solombra*, não há buscas temporais, apenas um olhar investigador da história para aproximação do que é/está como conteúdo do sujeito que nela participa.

Por essa via considero a imobilidade, que refleti na teorização de Paz e a retomei em Bergson, enquanto possibilidade de revelar algo próximo ao que Bachelard chama de “imensidão íntima”. Para o filósofo, tal vastidão do ser é insondável, pois a “imensidão íntima” permite que características, aparentemente inexplicáveis, motivem o reconhecimento de um desenvolvimento (humano) “pleno”, elencando o espaço constitutivo primordial como zona de conflito. Para o filósofo,

[...] a imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo. (BACHELARD, 1993, p. 190)

Em *Solombra*, a expansão do ser pela “imensidão” aponta a heterogeneidade identitária relativizando e unificando, pela memória, as diversas partículas que demonstram o sujeito *solombresco* pela condição histórica. Assim, compreendo o viés do duplo enquanto temática do autorreflexo, pois o duplo ultrapassa a identidade *ser* e *estar*¹⁰ e ajuda no reconhecimento do “rastro” ocultado/revelado pela memória. Afirmo que a busca subjetiva do eu no outro, nesse caso, a do sujeito em sua (des)configuração histórica é refletida na ação de “uma vasta unidade sempre pronta a unir as riquezas desordenadas” (BACHELARD, 1993, p. 197-198). Nesse movimento e por esse movimento que o exercício sobre a intimidade, no caso em questão realizado pela memória, revela-se profundo e imenso, o que, muitas vezes,

¹⁰ Para Parmênides, o ser é uma propriedade de todas as coisas. Tudo que existe tem “Ser”. O Ser é fixo, eterno, imutável, infinito. Dessa forma, as mudanças e transformações que ocorrem na natureza são uma ilusão de nossa percepção, pois algo que é não pode deixar de ser, e algo que não é não pode vir a ser, portanto, não há mudança.

coloca os sujeitos de *Solombra* em melancolia e em pura emotividade. Trata-se de pares que desejam a completude numa suposta unidade.

Sendo assim, considero *Solombra* como concatenação do constante movimento em direção ao profundo devir de identidade, ou seja, a obra é configurada por uma história que oculta, constantemente, um (possível) sentido. Isso me deixa a vontade para a constante e vigente investigação em Platão¹¹ e que serve para abordar aspectos sobre profundidade e aparência, ser e estar e, por fim, ausência e presença. A história que se revela oculta pode ser sugerida pelo sétimo poema: “Uma parábola invisível sabe/ o rumo sossegado e vitorioso/ em que minha alma tão desconhecida vai ficando sem mim, livre em delícia,/ como um vento em que os ares não fabricam./ Solidão, solidão e amor completo” (MEIRELES, 2001, p. 1267). O oculto buscado por Meireles, na obra em estudo, pode ser evidenciado nas palavras de Paz, especialmente no sublinhado:

Ser no mundo não é simplesmente estar no mundo, é ser capaz de abrir-se para essa terceira dimensão segundo a qual objeto e conceito por vezes deixam de ser vulgares e propagam seu sentido em todas as direções. (PAZ, 1982, p. 96, grifo meu)

A propagação dos sentidos, de “objeto” e “conceito”, em inúmeras direções, permite que a poesia seja o imaginário da história, que a poesia recupere a natureza original humana, isto é, que ela abra possibilidades para a significação de mais coisas e conseqüentemente adentre em inúmeras circunstâncias de vivência. A partir disso que o poema parece negar a essência da linguagem: a significação do sentido. Em *Solombra*, é justamente na negação de

¹¹ O mito da Caverna, também conhecido como “Alegoria da Caverna” é uma passagem do livro *A República* do filósofo grego Platão. É mais uma alegoria do que propriamente um mito. É considerada uma das mais importantes alegorias da história da Filosofia. Através desta metáfora é possível conhecer uma importante teoria platônica: como, através do conhecimento, é possível captar a existência do mundo sensível (conhecido através dos sentidos) e do mundo inteligível (conhecido somente através da razão). O mito fala sobre prisioneiros (desde o nascimento) que vivem presos em correntes numa caverna e que passam todo tempo olhando para a parede do fundo que é iluminada pela luz gerada por uma fogueira. Nesta parede são projetadas sombras de estátuas representando pessoas, animais, plantas e objetos, mostrando cenas e situações do dia a dia. Os prisioneiros ficam dando nomes às imagens (sombras), analisando e julgando as situações. Vamos imaginar que um dos prisioneiros fosse forçado a sair das correntes para poder explorar o interior da caverna e o mundo externo. Entraria em contato com a realidade e perceberia que passou a vida toda analisando e julgando apenas imagens projetadas por estátuas. Ao sair da caverna e entrar em contato com o mundo real ficaria encantado com os seres de verdade, com a natureza, com os animais e etc. Voltaria para a caverna para passar todo conhecimento adquirido fora da caverna para seus colegas ainda presos. Porém, seria ridicularizado ao contar tudo o que viu e sentiu, pois seus colegas só conseguem acreditar na realidade que enxergam na parede iluminada da caverna. Os prisioneiros o chamariam de louco, ameaçando-o de morte caso não parasse de falar daquelas ideias consideradas absurdas. Qual a serventia do mito para o trabalho? Os seres humanos têm uma visão distorcida da realidade. No mito, os prisioneiros somos nós que enxergamos e acreditamos apenas em imagens criadas pela cultura, conceitos e informações que recebemos durante a vida. A caverna simboliza o mundo, pois nos apresenta imagens que não representam a realidade. Só é possível conhecer a realidade, quando nos libertamos destas influências culturais e sociais, ou seja, quando saímos da caverna.

um sentido único de identidade que a (pluri)significação poética sustenta a dualidade sujeito/objeto da poesia.

Dentre as muitas possibilidades de ler *Solombra* está a da leitura que revela a utilização da matéria-prima das imagens uma vez que a obra permite a autonomia de encontrar, na desvelação identitária fornecida pelas (mesmas) imagens¹², o aspecto que as concebe poética. Então, vale buscar nesse recurso a ressignificação da imagem por ela mesma, a qual é permeada de significados situados além do literal. Um exemplo dessa ressignificação encontro na imagem da água, por exemplo, pois ela pode ser imaginada além do líquido e dos seus derivados; pode ser vivenciada na imagem do deserto como ocorre no último verso do quarto poema da obra. Nesse poema a ausência de água, promovida pela imagem do deserto, revela a ausência de vida e a presença da funcionalidade da memória.

A imaginação pode ser originada sem imagens. A imagem imaginada, produto da imaginação imaginante, tenta se insinuar na poesia enquanto absoluta, dinâmica. Isso pelo fato de, muitas vezes, não conter reflexos objetivos que se ajustem em nomenclaturas usuais; daí a ser confundida com a significação do “irreal”.

Paz sintetiza a imagem como fruto da sequência de transformações, pois para ele, a imagem é “toda a forma verbal, frase, ou conjunto de frases, que o poema diz e que, unidas, compõem um poema” (PAZ, 1982, p. 119). Diante dessa designação sobre o poema e pelo fato de que ele pode ser entendido enquanto manifestação dinâmica da poesia, é que a imagem, que se quer poética, entusiasmadamente revela-se diferente para cada leitor¹³. “Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e ainda assim, é outra coisa: imagem” (PAZ, 1982, p. 26). Na perspectiva adotada, a imagem não busca explicar-se; antes disso, nós leitores, a expliquemos quando, pela leitura, a recriamos e a revivemos.

O sentimento poético, oriundo da poesia, na literatura de *Solombra* é elaborado como veículo promissor da imagem e fundador do poema. Sendo assim, é o leitor quem concebe e, se for o caso, concede à imagem o (seu) aspecto poético. Por essa via, considero que o leitor, imbuído pelo efeito da imagem, consagra, ou não, um poema. Dufrenne (1969, p. 122) sustenta que as imagens “confidências nos dão, e que a cultura recolhe e confirma, coincide

¹² Refiro-me a qualquer imagem disposta a tornar-se poética, seja ela uma simples coluna a sustentar uma casa ou uma parte do corpo humano. Afirmo que uma imagem, no âmbito poético, pode significar mais, sempre mais, que o sentido primeiro.

¹³ “A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os valores primários ou secundários. Como pode a imagem, encerrando dois ou mais sentidos, ser una e resistir à tensão de tantas forças contrárias, sem se converter num mero disparate?” questiona Octavio Paz (1982, p. 130). Considero, então, que o leitor tem grande responsabilidade nisso.

na maioria das vezes com o que sua obra sugere”. Tanto é assim que considero: quando o sujeito fala sobre poesia é porque deseja ser o sujeito (protagonista) dessa poesia.

Assim, a imagem torna-se o suporte para que as palavras transitem, incessantemente, do mundo para o homem, mas sem sair deste. Assim,

o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor. (DURAND, 1997, p. 432)

No décimo oitavo poema, o trânsito que revela as palavras na busca da poeticidade borbulha: “Ah, glória das palavras restituídas/ a seu mistério de alma, íntimo e cálido!” (MEIRELES, 2011, p. 1276). Dufrenne (1969, p. 22) acrescenta que as imagens têm o poder de encarnar e, quando necessário, exaltar o próprio mito.

Nessa medida, o estudo da imagem poética, realizado por mim, enquanto artefato constituinte da história (ficcional) em *Solombra* considera que alguns poemas apresentam um questionamento constante sobre a relação homem e mundo, ou seja, sobre a relação homem e a realidade que ele vive e sobre as realidades que ele imagina, sonha e/ou quer esquecer/lembrar. Assim, é sensato trazer Jacques Le Goff e suas considerações que configuram a história pelo aspecto das ambivalências. Para ele:

A contradição mais flagrante da história é sem dúvida o fato do seu objeto ser singular, um acontecimento, uma série de acontecimentos, de personagens que só existem uma vez, enquanto que o seu objetivo, como o de todas as ciências, é atingir o universal, o geral, o regular. (LE GOFF, 1990, p. 34)

Quando considero o sujeito ficcional, em sua vivência no instante, um questionador da realidade e se a relação sujeito-história, apresentada por Le Goff, serve de espelho para a articulação da linguagem em *Solombra*, digo que o percurso entre as realidades (a que o sujeito vive e a que ele imagina-idealiza) motiva a história a revelar-se “contraditória”, pois reflete o imaginário “exterior-interior” do sujeito e pode, em termos de teoria do imaginário, ser observado através da “imobilidade/profundidade - imensidão íntima”. Logo, considero que a imagem – qualquer – atinge força para se tornar literária e, em última instância, arranja-se poética, na poesia.

Sendo assim, posso dizer que as imagens carregam um sentido original; por isso dão sentido à poesia, pois ele não é abandonado em determinada trajetória, mas (re)criado pelas diferentes manifestações (leitura, escrita, visão e etc.). Além disso, a imagem que se quer

poética inaugura um conflito que emenda o manancial representativo de uma história que, em *Solombra*, se revela imaginário de exploração do autoquestionamento identitário no cosmos, no mundo.

No nono poema, a terceira estrofe demonstra a possibilidade do sujeito se reconhecer por meio de uma imagem dinâmica (característica que, na maioria das vezes, também pode ser lida no sentido literal ainda que pertença ao âmbito ficcional), cuja excitação de sentido semântico expressa um movimento fundamentado pela visão: “Apenas alta noite algum radioso espelho/ em sua lâmina reflete o que estou sendo” (MEIRELES, 2001, p. 1272, grifo meu).

E se considero o potencial imagético (de poesia) que o espelho carrega, encaro o estado anímico “sendo” do referido exemplo enquanto revelação da memória:

já que o reconhecimento nos autoriza a acreditar: aquilo que uma vez vimos, ouvimos, sentimos e aprendemos não está definitivamente perdido, mas sobrevive, pois podemos recordá-lo e reconhecê-lo. (RICOEUR, 2007, p. 443 grifo meu)

Quando trabalho com a obra pelo viés do imaginário poético creio que as sensações referentes ao “ouvimos, vimos e sentimos” não podem ser consideradas, como quer a gramática tradicional, enquanto imanescentes ao tempo passado ou ao presente; ou melhor, a um tempo específico, mas devem, então, prover um tempo em movimento; um tempo que se funde aos demais. No caso do exemplo anteriormente trazido, o tempo gerúndio, no espelho, reflete “o que estou sendo”. Nesse sentido, Conforme quer Paz (1982), o homem e (sua) imagem se confundem, ou melhor, se fundem:

A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz outro. (PAZ, 1982, p. 137)

Diante disso, Bachelard, na obra *A poética do devaneio*, afirma “que não se lê poesia pensando em outra coisa” (BACHELARD, 1988, p. 4). Nessa medida é que a imagem, mote propulsor do assunto em questão, está sempre a ponto de se transformar – movimento que a faz poética, desvelando a consciência encadeada à despretensiosa inconsciência.

Com o intuito de me aproximar do que vem da particularidade enquanto sentido da poesia, enquanto substância da transmutação da imagem, é que o leitor de poemas veste-se da consciência de objetividade e a concilia com a (trans)subjetivação dos sentimentos. Nesse

sentido, posso dizer que a imagem poética abarca a possibilidade de revelar inúmeras hipóteses de histórias para a construção ficcional do sujeito-lírico.

Isso acontece uma vez que o leitor tende a refletir sobre as diversas visões de mundo apesar de configurar, no entanto, os arquétipos como ponto de partida para tal reflexão. Embora estejam prontos, porém não definidos, experimentam o processo de adentrar na esfera da imagem que se pretende poética. Gilbert Durand concebe os arquétipos como “dinamismos figurativos”, os quais, sob desenho côncavo, são necessariamente preenchidos e realizados. A respeito disso, o antropólogo afirma o seguinte:

surgem, então, as *grandes imagens* ou *imagens arquétipos*, motivadas simultaneamente pelo inevitável meio cósmico (o curso do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e as fases da lua, o calor e o frio e etc.) e pelo incontrolável meio sócio-familiar (a mãe alimentadora, os outros: irmãos, pai os chefes, etc. (DURAND, 1997, p. 153)

Em face das considerações de Durand, ainda que tenha como ponto de partida a busca de uma imagem arraigada, reafirmo o potencial de transfiguração imagética em *Solombra*. Além do sentido originário, a imagem proporciona a sensação de vivenciar muitas coisas, mas não qualquer coisa. Paz adverte que a imagem nunca é sem sentido. Para tanto, explica:

[...] a unidade da imagem deve ser algo mais que a meramente formal que se dá nos contra-sensos e em geral em todas as proposições que não significam nada ou que constituem simples incoerências. Qual pode ser o sentido da imagem, se vários e díspares significados lutam em seu interior? (PAZ, 1982, p. 130)

Mauricie Merleau-Ponty, na introdução da “Fenomenologia da percepção”, problematiza o intercruzamento de algumas ciências, ressaltando que são compostas por distintas premissas. Ao ler o fenomenólogo, aparece um esclarecimento sobre a pergunta de Paz:

Todas as visões são verdadeiras sob a condição de que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicaria em cada perspectiva. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 17)

Na busca de uma possível leitura para a pergunta de Paz (sobre o sentido da imagem), considerando as preposições de Merleau-Ponty, avalio que é o percurso realizado pela imagem, do caráter trivial ao poético, que a transfiguração se fundamenta. Além disso, tal

axioma é amparado no fato da imagem, enquanto efeito de um plano que se pretende unitário, motivar a expectativa para um sentido de um núcleo múltiplo de significação existencial.

A idealização acerca da transfiguração da imagem, no imaginário de identidade-história, impulsiona determinada imagem a almejar ao poético, a adentrar no mergulho da subjetividade de imagens motoras – arquetípicas – de determinado tempo. Em *Solombra*, considero o imaginário poético da memória, através de diversas imagens e por vezes no sentido literal, exercendo essa função, assim como a imagem dela, no âmbito ficcional, corroborando para a transfiguração de realidade.

Durand, em *A imaginação Simbólica* (1988, p. 78), afirma que não importa a duração pragmática ou os acontecimentos, pois as imagens organizam os instantes psíquicos no tempo, ou melhor, em uma “história”. A relevância imagética está não só na singularidade que dada imagem ressalta, mas na sua articulação enquanto sistema. Aliado à condição peculiar, esse sistema atua em dado imaginário poético, ressaltando o arquétipo e reelaborando o simbólico¹⁴.

Pelo mesmo viés, o antropólogo afirma que “a dialética pode operar em diferentes planos de generalização. Mesmo que se esteja lidando com uma cultura perfeitamente integrada” (DURAND, 1988, p. 78). A fim de complementar o pensamento de Durand, no que diz respeito ao arquétipo, busco no Dicionário dos Símbolos uma possibilidade de definir a sensação que a imagem provoca quando transposta em símbolo: “a imagem torna-se símbolo quando seu valor se dilata a ponto de reunir, no homem, suas profundezas imanentes e uma transcendência infinita” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. XVIII).

Reatualizando seu percurso e considerando, portanto, as possibilidades plurais de sua ocupação, é que a imagem substancia a configuração da história – ficcional – que a poesia tende a arranjar. Esse processo pode, no caso do trabalho em questão, servir de espelho para o sujeito-lírico indagar a respeito do conteúdo-configuração temporal apresentada/negada pela (sua) memória. Nesse sentido, é que: “A consciência da história parecia ser a grande aquisição do homem moderno. Essa consciência se converteu em pergunta sem resposta sobre o sentido da história” (PAZ, 1982, p. 322).

Considero que a imagem, quando poética, combate a história, mas não a revela como desejam os apreciadores do positivismo. No caso dos positivistas, refiro-me à história documental, à contraditória história que pretensiosamente revela a singularidade pela

¹⁴ Chevalier e Gheerbrant (2007) afirmam que o simbolismo designa a capacidade de uma imagem ou de uma realidade para servirem de símbolo (p. XX) Posteriormente, ao debruçarem-se na natureza indefinível do símbolo, recorrem a (ETUP, 79) no qual consequentemente, o símbolo afirma-se como um termo aparentemente apreensível, associado a outro que – este, sim – escapa à apreensão (p. XXI).

objetividade como bem revelou Le Goff, refiro-me àquela história que pretende dar conta de supostas (cons)ciências que, muitas vezes, são mascaradas enquanto arquétipos, pois tentam à dada singularidade: a mesma que o consagra como tal. Por fim, Paz (1982, p. 324) admite que “a imaginação não pode propor outra coisa senão recuperar e exaltar – descobrir e projetar – a vida concreta de hoje”.

Quando me refiro a “história” (de vida) do sujeito-lírico em *Solombra*, refiro-me, antes disso, a que determinado tipo de tempo, a realidade (ficcional) que tal vive, viveu e/ou viverá. Pretendo refletir, sobretudo no que a imaginação do sujeito de *Solombra* alcança. Para isso, levo em consideração aspectos do estado anímico, principalmente se eles se revelam meandros da memória; pois é sobre eles que debruço meu olhar na leitura poética de *Solombra*.

Consciência e devaneio: substancias da realidade

A história mais nos atrapalha do que nos serve, quando queremos, como fenomenólogo, aprender-lhe a essência.
(Gaston Bachelard, 1988)

O poema volta-se sobre si como obra poética, feita de palavras, espaço do imaginário onde sonho e memória dialogam pra criar estranhas cenas evanescentes e brilhantes.
(Aimée Bolaños, 1999)

Na tentativa de despir a imagem de sua integridade simbólica, sobretudo investigar desde sua base até o percurso que a aponta em heterogeneidade de sentidos, *Solombra* oferece uma leitura baseada no imaginário da vivência beirando a transcendência. Tal desdobre a revela, por vezes, poética cujo desenho desestabiliza o processo arquetípico de identidade. Por esse aspecto, e nesse aspecto, que a história dos sujeitos não pode ser entendida e imaginada de forma plena, regular e/ou linear. Logo, considero que, da base à heterogeneidade do tempo- espaço permeia, respectivamente, o devaneio latente e o devaneio onírico. São esses estados que me auxiliam a encarar *Solombra* na sinergia do ser e estar, do eu e do outro: em um processo duplo que tende revelar singularidade. São esses processos que marcam a ausência ou a presença da imagem questionada e/ou esquecida.

Para tanto, basta lembrar que a obra é formada pela vasta cadeia imagética, cuja exigência ativa, através das experiências vividas – a que Durand chama de estruturas –, ativa a capacidade fenomenológica de (re)criar as experiências/fases de vida-morte, cujos efeitos faz a poesia arraigar-se à obra em questão e a transcender valores postos.¹⁵

Bachelard (1988, p. 4) defende que “a finalidade de toda a fenomenologia é colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência”. Por esse aspecto, preciso considerar que não há fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres de consciência, sobretudo aos da imaginação. É Mircea Eliade (2002, p. 29) quem diz: “Quanto mais uma consciência estiver desperta, mais ela ultrapassará sua própria historicidade”. Por essa via, é nessa ultrapassagem que o devaneio ganha ardor: quando o leitor concebe a imagem como sua. O devaneio me orienta a ler com profundidade os aspectos da imaginação elaborados pelo sujeito de *Solombra*.

O mesmo acontece no plano intratextual, no processo interno do poema, quando o sujeito-lírico, pelo discurso poético, revela-se o “ser” de tal imagem, sem calcular qualquer meta para pertencer à poesia. Segundo Bachelard, o devaneio é vivido sem marcas e elos e é descomprometido; portanto, com algumas especificidades da tradição. Isso não significa, entretanto, que não a utiliza. Amparado em tal percepção, o filósofo entende que:

[...] o devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a “inclinação do devaneio” – uma inclinação que sempre desce –, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece. Assim, quando se devaneia, nunca é hora de fazer fenomenologia. (BACHELARD, 1988, p. 5)

Para aderir ao respaldo do método fenomenológico, calcado na proposta do devaneio, reporto-me à Merleau-Ponty (2006, p. 1) e ao seu entendimento de que: “A fenomenologia é um estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências”. Já na visão de Bachelard (1988, p. 3), a fenomenologia se vale de “boas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser antecedente, como uma conquista positiva da palavra”. Quando relembro que o estudo amparado pelo viés fenomenológico se vale

¹⁵ Exemplo da transgressão, que por ora sugere até mesmo transcendência, pode ser visto no quarto poema de *Solombra*. Na primeira estrofe e no primeiro verso da segunda, lemos o seguinte: quero uma solidão/ quero um silêncio (v.1)/ uma noite de abismo e a alma inconsútil (v.2)/ para esquecer que vivo – libertar-me (v.3)/ das paredes, de tudo que aprisiona (v.4). O desejo por valores solitários demonstra a vontade de alimentar vivências que não estão explícitas no poema. O mesmo ocorre com o imaginário “paredes” (v.4). Evidentemente que tal imagem comporta o devaneio não só das paredes da casa, mas do útero, do corpo, enfim, não se trata de uma imagem fixa, mas sim abrangente, cujo arquétipo inicial é demonstrar a representação de proteção e em última instância de limitação.

primeiramente, dos conceitos da consciência, percebo a importância de retomar as palavras de Bachelard ao utilizar outras ciências para compreendê-la. Para ele, a consciência é considerável, especialmente no plano da linguagem; porém sozinha, torna-se dispersa e insuficiente.

Segundo Bachelard (1988, p. 6), a fenomenologia e o devaneio são esboçados no seguinte corolário: “uma consciência que diminui, uma consciência que adormece, uma consciência que se perde em devaneios já não é uma consciência”. Sob a égide dos diferentes espaços-tempos e estados anímicos, a obra em estudo invoca constantes indagações acerca da resistência de abandonar dada realidade. Por essa mesma via, considero que a obra também problematiza a atuação do sujeito-lírico quando insiste em permanecer em certa realidade. Uma leitura sobre a duplicidade acerca da vivência-imaginação de realidades pode ser realizada através do sétimo verso do décimo sétimo poema da obra em estudo: “Se a beleza sonhada é maior que a vivente,/ dissei-me: não quereis ou não sabeis ser sonho?” (MEIRELES, 2001, p. 1274, grifo meu).

No prefácio da *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty coloca que a existência é e deve ser pensada, em primeira instância, pelos preceitos da consciência. Para tanto, o estudioso propõe o seguinte: “é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua facticidade” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 1). Bachelard adota o método da fenomenologia prescrevendo, com eficácia, os (muitos) acervos de inúmeras imagens.

Para o filósofo, o fenomenólogo “ressoa a imagem poética no sentido mesmo da *ressonância* ¹⁶ fenomenológica” (BACHELARD, 1988, p. 7). Logo, a fenomenologia esclarece, de uma forma ou de outra, assuntos pontuais que emendam o devaneio poético, não apenas enquanto fundamentação da “irrealidade”, mas como veículo do imediato e do perene, sendo eles, portanto, também um pouco de substanciação da poesia. Em última análise, pelo viés do devaneio, a consciência ausenta-se, mas não desaparece. Bachelard compartilha o dito por Merleau-Ponty, no que se refere à consciência; porém, enquanto possível suporte do íntimo devaneante:

[...] para nós, toda a tomada de consciência é um crescimento de consciência, um aumento de luz, um reforço de coerência psíquica. Sua rapidez ou sua

¹⁶ A ressonância, entendida como a experiência reveladora do destino da repercussão, garante a possibilidade de exploração do universo estabelecido incitando, então, a consagração de um novo universo. Bachelard (1993, p.7) diz que é: “depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado”.

instantaneidade podem nos mascarar o crescimento. Mas há crescimento de ser em toda a tomada de consciência. A consciência é contemporânea de um devir psíquico vigoroso, um devir que propaga o seu vigor por todo o psiquismo. A consciência por si só é um ato humano. É um ato vivo, um ato pleno. Mesmo que a ação que se segue, que deveria seguir-se, que deveria ter-se seguido permaneça em suspenso, o ato consciencial tem sua plena positividade. (BACHELARD, 1988, p. 6-7)

Aproveitando as considerações sobre o viés psicanalítico desenvolvido por Bachelard, utilizo a proposta de Raissa Cavalcanti (1992) e sua afirmação de que a fundação do mundo e a criação da consciência são aspectos do mesmo fenômeno, pois a estudiosa considera que:

[...] o eu é o centro da consciência; corresponde ao estabelecimento do primeiro ponto fixo que ordenará o mundo, estabelecendo a diferenciação dos opostos, do objetivo e do subjetivo, do sujeito e do objeto. (CAVALCANTI, 1992, p. 166)

Transfigurando a fundação do mundo para o aspecto da literatura, no caso em questão do poema, é que a consciência revela-se como algo significativo e inerente a qualquer imagem posicionada com o ideal de tornar-se poética. Nesse sentido, assumo que a poesia preexiste ao homem, pois “é natureza, mas uma natureza que fala e que inspira, testemunha e expressão, diremos, de uma Natureza naturante que por si mesma nos fala” (DUFRENNE, 1969, p. 53). Logo, considero que a imagem tende a suportar o senso comum do arquétipo e a viabilizar o (assistir ao) devaneio.

Para completar o axioma que sustenta aspectos sobre a multiplicidade da imagem, retomo aos ensinamentos de Durand ao dizer que:

O imaginário é o reservatório concreto da representação humana em geral, onde se vem inscrever o trajecto reversível que, do social ao biológico, e vice versa, informa a consciência global, a consciência humana. (DURAND, 1998, p. 65)

Em última instância, o devaneio, em qualquer realidade, revela-se elemento instigador que ampara, transcende, reflete e orienta, pela consciência, dado imaginário. Baseado nisso, Merleau-Ponty encara a consciência enquanto possibilidade de naturalizar a essência do homem e isso serve de espelho para o discurso de metapoesia que deveras é encontrado em *Solombra*, pois:

Buscar a essência da consciência não será, portanto, desenvolver a *Wortbedeutun* [significado da palavra] consciência e fugir da existência no universo das coisas ditas; será reencontrar esta presença efetiva de mim a mim, o fato de minha consciência, que é aquilo que querem dizer, finalmente, a palavra e o conceito de consciência. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 13, grifos meus)

Ratificando as contribuições abordadas no trabalho ora apresentado, aponto novamente para Paz e sua afirmação de que a imagem, em um processo parecido ao que explica Merleau-Ponty (1982, p.13) sobre a essência da consciência, converte o homem em imagem. Transfigurado nessa convergência, enquanto efeito da cosmogonia ¹⁷, o sujeito *solombresco* é imbuído pela busca identitária das vicissitudes da natureza humana. Nesse processo prometido, da imagem à imagem (poética), ocorre a concepção, sob o efeito da memória, de completude, e da unidade. As palavras de Durand acrescentam às de Paz, nesse sentido:

Ora, a natureza contém como nostalgia a lembrança da unidade perdida que ela simboliza. E o que Novalis teria chamado de “magia da imaginação”, o grande meio da reminiscência do Uno, ela é esemplastic, isto é, ao mesmo tempo unificante e unificante; tem o poder de modificar, de transformar (coadunar) o mundo fazendo-o crescer, empurrando-o para o cosmo da Unidade perdida. (DURAND, 1995, p. 34)

No caminho de me aproximar da reflexão sobre a imagem que se quer poética e de como esse percurso atua no imaginário da realidade (ficcional do sujeito poético) encaro os sujeitos-líricos de *Solombra* enquanto imagem em face da transfiguração e conseqüentemente enquanto história especular da memória. Logo, a “parte” revela o “todo”, isto é, revela o imaginário “busca do eu no outro” cuja validade se dá pela – dispersa e alternada – consciência (poética)¹⁸. Além disso, o processo de transformação, sofrido pelo sujeito de *Solombra*, não se fundamenta em irrealidade ou no limbo entre ela e o real, mas na experimentação de sensações que sugerem esses fundamentos.

Um estudo inclinado à fenomenologia baseado nas imagens poéticas promove desde o possível mapeamento do sujeito-lírico na admissão de busca de outros tempos até a negação de tal. Por essa via, considero que a transfiguração da realidade, em *Solombra*, seja na busca, seja na negação de (uma) identidade oculta pode ser considerada “uma atitude de vida; é a própria consciência enquanto atuante, e é por um salto que se deve romper o círculo mágico da atenção à vida para entregar-se à lembrança numa espécie de estado de sonho” (RICOEUR, 2007, p. 446-447).

¹⁷ Cf. Marilena Chauí (2002, p. 55) Tales foi consagrado por Aristóteles como o fundador da filosofia cosmológica, pois foi Tales quem primeiramente discorreu sobre os temas da origem, transformação e conservação do mundo. Para Aristóteles, ele sistematizou no âmbito racional tais temas.

¹⁸ Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, faz uso de algumas ideias de Jung, em *L'hom. me à La découverte de son ame*, a fim de imaginar o trânsito do consciente ao inconsciente. O filósofo utiliza o imaginário da casa, valendo-se do percalço entre o porão e o sótão. Explica assim a metaforização do referido trânsito: “A consciência comporta-se então como um homem que, ouvindo um ruído suspeito no porão, precipita-se para o sótão para constatar que lá não há ladrões e que, por conseguinte, o ruído era pura imaginação. Na realidade, esse homem prudente não ousou aventurar-se no porão” (BACHELARD, 1993, p. 37)

O discurso que marca uma admissão e negação da busca do outro que nomeadamente diz respeito ao ser confunde-se, também, com o parecer. A dualidade é constatada pelo estado de espírito que evidencia a contradição do tempo e revela que a realidade da morte, sonho e solidão transfiguram a história em lembrança e/ou em esquecimento. Para Dufrenne (1969): A Natureza é essa – realidade inesgotável. O ser do ente (p. 196). O crítico diz ainda que: “ela exprime-se através da fala do poeta. A voz do poeta é a voz da própria Natureza, pois – no homem, a Natureza vem à consciência”.

Além da transfiguração da realidade, a obra em estudo promove constantes indagações sobre os paradoxos que revelam o tempo instável, mas imbuído de um imagético que apresenta perenidade. As indagações revelam, ainda, que o aprisionamento em dada realidade pode sugerir uma continuidade da liberdade. Na segunda estrofe do décimo primeiro poema, o sujeito assume a incerteza calcada em simultaneidade de segurança e instabilidade: “Sem nada ver, sigo por mapas de esperança:/ vento sem braços, vou sonhando encontros certos,/ água caída, penso-me em cristal segura” (MEIRELES, 2001, p. 1272).

Solombra oferece a possibilidade de considerar a especulação da história pela memória em um processo que revela o eu como reflexo do outro. E esse processo se não é a criação de um cosmos (depende do poema) é a reatualização do existente. Nesse sentido, a escritura literária organiza o imaginário da existência ao modificá-la constantemente. Por essa via, considero que a história transcende a realidade no instante, mas, na maioria das vezes, não a abandona, pois:

A cosmogonia é o modelo exemplar de todos os tipos de “atos”: não só porque o Cosmo é o arquétipo ideal de toda a situação criadora e de toda a criação, mas também porque o cosmo é uma obra divina, sendo, portanto, santificado em sua própria escritura. Por extensão, tudo o que é perfeito, “pleno”, harmonioso, fértil, em suma: tudo que é “cosmocizado”. Tudo que se assemelha a um cosmos é sagrado. (ELIADE, 2011, p. 34)

O movimento da memória promove um autoconhecimento e/ou esquecimento e, conseqüentemente, revela o distante ponto fixo que ordena a realidade do instante, isto é, o reconhecimento de um tempo (ficcional) que, enquanto cosmo, está – sempre – prestes a se reatualizar. Nesse sentido, vale dizer que o sujeito-lírico de *Solombra* pode ser entendido, por ora, como um aprendiz. Trata-se da “realidade inesgotável” como sugere Dufrenne(1969,p166).

Em *Solombra*, o desejo pela completude, isto é, o desejo pela compreensão ou a negação da história, aponta a necessidade de existir em um mundo total e organizado e vai ao

encontro do que considera Bachelard como exímio exemplo sobre a reatualização da insondável identidade. Tal exemplo permite a compreensão sobre o reconhecimento ficcional de si mesmo, isto é, como reflexo de um cosmo referência, do outro. Seja esse a sombra, o tempo, seja a água e o ar e/ou o mundo. Para o filósofo citado, a imaginação humana é um reino que totaliza todos os princípios de imagens em ação nos três reinos: mineral, vegetal e animal. “Graças às imagens, o homem é apto para terminar a geometria interna, a geometria verdadeiramente material de todas as substâncias” (BACHELARD, 2008, p. 23).

Em um processo parecido ao da completude, referido anteriormente, destaco o sujeito envolvido com o comportamento profano, embora não tenha consciência da herança imemorial, norteadada pela concepção religiosa que – ainda¹⁹ – o submerge, o referido sujeito – de *Solombra* – também funda um universo cósmico. Digo isso uma vez que o sujeito dessa obra aspira a organizar, reconhecer e reatualizar a identidade latente apesar da temporalidade, de seu cosmo, revelar-se desorganizada. Completando esse pensamento, lanço mão dos questionamentos de Donald Schüler quando se questiona sobre a possibilidade de utilizar a escatologia no caos: “Como gerar? Não na dependência de modelos ideais à maneira de Platão. Em lugar da forma, o disforme, o caos. Este caos não é a maneira estoíca, porque nela agia uma lei inflexível que predeterminava infalivelmente o fim” (SCHULER, 2012, p. 97).

Em *Solombra*, o caos é amparado pela aflição resultante das semelhanças e diferenças, pela interpelação proporcionada pelos paradoxos, mencionados anteriormente, que na obra em estudo são moteados pela transfiguração de realidade. Na obra, por ora, o sujeito assume-se eu e simultaneamente assume-se outro. Nesse sentido, a desorganização do tempo sugere que “[a] escatologia refere-se, por um lado, ao destino último do indivíduo e, por outro lado, ao da coletividade-humanidade, universo” (LE GOFF, 1990, p. 326). Esse “destino último”, na obra em estudo, pode ser encarado como imaginário da solidão, melancolia e morte, dentre outras imagens poéticas que numa leitura bastante criteriosa saltam aos olhos.

Bachelard, apesar de olhar as vicissitudes da imagem poética pelo aspecto do duplo, sob a égide do neoplatonismo, bebendo nos preceitos de Empédocles, demonstra vasta possibilidade de conceber o dualismo (como imagem, no caso em questão, de facetas da história) enquanto matéria-prima do devaneio unitário. Além disso, é preciso considerar que em qualquer plano imagético dual mora o potencial antagônico convergente de multiplicidade. Tal potencial revela, então, muitas facetas-lembranças/realidades). Nesse sentido, para ter cosmo é preciso haver o caos. Sendo assim, o filósofo assegura que:

¹⁹Nesse sentido, diria que o estado de espírito “religioso” nem sempre está no plano do instante, da consciência.

[...] as dialéticas da inspiração e do talento tornam-se claras quando consideramos os seus dois pólos: a alma e o espírito [...] são indispensáveis para estudarmos os fenômenos da imagem poética em suas diversas nuances, para que possamos seguir, sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até sua execução [...].
(BACHELARD, 1993, p. 7)

No caso de *Solombra*, a dualidade imagética serve essencialmente como ponto de partida encontrado, em especial, sob a custódia da alma e do espírito. Tais polos revelam o ser e o estar, o bem e o mal e apontam, sobretudo, a reconciliação de tempos sem deixar, no entanto, o instante. Buscar a compreensão sobre a complementaridade desses polos ajuda a amenizar o fardo da história na condição de organizadora do tempo.

Além de ser envolvido pela confusão acerca da subjetividade identitária, o sujeito *solombresco* questiona, na maioria das vezes, não só a “execução” da imagem no âmbito do dualismo, no caso em foco, a que configura e desvela a história, mas o modo como o devaneio a coloca em questionamento sobre a imagem que se mostra projeção do outro ou de si mesmo. Por esse aspecto, é válido investigar a história enquanto muitos sentidos, isto é, muitas histórias que se movem na memória.

O eu e o outro: líricos, eu-outro

A arte e a literatura são formas de representação da realidade. Representações que são, também invenções: representações imaginárias. Mas, a realidade logo começou a se desagregar e desvanecer; apareceu como atributos do imaginário, virou ameaçadora ou irrisória, inconsistente ou fantástica.
(Octavio Paz, 1993)

O tempo do poeta: viver em dia; e vivê-lo simultaneamente de duas maneiras contraditórias: como se fosse acabar agora mesmo.
(Octavio Paz, 1982)

No discurso literário, em especial na poesia, o imaginário de identidade do eu comumente se refere ao sujeito que fala sobre si mesmo, pois só existe na linguagem, isto é, a terminologia só pode ser utilizada por quem está com a palavra. Isso porque, teoricamente, a aludida representação não existe fora do discurso. Entretanto, é oportuno reforçar que o discurso literário é multifacetado, recheado de metáforas e de oportunidades que o configuram especular.

No caso do poema, o sujeito-lírico transita e colabora para a construção da subjetividade de outros entes discursivos, ratificando que os mesmos são dotados de individualidade. Por tal perspectiva, é possível afirmar que a primeira pessoa do singular pode se transfigurar, pelo viés literário, em pluralidade, ou seja, em vários entes que se configuram em um.

Aproveitando as impressões acerca das engrenagens da linguagem, é que o trabalho em questão procura verificar, em alguns poemas de *Solombra*, como o sujeito-lírico é duplicado quando se constitui sujeito da ação identitária bem como a voz que o apresenta assim o revela e, ainda, como essa voz o constitui imanente de tal duplicidade. Logo, é importante investigar como esses outros “eus” habitam a memória (ficcional, portanto, poética) e em que medida, do devaneio, o sujeito-lírico explicita isso no discurso. Para tanto, em adjacência à terminologia, é pertinente problematizar a duplicação em *Solombra* e diferenciar o ente eu do ente seu reflexo, isto é, o eu do seu duplo, do outro, do sujeito que, de algum modo, habita sua fala.

Na busca pela diferenciação e por uma clara articulação especular acerca desses entes que permeiam o sujeito discursivo, torna-se necessário elaborar hipóteses sobre a constituição do sujeito-lírico e que conduzirão a leitura dos poemas. Para isso, inicio a reflexão sobre o eu enunciador, fechado em sua matéria física, limitado e circundado pelo meio em que vive; preso à nomenclatura que pode ser encarada como um cárcere linguístico. Refiro-me ao eu discursivo. Já que tenho intuito de diferenciá-lo em sua condição de duplo, do outro, de diferenciá-lo do sujeito a que esse eu se refere, chamo simplesmente de eu. Já o referente, ou seja, o eu enquanto objeto da fala, comumente distanciado, por vezes até romântico, aquele representativo de vários papéis introspectivos, subjetivos e dotados de lirismo, ou seja, o eu que serve de pretexto para o devaneio, para o conteúdo do duplo, isto é o reflexo, nomeio **eu** (em negrito para marcar diferenciação).

Na leitura do trabalho em questão, a imagem desse sujeito **eu** é, na maioria das vezes, trazida e esquecida pela imaginação, sonho, morte e, sobretudo pela memória. Trata-se do **eu** que o sujeito-lírico leva para o seu momento de questionamento e de solidão. A mesma diferenciação também é válida para o outro. O sexto poema de *Solombra* permite a percepção do eu duplo em inúmeras imagens poéticas e, conseqüentemente, o duplo é refletido pela pretensiosa legenda. Nesse poema, o sujeito-lírico, criado por Cecília Meireles (2001, p. 1266), diz: “ilha onde eu mesma nada sei fazer por mim”. A duplicidade do eu é esclarecida bem como a nomenclatura que pretendo defender, pois o sujeito-lírico ao afirmar “eu mesma” refere-se ao sujeito discursivo, ao eu, ao passo que o “mim” refere-se ao **eu**.

No entanto, nem sempre é possível dizer se o eu refere-se ao **eu**, o qual, em termos de discurso, também é possível chamar de outro ou se está, de fato, dirigindo-se a outro sujeito discursivo, que não está na consciência logo desconhecido, que chamo de **outro**. Muitas vezes, essa constatação é baseada na ação de que é mais fácil falar do **outro** para não falar sobre si mesmo.

Nesse caso, o **outro** nada mais é do que um ente distante e enigmático, aludido como alguém que, comumente, não pertence à configuração consciente do eu. Além disso, esse ente revela-se um eu que o sujeito-lírico não reconhece como projeção de si mesmo. Nesse sentido, utilizo a nomenclatura **outro** para abordar sobre o **eu** de um outro momento, isto é, oculto, esquecido, um **eu** que só vive na imaginação, por isso encarado como um **outro**, como um conhecido distanciado ou como um desconhecido próximo.

A intimidade com que o eu, em alguns momentos, se refere ao seu (**outro**) companheiro de discurso converge em subjetividade condizente ao tu. É importante ressaltar que, nos poemas escolhidos, a declinação dos verbos em segunda pessoa reiteram tal propósito. Assim, o **eu** não se confunde – somente – com o **outro**: confunde-se também e, principalmente, com o tu. Na terceira estrofe do décimo poema de *Solombra*, o sujeito lírico diz o seguinte: “Desdém de flor... -ó voz terrena, escuta as rosas!/ -... teu lábio sobre a tarde é apenas a inquietude/de quem escuta, quem te espera, quem não te ouve.”(MEIRELES, 2001, p.1269)

Eu-outro: graus de subjetividades poéticas

*O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra
tanto como sua luta por transcendê-la.
(Octavio Paz, 1982)*

Se a composição dos sujeitos, no que diz respeito ao processo de construção da história-memória (ficcional) em *Solombra*, pode ser também entendida como um espelho da criação poética – visível em inúmeros poemas da obra em estudo – vale considerar que a obra mantém a relevância desse processo. Digo isso porque promove uma “experiência espiritual” e nos prova que o importante é “a embriaguez e não a garrafa” (DUFRENNE, 1969, p. 145).

Voltando à distinção dos sujeitos, resgato algumas colocações realizadas por Raquel Souza em sua tese de doutoramento realizada na URGS em 2002, especialmente as do capítulo “O Eu-lírico: verdade ou mentira?”. A pesquisadora afirma que toda a carga de realidade do discurso se compraz na condição existencial do sujeito e tal se arranja, na maioria das vezes, através da interpelação subjetiva. Logo, entendo que a especulação acerca do sujeito discursivo, no caso do trabalho em questão, reside na projeção do eu uma vez que é relacionada às possibilidades de multifacetação da individualidade promovida, muitas vezes, pelo esquecimento/lembança do outro ou **eu-outro**. Nas palavras de Souza,

Ocorre que a presença explícita de um eu num discurso, independente do gênero no qual apareça, marca aquilo que se designou por subjetividade. Em outras palavras, tudo o que se diz ou se escreve emana de uma visão particular, pessoal e intransferível. Via de regra, o eu marca essa subjetividade pela oposição que se lhe atribui ao ele, cuja declinação verbal na terceira pessoa implica, genericamente, uma impessoalidade do discurso. Os estudos linguísticos mais recentes já perceberam a inoperância do par objetividade/subjetividade. (SOUZA, 2002, p. 24)

No discurso de *Solombra*, a subjetividade do **eu**, além da metaforização resultante do imaginário duplo que revela enigmas, solidão, sonho, entre outros, abrange tanto o “tu” quanto o **outro** enquanto projeção do eu. Para Bolaños:

O trânsito do eu ao tu, do si ao outro, tem sido sempre forma e força das obras artísticas. Trata-se, portanto, da identidade do sujeito que não só se descobre, mas se faz nos reflexos tornassóis, ricamente problemáticos da alteridade. (BOLAÑOS, 1999, p. 86)

Apesar do eu, nesse caso o sujeito-lírico, conduzir o discurso, invocando suas impressões e sugestões, o tu, vestido de outro, muitas vezes, ganha a cena no âmbito discursivo. Ao falar do **outro**, o sujeito se descompromete consigo mesmo ou, ainda, passa a se comprometer com outra personalidade – mesmo em se tratando de uma duplicação da sua – que, pelo reflexo, apresenta-se novata. O sujeito-lírico de *Solombra*, por esse processo e ao que parece, é um Narciso²⁰.

²⁰ Busco em *As metamorfoses*, de Ovídio, o extrato para uma paráfrase sobre o mito de Narciso a qual serve para a leitura dos poemas. Sendo assim considero que: *Ovídio* concebe Narciso como fruto da união forçada de Céfiso (deus-rio) com a ninfa Liríope. O menino, muito belo, deixa sua mãe muito preocupada com seu destino, levando-a a consultar o adivinho Tirésias. Este responde que o filho viverá muito, mas, para isso, não deverá se conhecer. Narciso segue, então, solitariamente. Ocorre que a ninfa Eco apaixona-se perdidamente pelo belo jovem e o segue de longe em suas caçadas. Incapaz de pronunciar o nome do amado, uma vez que não possui voz própria, ela só pode repetir as últimas palavras pronunciadas por Narciso. Um dia, o rapaz percebe que alguém o segue e repete suas últimas palavras. Chama-a e pergunta por que ela o evita. Ao tentar responder, Eco repete a última palavra proferida pelo amado. Narciso pergunta: – Quem é você? O jovem escuta como resposta: – Você. Eco fica desesperada por não conseguir fazer-se entender, abraça-o e é rejeitada. Narciso lhe diz: “Fique

Na direção de ratificar o que foi dito anteriormente, leio a maioria dos poemas de *Solombra* entendendo que a busca identitária do eu e de seu(s) matize(s), considerados por mim como **eu(s)**, aparecem como mote propulsor do discurso; como um bom motivo para o sujeito-lírico se revelar tanto duplo quanto multifacetado. Entretanto, é possível perceber que os objetos investigativos – veículos que conduzem tal busca que, no caso do estudo em questão são imagens poéticas – revelam-se, comumente, pelo suposto tu e/ou pelo **outro**. Souza continua nos ensinando ao afirmar que:

No momento em que esse tu delega a si a ação de fala/escrita, abandona seu papel passivo para tornar-se sujeito do enunciado, consubstanciando-se num outro eu. O tu é quimera, enquanto o eu é a realidade do discurso. (SOUZA, 2002, p. 24)

Souza quando se dedica ao estudo da autobiografia contribui, expressivamente, para o trabalho em questão, já que o mote condutor de sua investigação também é o eu duplo o qual constrói, através das mãos do poeta, sua história ficcional na multiplicidade de facetas. A pesquisadora investe, dentre outras metas, na visualização subjetiva do eu discursivo. Para Souza (2002, p. 25) tal constatação acerca do eu, quando projetada no campo discursivo, é delimitada pela estranheza em face à descontinuidade.

Os espaços de identidade aparentemente desconhecidos, sugeridos por Souza, diagnosticados em função do exposto pelo sujeito discursivo, ocorrem através do plano consciente, o qual é configurado pela “intensa exteriorização do sujeito na sua mais profunda interioridade, já que ele é o próprio objeto sobre o qual debruçará seu olhar persecutório a respeito da vida” (SOUZA, 2002, p. 25).

A exteriorização, proposta pela pesquisadora, elenca a contradição oriunda do questionamento sobre a identidade, pois ao mesmo tempo em que, no caso em questão, o sujeito *solombresco* se distancia do objeto da indagação, isto é do **eu**, mais se aproxima dele ao questionar sobre a (sua) subjetividade, isto é, sobre um tempo que não o do instante. Questionamento que, na maioria das vezes, acontece quando o sujeito-lírico esquece e/ou

longe de mim!” gritou ele,”e não me toque!” (OVÍDIO, 2003, p. 61). Sendo rejeitada, a moça refugia-se nos bosques e montanhas e passa a morar sozinha, até que, sofrendo as torturas do amor rejeitado, define e se transforma em pedra, ficando somente o lamento da sua voz, repetindo as sílabas finais das palavras. As outras ninfas também tentaram se aproximar do rapaz e foram repelidas, por isso invocaram a justiça, pedindo a Nêmesis que as vingassem. O desejo das ninfas foi que Narciso também ame e jamais possua o objeto de seu amor. Atendendo aos pedidos, a deusa conduz Narciso a um recanto, onde, ao sentir sede, ele se inclina sobre uma fonte de águas cristalinas. Ao beber da água, fica encantado com a imagem que vê nas águas, apaixonando-se por tão bela figura. A partir daí, não sai de perto das águas da fonte Téspias, buscando sempre um contato com a imagem adorada. Passa a não se alimentar e começa a definir. Embora sabendo que se tratava de sua própria imagem, o reflexo que via nas águas límpidas, morre perdidamente apaixonado por si mesmo, sem jamais conseguir tocar-se. No lugar da morte de Narciso, nasceu uma linda flor, a qual recebeu seu nome.

lembra determinada história ao problematizar sobre o outro/**outro**. Souza (2002, p. 25) afirma ainda que “o eu é, ao mesmo tempo, a pessoa que fala e de quem se fala, tendo, portanto, dois papéis a desempenhar, um ativo e um passivo, respectivamente”.

A recomposição do eu, em relação ao(s) **eu(s)** que passa a conhecer, espelha o plano da linguagem, engendrando valores de alteridade que, sedimentados, valorizam a dispersão e a fragmentação do **eu** (discursivo e filosófico). Para Raquel Souza tal característica do discurso é remontada por meio da “filtragem da emoção”. Segundo Souza (2002, p. 26), o lirismo é espontaneamente associado à presença de um eu; é algo ou uma espécie de gênero que aproxima o sujeito leitor.

A pesquisadora salienta, ainda, que é indiferente se o eu explicita ou se ele marca a declinação verbal em terceira pessoa do objeto abordado no poema; posto isso, explica que “o que realmente importa é o grau de subjetividade que emana do poema, a qual será identificada na linguagem e pela linguagem, propiciando uma dicção particular e uma estruturação singular” (SOUZA, 2002, p. 26).

O grau de subjetividade, apontado por Souza, é o que essencialmente confecciona o discurso literário em *Solombra* e, na minha leitura, elenca a memória enquanto desencadeadora da subjetividade **outro**: imagem-história eu. Por essa via, é necessário compreender o discurso poético como objeto da história e isso espelha o processo de criação da poeta. O processo só é preservado no tempo porque é assegurado pela memória. Em publicações situadas cronologicamente no futuro do seu doutoramento, Souza repensa e organiza, ainda, teorias sobre a memória no âmbito da literatura especialmente no da poesia, Souza diz que deixou de lado, então, a preocupação com tipologias. A pesquisadora afirma o seguinte:

[...] começo a percorrer a memória que não se prende a uma noção estrita de verdade, a memória que não tem medo das imagens através das quais ela se corporifica na rememoração, a memória que se movimenta de acordo com as necessidades da fabulação. (SOUZA, 2011, p. 254)

É nesse sentido de movimento memorialístico, o qual reflete na ação dos sujeitos-líricos, seja em função de rememoração, seja em função do esquecimento que busco reconhecer o discurso poético de *Solombra* como uma possibilidade (ou amostragem de ausência) de comunicação: do eu **consigo mesmo** e do eu com o outro/**outro**. Essa possibilidade é o que sustenta, muitas vezes, a leitura poética sobre metapoesia. Considerando

os preceitos do discurso, retomo Paz (1982) quando observa que o diálogo é pontuado pela pluralidade, enquanto o monólogo converge em identidade.

Quando o eu se direciona ao outro é explícita a utilização do diálogo; ao passo que quando promove um autoquestionamento, isto é, um direcionamento para si mesmo (do eu ao eu e do eu ao **outro**), leva-nos à sensação do monólogo. Em primeira instância, a propagação do eu, disperso e subjetivo, ameaça a linguagem em sua dupla função:

A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas o outro, o que escuta, o que digo a mim mesmo. (PAZ, 1982, p. 102)

Na contradição proposta por Paz, entendo a obra *Solombra* imbuída tanto da expectativa lírica promovida pelo diálogo quanto da sensação deixada pelo monólogo. Na obra, emerge a busca de um ser que, nem sempre, se manifesta verbalmente, mas sim emocionalmente; em memória, pois se respalda na busca de vivências passadas bem como se reverbera em sugestão de futuro. Esse ser é fruto da necessidade de fabulação, como bem aponta Souza (2011, p. 254).

Considerando o ângulo interpretativo de Paz, digo que a propagação do eu, na busca e na negação do **outro**, enquanto ressalva identitária, pode ser um dos reflexos da perda imagética do cosmos especular. É a tentativa de compreendê-lo sem abandoná-lo. É a tentativa do sujeito se reconhecer no processo de sua dualidade. A ausência de compreensão sobre a história, lamentada pelo sujeito *solombresco* e/ou trazida como regozijo, provém não só da percepção que circunda a esfera pessoal, a da individualidade, como transcende a outros sujeitos. Para refletir sobre isso, é importante trazer Merleau-Ponty, pois para ele:

[...]não existe dificuldade para se compreender como Eu posso pensar o Outro porque o Eu e, por conseguinte, o Outro não estão presos no tecido dos fenômenos e mais valem do que existem. Não há nada de escondido atrás desses rostos ou destes gestos, nenhuma paisagem para mim inacessível, apenas um pouco de sombra que só existe pela luz. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 8)

Assim, a transcendência que revela a história transfigurada ocorre tanto do eu para **consigo mesmo** quanto na direção do outro, o qual, muitas vezes, é o **outro**. Apesar de *Solombra* sugerir o outro enquanto inacessível, aponta caminhos para a aproximação. O impreciso direcionamento ao interlocutor proporciona incongruências no diálogo e no monólogo. Na sequência dessa linha de pensamento, recorro novamente a Paz e de sua percepção sobre a incomunicabilidade. Para o poeta, ela e a solidão colaboram para a

formação dos fenômenos filosóficos poéticos da modernidade. O poeta frisa: “não falamos com os outros porque não podemos falar conosco mesmo” (PAZ, 1982, p. 102).

Em *Solombra*, um dos fatores que anuncia a incomunicabilidade é a dificuldade que o eu possui em se reconhecer na aparente ausência de delimitações de identidade. Quando o eu reconhece a imagem do outro enquanto manifestação de outro tempo, isto é, enquanto outro **eu**, não é somente o reconhecimento do (seu) decalque que está em jogo, mas sim a percepção do **outro** como possibilidade de revelação da dissonância de si mesmo. Para refletir sobre isso, vale retomar ao pensamento de Bolaños quando analisa a obra *Estrela de água*. Essa obra, à luz de *Solombra*, também é composta por múltiplas vozes:

El sujeto habla de sí de modo oblicuo, desde la distancia de una tercera persona de omnisciencia suprapersonal que generaliza la experiencia humana y nos incluye como lectores. Esta voz sabe más y su mirada es visionaria cuando da vida a un drama arcaico de revelación y creación, con toques de moralidad o auto sacramental, en el presente perpetuo del rito que está siempre aconteciendo, de cierto modo, atemporal. Afin a la naturaleza del mito y el sueño, a manera de narrativa alegórica y crítica que estimula múltiples descodificaciones, el texto pertenece a uno orden simbólico identificado con el sagrado. (BOLAÑOS, 2009, p. 13).²¹

Respeitando o aspecto sagrado desse tipo de texto, verificado por Bolaños e na busca de outras palavras que respaldem as tessituras discursivas de caráter múltiplo que, por conta da movimentação imaginação-memória, também ocorrem em *Solombra*, encontro o pensamento de Merleau-Ponty quando prevê que o sujeito não é um projeto particular, mas pura consciência e que qualquer atributo de identidade só se fundamenta à medida que o sujeito se coloca entre os outros, se vendo através dos olhos deles, isto é, como um outro. Merleau-Ponty afirma que a categoria de identidade supõe que “na visão que eu tenho de mim mesmo já está esboçada a visão de outro possível, e na visão que tenho de outro esteja implicada sua qualidade de ego” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 600).

Ao investigar os processos formativos do eu constituído por imaginação-memória que, no caso de *Solombra* se transfiguram em **eu-outro**, busco amparo na obra da psicanalista Cavalcanti. Ela encontra na reflexão sobre o mito de Narciso²² nuances que correspondem à

²¹ O sujeito fala de si de modo oblíquo, desde a distância de uma terceira pessoa de onisciência suprapessoal que generaliza a experiência humana e nos inclui como leitores. Esta voz sabe mais e sua visão é visionária quando dá vida a um drama arcaico de revelação e criação, com toques de moralidade ou autossacramental, no presente perpétuo do rito que está sempre acontecendo, de certo modo, atemporal. Ao fim da natureza do mito e do sonho, a maneira de narrativa alegórica e crítica que estimula múltiplas decodificações, o texto pertence a uma ordem simbólica identificado com o sagrado (2009, p. 13).

²² Bachelard dedica praticamente um capítulo na obra *A água e os sonhos* para abordar sobre as vertentes que compõe Narciso. Já na obra *A poética do devaneio*, Bachelard diz que para se aproximar da compreensão sobre a constituição filosófica humana é preciso: assinalar a ambivalência profunda do narcisismo que passa de traços

heterogeneidade de características identitárias. Para a pesquisadora, o mergulho de Narciso significa a morte simbólica e o renascimento psíquico do ser diferenciado em outro nível de consciência. No trabalho em questão, tal morte-renascimento serve, em alguns poemas, como imagem poética da memória, pois revela uma passagem do eu para a imersão de algum **eu** oculto que, no tempo presente, se manifesta ou se esconde. Cavalcanti afirma:

[...] com o gesto do mergulho, Narciso abriu a porta da consciência para a percepção da sua diferença em relação ao outro. No suceder dos acontecimentos, ficaram para trás a paisagem, as imagens e os reflexos. Ele se encontra na presença reconhecida do outro e percebe essa presença diferente de si mesmo. Ele se reconhece e reconhece o outro. (CAVALCANTI, 1997, p. 223)

O mergulho realizado por Narciso, trazido por Cavalcanti, assemelha-se à procura realizada por determinado(s) eu(s) de *Solombra* em relação à condição histórica; em relação à maneira que a memória a configurou. Nessa procura, vive o desejo de resgatar na identidade (perdida) o outro ou, ainda, o **outro**. Seja ela imaginada através da imagem da temporalidade, da sombra, ou de um rosto que aparece como negação da lembrança ou até mesmo da realidade que se transfigura em solidão, morte, sonho e etc.

Os rastros de forma e matéria

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo.
(Gaston Bachelard, 2007)

Em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Bachelard desvela o elemento água através de forças imaginantes, cujo desmembramento compreende o que ele chama de “matéria” e “forma”. Com base nessas forças, é possível identificar o diálogo e o monólogo proposto pelos entes discursivos na obra em estudo, bem como identificar a maneira que o discurso dual assume-se “rastro” (Ricoeur) da história. Sendo assim, tais forças amparam o reconhecimento de paradoxos e contradições na leitura poética, os quais se revelam expressivamente salientes em *Solombra*.

masoquistas para traços sádicos, que vive uma contemplação que lamenta e uma contemplação que espera, uma contemplação que consola e uma contemplação que agride [...] (1988, p. 23)

Ademais, é importante lembrar ainda que dos quatro elementos cosmogônicos estudados por Bachelard, em sua vasta bibliografia sobre o imaginário, a água é o que adentra nas particularidades de identidade, devido às suas condições especulares.

Nesse sentido, o filósofo distingue as forças de imaginação do seguinte modo: a *forma* é encontrada no acontecimento inesperado, substanciado pelas superfícies, ao passo que a *matéria* escava o fundo do ser; procura nele o primitivo e o eterno. Domina a época e a história (BACHELARD, 2002, p. 1). Utilizar tais nomenclaturas, forma e matéria, facilita imaginar a identidade, em alguns poemas de *Solombra*, sob a chancela da dualidade; facilita compreender que o eu não é apenas reflexo do outro, mas que também é reflexo do **eu/outro**.

Ao elaborar as referidas forças, sobretudo na ambivalência circundante a elas, penso na reatualização de identidade, na leitura imagética de dualidade e multiplicidade, pela cosmogonia água e ar. Sendo assim, o revestimento da *forma*, cuja cadência está no acontecimento inesperado, motiva inclusive a busca prometida que visa encontrar o primitivo e o eterno: a materialidade. Se, por um lado, o ar assume a força de propulsão em dado poema desencadeando e arranjando os acontecimentos reverberantes da história, por outro lado evoca a (trans)posição de tais, pois os evidencia enquanto rostos, máscaras, decalques e sombras do sujeito. O ar é o elemento motivador, fornecendo a impressão de alívio frente à busca material.

Somente uma teoria da imaginação dinâmica, como a do ar, é capaz de explicar a sensação de “continuidade” (BACHELARD, 1990, p. 43). Além disso, essa sensação é rogada pelo espírito anímico que permite às formas o reconhecimento de preceitos da exterioridade. Ademais, a imaginação do ar promove a impressão de leveza ou de distração, mas por ora promove a sensação de urgência. O filósofo sustenta ainda que:

[...] o ar é essa substância infinita, que se atravessa num átimo, numa liberdade ofensiva e triunfante, como o raio, como a águia, como a flecha, como o olhar imperioso e soberano. No ar, trabalhamos nossa vítima para a luz do dia. Não nos ocultamos. (BACHELARD, 1990, p. 137, grifos meus)

Com a leitura de Bachelard, arrisco a dizer que o sujeito-lírico, sob o imagético do ar, apesar de investigativo, encontra-se numa identidade imprecisa. Além do imaginário água guardar segredos, sem dúvida, justifica a busca que o ar empreende, pois a água atíça, compartilha, afugenta e se for preciso inibe determinada identidade.

Por tal viés, as imagens de água e ar interagem utilizando e englobando determinada(s) face(s) bem como ocultando outra(s). Ao agregar novos valores, a face empreendedora da

procura, nem sempre, perde os antigos. Em posse desses aspectos, aparentemente fugidios, já que impulsionados, mascarados e protegidos, é que as imagens da água são: substanciadas, têm um peso, constituem um coração, conforme ensina Bachelard (2002, p. 2).

É pela capacidade que a água possui de atingir e transgredir as imagens, pelo equilíbrio dessas forças que, a princípio, a imaginação formal notadamente almeja a material ²³. Em contrapartida, Bachelard afirma que a leitura envergada à materialidade concebe:

[...] a verificação de imagens superficiais que contemplem a água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes [...] verá abrir-se à imaginação das formas e à imaginação das substâncias. (BACHELARD, 2002, p. 6)

As imagens da superfície incitam à revelação da matéria. Por isso, na maioria das vezes, são cadenciadas pelo ar e, embora não priorizem a revelação identitária, orientam a capacidade especulativa do sonhador, exprimindo, através de múltiplas esferas, a responsabilidade da descoberta onírica. Impulsionado por elas, o sujeito reativa caminhos a fim de vestir-se de sonhador.

Enquanto o ser não se encontra com os próprios desgostos e pesos, parece livre como o ar, ou seja, “fora da masmorra de nossas próprias dissimulações” (BACHELARD, 1990, p. 144) é livre de pretensas verdades e convenções. O ar proporciona ao ser a capacidade de vestir-se com o fetichismo da liberdade. A cosmogonia do ar é parte da dualidade e é, muitas vezes, uma máscara. Para mim, é o momento que o ente pode ser o que ele bem quiser. Bachelard entende ainda que, antes do sonhador encontrar-se com o elemento hídrico, é envolvido pelo ar e afirma que, nesse envolvimento, na precedência do encontro: “seremos subitamente sinceros conosco mesmos” (BACHELARD, 1990, p.144).

Apesar de ambas as imaginações, “formal” e “material”, substanciarem os demais elementos, Bachelard investiga a materialidade especialmente no âmbito aquático, já que o mesmo, originalmente, promete o feitio especular, o do reflexo, o da revelação. Logo, proporciona o entrosamento entre as duas imaginações. Em vista disso, o filósofo tece

²³ Ao refletir filosoficamente sobre as duas imaginações, Bachelard (2002, p. 3) sentencia: “Muitas imagens esboçadas não podem viver porque são meros jogos formais, porque não estão realmente adaptadas à matéria que devem ornamentar”. Nessa medida, o filósofo incita a constante convivência entre as imaginações. Por tal ângulo, podemos, ainda, pensar que o formal expressa o consciente, enquanto o material, o inconsciente. Assim, arriscaria a dizer que, respectivamente, as imaginações carregam indícios de razão e emoção. O francês chama atenção, ainda, para aspectos de ordem biológica e social, ao afirmar, por exemplo, que as imagens diretas da matéria é a vida que lhes dá o nome, mas somente a mão as reconhece. Isso sugere, ainda, que as imaginações, forma e matéria, podem, nesse estudo, compor a literatura envolvida pela metapoesia.

preciosas observações, no que diz respeito ao ciclo da água enquanto processo imanente ao material apesar dela se valer, sobretudo, do devaneio formal:

[...] percebemos que o devaneio materializante – esse devaneio que sonha a matéria – é um além do devaneio das formas. Mais concisamente, compreende-se que a matéria é o inconsciente da forma. É a própria água em sua massa, e não mais a superfície, que nos envia a insistente mensagem de seus reflexos. Só uma matéria pode receber a carga das impressões e dos sentimentos múltiplos. Ela é um bem sentimental. (BACHELARD, 2002, p. 53, grifos meus)

Após discorrer sobre as forças dissipadoras da imagem (poética) e de reconhecê-las como meios de propagá-las na formação de determinado cosmo, Bachelard afirma que a matéria é valorizada em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no do impulso (2002, p. 2). No último, ela aparece como mistério, enquanto no aprofundamento como força exaurível, como milagre. Desse modo, a imagem, quando valorizada pelo prospecto da *matéria*, concebida efemeramente como *forma*, alude ao que Bachelard chama de *imaginação aberta* (BACHELARD, 2002, p. 3). Logo, o ser é e não é, parece e esconde. É o eu; mas também é o outro. Por esse aspecto, me sinto autorizada a discorrer sobre o sujeito duplo.

Em *Solombra*, o ar prepara o sujeito para assumir a condição de sonhador. Esse elemento cosmogônico, enquanto imagem poética, possibilita ao sonhador encarar a (nova) realidade. Ao passo que a água encarna o imagético dessa (nova) realidade; a água é a própria realidade. A imaginação aberta permite que o sujeito se reconheça na *forma* e busque a *matéria*; permite que ele congregue tempos sem deixar o do instante. Nesse sentido, a água revela o que o sujeito também é, mas que não aparenta, isto é, revela a substância oculta, de outro tempo e que a memória talvez não consiga, não pode, ou não queira revelar.

Consumida pelo reconhecimento do imaginário “história-memória”, constituído pelas forças de imaginação *forma* e *matéria*, sobretudo pelas cosmogonias de identidade representadas pelo ar e água, busco compreender nos poemas de *Solombra*, a soltura poética de Bachelard o qual pode ser atrelado ao aporte fenomenológico de Merleau-Ponty. Penso *Solombra* sob a cosmogonia de inúmeras imagens²⁴; todavia, detenho-me em reconhecer as que revelam a história em unidade (de tempos), já que o sujeito-lírico dessa obra tende a se entregar à constante busca da completude a qual procuro entendê-la enquanto conciliação dos tempos.

²⁴Sobretudo nas que identifiquem o processo especular, o âmbito duplo. No sexto poema, por exemplo, a flor ressalva este processo, visto que nela há a faceta de ter sido semente e a de ser flor. Outras imagens que me debrucei em outros momentos como as do olhar e paredes encontradas, respectivamente no terceiro e quarto poema também aparecem num processo parecido.

A cosmogonia identitária também pode ser compreendida pelo imagético do corpo que, em primeira instância, configura-se nos refúgios do devaneio. Nesse sentido, o imaginário do corpo não só se equipara ao processo norteador da história-memória, mas também serve como metáfora das imagens que retratam habitações.

O corpo reflete, igualmente, o objeto de ego, pois nele coexiste a maneira que o sujeito encara o mundo. Logo, esse objeto de ego nada mais é do que a representação primeira do arcabouço da vida moderna, o qual reflete e anuncia as vibrações identitárias que atuam como instrumento de resgate e reversão da pretensa originalidade humana, pois ele faz parte do universo singular do sujeito.

A imagem poética do corpo adquire a envergadura de representação metonímica constante da identidade, desenvolvendo a tendência da incessante busca por valores – supostamente – alheios. Nesse sentido, o corpo registra, de alguma forma, a história do sujeito. Em *solombra*, o imaginário do corpo está, dentre outras imagens, na expressão do tempo, na da natureza e na da casa bem como na dualidade entre o espaço terreno e o aéreo, da água e do ar. Na demanda por outras impressões acerca do corpo, cito o aporte de Merleau-Ponty:

O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles. Na evidência deste mundo completo que ainda figuram objetos manejáveis, na força do movimento que vai em direção a ele. [...] Mas, no momento mesmo em que o mundo lhe mascara sua deficiência, ele não pode deixar de revelá-la: pois se é verdade que tenho consciência de meu corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não percebido para o qual todos os objetos voltam a sua face, é verdade pela mesma razão que meu corpo é pivô do mundo [...] e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 122)

Ao pensar no corpo como instrumento representativo da história e, conseqüentemente, da quantidade de temporalidade, alguns poemas de *Solombra* permitem uma leitura das possíveis formas de existência que, parcialmente, representam e exaltam a crise individualista da vida moderna.

Por tal direção é que a referida crise pode ser entendida enquanto imaginário de nascimento(s) e morte(s), isto é, como símbolo da instauração de um novo tempo. A quinta estrofe do décimo poema diz o seguinte: "Teus olhos estarão sobre nós, infundáveis-/ó túneis do universo, ó caminhos serenos/ que passaremos sem ágoras e sem ontens?" (MEIRELES, 2001, p. 1269).

Para o sujeito ficcional de *Solombra*, a possibilidade do nascimento provém da morte de certos valores, com vistas a resgatá-los no desenho de outras facetas. O mesmo ocorre no corpo: certa idade morre para dar espaço à outra; mas o conteúdo da idade anterior não será abandonado e sim acrescentado ao vindouro. Por isso, considero que, em *Solombra*, alguns sujeitos habitam a *forma* e, no âmbito do devaneio, seja em sonho, morte e/ou solidão, desejam a *matéria*. Para o fenomenólogo, o processo pode ser explicado de outro modo:

[...] se as qualidades irradiam em torno de si um certo modo de existência, se elas têm um poder de encantamento e [...] um valor sacramental, é porque o sujeito que sente não as põe como objetos, mas simpatiza com elas, as faz suas e encontra nelas a sua lei momentânea. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 288)

Na busca pelas qualidades da existência de que fala Merleau-Ponty, considero que o sujeito de *Solombra* atribua a elas o valor sacramental que, no âmbito da transfiguração da imagem poética, pode ser representado através da reflexão momentânea da ausência de água. Refiro-me não somente à *secura*, mas a imagens em que a água é oculta. A *matéria* oculta e revela, então, algo inerente ao sujeito, algo que perpassa os tempos, mas que, por vezes, não está aparente. Buscando a compreensão acerca das qualidades que podem atuar como leis momentâneas e as de fundamentação do processo identitário, reporto-me a Bachelard, quando salienta o perfeito e necessário entrosamento entre as forças:

[...] só quando tivermos estudado as formas, atribuindo-as à sua exata matéria, é que poderemos considerar uma doutrina completa da imaginação humana. Poderemos então perceber que a imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma. (BACHELARD, 2002, p. 3)

Trata-se de explorar imagens vividas, nas quais paira o desejo de permanecer vivendo. A água, ao mesmo tempo em que revela, através da transparência, em face ao ar, permite a confusão com o objeto especulado.

A abstração do imagético de identidade, apontada pelos elementos ar e água, permite que a construção – moderna – do eu se ampare na variedade, quantidade e distintos estilos e opções de revelação da história, presumindo e ressaltando a consciência fragmentária do tempo. Em contrapartida, tal multiplicidade²⁵, me permite compreender o sujeito incitado a procurar seu centro formador, isto é, seu espaço-tempo de revelação, sua originalidade, sua

²⁵ Segundo Marilena Chauí (2002, p. 90), muitos estudiosos acreditam que Parmênides teria, pela primeira vez, formulado os dois princípios lógicos fundamentais de todo o pensamento: o princípio da identidade – o ser é o ser –, e o princípio da não-contradição – se o ser é, ao seu contrário, não-ser, não é. Na opinião da estudiosa: “se o ser é e pode ser pensado e dito, então o ser é ele mesmo, idêntico a si mesmo e será impossível que seu negativo, o nada ou não-ser, também seja e também possa ser pensado e dito”.

outra parte, talvez seu âmago, que, no trabalho em questão, na esteira de Bachelard, chamo de *matéria*.

A materialidade, por ser mais oculta, motivada prioritariamente no plano unitário, ou seja, como um efeito da suposta completude, uma vez que a superação, ou até mesmo a recuperação de dada característica revelam este efeito, é comprovada na apresentação consciente/inconsciente possibilitada pelo plano múltiplo da memória. Na tentativa de contemplar o trânsito estabelecido pela consciência múltipla oferecida pela memória, retomo Merleau-Ponty:

Os atos do Eu são de tal natureza que eles se ultrapassam a si mesmos e não há intimidade da consciência. A consciência é de um lado ao outro transcendência, – não transcendência passiva – dissemos que uma tal seria a interrupção da consciência –, mas transcendência ativa. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 503)

O reconhecimento/negação do eu enquanto reflexo do outro-**outro** logra a intencionalidade transcendente, cuja sensação paradoxal prometida pela pluralidade de facetas revela a história enquanto efeito dos componentes dos tempos. Observo em *Solombra* a angústia por um tempo diferencial, a qual deixa o sujeito ficcional dividido entre a roupagem moderna, instigada normalmente pelas aparências e a da memória-imaginação a que ele, na maioria das vezes, supõe na condição de transcendental. O processo vai ao encontro do pensamento de Parmênides e na obra em estudo faz sentido, pois o filósofo acredita que “a multiplicidade é unidade e a unidade, multiplicidade, pois cada contrário nasce de seu contrário e faz nascer o seu contrário, isto é, são inseparáveis” (CHAUÍ, 2002, p. 82).

Nesse sentido, a imaginação *formal*, assim definida por Bachelard, serve de veículo para a *centralização*²⁶ das expectativas identitárias do sujeito de *Solombra*: seja as de si mesmo, seja sobre as do outro, pois promove um encontro do sujeito com o mais arraigado, isto é, com o que efetivamente o homem acredita como plenitude, como amostragem da própria *materialidade*. Tal percurso proposto – do *formal* ao *material* – possibilita imaginar sujeitos em busca do seu espaço; mesmo que imbuídos de dúvidas sobre a imaginação. O percurso aponta a plenitude identitária e, num âmbito mais pretensioso, a completude.

Em *Solombra*, uma das possibilidades que os sujeitos-líricos encontram para alcançar algo próximo do que pode ser chamado “plenitude”, “completude” e “eternidade” ocorre na reflexão que realizam sobre o imaginário constituído por imagens poéticas que exprimem

²⁶ Eliade diz que todo o lugar sagrado que é construído em um espaço profano recebe a posição de centralidade; “entre os romanos, por exemplo, o *mundus* constitui o ponto de encontro entre as regiões inferiores e o mundo terrestre” (ELIADE, 1991, p. 38).

experiências como o nascer, morrer e re-nascer (a última imagem citada “re-nascer” ratifica a resignificação do imaginário lembrança/esquecimento).

A tríade citada é elemento de reatualização da história e ajuda, também, na compreensão sobre o imaginário de centralização. Dentre as inúmeras perspectivas, a revelação de completude e centralização pode ser observada pelo ângulo imagético de intimidade e profundidade anteriormente citadas e que posteriormente serão retomadas na leitura de imagens poéticas sobre identidade. Refiro-me à identidade na qual o sujeito se debruça na busca por si mesmo, no âmago, no além, no sempre além, pois como diz Eliade na obra *O sagrado e o profano*:

[...] toda a construção ou fabricação tem como modelo exemplar a cosmogonia. A criação do mundo torna-se o arquétipo de todo o gesto criador humano, seja qual for seu plano de referência. Depois de termos captado o valor cosmogônico do centro, compreendemos melhor porque todo o estabelecimento humano repete a criação do mundo a partir de um ponto central: o umbigo. (ELIADE, 1992, p. 28)

Penso nos sujeitos de *Solombra* enquanto sujeito moderno: centralizador ao focar-se no próprio umbigo desejando o reconhecimento de si mesmo e disperso uma vez que não se sente concretamente parte de nenhum tempo-espço que não o do próprio umbigo. Por isso que a centralização, do mesmo modo dispersa, promove a ascensão do aspecto confessional, o qual, diante de tais atributos, não é apenas solitário como ordinariamente aparece, mas em sentido de completar-se, isto é, no sentido de colocar em foco o (objeto) de desejo, no caso em questão, o da imagem memorialística que revela/oculta o outro/**outro**. Por essa via que o sujeito de *Solombra*, em maior parte dessa obra, busca o sentido do instante em outros tempos. Trata-se da busca de “intimidade profunda à extensão indefinida”, que, ao se reunir por essa expansão, “sentimos brotar uma grandeza” (BACHELARD, 1993, p.206).

Com isso, o estudo em questão propõe que a centralização do eu e, conseqüentemente, o encontro de outro(s) eu(s) em *Solombra* sejam envolvidos pelo aliciamento de fronteiras distintas do umbigo a quem se fala (outro) ou sobre quem se fala, pois envolve fatores, ainda que humanos, que extrapolam o âmbito pessoal. Por essa via que a centralização do eu entendida através do percurso que revela o desejo de completude do eu no **outro** pode ser entendida: “Enquanto durar esse tempo que é nosso tempo, não há passado nem futuro, idade do ouro anterior à história ou falanstério posterior” (PAZ, 1982, p. 324).

Ao fim e ao cabo, o(s) sujeito(s)-lírico(s) de *Solombra* é (são) duplo(s). Eis a ideia que defendo aqui, uma vez que a obra permite a exploração da face perdida; àquela que o sujeito

tem consciência que existe, mas não a reconhece como sua ou, quando o faz, evidencia como elemento de um passado remoto ou como um porvir. Nessa medida, compartilho do pensamento de Paz:

O eu revela-se ilusório: é uma entidade sem realidade própria, composta por agregados ou fatores mentais. O reconhecimento consiste antes de tudo em perceber a irrealidade do eu, causa principal do desejo e de nosso apego ao mundo. (PAZ, 1984, p. 159)

Nessa perspectiva é que o plano de transgressão da identidade (considerando as discussões anteriores sobre consciência e devaneio), movido pela imaginação, ganha sentido quando investigado enquanto elemento ficcional que revela a vida, isto é, a própria história. Levando em conta o aspecto simbólico, diria que uma das principais abordagens sobre ela refere-se à passagem da vida arquetípica para a pessoal, isto é, para a intimidade a qual é reconhecida pela/na própria história. Posso retomar aquela velha reflexão de que socialmente o indivíduo é um, ao passo que particularmente, na intimidade, é outro.

Paz (1982) afirma que a experiência com o outro vai de extremos tangentes à unificação, em um ritmo de separação e união. Ritmo que, segundo ele, envolve o ser em suas diversas manifestações, desde o aspecto físico até o biológico (p. 163). Logo, a experiência é expressa pelo sentimento de solidão e incomunicabilidade em um mundo estranho. “Andamos perdidos entre as coisas, nossos pensamentos são circulares e percebemos apenas algo que emerge, ainda sem nome” (PAZ, 1982, p. 328).

Solombra proporciona, enquanto obra que retrata espaços permissivos da completude humana, ainda, uma leitura cuja percepção é de um sujeito que busca no outro/**outro** possibilidades de se voltar para si mesmo. Na tentativa de naturalizar tal processo, é oportuno finalizar o presente tópico com Paz e seu entendimento de que “todos os homens, sem exceção, entreviram por um instante a experiência de separação e da reunião” (PAZ, 1982, p. 328-329).

2 LEITURA DO IMAGINÁRIO POÉTICO EM HISTÓRIA, MEMÓRIA E TEMPO

O homem se realiza ou se completa quando se torna outro. Ao se tornar outro, se recupera, reconquista seu ser original, anterior à queda ou ao despencar do mundo, anterior à cisão em eu e “outro”.
(Octavio Paz, 1982)

Com efeito, o tempo do pensamento possui uma tal superioridade em relação ao tempo da vida que ele pode por vezes comandar a ação vital e o repouso vital. Assim o tempo do espírito tem uma ação em profundidade.
(Gaston Bachelard, 1994)

Quem olha para fora sonha, quem olha para dentro desperta.
(Carl Jung, 1997)

A busca do outro: o encontro com a ausência

A lição que nos dá o espelho é mostrar-nos que toda a imagem tem um inverso; ela proclama a evidência do oculto.
(Gilbert Durand, 1996)

Considerando a obra escolhida para o trabalho a qual se vale de tamanha fluidez, transcendente de densidade, proponho pensar sobre o devaneio no qual a especulação acerca da identidade se revela sob aspecto de continuidade. Em ritmo de separação e união, através do trânsito do elemento ar e água²⁷. Com intuito de mostrar o empenho, realizado pelo(s) sujeito(s)-lírico(s) de *Solombra*, pela busca da substancialidade e pela expressão da inconstância, rogadas respectivamente pela imaginação *material* e *formal*, procuro entender como o outro e/ou **outro** é/ mostra(m)-se elemento(s) da história do eu.

Encaminho minha proposta de leitura, amparada pelos subterfúgios imagéticos da cosmogonia ar e água, utilizando algumas reflexões sobre a identidade pelo viés do imaginário “duplo” o qual é forjado pela memória. Ademais devo lembrar que minha leitura é sustentada nas teorias apresentadas anteriormente. Para tanto, utilizo o conceito “rastros” (RICOEUR, 2007) para verificar a ausência/presença do outro-**outro** enquanto história elementar do eu. Verificando

²⁷ Estudos como o de Ana Maria Lisboa de Melo na obra *Poesia e imaginário* apontaram o elemento água como uma das principais imagens de revelação na poesia de *Solombra*.

esses aspectos, vale a leitura poética do primeiro poema da obra *Solombra* (MEIRELES, 2001, p. 1263):

1. Vens sobre noites sempre. E onde vives? Que flama
2. pousa enigmas de olhar como, entre céus antigos,
3. um outro Sol descendo horizontes marinhos?

4. Jamais se pode ver teu rosto, separado
5. de tudo: mundo estranho a estas festas humanas,
6. onde as palavras são conchas secas, bradando

7. a vida, a vida, a vida! e sendo apenas cinza.
8. E sendo apenas longe. E sendo apenas essa
9. memória indefinida e inconsolável. Pousa

10. teu nome aqui, na fina pedra de silêncio,
11. no ar que freqüento, de caminhos extasiados,
12. na água que leva cada encontro para ausência

13. com amorosa melancolia.

No primeiro poema de *Solombra* (1963) é possível verificar não só a noção de busca, constantemente ratificada neste trabalho, mas a de – possíveis – encontros, os quais são envoltos por expectativa, cuja pronúncia é revestida pela especulação: Há na imagem do eu que busca se reconhecer a – suposta – imagem do outro que distante do instante é revelada em “enigmas”, “estranhamento”, “incomunicabilidade”, “cinza” e “indefinição”. Os “rastros” de outro tempo (v.6, v.7, v.8 e v.9) trazem à luz a necessidade de atentar para o conteúdo da memória.

O sujeito-lírico se mostra em constatações e suposições sobre a história do outro, seja através do questionamento sobre o espaço habitado (v.1) e a consciência sobre a incomunicabilidade (segunda estrofe) seja pela constatação que o outro participa, na sua vivência, “apenas” em memória. No poema há um chamamento para que o outro revele algumas de suas histórias como, por exemplo, a do imaginário “noites”, a que rege a inseparabilidade do rosto ao tudo (v.3 e v.4) e a história formada pela tríade “vida” transformada através da “memória indefinida e inconsolável” (v.10).

O sujeito clama para que o outro pouse o nome (v.9 e v.10) na “fina pedra de silêncio”, “no ar de caminhos extasiados” e “na água que leva cada encontro para ausência”. A ocultação e o desejo pelo esquecimento são sentimentos contraditórios ao desejo pela eternização da imagem do outro e da transformação dessa imagem. Tais encontros-ausências sugerem que a vida seja perpassada de muitas vidas que, no poema, são unificadas, literalmente, na/pela memória. O adjetivo que caracteriza os encontros, o “cada”, revela a

singularidade, de histórias, diante de um coletivo de encontros. Por essa perspectiva, devo retornar a Bergson quando explica que a história, especialmente a de vida, é formada de muitas sucessões:

Por mais que raciocínios sobre os sistemas isolados impliquem que a história passada, presente e a futura de cada um deles poderia ser aberta de golpe, em leque, nem por isso essa história deixa de se desenrolar pouco a pouco, como se ocupasse uma duração análoga à nossa. (BERGSON, 2006, p. 6)

Considerando o “desenrolar da história”, apontado por Bergson, percebo no poema a formação de versos orientados por orações subordinadas que se alternam entre: afirmação (v.1, v.4 e v.5), questionamento (v.1, v.2 e v.3) e adição (v.7, v.8,v.9,v.10,v.11 e v.12) isto é, as orações mostram a história sob o ângulo de acontecimentos “desenrolados pouco a pouco”, os quais são refletidos no desejo pela completude. Além disso, o sujeito-lírico expressa como seu(s) **eu(s)** e outro elaboram o cosmos de história e o da memória enquanto elementos que possibilitam o imaginário identitário movido por *estruturas*²⁸ (grifos meus).

Na minha leitura do poema em estudo, as estruturas assumem a condição de penetração revelada pela vinda oculta do outro e pela descida. Além disso, destaco que no questionamento sobre a identidade, encontrado nas estruturas, vive o desejo de completude, o qual identifico com a queda. Para isso, o desejo pode ser justificado na “aclimatação ou consentimento da condição temporal. Trata-se de desaprender o medo. É uma das razões pelas quais a imaginação da descida necessitará de mais precauções que a da ascensão” (DURAND, 2001, p. 200). Para ler o poema sob tais aspectos, foi preciso me identificar, de certo modo, com as leituras de Durand. Isso, fundamentalmente, aconteceu uma vez que para ele, o imaginário é o:

[...] conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *Homo sapiens*, o grande e fundamental denominador onde se encaixam todos os procedimentos do pensamento humano. (DURAND, 1997, p. 14)

Considerando que o desejo do sujeito-lírico pode ser expresso pelo imaginário de formalidade e materialidade; por estruturas e por imagens que promulgam o ser e o estar, basta dizer que o imaginário da água possui a capacidade de se igualar e atingir,

²⁸ As estruturas são elementos esquemáticos, pensáveis, mas materiais, pois são necessários... de uma necessidade constrangedora, normativa diz Durand. “O imaginário implica, portanto, um pluralismo das imagens, e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas, mesmo divergente” (DURAND, 1996, p. 215).

respectivamente, à propulsão e à constatação de outros elementos²⁹, ou seja, para o eu sentir-se completo utiliza a imaginação formal de maneira gradual com a intenção de, notadamente, atingir a materialidade³⁰.

Para pensar sobre a materialidade e a formalidade, encaro os elementos cosmogônicos água e ar enquanto formadores das estruturas do imaginário que proponho refletir. Para isso, vale considerar que a natureza da água é de transformação; cuja tendência é atingir, pelo conteúdo que ela mesma proporciona, a introspecção. Ao passo que a natureza do ar é de impulso, pois tem a função de alcançar o real e se mostrar um: “caminho contínuo do real ao imaginário” (BACHELARD, 1990, p. 5), pois a verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário (BACHELARD, 1990, p. 5).

O poema permite uma leitura apontada para um sujeito em insistência na apreensão das *formas*, mas imbuído em distanciamento de matéria. Esse estado anímico duplo é formado pela tentativa de retomar e assumir a imagem-identidade que, no instante (v.10), faz ainda sentido já que há questionamentos em presença sobre tal ausência.

No caso do poema em questão esse distanciamento é realizado pelo imaginário da cinza (v.7), longe (v.8) e da pedra de silêncio (v.10). Essas imagens que revelam tempo passado, distanciamento e morte me mostram, ainda, um oculto desejo pela descoberta de algo além do aparente, ou seja, a imaginação revela sua dinamicidade e aponta, então, o desejo, do sujeito-lírico, pela matéria. “As figuras da ficção redefinem-se sem momento fixo de nascimento, vivem uma incessante regeneração, para reinterpretar a pertença em termos de transformação[...]”. (BOLAÑOS, 2011, p. 182)

Nesse poema, tal mobilidade temporal deve ser imaginada no instante o qual é vivenciado pela inseparabilidade (v.4), de tudo e do rosto alheio. Tais propósitos se justificam uma vez que a: “[...] perspectiva histórica – consequência de nosso fatal distanciamento – nos leva a uniformizar paisagens ricas em antagonismos e contrastes” (PAZ, 1982, p. 19).

Os contrastes permitem, então, destacar a capacidade que o ar possui em transitar de um universo para outro. Isso acontece porque o ar é salvaguardado pelo êxito de perpetuar, pela água, as substâncias em suas passadas.

²⁹ Falando sobre a conjugação de elementos cosmogônicos, Bachelard diz que a ambivalência é a base mais segura para valorizações indefinidas. O filósofo comprova a veracidade dessas combinações ao afirmar: “Para muitos devaneios cosmogônicos, é a umidade quente que constitui o princípio fundamental. É ela que dará vida à terra inerte e dela fará surgir todas as formas vivas” (BACHELARD, 2002, p. 104)

³⁰ Bachelard busca distinguir filosoficamente duas imaginações: a formal e a material. Apesar disso “é necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal” fica claro o quanto as imaginações são cruzadas. O filósofo salienta que as imagens diretas da matéria é a vida que lhes dá o nome, mas somente a mão as reconhece.

Além disso, o imaginário poético da água, nesse caso, serve de motivo à estranheza mundana que perpassa a relação “festas humanas” às “conchas secas”, pois no décimo segundo verso do poema, o estranhamento funda encontros do rosto em ausência (v.12). Considero que o sujeito-lírico propõe que a busca pelo outro seja fundamentada no encontro com o íntimo, isto é, com algo significativo que não tem nome; com o nada.

A água pode ser imaginada como uma imagem-identidade que demarca ausências (v.12) e é composta de metonímias de vida e de palavras (v.6). Por esse olhar, a transformação em cinza (v.7), cunhada pela distância (v.8), representando o “longe” (v.8) se revela pelo princípio cósmico e fundamenta, portanto, o arquétipo de sucessão de tempos. A temporalidade, pelo olhar dessa disposição, revela a vida (v.7) concentrando e transformando suas partículas (v.9). Para Bachelard (2002, p. 79-80) “sombras flutuantes da memória são misturadas à lembrança de lendas estrangeiras [...] em nossos sonhos são lendas que sonham”.

Quando considero a água enquanto fundação de um universo que, em ausência, revela um sujeito-lírico em melancolia pela ausência de unidade (o quarto verso aponta que se trata de um rosto) de sua história, entendo a importância de retomar os ensinamentos de Bachelard. Para ele: “a água é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação de poderes. Ela assimila tantas substâncias! Traz para si tantas essências! Recebe com igual facilidade as matérias contrárias [...]” (BACHELARD, 2002, p. 97). É isso que acontece nesse poema: a memória indefinida e inconsolável, a pedra de silêncio e a água que leva os encontros para ausência, através do nome do outro, assimilam, no instante, diferentes e ocultas identidades.

A incomunicabilidade (v.6), um dos principais questionamentos desse sujeito-lírico, pode ser compreendida na temporalidade do instante e na do passado. É o imaginário do tudo (v.4) que promove o desejo de unidade dessas temporalidades. Ambos os tempos revelam que a inseparabilidade do rosto é motivada pelas festas, cuja revelação ocorre e ocorreu pela e através da tríade vida (v.7). Nas sagradas escrituras, por exemplo, a formação e a consolidação de um cosmos se fundamentam, indubitavelmente, através da recorrência de histórias que transcorrem enquanto imaginário alicerçado em tríade.

Por essa perspectiva, considero a incomunicabilidade imanente à inseparabilidade do eu-outro ao tudo (v.4) e aponta a resignação sobre a ausência de vivência em outros tempos. Isso pode ser evidenciado uma vez que o sujeito não sabe o paradeiro, no instante, do outro (v.2) e porque os caminhos percorridos nesse tempo são extasiantes (v.11). Sendo assim, faz sentido dizer que o imaginário poético de bradar a vida em tríade (v.6) se refere às imagens poéticas de nascimento, experiência e morte e/ou presente, passado e futuro.

No poema, a tríade de vida, em contiguidade, é configurada pela temporalidade descontínua (não há precisão de tempos no poema em questão). Essa fragmentação temporal pode ser interpretada, respectivamente, através de imagens poéticas que revelam o sujeito-lírico elo do passado quando ele afirma “e sendo apenas cinza” e do futuro quando ele diz “sendo apenas longe” (apesar do “longe” representar, em primeira instância, um distanciamento, nesse caso, de qualquer tempo).

Por fim, a tríade cosmogônica da vida (v.7) se revela em um âmbito distanciado de qualquer temporalidade estipulada, pois, além de imanente ao processo de inseparabilidade do rosto ao tudo (v.4) resulta em estranhamento. Isso também pode ser entendido por que:

Ninguém jamais viu o seu próprio rosto diretamente; só é possível conhecê-lo através de um espelho ou de uma miragem. Portanto, o rosto não é para si mesmo, é para o outro, é para Deus; [...] é o eu íntimo parcialmente desnudado, infinitamente mais revelador que todo o resto do corpo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 790)

A constituição do imaginário “rosto” (v.4) é refletida pela tríade temporal “apenas” (v.7) e através de imagens poéticas de cinza, longe e memória. Paradoxalmente, então, o rosto expressa a vivência em crescimento, isto é, ainda que em desordem, apresenta a continuidade entre um tempo a outro tempo. Nesse sentido, o instante se apresenta conciliador e a baliza de sentido entre os tempos, pois nele o sujeito se aproxima do outro ao pedir que ele pouse “o nome aqui...” para tornar-se, então “[...] essa memória indefinida e inconsolável” (grifos meus). Logo, o instante revela-se um tempo diferenciado; um promotor da revelação.

Buscando interagir a inconstância de temporalidade com a das imagens que invocam/provocam a reflexão de identidade em transformação, vale refletir sobre as imagens aquáticas em isolado. Para isso, compreendo que o mistério sobre elas se atenua, pois se trata de: “uma metafísica completa, que englobe a consciência e o inconsciente” (BACHELARD, 1993, p. 27). Nessa proposta de imaginação poética, Bachelard (1993, p. 27) afirma que encontraremos, com bastante busca, “o privilegio de seus valores”. Nesse caso, encaro o poema como a imagem de constituição de um cosmo identitário. Isso acontece em um processo parecido ao do tempo referido anteriormente, mas, que, nesse caso, a constituição de identidade ocorre pela e na pretensa união de três águas (v.3, v.6 e v.12). Tal constituição, sob a perspectiva do isolamento, não atinge, do olhar do eu, o mistério do interior já que o efeito final não é a formação de um cosmos, mas a contemplação do cosmos existente (até mesmo a estrutura dos versos sugere a ansiedade à complementação): o de caminhos extasiados e os que carregam o nome (v.10).

Quanto às características sobre a imaginação do ar, vale dizer que apesar do eu constatar que o outro se mantém nas superfícies (v.9 e v.10), ou seja, em circunstâncias efêmeras, vislumbradas pelo movimento da descida (primeira estrofe) cuja constante é reiterada pelo período “e sendo apenas”, o sujeito-lírico constata também que há algo além do rosto, isto é, algo além desse tempo do presente, do aqui (v.7), do tempo privilegiado que contém o instante. Por essa perspectiva, confirmo que a cosmogonia do ar aproxima o sujeito do seu espelho; o aproxima da revelação.

A relação do sujeito-lírico com o rosto supostamente alheio, com o mundo e com suas outras partes, isto é, com o tudo (v.4) revela um estranhamento por parte do sujeito-lírico em relação ao **outro** e embala a constatação de *secura* que, logo em seguida, se mostra elemento de outro tempo (*cinza* e *longe*). O estranhamento e a *secura* são intimamente desvelados pela memória (v.9), mas se ausentam em *melancolia* (v.13). Para completar essa leitura e refletir sobre a imagem poética constituinte de identidade; isto é, que se revela “mundo”, retomo a Paz (1982, p. 162) quando este diz: “Nunca tínhamos visto esse rosto e ele já se confunde com o passado mais remoto. É a estranheza total e a volta a algo que não admite outro qualificativo senão o de íntimo”.

O sujeito-lírico reflete em que medida é, e também não é, “dual”, “completo” e como se utiliza de facetas efêmeras que, na maioria das vezes, são questionadas como próprias do **outro** (v.1, v.3, v.9 e v.10). Tal processo, embalado pelo estranhamento, discorre em solidão e ela se apresenta como característica ferrenha do que a estética literária moderna, na América Latina, fomenta. Nesse contexto, evidencio que as dualidades crescem como paradoxos e podem ser evidenciadas através de facetas como, por exemplo, a da imagem poética do rosto (v.4) e a do ar em caminhos extasiados (v.10). Pensando numa possível investigação para o aspecto desbravador do sujeito-lírico, em relação ao **outro**, utilizo Paz:

O estranho, o outro é o nosso duplo. Às vezes tentamos segurá-lo. Às vezes ele nos escapa. Não tem rosto nem nome, mas está ali, encolhido. A cada noite, lá pelas tantas, volta a se fundir conosco. A cada manhã separa-se de nós. Somos seu lugar, a marca de sua ausência? (PAZ, 1982, p. 162)

Reconhecendo o crescimento da dualidade, apresentado anteriormente, que encontro na expansividade das imagens (primeira estrofe) “o rosto inseparável ao tudo”. Além disso, na intenção de compreender o poder de fecundidade desse imaginário duplo rosto-tudo que o “bradar a vida” permite o reconhecimento do eu no outro, na condição unitária, enquanto contraposição de temporalidades representadas pelas imagens de “cinza [...] e “longe”. Para

sustentar tais ambivalências sobre o “rosto inseparável de tudo”, digo que elas se complementam através da morte³¹ e em função dela (v.10).

Essas metonímias da história, no poema em questão, mostram como o **outro** é construção do eu, apenas, em imaginação-memória, isto é, as histórias configuram-se em função de outros tempos que não o do instante. Para Eliade (2011,p.121) é “normal que o homem moderno, caído sob o domínio do Tempo e obsedado por sua própria historicidade, procurasse *abrir-se* para o Mundo, adquirindo uma nova dimensão nas profundezas temporais” Na intenção de buscar a vivência dessa “nova dimensão” que o imaginário da “memória indefinida e inconsolável” me provoca a fugir do imaginário do espelho e me coloca a ir além dele, isto é, como “um ser de uma hesitação” (BACHELARD, 2002, p. 27), pois estou na condição de sujeito do poema, logo, sujeito formado de ar e em busca de água. Ou ainda, como em outros poemas, o sujeito que se reconhece como ar, mas desconhece em sua composição o elemento água. Vale dizer que o contrário também é válido. Por essa perspectiva, imagino que eu e o outro, nesse caso, eu – Daiane e o outro – lírico estamos “desde a abertura do mundo por uma imagem, o sonhador de um mundo habita o mundo que acaba de lhe ser oferecido” (BACHELARD, 1988, p. 167).

O questionamento sobre a possibilidade de uma identidade, cujo formato é duplo, realizado pelo sujeito-lírico em estudo, isto é, sobre sua condição do presente, de outro tempo e da vida que se transforma em morte, é o que dá ao sonhador a constatação de uma realidade além da temporalidade instante e futuro. Isso permite que o sonhador se reconheça em cinza, longe e, sobretudo, em memória. ”O recurso à memória extrapola a mera lembrança. Trata-se, enfim, de um tema, no qual os acontecimentos rememorados são importantes, mas servem a um desejo intelectual de recriar seu mundo particular” (SOUZA, 2011, p.261). Considerando tais desejos do sujeito-lírico, enquanto imaginário de expectativa da “recriação”, proposto por Souza, retomando/projetando certa vivência e de sua transformação no instante, dou sentido ao pensamento de Donald Schuler trazido anteriormente no subcapítulo “Consciência e devaneio: substancias da realidade” quando acontece o questionamento: “como gerar? (um cosmo diferente?)”. Sobre a indagação pautada em transformações a partir do duplo, retomo os preceitos do pesquisador que, possivelmente, responderá a própria pergunta: “Além-homem é o futuro que cultivamos em nós. Estamos maduros para gerar? Nunca estamos e nunca será perfeito o produto de muitas gerações. O além-homem é nosso projeto” (SCHULER, 2012, p. 95).

³¹ “Muitas vezes a morte não é mais do que o resultado da nossa indiferença perante a imortalidade”. (ELIADE)

O “além-homem”, ou melhor, a identidade que se aproxima da descoberta sobre a constituição do “além-homem” mostra-se como projeto do sujeito-lírico do primeiro poema da obra em estudo quando ele traz à tona seu desejo pela completude. O questionamento sobre o paradeiro do outro através da flama enigmática (v.1), nesse caso de uma imagem que aponta o desejo pela revelação de outro tempo, pode ser encarado enquanto um elemento da imaginação do fogo.

Através da imaginação simbólica³² é possível considerar o imaginário da descida que almeja uma queda. Esse imaginário pode ser entendido através da imagem que pousa olhares enigmáticos, do desejo pelo pouso e pela estabilidade do nome (v.10). Por essa via, a descida se revela *forma* para o imaginário “fecundação” e se presta espelho da ausência-presença do outro: “Às vezes a penetração é tão profunda, tão íntima que, para a imaginação, o lago conserva em plena luz do dia um pouco dessa matéria noturna, um pouco dessas trevas substanciais” (BACHELARD, 2002, p. 105).

O primeiro, segundo e terceiro verso do poema em estudo questionam o seguinte: “que flama/pousa enigmas de olhar como, entre céus antigos,/ um outro sol descendo horizontes marinhos?” (v.2 e v.3). Em outras palavras, o questionamento é embalado pelo masculino (sol) adentrando no feminino – água – (mar). Trata-se de uma imaginação que inspira provocações e situações e assume duais significados proporcionados pela cosmogonia fogo e água, e masculino e feminino. Como exemplo de tais significados, destaco o imaginário de aquecimento, ritual e aspiração ao visceral. Nesse sentido, considero sensato afirmar que a cosmogonia do fogo me provoca da seguinte forma: “O fogo não precisa mais do que apor o selo da sua presença para demonstrar seu poder” (BACHELARD, 1938, p. 127). Um processo parecido ocorre na sensação e na busca da presença do conteúdo de outros tempos.

A água é o efeito da transformação, logo é a cosmogonia da vida-morte já que paradoxalmente leva os encontros para a ausência (o encontro do sol aos horizontes e o do rosto ao tudo) e reatualiza a vivência pela temporalidade inconstante, pois não apenas forma a história, como a transforma e a reforma. Para Eliade (1979, p.82), “essa coincidência dos opostos é ainda bem mais esclarecida pela imagem do instante que se transforma em momento favorável”. Por essa via, sinto-me à vontade para afirmar que o primeiro texto poético de *Solombra* é inaugurado pelo heraclitismo, pois é no instante que o momento histórico reflete outros momentos sem abandonar a peculiaridade do acontecimento. Por mais

³² Mircea Eliade (1991, p.13) na obra *Imagens e símbolos* afirma que “os símbolos jamais desaparecem da atualidade psíquica: eles podem mudar de aspecto; sua função permanece a mesma. Temos apenas de levantar suas novas máscaras”.

que o sujeito-lírico se esforce para alcançar o sentido/vivido histórico em outro tempo, não consegue trazer (imaginar) para o instante o sentimento do acontecido tal qual foi, é, ou será.

Eliade questiona “se *algo* além da sua própria história um símbolo, um mito, um ritual podem nos revelar a condição humana, enquanto modo de existência próprio em um universo” (ELIADE, 1991, p. 176, grifo meu). Nesse sentido, na tentativa de se aproximar de uma identidade reveladora desse “*algo*”, que os encontros em ausência (v.12), em vida, revelam melancolia e morte e podem ser explicados através de:

[...] imagens visuais que nascerão de uma água tão profundamente valorizada não terão, aliás, a menor consistência; elas se fundirão uma na outra, guardando nisso a marca hídrica e calorífica de sua origem. Só a matéria permanecerá. (BACHELARD, 1993, p. 133)

Considerando o pensamento de Bachelard percebo que as indagações sobre identidade do sujeito-lírico, através de caminhos percorridos pelo outro, do rosto (v.3) e do nome (v.10) em aparência oculta o que, aparentemente, se revelam desprovidos de materialidade permanecendo anônimos (característica típica da modernidade) e revelam que a individualidade do eu clama por complementação (material) ao dizer: “Pousa teu nome aqui” (v.9 e v.10). Além disso, valoriza o instante. Nesse sentido, o eu considera o outro *forma*, mas busca nele a *matéria*. Trata-se de uma medida romântica de encontrar no **outro** o próprio eu, ou seja, de encontrar a parte que falta para o seu duplo. Nesse sentido, vale dizer que se existe *forma*, existe função, logo, existe predisposição para o eu parecer e idealizar a completude.

Bachelard em *A água e os sonhos* (2002) reflete sobre o comportamento das substâncias no momento da “transformação”. E o filósofo afirma: “o indivíduo não é a soma de suas impressões gerais, é a soma de suas impressões singulares” (BACHELARD, 2002, p. 8) o que, nesse poema, se confirma quando a inconstância temporal é reiterada pelo sujeito-lírico. Os substratos de tal inconstância são elementares ao processo de revelação do “outro” em cinza (v.7), longe (v.7) e em distância (v.8). Em suma, o acontecimento de outro tempo não será trazido, pela forma, na íntegra, mas em substratos de identidade que o revelam presente. Por fim, tais substratos se materializam na memória indefinida e inconsolável (v.9) porque a impressão é que, no tempo estilhaçado, o sujeito não encontra nem reconhece sua trajetória, nem as condições e indicações necessárias à percepção e identificação com seu tempo de vida e na elaboração de projetos futuros.

Por essa via considero que a mobilidade da memória, percebida quando imbuída nas teorias de Souza (2011), me permite refletir sobre a possibilidade de reaver e projetar o

conteúdo da temporalidade em um âmbito desprovido de dogmas. Não é possível dizer a que tempo pertence à vinda do outro (v.1), tão pouco a que tempo o encontro a revela. "A imaginação do que deveria ter sido(ou foi-aqui não interessa a recuperação estrita de uma verdade do passado!) inspira o sujeito a se reconhecer na diferença"(SOUZA, 2011, p.263). A presença/ausência do **outro** é constante e independe do tempo que a revela, pois "o homem é temporalidade e mudança, e a *outridade* constitui sua própria maneira de ser" (PAZ, 1982, p. 219). Para compreender o sentido de mobilidade, proporcionado por imagens que sugerem temporalidades, as palavras a seguir revelam grande valia:

A irrupção do ser para fora do nada, ou a aparição súbita do cosmo não podem ser objeto da história por serem, por definição, sem testemunhas. A única realidade perceptível é o fruto da criação, a criatura não é a própria criação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 247)

O sujeito-lírico do primeiro poema de *Solombra* busca, no **outro**, a possibilidade de conhecer a própria história, pois quando diz que a forma "rosto" é inseparável ao "tudo" (v.4 e v.5) mostra-se, conseqüentemente, "testemunha" dessa criação. Sobre aspectos que considero, nesse testemunho, eminência de re-conhecimento da história do eu-outro discorro e reflito, no próximo tópico, sobre a memória e seus nuances.

A Memória indefinida e inconsolável

A lembrança pura só é impotente em relação a uma consciência preocupada com a utilidade prática.
(Paul Ricoeur, 2007)

Com efeito, a memória aparece sem dúvida esclarecer-se por meio de escolhas, afirmar-se por seus travejamentos e não por sua matéria. Ela pratica o salto temporal da ação adiada.
(Gaston Bachelard, 1997)

Lembrar faz possíveis as previsões autobiográficas e históricas, não importa se com a forma da intuição, a premonição ou o vaticínio, que vem da apurada percepção do movimento temporal, seja da magna história como da íntima e pessoal, impossíveis de separar na práxis humana.
(Aimée Bolaños, 2012)

Bolaños, apesar de pesquisar a transfiguração da história pelo viés da diáspora, colaborou para minha compreensão sobre o aspecto subjetivo (ficcional) que acontece na memória quando

imbuída por uma mudança temporal. A pesquisadora reflete sobre o limiar que vive entre a mudança de realidade ao explicar tal processo pelo sonho. Bolaños afirma:

Na viagem inacabada, o que aprendi sobre diáspora, o que encontrei de revelador, de inspirador na teoria e na poesia nos seus vínculos fecundantes? Perguntas que deixo em aberto, como possível fio de minhas palavras. (BOLAÑOS, 1999, p. 84)

Buscando compreender as subjetividades das palavras de Bolaños retomo a Paz ao conceber a história humana através da reconciliação unitária entre consciência e existência. Para isso, o poeta lança mão de uma pergunta. Ela tem um eco que perpassa a construção de imagens no poema: “[...] uma vez reconquistada a unidade primordial entre o mundo e o homem, não ficariam sobrando as palavras?” (PAZ, 1982, p. 44). E o próprio poeta responde: “Enfim, qualquer que seja nossa opinião sobre essa ideia, é evidente que a fusão – ou melhor, a reunião – das palavras e das coisas, do nome e do nomeado, exige prévia reconciliação do homem consigo mesmo e com o mundo” (PAZ, 1982, p. 44). Intencionando me aproximar do aberto, dos vazios e das ausências, busco o sentido sobre as imagens poéticas que, nesse poema, apontam para o duplo enquanto aspecto que expressa o desejo pela completude.

No poema em estudo, as palavras, enquanto conchas secas, desprovidas da essencialidade vital, ainda que permeadas pela paradoxal inconstância temporal e embaladas pela fragmentação em cinza e distância, revelam-se espelho entre o mundo e o sujeito, ou melhor, entre o eu e o **outro**. Por essa perspectiva, as palavras (no plural, mas em ausência de sentido) apontam a incomunicabilidade moderna.

Nesse sentido, a presença do outro (v.1, v.9 e v.10) é retratada pela “memória indefinida e inconsolável” e se revela constituinte da ausência de palavras. Por essa via, cabe retomar Paz (1982, p. 35): “A história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento. Todo o período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem”.

Para dar andamento ao trabalho, no que diz respeito ao desejo de completude, vale retomar a reflexão sobre a cosmogonia do fogo ao refletir sobre ela da seguinte maneira: uma das imagens poéticas que sustentam a vinda do outro (v.1) é composta pelo elemento fogo-*flama* ou – meramente – pelo *sol* (v.2)? No âmbito do imaginário no estudo em questão, talvez não seja possível encontrar uma resposta precisa para este questionamento, pois as imagens se transmutam e, no caso da materialidade água, neste caso mar, emergem, primeiramente, pelos elementos formais.

Como é o recebimento dos horizontes marinhos quando um outro sol os pretende adentrar? “Projeta alternadamente o pequeno sobre o grande e o grande sobre o pequeno. Se o sol é o glorioso esposo da água do mar, será preciso que na dimensão de libação a água ‘se entregue’ ao fogo, que o fogo ‘tome’ a ‘água’” (BACHELARD, 2002, p. 103).

Todavia, o fogo não “toma” a água, antes disso- compactua em perpetuar o mistério envolvido uma vez que o deixado por ele é, nada mais, que enigmas de olhar antigo (v.2). O questionamento do eu em relação ao paradeiro do outro (v.1) é permeado de desejo (v.2) e pelo (re) conhecimento do desconhecido. O sol deseja a água através de uma flama que, no instante, é desconhecida para o eu.

Complementando essa leitura é que o reconhecimento do sujeito-lírico sobre o questionamento do efeito “descida do sol ao mar” (v.3) garante que o rosto do outro é inseparável de uma totalidade. O fogo devido ao poder de se espalhar e de emanar um poder de recuperação, se revela cosmogonia do sol. Bachelard explica que o potencial imagético também pode ser consagrado através da dissonância das formas, no caso em questão, de imagens em dinamicidade:

E, se quisermos ultrapassar a história ou mesmo, permanecendo nela, destacar da nossa história a história sempre demasiado contingente dos seres que a sobrecarregaram, perceberemos que o calendário da nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens. (BACHELARD, 1993, p. 28)

A partir das considerações de Bachelard constato que a história, quando considerada um somatório de sucessões, como quer Bergson, ao se configurar dinâmica, revela que o sujeito-lírico está, constantemente, na condição de **outro**, isto é, na condição de “rastros” o qual resgata e projeta a identidade do eu em outro tempo. Nesse sentido que a história se reatualiza no presente, pois é elementar ao instante, ao imaginário “aqui” (v.10.). Entender essas sucessões implica em consentir que “só os pensamentos e experiências sancionam os valores humanos” (BACHELARD, 1993, p.26).

Em última instância, a história do rosto (presente), em movimento “indefinido e inconsolável” (v.9), retoma/ traz a tona uma (outra) história. “A duração vivida nos oferece sem dúvida a matéria das lembranças, mas não nos oferece sua localização, não nos permite ordenar e datar as recordações (BACHELARD, 1994, p. 48). Ela, nesse caso, se revela em cinza e longe. Em suma, a movimentação dessas histórias, cujo percurso é dado por palavras sem sentido, revela a (inevitabilidade) morte. “Assim a festa imita ao mesmo tempo a vida

que se apaga e a vida que se vai. A água é o túmulo do fogo e dos homens” (BACHELARD, 2002, p. 81).

Vale dizer que a água e o fogo tanto se completam como se antagonizam. Por essa via, retomo a questões sobre a insistente imaginação de completude que permeia o poema. Por essa perspectiva, na água, a imagem poética da flama (v.2) se revela oculta. Nesse caso, considero que tal imaginação é substanciada pela indagação sobre a identidade em todo o poema. Sobre questões que configuram o imaginário poético pela intensidade leio *A psicanálise do fogo*; obra na qual Bachelard (1938) afirma que a tenacidade do fogo, quando certo alimento lhe agrada, pode ser comparada à perseverança de cachorros quando retornam a certos lugares mesmo quando são expulsos. E sobre a insistência, o filósofo ainda complementa: “Basta apagar um pouco longe uma vela recalcitrante ou soprar sobre um ponche ainda bastante acesso para termos uma noção substancial da resistência do fogo” (BACHELARD, 1938, p. 115).

Nessa medida, a dinâmica que promove a cosmogonia da descida pode ser entendida pelos pares sol/mar e rosto/tudo. É pelo desejar e no desejar a configuração identitária, no primeiro poema da obra *Solombra*, questionada pelo sujeito-lírico, pode ser entendida, dentre outras formas, através da penetração do sol ao mar e do rosto alheio como metonímia histórica do universo “tudo”.

Tais insistências duais também são comprovadas pelo filósofo: “quando se sonha com todos os sopros do ar, os montes enormes e as planícies do mar atravessam infinitamente o sono da Terra e do Oceano” (BACHELARD, 2002, p. 45). Nesse sentido, a comunhão de uma imagem à outra não especifica uma (nova) cosmogonia, mas consagra a existente, pois “um cosmos particular se forma ao redor de uma imagem particular tão logo o poeta dá à imagem um destino de grandeza” (BACHELARD, 1988, p. 168).

A água, enquanto elemento poético do cosmos vida-morte, na tentativa de materializar a revelação da história, idealiza o provindo do duplo, pois ao mesmo tempo em que na água se encontra o destino, ausenta-se outro. Logo, a água mostra sua dupla face. Ao refletir acerca dos componentes de uma *imagem* dominante, como a da água, é que:

O poeta dá ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente *idealizante*, idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente *idealizante*, e é assim que um universo nasce de uma imagem em expansão. (BACHELARD, 1988, p. 168)

O poema inaugural de *Solombra* revela imagens em expansão, privilégio que transita do “idealizante” para o “idealizado”. A vinda pela noite (v.1), por exemplo, revela o imaginário do “idealizante”; ao passo que o “idealizado” pode ser imaginado pelo cosmos que, pela vinda do outro, coloca-se em expansão, ou seja, do “rosto” (v.3) ao “tudo” (v.4).

Essa dualidade “idealizante-idealizado” revela, ainda, que a resignada incomunicabilidade do eu com o outro (v.4, v.5 e v.6) se expande na tríade vida o que, por sua vez, revela-se na inevitabilidade morte (v.9 e v.10). Essa mostra-se através da mobilidade do cosmo memória; pois sua indefinição aponta as histórias através do questionamento acerca da morada-paradeiro/origem(v.1) e a constatação de que o rosto do “outro” é inseparável do cosmos “tudo”.

As dualidades discutidas proporcionam uma reflexão sobre o sujeito-lírico e ela ampara, por sua vez, o questionamento do homem diante de sua condição. Por essa perspectiva, é sensato discorrer sobre Paz quando este diz que o sair de nós em busca do que, supostamente, é desconhecido, faz desse ato “o vazio, o espaço aberto, que permite o passo adiante. O viver consiste em termos sido jogados para morrer, mas esse morrer só se cumpre no viver e pelo viver.” (PAZ, 1982, p. 182). Percebendo o desejo pela unidade imagética que é substanciada pela “descida do sol ao mar” (v.3), a morte pelas conchas secas e a “cinza” motivada pelos “encontros na ausência” (v.12), vale à pena refletir Heráclito através das palavras de Chauí (2002, p. 84): “Para as almas, morrer é úmido; para o úmido, morrer é seco; do seco, porém, forma-se o úmido e do úmido, a alma”.

À luz de Heráclito e retomando as leituras de Bachelard (2002) é que considero a imagem poética da água enquanto revelação de algumas faces da morte. Refiro-me à morte corriqueira, àquela em que ocorre o adormecimento de um pedaço de si para trazer a tona e/ou recuperar uma **outra** faceta. Trata-se de um adormecimento no tumulto “fina pedra de silencio”. Na obra *A poética do devaneio*, a revelação da faceta pode se sustentar quando Bachelard afirma e questiona sobre o que ela traz a tona, sobre o oculto, ou seja: “O rosto que aparece nessa noite da terra é um rosto de outro mundo. Agora, se uma lembrança de tais reflexos vem numa memória, não será a lembrança de um antemundo?” (BACHELARD, 1988, p. 109).

O imaginário da descida, nesse caso o que concebe o encontro sol/mar, comumente emendado pela cosmogonia do ar, envolve uma combinação de (diferentes) tempos, cuja finalização indicia o que propõe o elemento água: a revelação. Durand, afirma que a descida arrisca a confundir-se com a queda (DURAND, 2002, p. 113), pois, precisa constantemente ser reforçada a fim de encarar os símbolos da intimidade (DURAND, 2002, p. 201). O

imaginário dual ar e água, considerando o desejo de completude, pode ser compreendido pelas estruturas descida e queda. Nelas os substratos de poesia são, respectivamente, movimento e imensidão e permitem que eu interprete a história do sujeito de *Solombra*, no instante, pela dualidade quando considero que “toda a imanência se junta a uma transcendência” (BACHELARD, 1990, p. 5).

O imaginário do ar rege e estimula o efeito sobre a mudança e essa, ou o desejo por ela, é presente em todo o poema. Bachelard diz que no imaginário de um sonhador a mudança só acontece caso seja realizada, primeiramente, pela impulsão do ar e isso ocorre em todo o poema em estudo, porém, é no décimo primeiro verso do primeiro poema de *Solombra* que a cosmogonia ar é explícita “no ar que freqüente de caminhos extasiados”. Apesar das considerações sobre a mudança, vale trazer as palavras do filósofo mais uma vez quando ele diz que

[...] depois de compreendermos o sentido profundo da felicidade embalada, depois que a aproximamos da doçura das imagens oníricas, a viagem aérea aparece como uma transcendência fácil da viagem sobre as águas: o ser embalado em seu berço, contra a terra, é agora embalado pelos braços maternos. Realiza ele o superlativo da felicidade embalada: a felicidade transportada. (BACHELARD, 1990, p. 43)

O movimento da descida, composto de ar e água, no poema em estudo, revela a quente intimidade; conjuga a penetração branda e o acariciante repouso do ventre digestivo e do ventre sexual. Durand na primeira parte do segundo livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, no capítulo “A descida e a taça”, sugere que os movimentos gradativos, lembrando o ato sexual, precedem a formação humana³³.

No caso do poema inaugural de *Solombra*, se presto atenção no aspecto crescente de marcação das tônicas encontro o aspecto semântico de completude e a imagem da posição de repouso, da posição fetal. Além disso, o imaginário da descida, que suavemente, mas angustiosamente se revela na penetração, aponta o desejo de completude rogado pelo sujeito-poético, o desejo pela queda; o desejo de re-conhecer o efeito da descida do sol ao mar. Nesse sentido, o movimento da descida é: “uma queda lenta, uma queda da qual nos reerguemos facilmente e sem sofrer nenhum dano. O vôo onírico é a síntese da queda e da elevação” (BACHELARD, 1990, p. 35).

³³ Gilbert Durand caracteriza esse regime de antitético ou de conquista. Nele está imerso a não aceitação do fluir temporal- o poema é composto por modalidades imagéticas de oposições entre a conquista (ascensão), representada pela luta contra a passagem temporal e pelo contato com o transcendente, e a imanência da derrota (queda, destruição). Para Durand, verbos como arrastar, morrer são indícios de derrota. Estão ligados a ideia de derrotar o tempo.

O imaginário dos movimentos, rogado por água e ar, evidencia tanto a imagem poética da vinda: “vens sobre noites sempre” (v.1) no qual o sujeito espera resultados, espera uma conquista sobre a identidade do outro, quanto evidencia a imagem da descida, em penetração, na qual o sol deseja horizontes marinhos. “A noite é apreendida pela imaginação material. E, como a água é a substância que melhor se oferece as misturas, a noite vai penetrar as águas [...]” (BACHELARD, 2002, p. 105). Essa descida é finalizada no pouso (v.6), isto é, numa queda. E ela indicia o desejo pela transformação, o reconhecimento das dualidades de identidade e o desejo pela morte (v.9, v.10 e v.12). Bachelard (1988, p. 93-94) adverte: “Mas o devaneio não conta histórias. Ou, pelo menos, há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que desembaraçam da nossa história”.

No caso do poema em questão, a vinda e a descida revelam o eu na busca do **outro**. E, em ambos os casos, o imaginário dessa conquista também revela o desejo de retorno à segunda infância ou ao útero. Nesse momento, percebo no poema a imanência em um breve e profundo encontro com a transcendência (assim considero também o todo, isto é, a obra *Solombra*).

A concomitante projeção e duplicidade de sujeitos em *Solombra* sugerem que o primeiro poema dessa obra não insinua, propriamente, a necessidade de abandono da identidade “roupagem” primeira (considerando que ela é a imagem do eu sobre si mesmo e/ou da imagem sobre a continuidade de si mesmo no **outro**), isto é, da identidade que se pretende completar. Atralei às “roupas” o imaginário de vivência provisória; de algo que, apesar de íntimo, não expressa, em profundidade, a identidade do sujeito.

No caso do poema em questão, o imaginário poético das roupas pode ser imaginado pelo rosto (v.4) e pelo nome (v.10). O primeiro se modifica ao longo do tempo, logo, expressa apenas a vivência momentânea; a aparência. Apesar disso, vale dizer que o rosto traz marcas da vivência de outro tempo. “O rosto simboliza a evolução do ser vivo das trevas à luz. É a qualidade de sua irradiação que irá distinguir o rosto demoníaco do rosto angélico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 791).

Ao passo que o nome é eleito pelo outro, aponta poucos aspectos do sujeito, de sua identidade, isto é, serve apenas enquanto referência, apesar do nome acompanhar o sujeito constantemente. Mas, o *Dicionário dos símbolos* aponta o seguinte: “A pronúncia do nome, de uma certa maneira, é efetivamente *criadora* ou *apresentadora* da coisa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 640).

Considero então que rosto e nome são arquétipos que ajudam a revelar o sujeito pelo ângulo “do mais além”; isto é, são reflexos da metáfora de “dois em um” do heraclitismo. Para tanto, rosto e nome, apesar de suas peculiaridades tendem a se modificar ao longo do tempo. Para refletir sobre isso vale trazer o esclarecimento escrito na obra *A água e os sonhos*. Segundo Bachelard:

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente [...]. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (BACHELARD, 2002, p. 7)

A vertigem da morte, trazida por Bachelard, expressa, no poema em questão, os movimentos que a definem. Além disso, a vertigem expressa o percurso do ar à água, o percurso que oculta o **outro**, isto é, a transformação que “rosto” e “nome” sofrem até o momento que “água em ausência” (v.12) revela, melancolicamente, o destino. A imagem poética da “fina pedra de silêncio” (v.10) sugere a revelação não só da faceta desconhecida que adentra no mar, mas de “outros” mares que possivelmente já receberam e colaboraram na perpetuação do que o (**outro**) representa para o sujeito-lírico. Essa imagem se presta a revelar a perpetuação de histórias, apesar de indiciar o repouso, a aparente finalização.

Assim como o sol é desconhecido para o mar, o contrário também é válido. Nesse sentido, o sol acalenta a descoberta do sujeito em vislumbrar o ser, porém, revela-se possibilidade de imagem poética da “morte de um segundo”; pois evidencia o além-aquém do que conhece por eu, pois mostra – somente – o que pode ser visto como **outro**.

É como se a descida estivesse construindo a formação do seu (próximo) universo com elementos do anterior ou na idealização de um futuro, pois se trata de “um outro sol”, cuja incerteza temporal não o configura enquanto elementar de uma história homogênea, mas sugere a existência de outros astros solares. Segundo Gilbert Durand, “paradoxalmente, desce-se para subir no tempo e reencontrar as quietudes pré-natais” (DURAND, 2001, p. 203).

Destarte a essa desfigurada junção imagética, Bachelard, na obra *A terra e os devaneios da vontade*, afirma que uma imaginação material, dinamicamente vivida, é uma abertura em todos os sentidos. Nessa obra, ele diz:

[...] a imagem material é uma superação do ser imediato, um aprofundamento do ser superficial. E esse aprofundamento abre uma dupla perspectiva: para a

intimidade do sujeito atuante e no interior substancial do objeto inerte encontrado pela percepção. (BACHELARD, 2008, p. 26)

A água é observada por Bachelard (2002, p. 6) como a mais implícita dos quatro elementos. Incessantemente metamorfoseia a substancialidade do ser; por isso em cada caso obedece a um destino. No poema, a sina da água também pode ser entendida pela tríade cósmica: penetração (v.3), ausência (v.6) e encontro (v.12).

Comumente nos textos irlandeses, a água é um elemento submetido aos druidas, pois tem o poder de ligar e desligar. Os druidas afirmam que no fim do mundo reinam somente água e fogo. No que diz respeito ao comportamento lustral, a água atua como “símbolo de pureza passiva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 20). O primeiro destino de imagem aquática, no poema, é simbolizado pelo mar, onde ocorre a penetração do sol. Apesar da imagem “mar” revelar inúmeros significados há um, em especial, que me interessa: o da imagem enquanto arquétipo de fundação.

Para tal dinâmica, é necessário que a imaginação fecunde o mar a fim de conspirar para a revelação de um – novo – mundo. “A água, possuidora de uma virtude lustral, exercerá ademais um poder soteriológico. A imersão nela é regeneradora [...] A água apaga a história, pois restabelece o ser em um estado novo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 18). Ao chamar atenção para a imagem da água, enquanto potência fecundativa, sendo o mar movido de resistência simbólica, Bachelard diz que:

Mais precisamente, o mar não é um corpo que se vê, nem mesmo um corpo que se abraça. É um meio dinâmico que responde à dinâmica das nossas ofensas. Mesmo que imagens visuais surgissem da imaginação e dessem uma forma “aos membros do adversário”, seria preciso reconhecer que essas imagens visuais vêm em segundo lugar, em subordem, pela necessidade de exprimir para o leitor uma imagem essencialmente dinâmica que é primordial e direta, que deriva, portanto, da imaginação dinâmica, da imaginação de um movimento corajoso. Essa imagem dinâmica fundamental é, pois, uma espécie de luta em si. (BACHELARD, 2002, p. 174)

Pensando nas imagens que com o mar se relacionam e na comumente vinda do outro pela noite (primeira estrofe); no que tange a discussão quanto à atividade/passividade de fecundidade; Chevalier e Gheerbrant (2007) afirmam que o sol emana como símbolo ativo quando relacionado à lua. Nesse caso, o sol - *yang* irradia a sua luz diretamente enquanto a lua

- *ying* reflete a luz do sol. O sol representa o conhecimento intuitivo imediato, enquanto a lua o conhecimento por reflexo, racional e especulativo³⁴.

O sol e a lua correspondem respectivamente ao “espírito” e a “alma”; assim como as sedes: cérebro e coração. De acordo com tais hipóteses simbólicas, encontro reforço para afirmar que, neste caso, a água oculta a revelação – somente – da composição íntima, o arraigado, o escondido do **outro**. É ele que o sujeito-lírico deseja (re)conhecer, pois o outro se revela nas noites e através do sol, em movimento declarado, o outro vai ao encontro da água. “Se as águas precedem a criação, é evidente que elas continuam presentes na recriação. Ao mundo novo corresponde a aparição de um outro mundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.18).

Por mais que o imaginário de “um outro sol descendo horizontes marinhos”(v.3) seja uma das – possíveis – respostas para o questionamento: “Vens sobre noites sempre e onde vives?”(v.1) ele não ampara a complexidade da fundação do cosmo (completo), pois apesar de sol corresponder à flama vale dizer que ele é um **outro** e não, especificamente, a “flama”, apesar dela caracterizá-lo. E se o sol é imaginário do fogo considero, então, que “em todas as circunstâncias o fogo revela a sua má vontade: é difícil de acender; é difícil de apagar. A substância é capricho; portanto o fogo é uma pessoa” (BACHELARD, 1936, p. 115).

Além disso, a água (do mar) não atua sozinha, mas em comunhão com horizontes possibilitando, então, a amplitude do mistério inerente à imagem do outro ao clamar pelo sujeito-lírico. Segundo Merleau-Ponty, o horizonte atua como axioma, enquanto um veículo para atingir o corolário “identidade”. Logo, a imagem poética de horizontes possibilita tanto a dissimulação quanto a – parcial – revelação da história de vida do sujeito *Solombresco*, pois é:

[...] aquilo que assegura a identidade do objeto no decorrer da exploração, é o correlativo da potência máxima que meu olhar conserva sobre os objetos que de percorrer e que já tem sobre os novos detalhes que vai descobrir. [...] a estrutura objeto-horizonte, quer dizer, a perspectiva, não me perturba quando quero ver o objeto: se ela é o meio que os objetos têm de se dissimular, é também o meio que eles têm de se desvelar. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 105)

É notável, portanto, que a primeira imagem aquática “horizontes marinhos” (v.3) agrega, enquanto postura simbólica, o respaldo dado pela possibilidade na mudança antitética (parecer *versus* esconder) fundamentada pela noite. Além disso, estimula e encarna imagens

³⁴ Por este olhar, o sol atua como antagonista para a revelação do essencial, ou seja, apesar de ressaltar a evidência do cristalizado já que o sujeito afirma que o outro vem sempre pela noite, é o imediato que prepondera uma vez que se trata de uma flama desconhecida. Esta alternada relação de luta pela soberania, ainda que não revele o essencial, é muito utilizada – ainda neste trabalho – em outras reatualizações da história, cito o mito de narciso.

poéticas que oferecem o devaneio sobre sexualidade. Além da junção masculino/feminino (o sol e a água), ocorre o questionamento sobre a formação de um cosmos que tem nome “flama”, mas que é questionado pelo sujeito-lírico: “que flama poussa/ enigmas (**nesses horizontes marinhos**)”? (v.2 e v.3), isto é, trata-se de um cosmos conhecido, mas tratado como desconhecido. Nesse caso, o cosmos se reatualiza.

Conforme Bachelard (1990, p. 55), a imagem cósmica horizontes (v.3) é, para o sujeito que se eleva, uma maneira de contribuir e magnificar a aureola. Se há elevação, o horizonte se alarga e se ilumina. Sendo assim, o horizonte é para o ser que se eleva: “a imensa auréola da terra contemplada pelo ser elevado; que essa elevação seja física ou moral, pouco importa. Quem vê longe tem o olhar claro, seu rosto se ilumina, sua fronte se aclara” (BACHELARD, 1990, p. 55).

O imaginário “horizontes” (v.3) corresponde a uma resposta prévia, que assume a imprecisão, para a pergunta motivada pela aparente desconhecida flama, isto é, essa possível resposta motiva a descida do sol a esses horizontes. Além disso, eles revelam a metáfora da cortina, cuja função é cobrir a porta ou a janela da “casa” (caso eu a considere um templo, isto é, a centralização do imaginário em questionamento. A casa também alude ao imaginário do corpo; o qual foi abordado e será retomado posteriormente).

A água pode ser identificada não apenas no plano imagético “horizontes marinhos”, mas na segunda estrofe, na qual a imagem poética da água, “secura” (v.6), reforça o aspecto da contradição, da noção de cosmogonia, pois, apesar de seca, notabilizando ausência, reverencia a vida (v.6 e v.7). A revelação do mundo-rosto, enquanto conchas secas, aponta o desejo de extrapolar o trânsito do macro (tudo) para o microcosmo (teu rosto). A combinação dessas imagens poéticas pode ser justificada na obra *A imaginação simbólica*, na qual Durand (1988, p. 47) afirma que o simbolizante é logicamente igual ao simbolizado.

A contradição está no fato de que o sujeito-lírico, ao mesmo tempo em que questiona (v.1 e v.3) constata (v.4), através das formas, como as do olhar enigmático, (v.2) o reflexo em si do outro/**outro**, ao dizer: “jamais se pode ver teu rosto separado de tudo” (v.4). “O antigo ritmo da metamorfose circula ainda através do mundo”, diz Bachelard, se esse mundo não está completo é porque a água não está nele. Conforme o filósofo, a água é capaz “de brotar em toda a parte; no ser e fora do ser” (BACHELARD, 2002, p. 52).

A imagem poética da totalidade (do rosto elementar ao tudo) sugere uma água – talvez a ausência dela – que não molha as conchas, pois há secura, mas se incorpora a elas ao trazer a ausência do essencial. É uma água não molhada, portanto, estéril e desprovida de personalidade. Entretanto é uma água em que cabe o imensurável, pois além da vastidão dos

horizontes comporta o imaginário “mar”. Em outras palavras, a totalidade suportada pela água, compreende as muitas facetas da modernidade, em especial, as que indiciam a dualidade em paradoxo.

Quanto à sina do encontro, a água questiona a separação sujeito/objeto e suas contradições: “Jamais se pode ver teu rosto separado de tudo/ mundo estranho a estas festas humanas” (v.4). Essa rígida configuração do rosto, proposta por Meireles, lembra Jean-Pierre Vernant ao problematizar sobre “A máscara de Górgó”. Para o estudioso, o rosto de Górgona, indubitavelmente, joga com a dualidade, pois numa mesma face envolve inúmeros preceitos, porém, obedece ao da singularidade, ao da vida, substanciada em morte:

O rosto do vivo, na singularidade de seus traços, é um dos elementos da pessoa. Mas na morte esta cabeça à qual nos vemos reduzidos, já agora inconscientemente e sem força, como a sombra de um homem ou seu reflexo no espelho, está imersa na obscuridade, encapuzada de trevas. (VERNET, 1985, p. 62)

O plano imagético do rosto, no primeiro poema de *Solombra*, vai ao encontro da obscuridade mencionada por Vernet, pois a totalidade – mundo formado de palavras – é oriunda da dualidade (festas/conchas) e aponta o aspecto irreversível do inseparável (segunda estrofe). No primeiro e segundo verso, da segunda estrofe, a inseparabilidade do rosto funciona como princípio fundador do mundo, pois é parte de:

[...] um cosmos que cresce até atingir as dimensões do céu, somos subitamente tocados pela sensação de que, correlativamente, os objetos familiares convertem-se nas miniaturas de um mundo. (BACHELARD, 1993, p.176)

Considerando o dito por Bachelard, considero que os cosmos - efeito de “miniaturas do mundo” pode ser compreendido, ainda, no quinto e sexto verso, pois a identidade do rosto outro se expande do “tudo” às festas humanas e à segura, ou seja, à morte. O estranhamento das festas é revelado pelas conchas que, secas, representam as palavras. Esse processo lembra, também, o da criação artística, na qual há uma sucessão objetiva de acontecimentos que crescem em face à completude enquanto em outra sucessão morrem.

Na poesia, o pensamento oriundo de inspiração revela-se nova vida-poesia: são as palavras “molhadas” que configuram um texto poético. Eliade (1992, p. 64) afirma que se “reencontram nas festas as primeiras aparições do tempo sagrado”. Nesse sentido, a morte da comunicação do eu com outro, na condição de festas, revela a reflexão sobre um tempo que não pode ser medido, apenas experienciado.

Em última instância, a morte revela o estranhamento diante da vida o que motiva a busca e o reconhecimento de outros momentos os quais são, ainda que em devaneio, elencados em tríade (seja temporal e/ou histórica). Quanto à morte: “se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 621). No poema, o sentido das festas, enquanto representação da morte, pode ser refletido pelo que diz Donald Schuler:

[...] mas festa não é uma atitude individual, festa congrega. Na festa, conhece-se o poder do grupo, o triunfo dos congregados. Morte festiva não é solitária. Festa é a alegria da multidão. A morte de uns investe outros das honras de quem morreu. É como na sucessão real. Quem não percebeu este princípio cai na melancolia. Festa é o contrário. A morte é empreendedora porque propicia à continuidade da marcha, a morte ativa vai do homem ao além do homem. Ela é agulhão e promessa, revelação daquilo que ainda não é. (SCHULER, 2012, p. 98)

A ausência de comunicação (v.6) regida pela morte, uma vez que é movida pela ausência de água (v.6), aponta a inseparabilidade do rosto (v.4) e tal constatação sugere o “além do homem” conforme proposta de Schüller trazida anteriormente. Tal sugestão, no poema em estudo, serve como substância de histórias pautadas nas imagens poéticas cinza e da distância (v.7 e v.8). Ambas expressam sua continuidade no instante e também revelam o conteúdo de tempos que não o do instante. Nesse “além homem” há um mundo de conchas secas (constituído de muitos tempos e rostos³⁵) no qual prevalece:

[...] o simbolismo do nascimento e do renascimento. As cerimônias de iniciação compreendem uma morte e uma ressurreição simbólicas; a concha pode significar o ato de renascimento espiritual (ressurreição) com tanta eficácia que ela assegura e facilita o nascimento carnal. (ELIADE, 2002, p. 132)

Por essa leitura, posso dizer que, no poema em questão, a morte é conduzida pela ausência de água. A morte “indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 621). Enquanto a vida, ou melhor, o nascimento de – nova – vida, condiz ao comportamento das palavras. As palavras representam, de certa forma, a experiência, a vida. Nesse caso, imagino o sujeito-lírico se referindo a elas enquanto formadoras de suas histórias, ou melhor, a ausência de palavras revela concomitantemente a sensação de vazio, de morte e de vida. De acordo com o *Dicionário dos símbolos*, independente de crença ou dogma “a palavra simboliza de uma maneira geral a manifestação

³⁵ Em devaneios com o biólogo Yuri Bovi M. Carvalho soube que cada linha na parte externa de uma concha corresponde a uma etapa de crescimento durante os anos de vida. Carvalho me disse, ainda, que poderia comparar essas linhas de crescimento às de uma árvore quando ela é cortada ao meio.

da inteligência na linguagem, na natureza dos seres e na criação contínua do universo; ela é a verdade e a luz do ser” (CHEVALIER; GHEERBRANT; 2007, p. 680). Nesse caso, não é necessário repetir que um processo parecido ao do sujeito-lírico ocorre com o poeta. Posteriormente, reforçarei a leitura de metapoesia em outros poemas.

Lembro que a vida-morte precisa ser entendida na fuga do binarismo, calcado no pensamento positivista ocidental, “bem *versus* mal”. Em outras palavras, a morte não pode ser encarada como um fim como quer os conceitos de escatologia estudados no âmbito tradicional positivista, tão pouco as realidades da vida podem ser sugestionadas, apenas, pelo cronometro. Nesse sentido, posso dizer que a realidade vida-morte, perpassada pelo desejo de completude e pela ausência de comunicação, pode revelar – apenas – uma mudança temporal ou até mesmo um rito de passagem³⁶. Nessa medida, a imaginação da concha, no poema em estudo, desenha a vida na morte, dialética na qual o: “espanto, quase não tornamos a senti-lo. A vida desgasta rapidamente os primeiros espantos” (BACHELARD, 1993, p. 119). Buscando imaginar como a concha incorpora esse paradoxo lanço mão, novamente, das palavras do filósofo: “Alias, para uma concha ‘viva’, quantas conchas mortas! Para uma concha habitada, quantas conchas vazias” (BACHELARD, 1993, p. 119).

Na segunda estrofe do poema em estudo, o eu estabelece a ausência de vida através da roupagem “conchas-palavras”. Nesse sentido, considero que elas (dual) morrem na intenção de angariar outra vida, ou seja, na intenção de trazer a tona outro rosto; outra história. No caso do poeta, as palavras estão secas. Isso sugere a ausência de morada do poeta? Significa ausência de inspiração? Há, ainda, o “estranhamento” (v.5) que possibilita a reinvenção da linguagem. “A concha está ligada também a ideia de morte pelo fato de ser a prosperidade que ela simboliza, para uma pessoa ou para uma geração, o resultado da morte [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 270).

No caso do texto lírico em estudo considero que o estranhamento (v.5), espelho do imaginário conchas-palavras, sugere a sensação de *frisson*³⁷ provocado pela poesia, ou seja, a sensação de transgressão do presente; a capacidade de elaborar, na escrita, a transfiguração de

³⁶ Eliade explica que os ritos de passagem são como um mitema do eterno retorno. A respeito deles, afirma o seguinte: “A instituição dos ritos é atribuída aos Seres míticos e imortais que habitavam a Terra antes dos homens; forma estes Seres imortais que inicialmente executaram as cerimônias do “Word’s renewal”, precisamente nos lugares em que os mortais de hoje as executam” (ELIADE, 1969, p.87).

³⁷ Disposta a procurar a *energia* provida dessa sensação bem como a fragmentação que transita na modernidade e como tal incita a compreensão do que pode ser entendido como condição – moderna – humana, me aproximo de um entendimento acerca da construção ficcional do sujeito que, perdido nesse trânsito, busca uma posição central. Para isso, penso no *frisson* no âmbito do que é considerado, no literário, epifania. Buscando aproximação da compreensão subjetiva que coloca o sujeito nesta posição é que o “epifânico mostra-se genuinamente misterioso, e possivelmente contém a chave, ou uma chave, para o que é ser humano” (TAYLOR, 1994, p. 617).

histórias, pela percepção do sentimento. Nesse sentido, a metáfora das conchas, cuja consubstanciação é dada pela ausência de água, revela a abertura da identidade-eu para um (novo) universo. Diante disso, vejo que na (trans) formação do universo “tudo” (v.4), tanto as “conchas secas” (v.6) quanto as “festas humanas” (v.5), evidenciam o desejo de subverter o vivido, o instante, isto é, o “aqui” (v.10) sem abandonar, entretanto, a linguagem condizente ao “tudo” (v.4 e v.5) a linguagem da (própria) vida (v.7). Para Eliade, tudo que não é ainda “nosso mundo” não é ainda um mundo: Não se faz *nosso* um território senão criando-o de novo! Quer dizer: consagrando-o (ELIADE, 1969, p. 5).

O sujeito-lírico promove a reflexão sobre a vida-morte através de contrariedades, pois deseja não se separar do mundo (v.4 e v.5) ainda que não tenha palavras para enfrentá-lo (v.6). Paz esclarece nossa relação com as palavras:

[...] esse significado é recolhido e, por assim dizer, compreendido pelos outros animais. Esses gritos inarticulados constituem um sistema de signos comuns, dotados de significação. Outra não é a função das palavras. (PAZ, 1982, p. 38)

Além disso, considero que as palavras não apenas mostram a significação da vida, mas se revelam, em memória, como anúncio da morte, isto é, como uma possibilidade de (re)significar o tempo. Por essa via, nas palavras secas ocorre a falência do instante, ocorre a recuperação de outro tempo que não o do “aqui” (v.10).

Ao considerar que o sujeito-lírico lança um questionamento sobre o outro através da imagem do mundo (v.4 e v.5) e que na capacidade poética dela está a – suposta – completude, aposto que esse rosto é imagem da imagem do mundo (v.4 e v.5). Ao refletir sobre a imagem poética “tudo” (v.4) por essa perspectiva; enquanto – possível – unidade das histórias (inseparabilidade do rosto e incomunicabilidade), o sujeito-lírico questiona sobre o próprio estranhamento em relação ao mundo devido à incompletude percebida entre ele e as palavras.

É a memória que resolve a insensatez sobre a realidade concernente ao sentimento de estranhamento e incompletude, pois o exercício memorialístico (v.13) movimenta, em melancolia, o conteúdo de outros tempos e os revela “aqui” (v.10) no instante da morte (v.7). Na intenção de refletir sobre o processo da memória, é viável considerar as palavras de Merleau-Ponty (2006, p. 589): “enquanto tenho mãos, pés, um corpo, um mundo em torno de mim, produzo intenções que não são decisórias e que afetam a minha circunvizinhança com caracteres que não escolho”.

Por essa perspectiva, o imaginário da memória revela-se como ponto de unificação entre temporalidades, pois é ela que oferece ao instante a possibilidade, não decisória, sobre

as histórias de outros tempos. Para refletir sobre a morte e sobre a memória, organizo outro subcapítulo no qual utilizo inúmeros aspectos estudados nesse.

No instante, a morte nos olhos

*Quando na solidão, sonhando mais longamente, vamos para longe do presente,
reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro.
Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva.
(Gaston Bachelard, 1988)*

O primeiro poema de *Solombra* revela que o desejo do sujeito-lírico em relação à história (esquecida, lembrada e imaginada) em outro tempo, que não o do “aqui”, é configurado por mortes o que, numa leitura através da cosmogonia ar e água, promove a vivência em caminhos cansados e melancólicos. Em primeira instância, considero a memória enquanto revelação de tal vivência, pois ela é sustentada no discurso do eu quando promove, portanto, a unidade dos tempos através do resgate/projeção de histórias. A leitura do imaginário poético do poema em questão aponta que a “memória indefinida” não é só espelho de muitas histórias, mas pode revelar, também, a imagem poética da relação do sujeito com as palavras e do trabalhoso fazer poético.

Revelações que, por fim, desvelam o arquétipo morte como uma espécie de rito de iniciação e de regeneração. Tal imaginário, no poema sequencial da obra em estudo e discutido por ora, é revelado no âmbito da solidão, pois ela funciona enquanto testemunha das histórias que transcorrem em (diversos) tempos e que, no instante, estão imobilizadas. Para observar a solidão enquanto constituinte do imaginário que proponho como hipótese, lanço mão da leitura do segundo poema da obra em estudo (MEIRELES, 2001, p. 1263-1264):

1. Pelas ondas do mar, pelas ervas e pelas pedras,
2. pelas salas sem luz, por varandas e por escadas
3. nossos passos estão já desaparecidos.

4. Diálogos foram frágeis nuvens transitórias.
5. Multidões correm como rios entre areias
6. inexoráveis, esvaindo-se em distância.

7. Meus vagos olhos que já viram tanta morte,
8. firmam-se aqui: voragens, quedas e mudanças
9. tornam-me em lágrima. Oh derrotas! Oh naufrágios...

10. A solidão tem duras leis: conhece aquela
11. insuficiência de comando e poderes.
12. Sabe da angústia de limites e fronteiras.

13. Entre mãos tristes, vê-se a harpa imóvel

Se no primeiro poema de *Solombra* a morte é a revelação da ausência do outro, sobretudo é anunciada no instante, isto é, no aqui (v.10); no segundo poema a morte é movida pelo olhar que atravessa tempos (v.7) e é questionada no instante quando o sujeito-lírico sugere que as mortes ocorreram outrora. Nesse momento, o sujeito aponta sua expectativa para a mudança (v.7 e v.8), isto é, do que os olhos viram e do que os olhos vêem. Para refletir sobre tal expectativa encaro que a vivência no instante acontece a partir do efeito de outros tempos. Por essa via, busco na sucessão deles e na predominância desse efeito os aportes filosóficos para discorrer sobre isso. Bachelard aponta um questionamento que perdura em toda a leitura do poema em estudo. O filósofo diz “Se meu ser só toma consciência de si mesmo no instante presente, como não ver que o instante presente é o único domínio no qual se vivência a realidade?” (BACHELARD, 2007, p. 18).

A resposta sobre a percepção da vivência em morte (v.7), embalada pela constante busca de/por outros tempos, ocorrida em *Solombra* e questionada por Bachelard, revela-se elemento substancial da vida valorada na morte, ou seja, nesse poema Meireles ressignifica o tempo no olhar de agora, isto é, na valoração de que no domínio do instante está o poder dinâmico dos olhos sobre a vida. Ademais, a resposta para a pergunta, elaborada por Bachelard, também revela que a ausência física e a de outra história, ou seja, de outro tempo, no poema em questão, privilegiam a vivência no instante, no “aqui” (v.8,) na história do eu com o outro através e na falta de diálogo e suas nuances (v.4). A possível resposta para a pergunta realizada por Bachelard pode ser lida na imagem poética que expressa a firmeza, ou seja, o desejo de instabilidade executado pelo olhar. Nela está a realidade do instante.

Nesse poema, a relação com o outro é explícita. A primeira estrofe mostra os diversos espaços em que o eu e o outro interagiram. Nesse caso, o eu afirma que em muitos lugares (v.1 e v.2) esteve com o outro e no instante, de certa forma, compartilha o esquecimento, pois ressalta “rastros” quando afirma: “nossos passos estão desaparecidos”. Logo, houve comunicação, apesar da efemeridade. A presença do diálogo é contraposta à tentativa/expectativa dele acontecer. Por essa perspectiva considero que os “rastros” no instante se revelam, também, responsáveis pela multiplicidade de facetas em ambivalência à inevitável dissipação de tais. Com isso destaco, nesse poema, que as marcas históricas do

instante são formadas por paradoxos estabelecidos entre o palpável e o abstrato, a presença e a ausência, o exato e o disforme e, principalmente, entre liberdade e aprisionamento.

Para finalizar o poema, a imagem poética da solidão revela-se enquanto atenuadora do aspecto paradoxal entre lembrança e esquecimento. Esse axioma serviria como unificação dessas dualidades memorialísticas se a solidão não fosse constituída por outro contraste que a revela em um sentimento ambivalente, ou seja, o sujeito-lírico procura explicação para a solidão, mas, ao mesmo tempo, a aceita enquanto imanente. Mas, o último monóstico tende a atenuar dualidades e contrastes uma vez que revela uma imagem unificadora e acalentadora: entre mãos tristes, “a harpa imóvel”.

O poema discute sobre o percurso que permeia a morte (v.4 e v.5): desde seu questionamento, originado pela ausência de comunicação (v.4) entre o eu de agora e o outro eu de um **outro** tempo, até o momento em que o poder do olhar (v.7) revela um abalo na memória insinuando a ausência de recordação. “Seja qual for a multiplicidade dos ritmos temporais que experimenta e suas diferentes intensidades, o homem não religioso sabe que se trata sempre de uma experiência humana, onde nenhuma presença divina se pode inserir”. (ELIADE, 1992, p.39)

Os olhos presenciaram inúmeras mortes em outros tempos que não o do instante. “O tempo é então contínuo como possibilidade, como nada. Ele é descontínuo como ser. Em outras palavras, partimos não de uma unidade, mas de uma dualidade temporal” (BACHELARD, 1994, p. 31). Ademais, a dualidade continuidade-descontinuidade, trazida por Bachelard, serve como amostra do que foi visto pelos olhos (v.7) e os que eles vêem agora (v.8).

O sentimento de dualidade, promovido pelos olhos, é motivo para que a sensação paradoxal a respeito da vida seja pautada na estável e instantânea duração da morte. Tal sensação de morte coopera, ainda, para a resignação oriunda do possível esquecimento (v.3, v.4 e v.13). Procuo entender, então, em que medida esse movimento da memória, perpassado pela morte, configura-se cosmológico e simultaneamente histórico. Para me aproximar dessa compreensão, busco Eleazar Meletínski quando adverte sobre a criação ficcional da guerra e sua serventia quando refletida numa perspectiva memorialística:

Grandes eventos históricos são frutos de forças primordiais e não do caos [...] o primordial é como o elo da ordem cósmica. Isso se harmoniza com a idealização do homem natural e, em medida significativa, com o primordial e o ilimitado da “vida viva”. O natural e o primordial são fundamentais; o que é artificial, rebuscado, é algo exterior e às vezes até mesmo *supérfluo* e *diabólico*. (MELETÍNSKI, 2002, p. 307-308)

Considero, então, que além do natural e do primordial, a inconstância do tempo fundamenta a história de vida pela perspectiva de fragmentação. Em primeira instância o tempo, visto por esse ângulo, revela-se constituinte transformador do conteúdo de memória do sujeito-lírico. Por essa perspectiva, então, é possível afirmar que o tempo se revela história. Contudo, cabe destacar que o passado e o presente revelam-se “rastros” (Ricoeur) que em uma leitura imagética de poesia apontam o arquétipo da incomunicabilidade (v.3 e v.4), ou seja, a solidão e a morte promovem a história enquanto conteúdo-assunto desses tempos.

No passado a morte é recorrente, no presente ela é solidão. No caso do poema em estudo, a história-memória é regida pela junção temporal do passado–presente e pelo olhar inconstante que, nesse poema, pode ser refletido pelo saber de Meletínski já que ela tende a revelar o “primordial” apontando a tentativa de se estabelecer enquanto processo dinâmico. Nesse sentido, vale encarar a perspectiva de Bachelard para discorrer sobre a temporalidade contínua que rege, nesse caso, a morte e solidão:

Tomemos, pois, de início, nosso pensamento e o sentiremos apagar-se incessantemente contra o instante que passa, sem lembrança do que acaba de nos deixar, sem escapar tampouco, porque sem consciência, pelo que o instante subsequente nos entregará. (BACHELARD, 2007, p. 18)

Considero, então, que a imagem poética da solidão persevera no instante e traz o sentimento, através de “rastros” como o do esquecimento, das histórias de outros tempos. A solidão é o espelho do tempo que tende a revelar a inevitável morte: seja ela a imagem poética de reflexão sobre certa história (no verso sete, por exemplo, destaco a história registrada pelos olhos), seja a constatação de que a memória nem sempre conta tampouco recupera, em totalidade, histórias de outros tempos.

A história, pela perspectiva de identidade do eu, reatualiza as possibilidades de mudanças e as estabiliza no instante, no caso em questão, na morte. Encaro tal processo, como espelho do segundo poema, como se o sujeito-lírico estivesse andando em uma estrada ou se estivesse rememorando um acontecimento. Paz em *Os filhos do barro* insinua que a aceleração da história pode ser ilusão já que as mudanças afetam a superfície sem alterar a realidade profunda, pois: “Os acontecimentos se sucedem uns aos outros e a impetuosidade da ondulação histórica oculta-nos a paisagem submarina de vales e montanhas imóveis que a sustentam“ (PAZ, 1984, p. 25).

A leitura do poema me conduz a crer que há um lamento por parte do sujeito-lírico em relação aos olhos já terem presenciado tanta morte e agora, no instante, as mortes se

revelarem firmes em: “voragens, quedas e mudanças”. Esse contraditório processo, em paradoxo, aponta o sujeito-lírico na transformação: em lágrima, derrotas e naufrágios (v.4 e v.5). Essa estrofe é a prova da impetuosidade do sujeito moderno sobre a história; é a prova de que, pela estabilidade “no instante”, o sujeito-lírico quer se aproximar da profundidade de “tantas mortes”, mas não consegue recuperar, na íntegra, a experiência-vivência de outro tempo.

No instante, o testemunho das mortes, isto é, a transformação em lágrima (v.9), na retomada da leitura de Heráclito, me remete a considerar tal transformação (em voragens e quedas) como exemplo exímio da história configurada por sucessão de acontecimentos. Mas, ao que parece, quando o sujeito exclama “Oh naufrágios” se refere ao passado, ao acontecimento do mar (v.1), ou seja, se refere à história ocorrida nas ondas do mar que, no presente, está desaparecida.

Os olhos que finalizam seu percurso em lágrima expressam o desejo de viver outras mortes, expressam a resignada vivência no instante e a vivência em transformação. A lágrima é: “a gota que morre evaporando-se, após ter dado testemunho: símbolo da dor e da intercessão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 533).

Em outras palavras, apesar da morte se revelar no instante para o sujeito-lírico, há ciência sobre o desaparecimento de tantas outras histórias, pois é na lembrança trazida pelos olhos (v.7) que ocorre a presença de tantas outras mortes. Nas imagens poéticas que sugerem o desaparecimento dos passos do eu e do outro (v.3) e na imagem que revela os diálogos efêmeros (segunda estrofe) também é oculta a vivência em morte.

A imagem poética do instante apenas insinua que na solidão os olhos são firmados, isto é, “a terra há de comer” àqueles olhos que tantas “outras” mortes miraram (v.7). Apesar do imaginário “morte” aparecer, no poema em estudo, através de imagens poéticas de transformação em “quedas” e “mudanças”, em última instância afirmo que tais transformações aludem aos olhos, do sétimo verso, o *status quo* de estabilidade, isto é, nesse momento, a morte revela-se como único e verdadeiro fim, pois o sujeito afirma que as mortes são firmadas no instante. “A visão dualística é uma percepção mental: a alma tem dois olhos, escreve Silesius; um olha o tempo, o outro está voltado para a eternidade. Segundo os vitorinos, um é o amor, o outro a função intelectual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 654).

Ademais, a relação da morte com os olhos, através do paradoxo inferido por dualidade motivado por estabilidade e mudança, pode ser expressa em um tempo o qual é ressignificado pela soberana memória. Considerando a conotação sobre os olhos, dada pelo *Dicionário dos*

Símbolos e alargando-a para uma visão religiosa, a qual considera que no instante vive o reflexo de outros tempos, quando imbuído pela ideia de ciclo, vale trazer as palavras de Eliade:

O homem religioso vive assim em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo sagrado se apresenta sob o aspecto paradoxal de um tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse comportamento em relação ao Tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em tempos modernos, chamamos de “presente histórico”; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, do ponto de vista, pode ser equiparado à eternidade. (ELIADE, 1992, p. 64)

Se no poema anterior presságios de morte se organizam através da imagem poética “fina pedra de silêncio”, no poema em leitura eles são flagrados pelo olhar do eu que tende a recuperar histórias de outros tempos: “meus olhos vagos que já viram tanta morte” e firmá-las no instante (v.8). O conteúdo que o olhar oculta/ revela é recorrente em todo o poema. Logo, o olhar é um efeito da memória. O discurso é um registro da memória. As ausências de água/luz em pedras, salas e nos espaços que, em relação aos demais, são pouco habitados, como varandas e escadas, sugerem morte. Mas, a recorrência dessas presenças de morte coloca o sujeito-lírico em tendência a buscar a temporalidade do eterno. Trata-se de uma maneira de revigorar o tempo.

O advérbio de intensidade “tanta” sugere a recorrência, isto é, a quantidade de mortes que, em outro tempo, ocorreram. Além disso, a experiência sobre o firmamento dessas mortes no instante (v.6 e v.7) demonstra o transgressivo tempo, ou seja, a possibilidade da eternidade, como sugere Eliade, revelar transformações (v.6 e v.7) de vida; a possibilidade de recuperação do tempo. O tempo pode ser lido pelo aspecto cíclico; pelo aspecto transformador. Trata-se de um tempo profano que paradoxalmente desaparece (v.3) e é firmado (v.7) no “aqui”, tornando-se sagrado. Quando considero essa transformação do tempo como substratos do devaneio, é que a dualidade entre a multiplicidade (v.7) e a firmeza (v.8) pode ser lida através do ensinamento de Henry Bergson sobre a duração, pois esse correr de tempo dual é o que forma o todo, o tempo uno, o do instante. Fugindo de Bergson, preciso considerar que se trata de um tempo interpenetrado por outros tempos, pois se revela singular e único; capaz de expressar o conteúdo e modificações em tempo futuro (v.8).

Por essa via de leitura, é sensato dizer que a dualidade temporal dos olhos, no instante (v.7), revela um desejo pela duração dessas mortes que se transformam em lágrima. Em outras palavras, os olhos, no instante, clamam por um nascimento e pelo reencontro do eu com o seu

outro, isto é, clamam pela possibilidade de que, na água, ocorra o encontro com a *materialidade*, com o sagrado.

Destaco a capacidade da morte em atravessar a história do sujeito, isto é, dessa capacidade de motivar transformações e, por essa via, motivar a sensação de eternidade, pois ela retrata a:

A pluralidade do tempo real [que] opõe-se a unidade de um tempo ideal ou arquetípico; à heterogeneidade em que se manifesta a sucessão temporal, a identidade de um tempo mais além do tempo, sempre igual a si mesmo. (PAZ, 1984, p.33, grifo meu)

Isso retoma a uma das hipóteses de leitura para esse trabalho, a de que *Solombra* não aborda sobre uma morte, mas sobre mortes que atravessam os tempos. Voltando a leitura do poema em questão, considero que a terceira estrofe do poema em estudo sugere as etapas vivenciadas pelo sujeito. As mortes configuram a transição entre as etapas. A morte é, nesse caso, necessária para originar outra etapa e, conseqüentemente, a retomada de certo conteúdo de temporalidade, como por exemplo, o conteúdo que expressa a imagem das multidões, logo, a morte é um rito de passagem, pois é:

libertadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si; ela abre acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira; [...] no sentido esotérico, ela simboliza a mudança profunda por que o homem passa sob efeito da iniciação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.622-623)

Sobre a “mudança profunda” que a simbologia revela a respeito da morte, vale pensar sobre outros aspectos. Se imagino que a “harpa imóvel” é imagem poética da memória e que dessa harpa, apesar de sonora, portanto, instável, não há evocação de som, creio então que, no momento presente, a “harpa”, pela imobilidade, revela-se em morte, isto é, ausente de histórias. Ou seja, como no terceiro verso, a constatação sobre o esquecimento é sugerida por um sentimento de lamento. No entanto, é sensato destacar que o verbo no presente do indicativo “vê-se” aponta a ausência de precisão sobre a identidade de quem vê a harpa. Uma das simbologias possíveis sobre a harpa diz que:

É na harpa que os deuses ou seus mensageiros, nos países nórdicos, tocam o modo do sono, que faz dormir irresistivelmente aqueles que o ouvem, com risco de fazê-los passar, ocasionalmente, desta para melhor. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 484)

No poema em estudo a imagem poética da harpa-memória, pela imobilidade, sugere que as experiências não estabelecem conexão com outros tempos; consequentemente também revela uma morte: a da revelação do instante para quem a olha e não a escuta. Mas, é preciso atentar para o lamento do sujeito-lírico a respeito dessa constatação: a de ver a harpa imóvel (v.13). Vernet introduz o capítulo “A flauta e a máscara. A dança de Hades” apontando a atuação da harpa na antecedência, no momento da morte e na posteridade. Vernet diz que:

Certos instrumentos musicais utilizados para provocar o delírio com fins orgiásticos jogam com toda uma gama de sonoridades infernais. O efeito de pavor que causam nos ouvintes é tanto mais intenso por permanecerem ocultos os músicos e os instrumentos, resultando a impressão de que os sons não provem deles, mas surgem diretamente do invisível, emanam não se sabem de como a voz dissimulada de um poder além-túmulo, um eco vindo de muito longe e que misteriosamente se faz ouvir aqui embaixo. (VERNET, 1991, p. 71)

“A voz dissimulada”, apontada por Vernet, espelho da harpa imóvel, que, pelos vagos olhos (v.7), no poema em questão, materializam em firmeza (v.8) o instante da morte também pode ser compreendida no primeiro poema de *Solombra*: “Pousa/ teu nome aqui, na fina pedra de silêncio” (v.9 e v.10). Se nesse poema há uma indagação do eu a respeito do **outro**, no texto poético em estudo, tal relação reside na constatação sobre a incapacidade de se relacionar com o **outro**; mas ela só acontece no instante, como um “rastros” de outro tempo; em sugestões de esquecimento. Digo isso porque o sujeito-lírico afirma que os passos com o outro, isto é a história, estão “já” desaparecidos. Com essa leitura, me questiono se a (ausência de) comunicação é, então, um motivo literário derradeiro na escrita de *Solombra*...

2.4 Em diálogos frágeis, a solidão

A solidão lhe traz o pensamento solitário, pensamento sem diversão, pensamento que se eleva, que se acalma exaltando-se puramente. O tempo vertical eleva-se.
(Gaston Bachelard, 2007)

No segundo poema da obra *Solombra*, destaco o questionamento sobre a efemeridade da comunicação, ponto exímio da modernidade, como um impulso para a ferrenha solidão, pois o diálogo, no quarto verso revela-se, no instante, à sombra do esquecimento e no passado, através de uma lembrança distanciada, à sombra da fragilidade. Tenho aqui um tema

poético deveras sentido na poesia de Meireles: a transitoriedade. Buscando um sentido dessa dualidade temporal sem desgrudar os olhos da necessidade de observar o instante, Paz adverte:

o passado não é melhor que o presente: a perfeição não está atrás de nós, e sim na frente, não é um paraíso abandonado, mas um território que devemos colonizar, uma cidade que precisa ser construída. (PAZ, 1993, p. 36)

Sobre a necessidade de verificar sobre o efeito causado pela vivência no dual tempo, trazido por Paz, é importante considerar aspectos sobre a (ausência de) comunicação de outrora refletida no presente. Se no poema anterior o ponto destacado sobre a incomunicabilidade é a ausência de palavras, no poema em questão, a sugestão é que há/houve palavras, porém, o diálogo está em outro tempo, isto é, as palavras existiram, mas, no instante, se ausentam (v.3 e v.4).

No poema em estudo, a temática “ausência de comunicação com o outro”, num processo parecido ao do poema anterior no qual as palavras são conchas secas, pode ser considerada espelho do processo de escrita, especialmente ao processo de criação poética. Por essa via, posso dizer que o poeta teve/tem as palavras, mas elas não estão presentes em todos os tempos e, no tempo instante, revelam-se em multidões que se afastam em distância. Há fragilidade e fugacidade no processo de comunicação do eu com o outro no segundo poema de *Solombra*. Em alguns espaços, as marcas dessa relação desapareceram. A presença/ausência dessas marcas são inerentes as de criação ficcional que acontece com a poesia. Complementando esse pensamento, lanço mão da reflexão de Aduino Novaes:

Um dos caminhos possíveis está em penetrar nos reinos das palavras, uma vez que os acontecimentos que nos são dados nem sempre nos permitem interrogar nossa experiência. Não que as palavras nada devam aos acontecimentos, mas, pela frequência ou ausência de algumas delas no nosso vocabulário, podemos imaginar um tipo de história que domina nossa sensibilidade e nosso intelecto. (NOVAES, 1992, p. 11)

No terceiro verso, os “passos” (do eu e/com **outro**) os quais, em outros tempos, estiveram pelas/nas ondas do mar, ervas, pedras, salas sem luz, varandas e escadas podem ser revelados, ainda que em distanciamento (v.6), pela memória, pelos olhos; pois “o homem conhece vários ritmos temporais, e não somente o tempo histórico, ou seja, seu próprio tempo, a contemporaneidade histórica” (ELIADE, 1991, p. 29).

Apesar dos passos (v.3) estarem desaparecidas no tempo presente (v.3), posso dizer que apontam o entrosamento em outros espaços, isto é, em outros tempos; tais marcas sugerem que a relação do **eu** com o **outro** na água (mar), na terra (pedras, varandas e escadas)

e no ar (ervas) permanecem no instante, mas enquanto diálogos distantes. Para refletir sobre essas imagens poéticas, enquanto espaços que se revelam fragmentos da memória, vale retomar preceitos de Ricoeur, apresentados por Le Goff, os quais apontam para a reflexão de que a história:

[...] quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tornar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstruir a distância e a profundidade da lonjura histórica. (LE GOFF, 1990, p. 22)

O poema anterior aponta a aproximação do tempo com o espaço, ao passo que nesse poema, tais medidas revelam-se dualidade e apontam a morte como (re) formadora da comunicação-solidão. Refletindo sobre a serventia da história enquanto possibilidade de vivência em múltiplos espaços que gradualmente apontam experiências quando participam de um cruzamento de tempos e são sistematizados no instante, busco, novamente, o apoio de Novaes:

[...] o espaço tornou-se uma pluralidade de espaços; o tempo, uma pluralidade de tempos. Hoje, quando predominam as estatísticas como definidoras e reguladoras da vida social e política, as verdades matemáticas são inquestionáveis, até mesmo nos sonhos. Espaço e tempo tornam-se unidades sistematizadoras. Portanto, esta concepção de tempo engendra e é, ao mesmo tempo, engendrada pela ideia de sistema, que é a plena realização da racionalidade contemporânea. (NOVAES, 1992, p.15)

Ao entender que a configuração dos espaços reflete numa sistematização que, nesse caso, engendra a mobilidade do tempo e conseqüentemente revela a solidão (v.7) como um estado anímico recorrente entre as temporalidades, considero a construção de imagens poéticas de duplicidade (passos, nuvens, olhos e mãos) enquanto efeito; reflexo do eu no instante, isto é, como uma tentativa de descoberta de histórias de outros tempos. Logo, a solidão se mostra uma tentativa de exclamar sobre a ausência de comunicação com o outro.

Por essa via, imagino que a imagem poética dos olhos (o duplo), ao estabelecer a história indefinida de outros tempos (v.7), contraposta à firmeza (v.8) do instante, promove à história uma condição mutável e à solidão o status de acalentadora, de acompanhante. “Todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós” (BACHELARD, 1993, p. 29).

Aproveitando a reflexão sobre a dualidade dos olhos, vale destacar que o par de olhos vagos que já viram tanta morte (v.7) sugere a absoluta e paradoxal concretude material. Trata-

se de uma situação concreta, real, mas com tendência à abstração uma vez que os olhos buscam, no infinito temporal, a finitude de se firmarem no instante e a partir disso configurarem inúmeras transformações. Nesse sentido, considero que, apesar dos olhos expressarem a tendência ao infinito, uma vez que eles dotados de visão e revelados em vasta experiência, a visão é reduzida à dimensão material de morte.

O reconhecimento da morte pelo duplo dos olhos (v.7), cuja intensidade proporciona o devaneio na queda pelo caráter Prometeico³⁸ contido na imagem poética “voragens, quedas e mudanças”, se revela cosmogonia do fogo e forma, no instante, um cosmo água, isto é, a lágrima (v.9). A combinação sobre a cosmogonia água e fogo foram abordadas na leitura do primeiro poema. Por essa via, digo que tal cosmogonia estabelece a conexão intensa objetiva/subjetiva e urgente com o tempo de outrora; pois o sujeito-lírico, no segundo poema de *Solombra*, sugere que no instante, e em prol dele, os valores referentes aos espaços (primeira estrofe) são motivados enquanto *formas*, os quais são mostrados, por exemplo, no desaparecimento dos passos do eu com o outro (v.3).

Em contrapartida, o tempo também busca os valores da origem, isto é, os da *materialidade*, pois são firmados no instante (v.8), revelando, então, que tal imaginário recupere acontecimentos, isto é, a história, dos passos desaparecidos (v.3) e dos diálogos (v.4). O reconhecimento pelo instante, revelado enquanto materialidade, justifica-se na leitura de Bachelard na obra que prioriza o estudo desse fragmento mínimo do tempo. Para o filósofo, a duração não tem força direta; o tempo real só existe verdadeiramente pelo instante isolado, está inteiramente no atual, no ato, no presente (BACHELARD, 2007, p. 55). Tal reflexão talvez responda a pergunta elaborada pelo próprio filósofo nessa mesma obra e que eu trouxe no início da leitura do poema em questão.

Quanto às forças de imaginação, vale dizer que os valores de *forma* e *matéria* tanto retratam a constituição superficial apontando o desaparecimento dos passos (eu e outro) quanto motivam o extravaso do sujeito-lírico em si mesmo, isto é, em lágrima (v.9). Nessa medida, considero que o processo discorre do fogo à água. O primeiro revela o exato momento de transformação quando impulsionado pelo ar. Ao passo que a água é o conteúdo dessa transformação, isto é, o efeito. Nesses elementos, entrego-me à sensação de viagem, através do ar, ao imaginário do fogo continuado em água.

Para imaginar essa viagem, preciso buscar o devaneio em Bachelard quando diz: “Como penetrar na esfera de nosso tempo? Uma era de imaginação livre acaba de abrir-se.

³⁸ Além disso, em meus devaneios sobre os olhos vagos que já viram tanta morte, passei por Édipo, Medusa e etc...

Em toda a parte as imagens invadem os ares, vão de um mundo a outro, chamam ouvidos e olhos para sonhos engrandecidos” (BACHELARD, 1988, p. 25). Nesse sentido de viagem, destaco a gradação (v.7) que tende a substanciar tantas mortes (v.7), isto é, o paradoxo que revela a viagem realizada pelo sujeito-lírico moteada por imprecisão, fluidez e firmeza. Além disso, a viagem proporcionada pela memória também apresenta o esquecimento e a lembrança. “Nessa agonia, onde tudo leva à morte, o poema configura uma complexa memória: grata e dolorosa, poderosa e impotente, entre a recordação e o esquecimento” (BOLANOS, 2012, p.85). Essa dual substância memorialística é, então, o conteúdo dos olhos e ouvidos trazidos por Bachelard. Logo, além do percurso de ar e água, a cosmogonia do fogo revela:

[...] obviamente, uma imagem tão especial quanto a aguardente que arde numa lamparina alegre não poderia arrastar a imaginação a esse surto de imagens se não interviesse um devaneio mais profundo, mais antigo, um devaneio que toca o próprio fundo da imaginação material. Esse devaneio essencial é precisamente o casamento dos contrários. A água apaga o fogo, a mulher apaga o ardor. No reino das matérias, nada encontraremos de mais contrário que a água e o fogo. A água e o fogo proporcionam talvez a única contradição realmente substancial. Se logicamente um evoca o outro, sexualmente um deseja o outro. Como sonhar com maiores genitores que a água e o fogo. (BACHELARD, 2002, p. 102)

Por essa perspectiva, me aproximo sobre o sentido da morte vivenciado pela intensa duplicidade dos olhos e realizado na cosmogonia água e fogo. Por essa via, considero que as imagens poéticas do oitavo verso invocam a concepção de um imagético que significa uma morte maior: o transbordamento do si mesmo, o naufrágio. Por essa perspectiva, encaro a firmeza (v.8), desvelada pela fluidez dos olhos (v.7), enquanto aproximação da plenitude, entendida na condição de desejo pela finitude. Os altos e baixos do espírito anímico do sujeito-lírico em estudo revelam um paradoxo oriundo da dissonância temporal.

Tal cosmogonia também acompanha o processo sistêmico que, nesse caso, rege a solidão: a inevitabilidade. Sendo assim, o calor transgressor inerente ao imaginário do fogo, ou a ausência dele, revela o cosmogonia do processo gradativo (primeira estrofe) cujo efeito, no poema em questão, é a morte (v.7). Por essa perspectiva, a cosmogonia do fogo sugere que não há fuga no que diz respeito à transformação na vida; nem da morte, tampouco da solidão. Prestemos atenção no que diz Bachelard sobre o caráter de inevitável que a apreciação do fogo faz conosco ³⁹. Tal experiência também serve de espelho para refletirmos sobre o

³⁹ O devaneio no fogo só é possível, é claro, se nos colocarmos na condição de criança e/ou na de intelectual. O convite realizado por Bachelard reforça minha admiração pelo fogo. Do mesmo modo que o imaginário de continuidade e profundidade, oferecido pela água, aprofunda meu desejo por ela.

percurso memorialístico executado pelo sujeito-lírico do segundo poema da obra em estudo. E o filósofo diz:

[...] só apreciamos verdadeiramente o bem-estar do lume quando pousamos os cotovelos nos joelhos e a cabeça nas mãos. Essa atitude vem de longe. A criança, junto a lareira, assume-a naturalmente. Não é por acaso que o pensador está na mesma atitude. (BACHELARD, 1938, p. 35)

Ao retomar aspectos sobre atitudes que regem a transformação da história, vale dizer que a primeira estrofe do poema em questão sugere a gradação sobre o espaço-tempo. O sujeito-lírico afirma que em todos os lugares a convivência com o outro está apagada. Não afirma que está perdida, mas desaparecida. A harpa, enquanto imóvel, sugere que a memória, no instante, assumiu a incapacidade do eu se comunicar com o **outro**, pois o advérbio “já” no terceiro e sétimo verso aponta a sensação de surpresa, isto é, de um lamento do que ficou de **outra** história, ou seja, do tempo que, aparentemente, não deixou vestígios. “Em resumo, o esquecimento reveste-se de uma significação positiva na medida em que o tendo-sido prevalece sobre o não mais ser na significação vinculada à ideia de passado”, diz Ricoeur (2007, p. 451) quando reflete sobre o “já” enquanto marco temporal.

Sendo assim, é possível dizer que há um questionamento sobre a relação memorialística do eu com o outro (v.3), pois o marco temporal “já” expressa que o sujeito-lírico relata a precocidade do acontecimento e por consequência disso, um lamento. Enquanto que no sétimo verso, por exemplo, esse advérbio corrobora para refletir e ratificar o valor da experiência, a de ver, no sentido de vivenciar, tantas mortes: “meus olhos vagos que já viram tanta morte”. Pela perspectiva dual temporal entre o lamento e a certeza digo que para melhor compreender o efeito dessa experiência na memória, vale retomar à Ricoeur quando reflete pontos importantes sobre a condição temporal “já”: “Compreende-se o paradoxo aparente se por esquecimento entende o imemorial recurso e não a inexorável destruição” (RICOEUR, 2007, p. 450-451).

Os sentimentos retomados e fixados pelo “já” (v.3 e v.7) expressando imaturidade, surpresa e, contraditoriamente, experiência servem, também, como “rastros”; apontam o eu em outro tempo, isto é, um **eu** constituído pelo elemento ar em “mudanças” que, na alternância de espaços (primeira estrofe) é finalizado pela água, em naufrágios.

O processo pelo imaginário do ar aponta as multidões se esvaindo. A partir dessa queda, o sujeito encontra o que ele chama de “inexorável”, isto é, a materialidade revelada pela lágrima, revestida de derrotas e de cataclismos, indica o reconhecimento do

transbordamento de si mesmo, seu **outro eu**. Em última instância, tal transgressão temporal implica no “terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele” (DURAND, 2001, p. 282).

No tempo das nuvens (v.4) o eu sonhava. Anteriormente apresentei a possibilidade de refletir sobre o sujeito-lírico em um percurso. Agora, com toda a leitura do poema em estudo, considero que o tal percurso seja o do mar. Como se o sujeito-lírico estivesse ficcionalmente à deriva, sonhando, pensando-imaginando e de repente, encalhasse em um ponto, sofrendo a queda; sofrendo o firmamento dos olhos. Talvez precisando elaborar tal firmamento. Bachelard, em *A dialética da duração*, talvez tenha uma explicação para a inconstância temporal trazida pela firmeza dos olhos: “será preciso mais do que isso para reconhecer que o tempo verbal e o tempo visual simplesmente se superpõem e que, no sonho, eles são independentes?” (BACHELARD, 1994, p. 91).

O sujeito-lírico afirma que a história com o outro, seja em lembrança (v.3 e v.4) seja na solidão (v.7), especialmente a que rege a ausência de comunicação e esquecimento (v.3, v.4 e v.6) configura-se efemeridade (v.4). “O homem integral conhece outras situações além da sua condição histórica”. (ELIADE, 2002, p.29). Para refletir sobre esse axioma, vale trazer a resposta para a pergunta elaborada por Bachelard:

[...] o tempo visual corre mais depressa, donde uma disjunção. Se tivesse liberado de minhas preocupações financeiras, se tivesse podido acelerar meu discurso, eu teria mantido um total sincronismo com minha evolução visual, com o sonho [...].
(BACHELARD, 1994, p. 91)

Apesar da palavra não se ater a um tempo específico já que a mobilidade da memória não consegue mantê-la constante, sobretudo coerente, o diálogo revela-se frágil (v.4) e conseqüentemente revela-se em morte (v.7) já que o acontecido ficou no tempo daquela diegese⁴⁰. O poema aborda, no entanto, que a fragilidade dos diálogos envolvida em morte se configura experiências, pois contraditoriamente é atrelada as do instante, revelando permanência: “firmam-se aqui” (v.8). Refletindo sobre esses paradoxos da comunicação-memória, retomo as considerações de Bergson (2006, p. 2): “Meu estado de alma, ao avançar pela estrada do tempo, infla-se continuamente pela duração que vai reunindo, por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo”.

Sendo assim, o quarto verso, do poema em questão, me permite entender que o diálogo somente tem sentido de entendimento no instante; em determinado tempo; ao passo

⁴⁰ Diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. Tal termo, cunhado por Gerard Genette, me foi apresentado e discutido pelas professoras Elena Palmero e Bolaños.

que, em outro tempo, terá outro sentido, pois será composto de outro(s) instante(s). O sujeito-lírico declara que em outro tempo os diálogos foram efêmeros (v.4). Desse processo resulta a multiplicidade de facetas enquanto lembrança (v.5), mas o “distanciamento” (v.6) sugere um esquecimento. Para mim nisso reside a significação sobre “a duração” proposta por Bergson. Logo, os sentidos da comunicação, isto é, a história são (re)significados pelo tempo.

É na configuração das histórias que a história composta por “rastros” de um “passado”, revelados no “instante”, movimenta a memória para a constatação vivenciada no presente: a de fragilidade; a que revela o transitório e ao mesmo tempo o permanente dos diálogos. O ar provoca a mudança. Nele convive a capacidade de fugacidade; ao passo que a água revela a sutileza material de sentido daquelas conversas (v.4) e o irreduzível e inegável da vida. Por essa via, compreendo que, no poema, tanto o conteúdo do passado, evocado pelas “mortes”, quanto o conteúdo dos diálogos são efêmeros; ao passo que essa relação, no presente, está distante, mas não restrita àquele tempo, pois é “inexorável” (v.6).

O registro dos olhos que, no passado, “já viram tanta morte”, adentra no presente onde “firmam-se aqui”, pela lembrança, a revelação do imensurável. A sensação é que um imenso contato é estabelecido uma vez que multidões correm, isto é, as pluralidades de sujeitos, que nesse caso revelam os muitos **eus**, adentram de maneira incisiva em areias, mas se dispersam. Conforme o olhar de Durand diria que, nesse, caso: “os acontecimentos perceptivos não passam de pretextos para os devaneios imaginários” (DURAND, 2002, p. 23).

No verso “multidões correm como rios entre areias” as imagens poéticas revelam que há um entrosamento profundo entre a areia e a água sugerindo que os diálogos de outro tempo são compostos: tanto por sujeitos semelhantes, motivos dos “rastros” da “inexorável” história (ou seria memória?), quanto por sujeitos distintos. “O estado poético arranca o poeta de si mesmo e o une a algo exterior e estranho, pondo-o em contato e a serviço da Natureza” (DUFRENNE, 1969, p. 140). Por essa via, considero que a leitura sobre dualidades de identidade, configuradas em história–memória, remete-me a configuração paradoxal do fazer poético; conseqüentemente à configuração da poesia moderna.

Se no poema anterior o sujeito se debruça sobre a inseparabilidade do rosto ao mundo e nele observa que nesse processo está a estranheza no reconhecimento das palavras, no poema em questão, posso dizer que existem palavras, ainda que distanciadas, no instante. Logo, o poema em estudo retrata, em um âmbito sobre a escrita, a busca da poesia perdida. Em outras palavras “expressa simplesmente o que somos: é uma revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema” (PAZ, 1982, p. 180).

Se considero que o fazer poético, no caso o de Meireles em *Solombra*, é constituído pelo questionamento sobre a identidade, por rupturas e pelo desejo de originalidade é que posso dizer que o sujeito-lírico, um dos espelhos dessa obra, está, nas palavras de Paz: “em um mundo no qual desapareceu a identidade – ou seja, a eternidade cristã –, a morte se transforma na grande exceção que absorve todas as outras e anula as regras e as leis” (PAZ, 1984, p. 100).

No poema em estudo, o sujeito-lírico sugere que deseja uma explicação sobre os “limites” e as “fronteiras” que constituem a solidão. A inevitável solidão. E a ausência de precedência dessa solidão revela a inevitável morte. Como um relato sobre o grande questionamento existencial, a solidão desvela a inerência de outros fatores que retomam e apontam a história de outros tempos de uma mesma existência.

A solidão, nesse caso, é o elo entre os tempos. Em última instância é uma testemunha da memória, isto é, trata-se da existência aberta, de uma possibilidade do eu se abrir para o mundo. Nas palavras de Eliade: “Uma existência “aberta” para o mundo não é uma experiência inconsciente, enterrada na natureza. A *abertura* para o Mundo permite ao homem religioso conhecer-se conhecendo o Mundo [...] refere-se ao ser” (ELIADE, 1992, p. 137).

Além da solidão revelar-se constituinte da memória, a imagem poética “nuvens transitórias” também se apresenta dessa maneira. Em um processo parecido ao da memória, considero que as nuvens tanto mostram sua efemeridade quanto o conteúdo de sua perenidade. Logo, acredito que a serventia do deslocamento é o que revela o conteúdo paradoxal “instável” e “fixo” das nuvens-memória.

A duplicidade “semelhança/diferença” de sujeitos permite entender o tempo, esvaído em distância (v.6), através da tríade cosmogônica na qual os sujeitos “correm” (ar) como rios (água) “entre” areias (terra), mas “se perdem” na distância da memória. Trata-se de um movimento cuja tendência é a lembrança ou o lamento pela ausência dela. A simbologia das nuvens é um convite à ascensão, e, a aglomeração das nuvens só é uma escada quando se deseja subi-la, quando se deseja – do fundo da alma – ir mais alto (BACHELARD, 1990, p. 46).

Para completar as preposições sobre o movimento das nuvens como espelho-memória, sobretudo espelho da comunicação entre eu e o outro, considero as palavras do filósofo como preciosas, pois “o sonhador caminha sobre a nuvem; é à nuvem que ele pede uma impulsão, é a nuvem que transporta como um manto enrolado ao redor da cintura, como um manto que logo é uma asa, uma asa de águia” (BACHELARD, 1990, p. 200).

No que se refere à constituição da memória, através da imagem poética “nuvens transitórias” (v.4), questiono se a tentativa de lembrar e/ou a constatação sobre o esquecimento são os principais movimentos (ou alguns dos principais movimentos) que o sujeito realiza e que se configuram histórias em *Solombra*. Isso ocorre porque, no poema, a memória sugere, sutilmente, a frágil substância estabelecida pela transição e coincidência entre os tempos. Refiro-me ao distanciamento da *materialidade* que os liga, isto é, a dos diálogos; (v.4) e a *materialidade* contida na subjetiva fuga de multidões (v.5) que, entre areias e rios, correm. Nesse caso, a materialidade está na ausência.

Apesar de não haver resposta para o questionamento sobre a lembrança e o esquecimento afirmo, apenas, que *Solombra* aponta suas histórias enquanto constructo da memória. Isso se justifica ao ler Schuler (2012, p. 154-155): “sem memória cada dia seria absolutamente novo. A memória assegura que o que é agora já foi nas origens [...]. A memória é um arquivo coletivo onde se guarda o saber...”.

Quando considero a memória “arquivo” e “movimento”, suportada pela imagem poética das “mãos”, vigia das histórias, é que encaro a harpa-memória pela capacidade paradoxal do tempo. Pela imagem do décimo terceiro verso, a harpa não provoca som o que, pelo imaginário poético da memória, não revela, em lembranças, histórias de outros tempos. Isso não quer dizer, entretanto, que a memória, assim como a harpa em relação ao som, deixa de abrigar histórias. Logo, digo que a finalidade primeira é imobilizar a lembrança; entretanto imagino que a declaração “Entre mãos tristes, vê-se a harpa imóvel” manifesta a incapacidade de executar no discurso e/ou nas *performances* executados (as) pelo sujeito-lírico a(s) história(s) que carregam àquelas tristes mãos. Em última instância a imagem poética “harpa imóvel” revela o sentimento de esquecimento.

Assim, é sensato afirmar que uma das principais características de *Solombra* é a constatação, no tempo presente, que o tempo de outrora⁴¹ não tem o mesmo conteúdo do tempo de agora, mas que eles se aproximam em sentido (seja em lembrança e/ou esquecimento). Por essa perspectiva, o instante tende a refletir o desejo de recuperar, ainda que somente pela memória, em distância (v.6), o vivido em outro tempo.

Não só a tentativa de lembrar, mas também o desejo de esquecimento revelam o sentido entre as histórias. Tais mecanismos originam e incitam a sensação dos acontecimentos repetidos ou expressam, ainda, a ausência deles. Em ambos os casos, o eu reconhece o seu **eu** de outro tempo como um **outro**. Isso não quer dizer também que o eu não reconheça esse

⁴¹ Em outros poemas investigo, ainda, o imaginário poético do tempo futuro, mas no trabalho em questão me detenho ao passado, presente e, sobretudo ao instante.

outro eu como o si mesmo. É que a imagem de identidade revela-se tão distanciada, desconhecida, distorcida (no caso do poema em questão a imagem, no décimo terceiro verso, se apresenta no estado de “imóvel”) da imagem do presente que se revela na condição de imagem poética do outro, ou melhor, dos “nós” (v.3). Para o momento, as palavras de Paz ajudam na compreensão da leitura paradoxal sobre o estado anímico do sujeito em *Solombra*: “Os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e fascinação, de separação e união com o Outro, são também estados de solidão e comunhão conosco mesmos” (PAZ, 1982, p. 161).

O distanciamento e a aproximação do eu de agora ao **eu-outro** de outrora revela a introspecção e a consciência do isolamento, isto é, a necessidade sobre o reconhecimento de coincidência da(s) história(s) entre os tempos (seja em lembrança, seja em outra realidade que não a do instante) e o conseqüente esquecimento de – algumas – histórias. E Paz diz:

[...] em sua própria solidão, não está só. A verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois. Todos estamos sós porque todos somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo. (PAZ, 1982, p. 161)

A solidão, no poema, em questão, aparece como uma solução. Como uma revelação sobre a coincidência referida anteriormente. A solidão faz parte de um sistema que, apesar de ser ministrado por rígidas regras, não há uma metodologia específica para cumpri-las, mas, paradoxalmente a isso, o sujeito-lírico sugere angústia na constatação de sua presença inevitável. Na intenção de buscar a tranquilidade para a angústia sobre a solidão, retomo Durand quando esclarece que:

[...] a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente. Assim há toda uma literatura que se esforça por inverter os valores diurnos instaurados pelos regimes diarético da representação e, por esse fato, reabilita o duplo e os símbolos do redobramento. (DURAND, 2001, p. 210)

Por a perspectiva de inversão, trazida por Durand, que a solidão revela-se na condição de código, o qual incita a decifração de quem convive com tal. A solidão, assim como a poesia, promove um desvelamento sobre as certezas. Solidão e poesia manifestam a certeza do indecifrável espaço humano, o qual requer atenção pelo sentimento que beira ao reconhecimento de imensidão do íntimo.

Assim como o código que conduz a solidão é rígido, o da poesia também é. Assim como quem sente-vive a solidão encontra nela uma solução e o(s) percalço(s) (que incita a

buscar a solução) para reconhecer os próprios limites, para reconhecer sua história e adentrar na própria intimidade, está o trabalho desempenhado pelo poeta na procura/encontro de poesia. Bachelard reflete sobre o trabalho quando diz: “Sou, com efeito, um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas. Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono a página. As sílabas das palavras começam a se agitar” (BACHELARD, 1988, p. 17). O filósofo também reflete sobre a poesia; sobre sua possibilidade de refletir a própria vida e de transformar (determinada) linguagem. Para refletir sobre poesia, é preciso permitir-se e se reconhecer na solidão.

No poema em questão, além da quarta estrofe parecer uma espécie de chave para o enigma acerca do esquecimento - lembrança, a solidão é sugerida na imagem poética “pelas salas sem luz” (v.1), no desaparecimento dos passos (v.3) e na reflexão sobre o regime que a conduz (quarta estrofe). Nesse texto, a solidão revela o conflito, revela a ausência de poderes do eu sobre o outro/**outro** e sobre a ausência de limites com o espaço-tempo. Para Bachelard (1993, p. 20), a investigação no espaço é “um instrumento de análise para a alma”.

Por essa perspectiva, considero a poesia como o reflexo de ausência/presença do conteúdo de determinado tempo, pois se sustenta, dentre outras possibilidades da linguagem, no sentimento que eclode na confecção das palavras e elas são substratos de um tempo. Logo, a busca empreendida pelo poeta é o que torna a palavra poesia. A solidão está na consciência de ausências, na consciência revelada pela morte, em sua aceitação:

[...] a morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. A morte não é uma falta da vida humana, ao contrário, ela a completa. Viver é ir para diante, avançar para o desconhecido e este avançar é um ir ao encontro de nós mesmos. Portanto, viver é enfrentar a morte. (PAZ, 1982, p. 182)

Se for assim, a solidão não revela uma fraqueza e/ou temor, mas a revelação da vivência de muitos tempos efêmeros em um único momento. A solidão é o efeito, no poema em questão, é a resignação sobre a atuação da morte em outros tempos. A solidão é uma resposta sobre a dificuldade que o sujeito enfrenta em conviver com o tempo fragmentado. Mesmo que este, no caso em questão, pareça tão arraigado no presente. A solidão é um recuo angustiado na conciliação desses tempos. A solidão, nesse caso, revela a inevitável morte; ainda que ela se pareça com plenitude e com a dificuldade de comunicação (talvez consequência dessa morte). Na solidão que o outro/**outro** se revela. Na solidão que o poeta retoma e oculta as multidões que ficcionalmente se encontram e se perdem em seu fazer poético.

O olhar no inexistente

Em nosso ponto de vista, nem tudo é real da mesma maneira, a substância não tem, em todos os níveis, a mesma coerência; a existência não é uma função monótona; não pode se afirmar por toda parte e sempre no mesmo tom.
(Gaston Bachelard, 1988)

Quando passo da diplopia à visão normal, não tenho consciência apenas de ver pelos dois olhos o mesmo objeto, tenho consciência de progredir para o objeto ele mesmo e de ter enfim a sua presença carnal.
(Maurice Merleau-Ponty, 2006)

Buscando aspectos que apontem o tempo e a memória como imagens poéticas da história de vida do sujeito *solombresco*, reflito sobre ela a partir de “rastros” que podem revelá-la enquanto construção de diferentes realidades. Nesse momento do trabalho, reflito sobre a realidade “sonho”. Na leitura poética até o presente momento constatei que o(s) sujeito(s)-lírico(s) da obra *Solombra* ora questionam sobre a própria história e o que ele(s) encara(m) como possibilidade de reflexo dela; ora prefere(m) ocultar qualquer sabedoria a respeito de si mesmo.

Para adentrar na imaginação sobre a narrativa de vida do sujeito *solombresco*, isto é, sobre a construção de sua (ficcional) história, entendi a necessidade de compreender em que medida as atitudes ficcionais desse sujeito, em relação à temporalidade presente, o passado e o futuro se mostram como os principais alicerces de uma realidade que, muitas vezes, se constitui apenas na memória.

Com intuito de completar as leituras realizadas anteriormente, preciso de uma reflexão sobre a maneira que a memória valoriza os fatos constituintes da história. Ricoeur, teoria que me amparou na leitura dos poemas anteriores, ao refletir sobre possibilidades da ideia de “rastro” diz que a função da memória se fundamenta na organização, isto é:

[...] quanto à função mnemônica, ela é especificada entre todas as outras, pela relação da representação com o tempo e, no concerne dessa relação, pela dialética da presença, ausência e distância que é a marca do fenômeno mnemônico. (RICOEUR, 2007, p. 434-435)

Sendo assim, considero o imaginário do tempo, em *Solombra*, não menos importante, mas essencial para a concretude desses “rastros”. Nesse sentido, o tempo é orientador, pois ele

se revela na condição de marcas, cuja delimitação do conteúdo pertence somente à memória e o que é, foi e/ou será história.

Nessa medida, não é possível dizer que o tempo é quem estabelece o conteúdo poético da história enquanto real ou irreal. Tal conteúdo pode ser investigado pela mobilidade de imagens que, no caso em questão, considero tarefa da poesia. Nesse sentido, o conteúdo que diz respeito ao tempo tem a função de alicerçar as realidades e sensações bem como situá-las em determinado momento, no caso em questão, no sonho. De acordo com Paz (1993, p. 142): “O poema expressa realidades alheias à modernidade, mundos e estratos psíquicos que não só são antigos como impermeáveis às mudanças da história”.

Para reforçar o dito anteriormente sobre o tempo, vale retomar alguns conceitos de Eliade quando distancia o tempo da condição revelada como primeira marcação da história, isto é, a do relógio. O estudioso entende o tempo além da instância arquetípica⁴² do cosmos. Para ele, o tempo é heterogêneo e isso, por sua vez, leva em consideração os fazeres além dos limites lineares propostos pela grande história. Eliade observa o tempo, enquanto acepção cíclica, como primeira representação arquetípica da história – de vida – do sujeito.

Para investigar alguns meandros do tempo, como balizador da memória e da história, considero que a construção da identidade discursiva de *Solombra*, isto é, a constituição do eu ao **eu** na memória, é ou pode ser uma história (pergunto-me se essa não é inventada por aquela). Para buscar reforço poético sobre tal investigação, lanço mão do terceiro poema (MEIRELES, 2011, p. 1264):

1. Há mil rostos na terra: e agora não consigo
2. recordar um sequer. Onde estás? Inventei-te?
3. Só vejo o que não vejo e que não sei se existe.

4. Esperamos assim. Por esperança, a espera
5. vai-se tornando sonho afável; mas descubro
6. no olhar que te procura uma névoa de orvalho.

7. Qualquer palavra que te diga é sem sentido.
8. Eu estou sonhando, eu nada escuto, eu nada alcanço.
9. Quem me vê não me vê, que estou fora do mundo.

10. Lá, constante presença em memória guardada,
11. percebo a tua essência - e não sei nem teu nome.
12. e à tentação de tantas máscaras felizes

13. se opõe meu leal, nítido sangue.

⁴²A definição de arquétipo foi realizada no primeiro capítulo desta dissertação. Para a leitura desse poema, vale retomá-la e acrescentar alguns preceitos. É sensato afirmar, então, que embora estejam prontos, porém não definidos, os arquétipos experimentam o processo de adentrar na esfera da imagem que se pretende poética. Durand os concebe como “dinamismos figurativos”, os quais, sob desenho côncavo, são necessariamente preenchidos e realizados.

No poema em questão, o eu questiona o conteúdo referente ao rosto do outro (v.1 e v.2). Trata-se de um questionamento condizente ao próprio olhar e ao do outro. Há uma dificuldade de comunicação do eu com o outro visto que ela ocorre pela entrega ao estado de silenciamento que começa em sonho afável (v.5) e revigora-se no sonho (v.8) deixando o sujeito- lírico sem sentidos. Apesar da distancia do eu em relação ao outro aprofundar-se a ponto do sujeito-lírico afirmar que não há olhar algum que possa alcançá-lo, pois ele está fora do mundo (v.9), a memória estabelece uma conexão de paradoxo entre as temporalidades promovendo a percepção da essência e o desconhecimento do nome do outro (v.10). E se desconsiderar o ponto final do décimo verso, levando em consideração apenas o *enjambment* que há entre o décimo verso e o décimo primeiro, digo que o advérbio “lá” corresponde à situação “fora do mundo”.

Buscando a compreensão sobre o imaginário que revela a dificuldade de comunicação com o outro o que ajudará na compreensão sobre o imaginário do esquecimento, retomo alguns preceitos sobre as forças de imaginação⁴³ que, segundo Bachelard (2002) regem nossa mente: *forma* e *matéria*. Vale dizer que no poema em estudo, a primeira força revela o discurso pelo aspecto monológico. Enquanto a *matéria* pode ser imaginada se considero que as imagens poéticas de questionamento discorrem em uma reflexão dialógica sobre a história entre o eu e o outro. Os aspectos prosaicos são, em dialética, promovidos pela afirmação ensimesmada (terceira estrofe) e pela história configurada em sonho e intercalada pela voz do nós (v.4).

A realidade discursiva, nesse caso, configura-se em imagens de modificação da história, do momento, da realidade instantânea, pois: “[...] a espera vai se tornando sonho afável [...]”. Consciente que vivenciou ou vivenciará outros tempos, já que possui o poder da descoberta, o sujeito-lírico afirma que no instante, isto é, no “agora” (v.1) não recorda o rosto do outro tentando isentar-se, de alguma forma, do *status quo* de procurador da história do outro quando afirma: “[...] descubro/ no olhar que te procura uma névoa de orvalho” (v.5 e v.6).

Esse aparente descomprometimento com a história do outro, abordado pelo sujeito-lírico, vai ao encontro da temporalidade que promove ao sonhador a sensação de estar “fora do mundo”, pois é “lá” que a história se configura como “a soma de acontecimentos, postos uns em seguida dos outros, sem sedimentação, aos quais geralmente somos submetidos sem

⁴³ Essas forças foram apresentadas e discutidas no primeiro capítulo da dissertação em um subcapítulo intitulado “Rastros de forma e matéria”.

que tenhamos deles nenhuma perspectiva” (NOVAES, 1992, p. 11). Ademais, nesse espaço de sonho não é possível precisar o estado da temporalidade e também a quem pertence o olhar que procura (v.6) tão pouco quem é o sujeito “que vê” e paradoxalmente “não vê” o sujeito-lírico fora do mundo.

A ausência de perspectiva sobre a história-memória e sobre a precisão temporal do estado de sonho, reconhecida nas palavras de Novaes, pode ser evidenciada na ausência de respostas sobre as perguntas realizadas nos dois primeiros versos do poema em estudo. A indagação do eu sobre o esquecimento do (rosto do) outro a qual pode ser identificada na segunda parte do segundo verso: “Onde estas? Inventei-te?” pode ser interpretada enquanto reflexo da ausência de lembrança no “agora” (v.1) explícita nos dois primeiros versos. Em outros momentos, que não o de “agora”, tal lembrança revelava que “de fato, a meditação do instante nos convence de que o esquecimento é ainda mais nítido porque destrói um passado mais próximo” (BACHELARD, 2007, p. 19).

No poema, a ausência de recordação (v.1) valorada no instante “agora” e pelo desconhecimento espacial trazida pelo questionamento “onde estas?” (v.3) é acompanhada de idealização. Posso observá-la no segundo verso, no segundo questionamento do poema “Inventei-te?”. Logo, para compreender o esquecimento, enquanto condição paradoxal da lembrança, é preciso considerá-lo movimento executado pela memória para a recordação de algo bem como para a negação do sujeito em relação ao aparente descompromisso com a história que a memória traz ou nega.

Há no esquecimento uma lembrança. Esse axioma foi refletido no segundo poema. Para um aprofundamento dele, retomo a Bergson quando se questiona sobre os abusos da memória, ou melhor, como eles se tornam esquecimentos: “De fato, antes do abuso, há o uso, a saber, o caráter inelutavelmente seletivo da narrativa. Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo” (BERGSON, 2006, p. 455).

Para refletir sobre ausência de recordação do rosto do outro (v.2), perpassada de idealização (v.2), valoro os acontecimentos no instante, no “agora” (v.1). Pela “descoberta do olhar anônimo”, no quinto verso, que os considero enquanto projeção de outros tempos. Para Novaes, a história não é um amontoado de fatos desordenados às ideias abstratas atemporais, mais ainda: “porque esse tipo de história objetiva elimina a ideia de sujeito, ficamos sem a mínima possibilidade de compreender o tempo (passado, presente e futuro) desfazendo a ligação interna que existe entre nós e o tempo” (NOVAES, 1992, p. 11).

No terceiro poema de *Solombra*, a primeira estrofe louva os aspectos do diálogo uma vez que perguntas (v.2) e espera de respostas, do eu para o outro, responsabilizam a

temporalidade do instante “agora” bem como a espacialidade terra (v.1). Isso comprova o discutido na leitura dos poemas anteriores: o instante é o elo do(s) supremo(s) tempo(s). Nesse caso, dos tempos vivenciados pela/na terra.

O diálogo sobrevive, nesse caso, na ausência de recordação (v.1 e v.2) e pela idealização da imagem que o eu possui acerca do outro e, por consequência, acerca de si mesmo, pois ele questiona se foi capaz de inventar o **outro**. Nesse sentido, há um pressuposto de que o sujeito-lírico, no instante, não reconhece a vivência no presente ou não quer reconhecê-la (v.2), pois a afirmação “há mil rostos na terra” seguida da conjunção coordenativa “e” e do advérbio temporal “agora” marcam um distanciamento entre o instante e a permanência dos rostos (v.1) nele, isto é, há um questionamento sobre o funcionamento da memória.

Nessa medida, posso dizer que quando o sujeito-lírico não recebe respostas (v.1 e v.2) sobre o paradeiro do outro justifica a ausência delas se questionando sobre a possibilidade de invenção, isto é, sobre (outra) história (a que o sujeito não recupera na lembrança), representada através dos rostos, ou melhor, de um rosto (o do outro). Nesse sentido, vale o questionamento se essa possibilidade de invenção da realidade no instante (v.2) é analogia da ausência de recordação do outro. Além da justificação da ausência de recordação, o sujeito-lírico sugere que possui um desejo de autoafirmá-la enquanto presença ao dizer que só vê o que bem entende (v.3).

Buscando a colaboração sobre o entendimento da lírica ceciliana encontro amparo nas teorias de Meletínski que, apesar de não refletir sobre o gênero literário em que *Solombra* é pautada pelas escolas literárias, elabora fundamentais constituintes sobre a temática do mito da criação (e esse colabora para o entendimento da construção da narrativa poética instaurada na obra em estudo) destacando a obtenção-sequestro de um bem cultural, de seus possuidores originários e a luta com as forças ctônicas⁴⁴ que podem levar a um ou a outro resultado. O estudioso explica isso “no fato de que, para o desenvolvimento do enredo, é preciso a ação recíproca de pelo menos duas personagens. A temática da criação está ligada a uma dinâmica no tempo” (MELETÍNSKI, 2002, p. 123-124).

No poema em estudo, o envolvimento do eu com o outro é intimamente ligado ao sentimento de esquecimento (v.2), incomunicabilidade (v.7), percepção da essência e desconhecimento do nome (v.12). Tais sentimentos, isto é, o desejo de resolução, respostas e completudes de tal relação são provas da “ação recíproca” como exige Meletínski (2002).

⁴⁴Em Mitologia e, principalmente na grega, o temo ctônico designa ou refere-se aos deuses ou espírito do mundo subterrâneo.

Entretanto, é válido dizer que a relação histórica (emocional) do eu para com o outro é movida por um desejo do eu em se conhecer e/ou, ao contrário, se esquecer em sonho (v.8) na realidade que constrói em função do **outro**. Em ambos os casos, o desejo é justificado no paradoxo pela presença e na ausência do **outro**.

No poema em estudo, no ensimesmamento (v.8), paira a sensação de (busca do) silêncio que em sua pretensão expressa o inefável⁴⁵, cuja ressignificação emblema um dos preceitos fundamentais para refletir sobre a cosmogonia da história em estudo: ausentar-se do mundo e, com esperança, esperar que tal processo revele-se sonho afável. Ao refletir sobre esse silêncio, é inevitável refletir sobre o imaginário o qual vigora o sentimento de solidão. Na leitura do segundo poema, trouxe alguns aspectos sobre tal imaginário.

Na história de vida do sujeito-lírico, entre o esquecimento (v.2) e a memória guardada (v.10), o sonho revela o desejo de ocultar-se em facetas como, por exemplo, a do som e a do toque (v.8). Vale dizer que nem sempre o olhar alcança tais facetas. Mas quando o olhar, em sinergia entre ver e não ver, alcança o inexistente (v.3) acontece um processo de revelação em sonho parecido ao que diz Bachelard: “E é quando esse silêncio se faz que se compreende o estranho sopro expressivo, o sopro vital de uma confissão” (BACHELARD, 1990, p. 259).

Esses processos duais memorialísticos que configuram o sonho são perpassados de silêncio. Sendo assim, comparo a imagem poética do silêncio na condição de um nó⁴⁶, o qual pode ser entendido como prévia para a desconstrução e também para a transformação do ser. A simbologia do nó, nesse caso, marca certo acontecimento do ser. Considero, então, que o nó amarra o “rastros” e na cronologia demarca a tríade convencional “passado, presente e futuro”.

Exemplo da constituição do nó pelo “rastros”, isto é, enquanto rito histórico, encontro na leitura do mito de Narciso⁴⁷. Quando esse menino evita se envolver, socialmente, permanece em silêncio durante muito tempo em sua história. No entanto, ao ser seguido em insistência por Eco rompe o silêncio e mostra sua voz (o nó desamarra-se). Narciso questiona-se (e à Eco) sobre a insistente perseguição. A ninfa, por sua vez, deseja falar, deseja mostrar seu amor à Narciso, mas não consegue, pois o barulho vocal foi reduzido a um quase silêncio. A voz de Eco é dependente da voz do outro, do objeto de amor. A voz de Eco é repetição. Um eco.

⁴⁵ Para mim, o constante barulho do mar é um exemplo do silêncio imaginado através da estrutura *antifrásica*, pois o som incessante sugere a sensação de um vazio em plenitude.

⁴⁶ Desencadeador de dual possibilidade, o nó tanto revela o enlace quanto o desenlace. Além da união, sucessão e enredamento, a simbologia dos nós revela o amarrar-desamarrar. A simbologia dos nós marca, segundo Eliade, a descoberta de espiritualidade. O estudioso das religiões destina um capítulo da obra *Imagens e símbolos* (1991) para compreender essa simbologia.

⁴⁷ As considerações sobre a importância do mito de Narciso para o presente trabalho estão discutidas no subcapítulo “Eu-outro: graus de subjetividades poéticas”.

Considero ainda que, no poema em leitura, tanto o silêncio, promovendo um ensimesmamento, quanto o questionamento sobre o **outro** se revelam através de imagens poéticas de um nó. Ademais, a simbologia do nó se presta a dar sentido às imagens poéticas da espera que se torna sonho ou do olhar transfigurado em dupla visão, pois tal enlaçamento aponta o percurso do sonho comum ao afável e do olhar, que duplo, revela o inexistente. Para entender o imaginário do olhar e do sonho pela simbologia dos nós, lembro as palavras de Eliade: “o homem reconhece nesse complexo uma espécie de arquétipo da sua própria condição no mundo” (ELIADE, 1991, p. 116).

O sujeito-lírico do terceiro poema de *Solombra* insinua que o olhar desbrava caminhos: “mas, descubro no olhar que te procura/ uma nevoa de orvalho” (v.5 e v.6). No poema anterior, a leitura inferiu que mortes são realizadas pelo olhar; sobretudo as transformações. No poema em estudo, o olhar procura; provoca descobertas. O olhar é o domínio do sonho. Em Ovídio (1995), Narciso morre pelos seus próprios olhos ao se deparar – supostamente – com sua imagem, tendo realizado o encontro com a duplicidade, com uma imagem que até então era encarada como o **outro**, foi atraído de forma irresistível pelo espetáculo oferecido pela água. No poema em estudo, o olhar em sonho proporciona a sintonia do sujeito consigo mesmo; permite a ele assumir o – próprio – espaço, permite que o sujeito se assumira um **outro**, um sonhador. Assumir-se fora do mundo convencional, do mundo dos outros.

Cada nó amarrado, em um fio, simboliza, portanto, uma marca, uma etapa distinta na vida do sujeito. Cada nó amarrado considero, então, na condição de “rastros”. Logo, em termos metafóricos encaro o fio em que determinado nó é amarrado como imaginário poético da realidade, enquanto que os diversos fios entrelaçados, isto é, o tecido, considero como imagem poética da história. No caso do poema em questão, refiro-me à realidade do sonho (v.5 e v.8), a do esquecimento (v.1) e a da lembrança (v.10).

Pensando na imagem poética desse tecido, na condição de somatório de realidades, considero que o tecido é dinamizado pela imagem poética do olhar (v.3), da espera (v.4) da incomunicabilidade (v.7) e da oposição de sentimentos esquecidos e/ou recuperados pela memória.

O poema sugere que a revelação de um ou mais rostos, caso ocorra recordação (v.2), aponta para uma conquista; um nascimento de uma nova realidade (no terceiro verso, o sujeito afirma que vê o que não enxerga alcançando a realidade do inexistente) ou para o anúncio da morte já que no oitavo verso o sonho proporciona a visão no inalcançável, a surdez e a cegueira elaborando simultaneamente, no nono verso, o nascimento de outra realidade, pois se

introduz na – nova – sensação de estar “fora do mundo” (v.9). Nesse sentido, o imaginário da vida funde-se ao da morte.

Buscando substratos para a constituição de realidades e sobre o imaginário que as transfigura, encaro a imagem poética da névoa (v.6) como sugestão de empecilho para o sinérgico desenrolar da história do sujeito-lírico em questão. Ela, no caso em questão, configura-se por realidades como a da essência e a do nome (v.10). A imagem da névoa sugere a simbologia do oculto; do esquecimento. A névoa carrega, até mesmo, o aspecto do impuro, uma vez que é associada à condensação da água. A névoa sugere um impedimento. Além disso, pertence à noite, pois “é personificada, é uma deusa a quem nada resiste, que envolve tudo, que oculta tudo; é uma deusa do Véu” (BACHELARD, 2002, p. 105).

Apesar da imagem poética “nevoa” sugerir o imaginário de impedimento uma vez que obscurece a atmosfera, lembro, ainda, que a névoa é tonalizada pelo orvalho, pois esse é a imagem primeira da água que vigora o imaginário do despertar, ou seja, é a primeira água que o sonhador vê e toca no amanhecer. Nesse sentido, a névoa de orvalho, como empecilho, pode atuar paradoxalmente, então, na condição de revelação, pois incita a dinamicidade da condição de sonho afável. Segundo o *Dicionário dos símbolos*, o orvalho é “a graça vivificante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 664).

Considerando, ainda, os empecilhos e as revelações para o dinamismo do olhar: destaco a espera manipulada pela esperança. Apesar da espera se transformar em sonho afável impede – considerando a conjunção “mas” (v.5) enquanto adversidade – através da névoa de orvalho a revelação do outro pelo olhar. Logo, encaro a névoa de orvalho também como imagem de uma lembrança e conseqüentemente como imaginário que dinamiza o sonho. Logo, se a névoa também se refere a uma lembrança, é metonímia da história.

Tendo em vista que da espera ao sonho há mudança na temporalidade (nesse caso o tempo pode ser observado na declinação dos verbos, isto é, do presente indicativo ao gerúndio) digo que os percalços formadores da realidade-história ou da realidade à história, isto é, do sonho afável ao sonho que coloca o sujeito fora do mundo, permanecem os mesmos. Para refletir sobre isso, lanço mão de Bergson quando diz: “Portanto quer se trate do dentro ou do fora, de nós ou das coisas, a realidade é a própria mobilidade. [...] há mudança, mas não há coisas que mudam” (2006, p. 17).

No âmbito da imaginação é possível dizer que “coisas”, como o olhar, mudam. No poema anterior, o olhar revela no instante o conteúdo de outros tempos; o olhar carrega o conteúdo da história, mas ele é capaz de, no instante, alterar o conteúdo da realidade. E se essas “coisas” que nos fala Bergson são elementares à realidade são, portanto, mutáveis.

Quando considero a memória em movimento⁴⁸ é porque concordo que a história é formada de distintos tempos, portanto de inúmeras realidades já que cada instante tende a abrigar uma realidade distinta. Logo, o sonho como dinamismo delas (história e memória) pode ser imaginado como entidade que desloca o sujeito do lugar comum: para o seu interior. Essa é a imobilidade. Nesse sentido, o sonho revela a capacidade de viabilizar, no instante, o conteúdo desses tempos. Além disso, a retomada a Bergson me provoca a considerar que, de fato, ocorre mudança, nesse caso, do sujeito consigo mesmo, da realidade, mas não das coisas (da história configurada por diversos tempos), pois em *Solombra* a ficção elenca os tempos e os espaços enquanto transgressores da realidade. Logo, volto a repetir: é a realidade que se transfigura.

A mudança, que nos fala Bergson e a que o sujeito poético realiza, também pode ser explicada pela atuação da poesia nos textos poéticos, isto é, quando ela se revela transformadora de certa linguagem; quando a poesia se transforma na intenção de apontar que o momento da escrita é movimentado pela memória. Ratificando isso, Paz diz:

[...] embora presa a um solo e a uma história, a poesia sempre se abriu, em cada uma de suas manifestações, a um mais além trans-histórico. Não me refiro a um mais além religioso: falo da percepção do outro lado da realidade. (PAZ, 1993, p. 142)

Aproximando-me da percepção abordada por Paz sobre “um mais além trans-histórico” considero que o devaneio de ver (somente) o que convém sugere um sentimento de interiorização das convicções do sujeito-lírico, as quais são, em contrapartida, exteriorizadas pela projeção do olhar no inexistente (v.3), espera (v.4) e pela circunstância de estar fora do mundo (v.9). Somado a isso, leio o sujeito-lírico do terceiro poema de *Solombra* pela sugestão de Bachelard (2002, p.151): “O ideal é fazer o ser tão grande e tão vivo quanto suas imagens”.

Pela perspectiva de Bachelard, considero que o plano imaginário de amplitude do olhar me permite considerar a dinâmica imaginária da espera, rogada de esperança e transformada em sonho como configuração, isto é, como estímulo para a memória não recordar (v.1) e simultaneamente “guardar” (v.10) o sentimento do instante que se transforma em história. A memória é imaginação e, no caso do poema, é efeito do processo que motiva a vivência em sonho (seja ocultando e/ou estimulando) e a configura na condição de história. Logo é “um ideal que é realizado, fortemente realizado nas imagens quando tomamos as

⁴⁸ Esse axioma foi discutido e defendido no primeiro capítulo dessa dissertação. Constantemente o retomo na intenção de abordar que o estado anímico é, antes de qualquer instância, uma extensão da realidade-instante.

imagens em sua realidade dinâmica, como mutação das forças psíquicas imaginantes” (BACHELARD, 2002, p. 151).

Sendo assim, entendo que o efeito da realidade, ou seja, o de “estar fora do mundo” para o olhar que vê e não vê (v.9) incita a visão a “entrar em universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 105).

Esse amparo fenomenológico, discutido avidamente para o trabalho em questão no primeiro capítulo, elucida-me a crer que a visão do sujeito, diante de uma parte de sua realidade isto é, de um “rastro” ou de um nó na condição simbólica, pode esconder, revelar e/ou trans-formar outros seres como configuradores da (própria) história. No poema, em um primeiro momento, o sujeito-lírico afirma que a duplicidade do olhar em “ver” *versus* “não ver” adentra no inexistente. Posteriormente, entretanto, não há possibilidades de afirmar a quem (a que ser/ “seres”?) pertence o olhar (v.9), mas é sabido que tanto revela quanto oculta a(s) realidade(s); destaco a do sonho.

O olhar é elemento dinâmico da história do sujeito-lírico e é possível concebê-lo, no imagético de transformação, pela temporalidade presente-passado que pretende alcançar, em sonho, visão “lá” (v.10) de futuro. Por essa perspectiva, considero que a memória, no caso do poema em questão, projeta o conteúdo de outros tempos no instante “agora”, pois: ”Matéria fundamental da história é o tempo; portanto, não é de hoje que a cronologia desempenha um papel essencial como fio condutor e ciência auxiliar da história” (LE GOFF, 1990, p. 12). Logo, o movimento de olhar o inexistente (v.3) não se refere apenas à busca de outro tempo (passado), mas implica na valorização do instante enquanto elementar do “agora” ao projetar-se em um presente-futuro, pois a memória une esses tempos (v.10) ainda que oriundos de realidades contraditórias como a do nome e a da essência.

Quando considero o olhar (v.3 e v.7) como imagem poética de um movimento da história, reflito sobre o processo que configura a realidade patente e incita o sujeito a buscar, através do sonho, outra realidade sem abandonar, entretanto, a realidade em questão, isto é, a da espera. Em última instância, busco identificar substratos que configuram o sujeito, em consciência, na condição de sonhador. Bachelard diz que na imaginação a imagem cósmica é imediata. Assim:

[...] a comunicação do sonhador com o seu mundo é, no devaneio da solidão, muito próxima, carece de “distância”, dessa distância que assinala o *mundo* percebido, o *mundo* fragmentado pelas percepções. (BACHELARD, 1988, p. 167)

Em primeira instância, ao ler as palavras de Bachelard sobre o sujeito na busca da comunicação com o seu mundo; procurando a movimentação consciente da realidade que se configura história, destaco a insistente proposta de Bergson sobre a duração do tempo. Para o autor de *Matéria e memória*, cada acontecimento possui um valor “singular” e as repetições temporais são extremamente consideráveis.

Por essa perspectiva considero que, em dado tempo, determinada situação ocupa o lugar de outra e assim, sucessivamente, tais realidades se interpenetram e podem ser interpretados como a história de vida do sujeito. No entanto, Bergson pede para imaginarmos o estado precedente ao da interpretação na condição de invariável e indefinido. Por fim, o estudioso justifica:

A aparente descontinuidade da vida psicológica decorre, pois, do fato de que nossa atenção se fixa nela por uma série de atos descontínuos: ali onde há apenas uma suave ladeira, cremos perceber, ao seguirmos a linha quebrada de nossos atos de atenção, os degraus de uma escada. (BERGSON, 2006, p. 3)

Por essa perspectiva, os atos descontínuos, propostos por Bergson, são elementos de um processo ambivalente da história, cuja duplicidade me desperta a sensação de que, na vida, constantemente perpassa a sensação de morte (pois algo no meio do caminho se transforma para renascer em seguida); de que na vida há a confluência de muitos tempos, de consciência e de devaneio. O contrário sobre a morte também é válido, pois a morte proporciona nascimentos: de outros momentos e circunstâncias; de outros tempos.

Nesse caso, os “degraus”, apontados por Bergson, revelam a possibilidade do sujeito-sonhador tanto avançar quanto recuar no tempo desfazendo, portanto, a ideia de que a temporalidade é dependente de um sistema sequencial, cronológico. Isso se justifica: “Se observarmos a história de vida em seus pormenores, veremos que ela é uma história como as outras, cheia de repetições desnecessárias, anacronismos, esboços, fracassos e recomeços” (BACHELARD, 2007, p. 28).

Para refletir sobre o imaginário da duplicidade (a do olhar e a do esquecimento-lembrança) e a ambivalência da vida-morte como um processo constituinte da história, lanço mão das palavras de Bachelard quando diz que:

Na vida noturna há profundezas nas quais nos sepultamos, nas quais não temos mais a vontade de viver. Nessas profundezas, intimamente, roçamos o nada, o nosso nada. Haverá outros nadas além do nada do nosso ser? Todas as aniquilações da noite convergem para esse nada do nosso ser. No limite externo, os sonhos absolutos nos mergulham no universo do Nada. (BACHELARD, 1988, p. 140, grifos meus)

No terceiro poema de *Solombra*, a visão que “vê” e “não vê” – sinergia do sonho – decorre e emenda à sensação de “não viver”. Isso acontece quando o sujeito-lírico revela-se ausente de sentidos e a visão é transfigurada pelo nada do ser como quer Bachelard. Tal visão, simultaneamente, aborda um viver, uma história, a que revela a visão no “inexistente”. A luz do poema, isso pode ser explicado uma vez que o sujeito-lírico em “vida”, ao sonhar (v.8), coloca-se na “não vida”, pois está ausente de sentidos (v.8).

No terceiro poema, a precipitação para o *nada*, refletida pelas palavras de Bachelard, vai gradualmente, em ensimesmamento, se configurando história; ao passo que o sujeito, reflexo disso, vai se configurando sonhador, pois:

Passamos a vida assim a preencher vazios que nossa inteligência concebe sob a influência extra intelectual do desejo e da nostalgia, sob pressão das necessidades vitais e, se entendermos por vazio uma ausência de utilidade e não de coisas podemos dizer nesse sentido totalmente relativo, que vamos constantemente do vazio ou pleno. (BERGSON, 2006, p. 28)

O “preenchimento de vazios”, esboçado por Bergson, possibilita uma reflexão sobre o percurso, executado pelo eu, constituído pela “espera” ao “sonho”. Tal percurso aponta o “nada” de sentidos (v.8) que antecede a estadia profunda desenhada pela imagem “fora do mundo” (v.9). Essa estadia, ao meu olhar, pode ser metáfora do “pleno” sublinhado por Bergson. Logo, os outros “nadas” – além do nada do ser – equivalem aos tempos que se revelam espelhos do olhar. Nesse sentido, a sensação de morte, revelada por esses “nadas”, desvela-se pela capacidade de movimento da memória: a morte de um tempo implica no nascimento de outro. É na morte, ou melhor, na sensação de morte que o sujeito vai lembrar. Mas, para isso, ocorre o ocultamento de algo, de um rastro, do instante. Assim, para lembrar também é preciso esquecer.

No esquecimento- lembrança, o sonho

O mito de narciso narra o surgimento da consciência, o seu desenvolvimento e a ampliação no processo do conhecer, desde a percepção do eu - tu imanentes, ao Eu-Tu transcendentais, que constitui o processo de individuação.
(Raissa Cavalcanti, 1992)

Prova-se o valor real de uma lei empírica fazendo dela a base de um raciocínio. Legitima-se um raciocínio fazendo dele a base de uma experiência.
(Gaston Bachelard, 1988)

Considerando a discussão anterior encaro a imagem poética do olhar, enquanto potência de sonho, como alicerce principal da história (ficcional) do sujeito-lírico no poema em estudo. Em última instância acredito, então, que o olhar permite ao eu a entrega tanto à realidade de, no sonho, estar fora do mundo (segunda e terceira estrofe) quanto o substancia como efeito da memória (quarta estrofe). Nessa medida, há abertura para questionar em que medida essas histórias, fundamentadas pela dualidade do olhar (ver e não ver), motivam a indagação e paradoxalmente a reafirmação do esquecimento (v.2) e da busca (v.6) de outras histórias (exemplo disso é o verso 11 o qual indaga sobre a história da essência e do nome).

Buscando amparo para compreender um olhar desbravador da história escolhi, como ponto de partida, a teoria de Merleau-Ponty que encara o corpo humano como fonte imensa de percepção e recepção. Sobre a visão, Merleau-Ponty diz o seguinte:

Basta que eu veja alguma coisa, para saber ir até ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se faz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta no mundo visível, faz parte dele, e é por isto que eu posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão pende do movimento. Só se vê aquilo que se olha. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 278)

Merleau-Ponty afirma, então, que a visão é movimentação; parte imanente do corpo visível. Se o corpo obedece ao sujeito, a visão também. Se corpo-visão está no mundo, há uma relação sincronizada entre eles. E o sujeito-lírico afirma: “Quem me vê, não me vê que estou fora do mundo” (v.5 e v.6). Se, como diz Merleau-Ponty (2006), “só se vê aquilo que se olha”, é possível confiar que o sujeito consegue ver o inexistente, pois ele afirma que o olha. Nessa medida, é sensato dizer que o olhar do sujeito-lírico não abarca uma visão superficial, pois ele estabelece pela memória (v.9) uma busca pelo (re) conhecimento do **outro** na história, nesse caso, na terra (v.1), no sonho (v.3 e v.8) e no mundo (v.9).

Sendo assim, considero que o olhar, no poema em questão, envolve o além do palpável. É o olhar que ultrapassa o visível. Trata-se de um olhar que atravessa superfícies e envolve outros olhares na ação. Trata-se do olhar que proporciona o percurso do vazio ao pleno (Bergson) e viabiliza ao ser o reconhecimento da sua “imensidão íntima” (Bachelard). Considero que o olhar do terceiro proporciona uma “grandeza que progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda” (BACHELARD, 1993, p. 200). Por essas perspectivas é que o olhar do terceiro poema de *Solombra*, ao ver, cria o inexistente. Para Paz (1984, p. 141), “o olhar é uma transgressão, mas a transgressão é um jogo criador”.

O olhar transgressivo, proposto por Paz, é o olhar de Narciso ao ver, no Téspias, o outro, pois antes disso apenas convivia (em consciência?) com aquela imagem (a de si mesmo?), mas não a via, não a vivia. Quando a viu, ou seja, quando a imagem tornou-se real, conseqüentemente, passou a ser ideal. Tão ideal que o menino, até então isolado em caçadas no bosque, passou a ter imensa vontade de, num abraço, compartilhar sua existência com tal imagem idealizada. E compartilhou: Narciso, com a suposta morte proporcionada pelo abraço, (re) cria o amor.

O sujeito-lírico do terceiro poema de *Solombra* afirma que seu olhar alcança “o ver”, “não ver” e o “inexistente” (v.3). Essas características do olhar resultam no abraço de Narciso. Cavalcanti (1992, p. 222-223) explica: “No seu caminho de procura de totalização, o herói enfrenta muitas batalhas que, cada vez mais o colocam em um confronto direto com o mais profundo e às vezes com o mais assustador de si mesmo”.

O abraço criador é uma realidade. Trata-se de um rito de criação elementar à história do eu Narciso de *Solombra*: da imagem identitária que a revela na situação do real ao ideal. Isso mostra o desejo para que o olhar seja completo, isto é, que ocorra, como quer Merleau-Ponty, o reconhecimento do sujeito no mundo. Por essa via, o olhar se revela veículo para atingir o além da *forma*. É na imaginação que o “inexistente” se fundamenta, é nela que o desejo pela “imensidão íntima” sustenta as dualidades do ser que sinergicamente (re)criam a realidade. Refletindo sobre isso, lanço mão de Bachelard quando considera que um olhar, capaz de tal dinamismo, revela que:

O olho já não é então o mero centro de uma perspectiva geométrica. Para o contemplador que “constrói o seu olhar”, o olho é o projetor de uma força humana. Um poder iluminador subjetivo vem acender as luzes do mundo. Existe um devaneio do olhar vivo, devaneio que se anima num orgulho de ver, de ver claro, de ver bem, de ver longe [...]. (BACHELARD, 1988, p. 176)

No terceiro poema de *Solombra*, o sujeito-lírico deseja encontrar no “não visível” a “visão” (a visão é a porta de entrada para o sonho). Trata-se de um olhar que dinamiza as portas do mundo. É um olhar que “vê longe” como quer Bachelard. Nessa medida, entendo que a revelação imanente à função do olhar (re)criador está intimamente relacionada à poesia moderna. A poesia é elemento substancial de fundação da palavra poética. Para o poeta a poesia é um reflexo, em movimento, da realidade. Por falar em movimento, cabe refletir sobre ela na diáspora, pois nela a poesia tende a ser “criação de novos significados metafóricos, a poesia não é de retorno, nem de reconhecimento arqueológico ou restauração: constitui-se como de produção cultural” [...] (BOLAÑOS, 2011, p.183).

Se o “nascimento” poesia-palavra poética pode ser analogia da substancial composição do homem é porque a palavra carrega em si o poder de transformação de determinada realidade, com o poder de recontar, isto é, de revelar, “o poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho. Diversamente nas sagradas escrituras, a escritura poética é a revelação de si que o homem faz a si” (PAZ, 1982, p. 285). Um processo parecido ocorre no terceiro verso, no qual o sujeito-lírico, um sujeito moderno, encontra, no olhar, a –própria – capacidade transfiguradora da realidade vigente.

Para alcançar essa capacidade é preciso considerar, então, o olhar como porta para o sonho, pois ele adentra, no poema, em outros tempos, àqueles que não participam, em ação, do presente momento; mas em imaginação. É Paz ao interpretar sobre a categoria do sagrado, no sentido do “ser criatura, o ter nascido e o nascer a cada instante” reflete sobre o efeito em que o movimento “de nos acharmos sempre lançados para o desconhecido, finitos e indefesos, se converte num termos sidos criados por uma vontade toda poderosa a cujo seio temos que voltar” (PAZ, 1982, p. 175).

No caso do poema em questão, é preciso atenção para compreender as temporalidades – implícitas – em diferentes realidades (essência e nome) e a maneira que elas são reinventadas enquanto história(s) pela memória (v.10). Há um distanciamento do olhar que, julgando o do outro (v.9), situa o sujeito fora do mundo, mas que, em lembrança, o situa no tempo presente. Em última instância considero que a memória faz do “lembrar” experiência do presente. Ao passo que o “esquecimento” vigora no instante.

Tal reinvenção, na terceira estrofe, refere-se à prova da seleção realizada pela memória paradoxal. Nela o eu percebe, no outro, o que é mais íntimo, isto é, a “essência” e se reconhece, no instante, em ausência de recordação o que simultaneamente, sustenta o desconhecimento do superficial, da casca, isto é, do “nome”. Reflexo do movimento realizado pela memória, e de seu conteúdo substanciado pelo ser e estar, destaco uma reflexão de Le Goff sobre a história na condição de ciência. O pesquisador a considera um componente indispensável do tempo e por saber disso, ele se questiona:

Mais do que sê-lo inconscientemente, sob forma de uma memória manipulada e deformada, não é melhor que o seja sob forma de um saber falível, imperfeito, discutível, nunca totalmente inocente, mas cujas normas de verdade e condições profissionais de elaboração e exercício permitam que se chamem científico? (LE GOFF, 1990, p. 145)

Um processo parecido ao questionamento de Le Goff (1990) sobre a história enquanto ciência ocorre com Merleau-Ponty (2006) quando percebe que alguns dogmas estabelecidos

pela crítica a respeito do olhar se mostram incoerentes. Merleau-Ponty observa que o olhar não pode ter a mesma serventia em todas as pressuposições e ciências. Dentre os dogmas, está a rigidez da teoria quando problematiza sua aplicabilidade na arte. O fenomenólogo explica que a arte não se contenta com a experiência muda, com um desnudamento das essências nas quais se reconheceria a obra da consciência transcendental. Se o olhar não serve para explicar, por exemplo, o que é considerado para muitas ciências como o “inexistente” imanente à arte, não promove a transcendência do saber.

Para compreender o êxito da pintura imanente à transcendência existencial, como um retrato do paradoxo de arte, é sensato um olhar aguçado, isto é, pronto para receber, vivenciar e questionar contrariedades que se completam em um plano unitário no quadro. Esse quadro deve estar pronto para receber e expressar os vazios, isto é, os “nadas” (Bachelard) do ser. No caso do poema em questão, o olhar que se transfigura em sonho revelando-se na condição de imaginário do quadro é capaz de reunir “o desnudamento das essências” e o dos silêncios. Esse quadro perdura no tempo porque é envolvido pela memória (v.10), pois ele não apenas “guarda” (v.10), mas também percebe e desconhece (v.11).

Apoiada em Merleau-Ponty, considero o olhar humano como a metáfora da porta da casa de si mesmo (se considero o sujeito como um templo), pois ela dá acesso ao sonhador: tanto ao seu espaço interior quanto ao seu exterior. A porta permite que esses espaços verbalizem o conteúdo da história, pois ela é a expressão das sensações e percepções que, de alguma forma, passam pela abertura-porta. Processo parecido ao da casa ocorre no ato de pintar. Ademais o fenomenólogo diz que a função de expressar determinado conteúdo não é tarefa – apenas – dos olhos, pois envolve as mãos já que elas também capturam o conteúdo do exterior e o levam para o interior da tela:

Na análise reflexiva, é por uma razão de princípio que a profundidade não é visível: mesmo se a impressão sensorial pudesse inscrever-se em nossos olhos, ela se ofereceria uma multiplicidade em si a ser percorrida, e assim a distância, como todas as outras relações espaciais, só existe para um sujeito que faça sua síntese e que a pense. Por mais opostas que sejam, as duas doutrinas subentendem o mesmo recalque de nossa experiência afetiva. Aqui e ali, a profundidade é tacitamente assimilada à largura considerada de perfil, e é isso que a torna invisível. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 343)

Se o olhar não é a primeira, é uma das primeiras instâncias que revela o conteúdo do ambiente externo, sendo assim proponho, nesse trabalho, uma reflexão sobre o imaginário que expressa a(s) realidade(s) que o olhar consegue recuperar e projetar pela memória. Considero que isso acontece em um processo parecido ao que aponta Merleau-Ponty sobre a

“invisibilidade da profundidade”. É nesse processo que o conteúdo subjetivo de alguma(s) realidade(s) se revela(m) história(s) no discurso literário. Para Merleau-Ponty, a visão do pintor é um nascimento continuado. Por essa via, é sensato considerar que:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 1990, p. 423)

Ao considerar a memória, pela perspectiva de Le Goff, questiono se a teorização acerca dela realiza analogia com a da poesia moderna na América Latina. Ao formar e transformar dado universo poético, a poesia por esse âmbito põe em cheque a fundamentação e perduração da veracidade sobre determinados conteúdos. Nesse sentido, a poesia moderna tende a se movimentar, em certa medida, de maneira contraditória, em direção à ruptura com a tradição.

Paz (1984) reflete sobre o lugar da poesia moderna na História. Segundo o poeta, a última tenta encontrar uma resposta precisa sobre os disparates da poesia bem como a ausência de início e fim. Para Paz, a inexatidão da poesia não é explicada pela realidade primeira⁴⁹ tão pouco numa sequência lógica de tempo. A justificção disso está nas palavras do poeta: “A história é o inferno, purgatório, céu, limbo e a poesia é a narrativa, o relato da viagem do homem por esses mundos da história. Não é só narrativa: é também a apresentação objetiva dos momentos de ordem e de desordem” (PAZ, 1984, p.169).

O contato com o pensamento de Paz permite que eu reconheça a capacidade de mobilidade da imagem poética do olhar, no terceiro poema de *Solombra*, em situação parecida à da poesia moderna: ambas são embalsamadas por preceitos contrários que pela capacidade de dispersão se revelam paradoxais e que, ao se completarem em unidade, abrem outras possibilidades de “ordem” (como a entrega à sensação de transfiguração de realidade) para a reflexão sobre suas histórias. Isso ocorre porque geralmente ambas (a imagem poética do olhar e a da poesia moderna) não rejeitam a capacidade de resgatar e considerar, no instante, os preceitos passados sobre as mesmas; tampouco de se lançarem ao futuro. O olhar de *Solombra* e a poesia moderna latina são preocupados com o presente e antevêm o futuro.

⁴⁹Uma possível resposta para esse questionamento está na obra *Os filhos do barro*, publicada dois anos depois de *O arco e a lira* (1982) quando Paz afirma que a “modernidade sobrecarregou o acento não na realidade real de cada homem, mas na realidade ideal da sociedade e da espécie. Se os atos e as obras dos homens deixaram de ter significação religiosa individual – a salvação ou a perdição da alma –, tingiram-se de um colorido supra-individual e histórico” (PAZ, 1984, p. 49).

Considerando a perspectiva paradoxal da poesia moderna bem como a da imagem poética do olhar no terceiro poema, vale compreender o discurso poético apresentado pelo poema “Há mil rostos na terra: e agora não consigo” baseado em questionamentos e sustentado pela aproximação e distanciamento da ordem cósmica do tempo linear. O instante “agora” (v.1) e o passado/futuro (implícito) “lá” (v.10), bem como a memória (esquecer - v.2 - e lembrar - v.10), enquanto imagens poéticas que, em última instância, transfiguram a realidade, apontam o trânsito entre a consciência e o devaneio.

Nesse caso, a perspectiva paradoxal do olhar apresenta o poder de transformação do imaginário “tempo” considerando, então, que outras realidades, como a da espera e a do sonho, também se revigorem.

A consciência, nesse caso, representa a realidade primeira, sem maiores transformações, pois é a realidade da espera já que “participa da adaptação do homem ao mundo real” (BACHELARD, 1988, p. 13) ao passo que o sonho se motiva em devaneio quando proporciona ao sonhador a possibilidade do ensimesmamento, a de estar de fora do mundo e a “de descobrir em si mesmo o ser da inquietação” (BACHELARD, 1988, p. 13). É no silêncio e na solidão que a inquietude provocada pela espera faz dela uma esperança que sem parar de crescer se transforma em sonho. São essas contradições que sinergicamente se revelam paradoxos apontando a realidade do sujeito-lírico do terceiro poema de forma transfigurada.

Se o descobrimento da inquietude é motivado pelo devaneio, cujo eco no poema em questão ocorre no sonho, digo que ela é fomentada paradoxalmente pelo olhar transfigurador (v.3), pois ele justifica os questionamentos do sujeito-lírico (primeira estrofe) e os acalenta (quarta estrofe). Nesse entendimento, sobre a movimentação da realidade (esquecimento, espera, sonho e a condição fora do mundo) considero importante a paráfrase de uma suposta pergunta de cunho racional, elaborada por Bachelard (1988, p. 13): “mas, o devaneio, em sua própria essência, não nos liberta da função do real?” E o filósofo mesmo responde:

Se o considerarmos em sua simplicidade, veremos que ele [*devaneio*] é o testemunho de uma função do irreal, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não eu estranho. (BACHELARD, 1988, p. 13)

A aproximação entre consciência e devaneio, enquanto imaginário da mutável história do sujeito *solombresco*, pode ser revelada através da aceitação do tempo em condição fragmentada, ou seja, os acontecimentos nele são oriundos de atitudes especulares, isto é, não são vivências lineares e homogêneas. Nesse caso, destaco o olhar que reflete dualidade e

incita o sonho e também a memória cuja execução simultânea entre esquecimento (v.1) e lembrança (v.10 e v.11) mostra que o “ser quer criar movimento. Não quer criar repouso”. (BACHELARD, 1994, p.27)

No terceiro poema, no sonho e na lembrança que o olhar revela (v.3), busca (v.5 e v.6) e nega (v.9) ao eu a condição de espectro do outro. Para reafirmar esse imaginário, reúno as palavras de Paz (1982, p. 220): “[...] por ti sou uma imagem, por ti sou o outro, por ti sou. Todos os homens são este homem que é outro e eu mesmo. Eu sou tu [...]”. Reconhecendo o que diz Paz, considero que a transfiguração da realidade vivenciada pelo eu, ou seja, a que revela a história ou a sequência de histórias, nesse caso fomentada pelo olhar, (cuja ação principal, discutida anteriormente, é a de entrega à função do real imaginado, do real em devaneio) é a revelação imagética, em sonho, (da existência de outros tempos ainda que somente em memória) do **outro**.

Essa disposição imagética é o que me permite considerar que o imaginário da memória pode ser compreendido pela simbologia do espelho, pois ela, assim como esse, registra e guarda podendo ou não apresentar e reatualizar os elos da história, isto é, a memória mantém vivo ou oculto o que acontece, aconteceu e/ou acontecerá, em determinados tempos: no caso em questão no sonho (v.5 e v.8). Nesse sentido, considero olhar como um espelho do espelho; como espelho da memória.

Outra possibilidade de entender a história-sonho, como mecanismo da memória e vice-versa, está no imaginário complexado por Jung e discutido por Bachelard na obra *A poética do devaneio*. Segundo o filósofo, o sonho noturno pertence ao *animus*, ao passo que o devaneio demonstra peculiaridades de *animas*.

Quando considero o sonho um substrato da memória, considero, em primeira mão, os preceitos da obra *A poética do devaneio* e nela Bachelard afirma: “A memória sonha ao passo que o devaneio lembra” (1988, p.20). Por essa perspectiva encaro o sonho, no terceiro poema de *Solombra*, como uma das histórias componentes dessa memória ou, em última instância, ele incita o acordo de inúmeras realidades contidas nela. Isso só é possível se considero o sujeito-lírico do terceiro poema de *Solombra* um sonhador.

As distinções sobre a realidade elaboradas pelo par *animus-animas* servem como substâncias reveladoras do caráter paradoxal da história de vida do sujeito *solombresco*. Isso acontece porque ele afirma que não recorda o outro (v.1), mas a memória o revela através da percepção e do desconhecimento do nome. Por essa via, vale dizer que o sujeito-lírico possui bastante nitidez para compreender o conteúdo do “esquecimento” (v.2) em sua “memória guardada” (v.10) e quando sonha, seu olhar atinge: “uma consciência bastante clara para

estarmos certos de que aquilo que dizemos a nós mesmos só o dizemos deveras a nós mesmos” (BACHELARD, 1988, p. 54).

Esse axioma sobre a convicção da consciência, trazido por Bachelard, vai ao encontro da sensação ensimesmada que se encontra o sujeito-lírico na terceira estrofe por exemplo. Quando considero o sonho, pela dialética do *animus-animas*, é que o pensamento de Bachelard sobre a imaginação de um cosmos constituído pela própria intimidade passa a fazer sentido. Para o filósofo, essa ação (transfigurada) é o destino mais natural do devaneio (BACHELARD, 1988, p. 24).

A obra *O ar e os sonhos* é um dos registros poéticos que o filósofo mais se debruça para o entendimento do sonho. Em *Solombra*, o sonho pode provocar sensação de resistência e convite para adentrar em dada realidade ou, ainda, provocar a excitação para o ensimesmamento (que, nesse caso, também é elementar ao redescobrimento da – nova – realidade, a de si mesmo). Para meu trabalho, o olhar é a dinamicidade do cosmos sonho, pois possui a força de transgredir o espaço – tempo, pois: “o olho que sonha vê numa outra visão” (BACHELARD, 1988, p. 167).

Na leitura do poema anterior e na desse poema, tal processo se configura em história dual (a do instante e a da memória) e o movimento do olhar, nessa história do poema em questão, transfigura a realidade: a do sonho. Para refletir sobre a realidade do sonho, retomo a Bachelard quando ele cita Jean-Paul Béguin. Bachelard afirma:

Nesses sonhos eletivos, ou semi-sonhos, penso sempre em minha teoria do sonho... Além das belas paisagens, busco aí sempre (mas sempre voando, o que é a característica certa de um sonho eletivo) belas figuras, a fim de estreitá-las... Ai de mim! Muitas vezes vôo por muito tempo à sua procura... Aconteceu-me de dizer às figuras que me apareciam: “Eu vou acordar e vocês serão aniquiladas”; assim também, um dia coloquei-me diante de um espelho e disse com pavor: “Quero ver como sou de olhos fechados”. (BÉGUIN, 1931, *apud* BACHELARD, 1990, p. 32)

É a memória que possibilita ao sujeito o encontro com as “belas figuras”, pois “o sonhador se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo” (BACHELARD, 1988, p. 167). Logo, esse “encanto”, parecido com o que ocorre no sonho, faz da memória o veículo que estabelece a conexão do passado ao futuro (pois a memória promete guardar essa lembrança) e proporciona no instante “em constante presença” a percepção da essência contraposta ao nome.

Para compreender um pouco mais sobre o par dos inconscientes, *animus-animas*, e a funcionalidade dele na memória, retomo os estudos do filósofo quando ele diz: “no devaneio

solitário nós nos conhecemos ao mesmo tempo no masculino e no feminino. O devaneio que vive no futuro de uma paixão idealiza o objeto de sua paixão” (BACHELARD, 1988, p. 54).

O caráter de *animas* diz respeito ao sentimento/emoção, ao passo que o *animus* substancia o arquétipo do racionalismo. Em processo parecido, reconheço a essência (v.10) – enquanto história – como imaginário de *animas* e é, nesse caso, mitema da alma, da profundidade; ao passo que o nome (v.11) – outra história –, *animus*, é um arquétipo da máscara, casca, ou seja, o provisório, isto é, a superfície. Por essa perspectiva vale retomar ao ser-estar enquanto aspectos de dada realidade componente da história.

No caso do poema em estudo, a aproximação subjetiva de *animas* me sugere a elaboração do seguinte questionamento (e que eu faria a Bachelard): se o sujeito desconhece o nome, isto é, a *forma* (enquanto força imaginante) apresentada pelo outro, é possível que tenha a percepção sobre a essência, isto é, sobre a *matéria*? Talvez Bachelard respondesse: “Meditada em sua perspectiva de profundidade, uma matéria é precisamente o princípio que pode se desinteressar das formas” (BACHELARD, 2002, p. 3).

A reflexão sobre o par essência/nome, considerando o aspecto de *animus-anima*, me proporciona considerar a existência de outro questionamento, pois a ideia é encontrar, por trás das imagens que se mostram, as que se ocultam (BACHELARD, 2002, p.2). Quando considero que, simbolicamente, a essência se aproxima, nesse caso, do imaginário sangue (v.13); passo a dizer que o nome (v.11) está ligado às máscaras. Na intenção de justificar tal utilidade, recorro ao *Dicionário de simbologia*: “As máscaras reanimam, a intervalos regulares, os mitos que pretendem explicar as origens dos costumes cotidianos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 597).

As leituras de Bachelard permitiram reconhecer a fertilidade imaginativa do par *animas-animus* e a necessidade sobre o constante revigoramento. À luz do terceiro poema, imagino o “leal nítido sangue” (masculino) transitando nas características do par. A imagem poética do sangue, movida pela *matéria*, revela uma franqueza e no âmbito da simbologia revela a vida, pois o sangue não é somente masculino, pois é atrelado a dois adjetivos: leal e nítido (ambos comuns aos dois gêneros).

Nesse poema, o sangue (v.13) é masculino já que tais adjetivos assim exigem. Apesar disso, é sensato perceber que estas características também se valem de *animas*, pois originalmente provêm do feminino referente à lealdade e à nitidez. Vale lembrar, ainda, que no âmbito da cosmogonia dos quatro elementos, o sangue pertence ao elemento água⁵⁰, isto é,

⁵⁰ A respeito do imaginário isomórfico água-sangue lembro a dissertação de mestrado de Eliege Marques intitulada *Água, sangue e vinho: a trindade aquosa na poesia de Jorge de Lima* (2009, FURG).

ao *animas*. Ratificando isso, lembro que a cultura de certos povos considera o sangue “o veículo da alma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 800). E a alma devido à sensibilidade e profundidade, pertence à identidade feminina.

Nos versos: “e a tentação de tantas máscaras felizes/ se opõe meu leal, nítido sangue” há uma tentativa romântica do sujeito-lírico em voltar-se ao “verdadeiro” quando ocorre a percepção da essência (v.12), mas há oposição de máscaras que supostamente, em grande quantidade, oferecem felicidade. A admitida “tentação” disso revela a confiança do sujeito-lírico pelo sangue (v.13), pois sugere que a utilização das máscaras seja motivação do impulso, mas indica, ainda, um desejo pela entrega ao oferecido pelo superficial, isto é, a multiplicidade revelada pela imagem “tantas”. E é Bachelard (1938, p.133) quem diz: “O homem é talvez objeto natural em que a natureza tenta contradizer-se”.

O plano imagético que expressa o olhar do eu como um reflexo do outro, ou melhor, como o eu se vê enquanto espelho do **outro**, seja em máscara e/ou sangue, e em que medida a leitura poética deste par ampara a história de vida do sujeito como reinvenção da memória, é o que (re)vigora o dinamismo temporal.

Conforme Meletínski, é no interior dessa dinâmica que o espaço pode ser encarado enquanto condição do referido movimento executado pelo tempo, pois ele é reflexo do:

[...] entrecruzamento de diferentes zonas e mundos (onde as personagens entram em contato com seres mitológicos, obtém sua ajuda ou lutam com eles, procuram alcançar valores que servem como o meio mais simples de descrição de um modelo de mundo. (MELETÍNSKI, 1998, p. 124)

Pela via de Meletínski, vale dizer, por exemplo, que a discussão entre alma e rosto, considerando o espaço que a configura, é precedida da platônica que envolve essência e nome. A ideia, entretanto, é buscar entender tais pares enquanto paradoxo, considerando como condição de resultado a compreensão do múltiplo através do uno e vice-versa⁵¹. Além disso, “um rosto” é o princípio do ser, nele eclode toda a manifestação da existência e para ele a existência retornará, pois o rosto é uma das sínteses da história, pois nele há uma amostragem das vivências do sujeito. Sobre essa reflexão, retomo a leitura do primeiro poema da obra em estudo, pois nele é explícito o trânsito do uno para o múltiplo e vice versa.

⁵¹Segundo Chauí, muitos estudiosos acreditam que Parmênides teria, pela primeira vez, formulado os dois princípios lógicos fundamentais de todo o pensamento: o princípio da identidade – o ser é o ser –, e o princípio da não-contradição – se o ser é, ao seu contrário, não-ser, não é. Na opinião da estudiosa, “se o ser é e pode ser pensado e dito, então o ser é ele mesmo, idêntico a si mesmo e será impossível que seu negativo, o nada ou não-ser, também seja e também possa ser pensado e dito”. (CHAUÍ, 2002, p. 90).

A possibilidade de multiplicidade da imagem “um rosto” é uma das características do sujeito do século XX, do sujeito-lírico do poema em estudo: individualista, mas que procura seu reflexo no alheio e se aproveita de tal processo. Sustentando tais preposições e considerando a suposição de que o poema tende a refletir sobre a história e conseqüentemente sobre o tempo, vale retomar Paz quando diz que o poema é história, logo nela há tempo:

O tempo do poema não está fora da história, mas dentro dela: é um texto e é uma leitura. Texto e leitura são inseparáveis e neles a história, a mudança e a identidade unem-se sem desaparecer. Não é uma transcendência, mas uma convergência. É um tempo que se repete e que é irrepitível, que transcorre sem transcorrer, um tempo que se volta sobre si mesmo. (PAZ, 1984, p. 203, grifos meus)

É buscando a convergência entre esquecimento e lembrança que o sujeito-lírico sente a ausência de um rosto quando comparado aos mil de sua convivência-idealização (v.1). Conforme Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 918): “O Um é o local simbólico do ser, fonte e fim de todas as coisas, centro cósmico e ontológico”. A imagem do rosto, enquanto substituto total do indivíduo, relativiza as compensações de ordem humana. Da mesma forma que se diz tantas almas, se pode dizer tantos rostos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 791).

Ainda no poema, sigo na reflexão sobre a multiplicidade, isto é, da história-memória motivada por um rosto à mil rostos. Considero que esse percurso se trata de uma sensação que afasta o sonhador da sua realidade, isto é, da realidade que circunscreve o instante e proporciona um devaneio poético baseado em “hipóteses de vida que alargam a vida a nossa vida dando-nos confiança no universo” (BACHELARD, 1988, p. 8). No caso do poema, é sensato afirmar que o olhar promove um ensimesmamento o qual é viabilizado e transformado, como quer Bachelard, pelo devaneio, em sonho. “E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser no universo que é nosso” (BACHELARD, 1988, p. 8). Trata-se do ser entregue a uma expansão de sua história, no seu próprio universo da transformação que, nesse caso, é realizado pelo sonho e pela memória.

Para complementar a hipótese de que em *Solombra* o sujeito tende a transfigurar a realidade e em última instância promover uma expansão da história, considerando a entrega do eu à “transformação” e ao “engrandecimento do ser”, retomo a aspectos sobre a *imensidão íntima*. De acordo com Bachelard ela está em nós, pois é ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida o fez prudente, mas que, em sua solidão, retorna ao seu íntimo. Nessa medida, as vivências, como por exemplo, a de ausência de recordação (v.1 e v.2), a da espera (v.4 e v.5), a da incomunicabilidade (v.7) a da percepção e do simultâneo desconhecimento de essência e nome (v.10 e v.11) são elementos elucidativos do sujeito -moderno- solitário, ou

melhor, do sujeito que encontra na solidão um espelho que demonstra, entre *expansão* e *refreição*, a construção da história movida pelo frequente retorno-romântico- ao próprio umbigo.

Para refletir sobre o avançar – retornar do conteúdo de solidão é importante trazer, novamente, as considerações de Paz quando afirma que o drama temporal não é uma questão individual, mas da espécie humana. A história pelo aspecto da mudança proporciona a possibilidade de que:

[...] os seres e as coisas não atingem sua perfeição, sua plena realidade, no outro tempo do outro mundo, mas no tempo de aqui - um tempo que não é um presente eterno, mas, fugaz. A história é nosso caminho de perfeição. (PAZ, 1984, p. 49)

E para considerar o sonho uma instância da realidade; na condição de história, retomo Bachelard, pois ele discute sobre o entendimento filosófico a respeito dele pela perspectiva de Novalis e pela de Friedrich Nietzsche. Para Bachelard, se o primeiro elaborasse algo sobre o sonho diria: “o mundo sonha em nós” (1990, p. 151). Ao passo que o segundo afirmaria: “o mundo sonha em nós dinamicamente” (1990, p. 151).

Em ambos os casos compreendo, então, que o sonho é concebido pelo mundo, isto é pelo mundo externo em simbiose ao do sujeito e é elementar a **outra** história, ou melhor, é a revelação de outra faceta da mesma história. No primeiro caso, em Novalis, o sonho se remete, no poema em estudo, à espera perpassada de esperança (v.4) que se transfigura em “sonho afável” (v.5) e que, em Nietzsche, o sonho é configurado pelo olhar dinâmico (v.10), ou melhor, pelo sonho o sujeito alcança a condição de, no mundo, estar fora dele.

A modernidade pouco teoriza sobre a sensação de liberdade proporcionada pelo sonho. Essa sensação é, no caso em questão, dual à estranheza, pois o sujeito moderno desenvolveu certa angústia em relação a -suposição- de ser livre. Quanto a essa dualidade, é sensato lembrar Bachelard, pois para ele o sonhador sente-se, de fato, **outro**, pois: “a sensação de um sonho pode ser tal a ponto de dar a sensação de que um outro vem sonhar em nós” (BACHELARD, 1988, p. 11).

Ausente de sentidos em memória guardada

A arte é então uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair de sono.

(Gaston Bachelard, 2008)

Nesse universo inconsútil, feito de e pela memória, tudo se espiritualiza. Quanto existe, cobra alma em imagens nas quais surrealismo e simbolismo se dão a mão, além de poéticas programáticas.
(Aimée Bolaños, 2009)

Na equiparação do plano imaginário sobre a história do sujeito-lírico de “Há mil rostos na terra: e agora não consigo” alicerçada pela heterogeneidade temporal e retratada pela memória entre o esquecimento (v.1) e a lembrança (v.10), à esfera do que Bachelard deseja, é que a *expansão do ser* se revela na dualidade histórica mundo-memória. O movimento dessa dualidade incita a percepção da cosmogonia motivada pelo binômio “vida-morte” o qual, muitas vezes, aparece na obra *Solombra* através do imagético de outras e diversas sensações. Dentre elas destaco a da solidão e a do sonho.

A história, organizada por elementos que possibilitam a sensação de “imensidão íntima” (Bachelard), consagra imagens poéticas como a da essência e a do nome (v.10), as quais são ressignificadas pela memória. Entretanto, a ambivalente sensação trazida por ela: a de não recordar (v.2) e a de consagrar a constante presença (v.10) proporciona ao sujeito um ensimesmamento e sugere, então, um aprisionamento no presente e também na imagem idealizada, cuja suposta liberdade viabiliza a sensação de viver no tempo do “agora” (v.1) e no tempo do “lá” (v.10). Esse sentimento é explicado pela vivência no instante, pois “é o tempo do prazer, mas também o da morte, o dos sentidos e o da revelação do mais além” (PAZ, 1993, p. 55).

No poema, a revelação do “mais além” pode ser imaginada, especialmente, pelo sonho, o qual é dinamizado pelo olhar e viabiliza, como em outros poemas dessa obra, a sensação de transfigurar a realidade e por fim a história. Além disso, tal sensação é motivada em função da morte (v.8) uma vez que o sonho do sujeito-lírico o deixa sem sentidos. Logo um outro **eu** assume, através do esquecimento, a nova realidade (outra vida) que, aos poucos, é desenhada, pois “a morte é uma viagem que nunca acaba, é uma perspectiva infinita de perigos” (BACHELARD, 2002, p. 82). Nessa medida, a história (ficcional e, portanto, poética) é heterogeneidade imagética do sonho na qual a vida constantemente se transforma em morte.

Quando o sujeito busca, questiona (v.1 e v.2) e hesita (v.7 e v.9) a presença do **outro** subentende a busca pela própria história (“Inventei-te?”), isto é, sobre a condição de sua história no instante (olhando e não enxergando). Os empreendimentos realizados pelo sujeito-

lirico se revelam irreconhecíveis na condição de identidade eu. Tal percepção que é, no caso em questão, embalada por questionamentos (v.1 e v.2) e constatações (v.3, v.7, v.9 e v.10) permite ao eu um encontro com uma outra história em “essência e nome” (v.11) a qual se configura de maneira implícita no poema, pois se apresenta além da que a temporalidade “agora” oferece.

A dispersão e a diversidade temporal, no texto poético em estudo, sugerem-me que apesar do sujeito-lirico estar em feição de morte, isto é, ausente de sentidos (v.8) e fora do mundo (v.9), ele está sonhando e é esse sonho que proporciona a sensação de viver uma outra vida; uma outra realidade sem deixar a do agora. É a realidade da vida dual, a realidade da morte, a de transfiguração da realidade. Posso dizer que, nesse caso, é a realidade **eu**.

Trata-se de um momento em que a busca da identidade do outro (v.3), embalada pelo ensimesmamento (v.3) e invocada pelo sonho e ausência, isto é, pela morte, funciona como “centro organizador” da realidade que se transfigura, pois “[...] é ele que, na maior parte dos casos, nos permite entender o comportamento religioso em relação ao *espaço em que se vive*” (ELIADE, 1992, p. 39).

Além disso, o sujeito-lirico transgride e reatualiza a construção de seu espaço, como quer Meletínski, pois considera a história/tempo enquanto substância da memória. Esse processo é permeado de formas profanas, pois o sujeito passa por inúmeras provas, como por exemplo, esquecimento (v.2), espera (v.3), impedimento elaborado pela névoa de orvalho (v.6), incomunicabilidade (v.7) e morte (v.8 e v.9) até alcançar uma proximidade sagrada de sua história: a de sonhar, fora do mundo, em um paradoxo de essência e nome.

Segundo Eliade (1992, p. 18), o sagrado manifesta-se naquilo que o homem não é, pois “resiste ao tempo, a sua realidade reveste-se de perenidade”. A temática principal do poema em estudo é a busca do outro. Lembro que no terceiro poema o eu é àquele que, “agora” (v.1), a memória não recorda em meio a tantos rostos e o sujeito-lirico também é, no instante, um sonhador “fora do mundo”.

A viagem à (nova) configuração histórica - sonho a qual aponta as diversas facetas do eu, viabilizadas pelas imagens poéticas do olhar, é, em última hipótese, instantes duais (“agora” v.3 e “lá” v.10) do mesmo tempo. “O olhar ilumina o objeto, o contemplador é o observador” (PAZ, 1984, p. 141).

Sendo assim, essa reconstituição subjetiva da história a qual, no mesmo instante o sujeito vê e não vê bem como está no “agora” e no “lá”, proporciona que eu considere a transfiguração de realidade (de espera ao sonho e a que proporciona o sujeito à condição de fora do mundo) através de um imaginário que cadencia e idealiza o tempo e o imaginário da

morte em duais e diferentes “tempos” e “espaços”. Para sustentar isso, recorro a Bachelard (2007, p. 101-102) quando diz: “ora, o tempo é uma ordem, e nada mais que uma ordem. E toda ordem é um tempo. A ordem das ambivalências no instante é, portanto, um tempo”.

A “ordem”, nesse caso, é estabelecida pelo movimento da memória, pois através da constatação da temporalidade que o profano e o sagrado se mostram simultaneamente configuradores, em centralização, da história do sujeito-lírico do terceiro poema de *Solombra*. De certa forma, essa ordem orienta a leitura dos poemas anteriores. Nessa ordem que o sujeito se encaminha para o (re)conhecimento e negação do outro; da morte.

Refiro-me à história em que o eu constata-se em devaneio de sonho, isto é, “fora do mundo” (v.9) e a que, em memória guardada (v.10), possibilita a movimentação das máscaras felizes ao “leal nítido sangue” (v.13), pois ambas (história e memória) revelam, então, o imagético do espelho do tempo, isto é, a vivência enquanto um paradoxo de diversos espelhos, de diversos instantes. Do meu ponto vista considero que tanto o esquecimento quanto a lembrança, ou seja, as – muitas – histórias do sujeito-lírico podem ser reveladas pelo devaneio e pela memória, pois se mostram elos de um mesmo tempo e Bachelard (2007, p. 38) diz: “a lembrança da duração está entre as lembranças menos duradouras. Lembramo-nos de ter sido; não, porém, de ter durado”.

Por essa perspectiva, posso considerar que o olhar que vê além (v.3) adentra, substancia e/ou modifica o conteúdo do imaginário poético da memória que, no instante “agora” e “lá”, constitui-retoma e reconstrói a história do sujeito-lírico criado por Meireles. Essa imaginação mostra a capacidade sonhadora de adentrar em inúmeras realidades, porém, prevalecer na criada pelo autor (revelando-se sonhador), a que se mantém pela incerteza do inexistente (v.3) “Quando nos viramos para dentro de nós, voltamos às costas à verdade. Quando fazemos experiências íntimas, contradizemos fatalmente a experiência objetiva” (BACHELARD, 1988, p. 15).

A verossimilhança do sonho, como configurador de – alguma – história, é embalada pelo processo de morte. O sonho não é e nem poderá ser objeto que retira o sujeito da realidade; tampouco há verdade para a morte. Afinal, refiro-me a que morte? A morte do tempo perene? Morre-se todos os dias, a todo o momento e a todo instante a fim de reatualizar a (própria) história. O espelho poético dessa ponderação é bastante evidenciado nas imagens poéticas no poema em questão.

A história constituída pelo ver e não ver e pelo esquecimento e lembrança me conduz a encarar o sonho e a morte como imaginários que compõe o espelho da memória e como diz Bachelard (2007, p. 73): “somos, assim, reflexos de reflexos, e nossa coragem é feita da

lembrança de nossa decisão”. Isso porque o eu enquanto reflexo do outro não é somente aquele ser que foi ao encontro da imagem no “espelho”, mas também a causa e o efeito desse encontro; dualidade pautada pelo admitido (apesar de oculto) desejo de completar-se, desejo de sinergia, desejo de centralizar-se no outro e desejo de permanência em temporalidade dissonante.

Essa condição histórica da modernidade é envolvida pela transfiguração da realidade, espelho da poesia. E Paz (1993, p. 73) questiona e assume: “Qual pode ser a contribuição da poesia na reconstituição de um novo pensamento político? Não ideias e sim alguma coisa preciosa e frágil: a memória”.

A afirmação de Paz promove e retoma o discutido anteriormente sobre a memória: a capacidade de estabelecer vínculos (afetivos) temporais entre a(s) realidade(s) transfigurada(s) e a capacidade de, em qualquer tempo, promover o conteúdo subjetivo de identidade através da morte. Tais realidades, como quer Paz, no poema em questão, configuram a história e, em última instância são o espelho e a memória de poesia. Retomando a reflexão sobre o poder de centralização dissipado está no dizer de Bachelard (2007, p.73) e que talvez possa justificar a hipótese do trabalho em questão: “Mas, por firmes que sejamos, jamais nos conservamos inteiros, porque nunca fomos conscientes de todo o nosso ser”.

O olhar é dinamismo (imagético) da realidade sonho. Logo, pela perspectiva de Bachelard, o olhar explica a incompletude e a – falta – de consciência sobre o ser, pois o “olhar não é uma experiência neutra: é uma cumplicidade.” (PAZ, 1984, p. 141). Desse modo, imaginar-inventar, esquecer e lembrar o “outro” não só reatualiza a história, mas também movimenta a memória.

A leitura poética dos três primeiros poemas de *Solombra* aponta que a busca do outro revela a mobilidade da memória. Nesse sentido, o encontro com o imaginário que, muitas vezes, se apresenta como objeto da busca, nada mais é, que o **eu**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] *Fízame en el corazón profundo.
Traspásame.
Haz que permanezca
y renazca.*
(Aimée Bolaños, 2004)

Na impossibilidade de fazermos melhor e de alcançarmos imediatamente a multiplicidade requerida, podemos utilizar a dialética como se fosse um estampido que desperta ressonâncias adormecidas.
(Gaston Bachelard, 1938)

A dificuldade de concluir o presente trabalho é substância natural dele e pode, futuramente, servir como temática para outras escritas, pois tende a retratar o enfrentamento da realidade atual que simultaneamente diverge e combina à da estabelecida. Tal duplicidade é emergente de um conflito de eus.

Na obra *Solombra*, uma dificuldade parecida ocorre na percepção das semelhanças do eu no/com o outro estabelecendo um reconhecimento da diferença que os sujeitos enfrentam quando incorporam a realidade do estranhamento (primeiro poema), da solidão (segundo poema) e do sonho (terceiro poema). Tais realidades também podem retratar o percurso de nascimento, experiência e morte e/ou passado, presente e futuro bem como puerilidade, jovialidade e maturidade. O imaginário que retrata tais etapas de vida aponta que, posterior a exaustivas leituras da obra em estudo, se mostraram temáticas poéticas.

O devaneio que conduz a transgressão de realidades me leva a imaginar a(s) referida(s) identidade(s) eu-outro e/ou eu / outro (paradoxal) para a investigação da descida transformada em queda; da vida se transformando, aos poucos ou instantaneamente, em morte. Sendo assim, tanto a memória elencando a transformação de histórias pelo instante, quanto à transformação das experiências pelos olhos, refletem a sensação de completude; a sensação de uma – nova – realidade, a sensação de um –novo- eu se revelando. Nisso vigora a possibilidade do sujeito *solombresco* tornar-se (ser) outro.

Ao passo que eu, Daiane, no presente momento, encontro-me envolvida pela dificuldade de adentrar em outra realidade, isto é, estou descendo e não consigo cair. Estou em um processo de assumir a morte que a mim é reservada: a de finalizar o trabalho, a de abandonar efemeramente a obra *Solombra*. Adentrando-me nessas contradições e paradoxos, questiono: Sou um espelho às avessas desses sujeitos-líricos? Talvez! No entanto, vale lembrar que os três sujeitos da lírica, estudados no presente trabalho, combatem a

temporalidade; buscam o silêncio ideal e assumem a expectativa da espera a fim de se realizarem na – nova – realidade desejada.

Assim, reconhecendo-me como espelho desses sujeitos, reconhecendo a dificuldade de deixar, momentaneamente, de ser eu (Daiane com carteira de identidade) procuro, no lugar de um espelho às avessas, um espelho que ofereça a transgressão da realidade em que me encontro, um espelho que aponte outros valores e resgate alguns perdidos. Sim, é um espelho parecido com o dos sujeitos-líricos. Todavia, receio que, como os sujeitos, eu retome a realidade primeira, a que me embalava no início do trabalho dissertativo, uma realidade movida por constantes dúvidas e receios. Sim! Quero dizer que o *corpus* de transgressão de realidades, através da investigação identitária, é inacabado, inesgotável e parece que sempre aberto “ao além” e ao “imenso”. Mas, reconheço a dificuldade de compreensão desses processos. Do mesmo modo que estranho, constantemente, as contrariedades que nos movem.

Esses sentimentos estranhos e ocultos, sobretudo reveladores de um eu além daquele que se consegue controlar, dar nome e forma, incitam o sonhador (sujeitos de *Solombra* e eu) a temer diante do improvável e do que constantemente assombra: o espelho (indiferente se avesso ou inteiro).

Do mesmo modo que os sujeitos buscam nas realidades almeçadas a suposta unidade, foi preciso terminar o trabalho, dar corpo aos muitos pedaços textuais e apaziguar, por ora, as dúvidas sobre a lírica, a identidade e os espelhos que permearam minhas noites de sono. Tanto na minha situação, quanto na da ficção poética de identidade-memória em *Solombra* foi e é necessário atingir e/ou recuperar o estado de “unidade primordial” que nos fala Octávio Paz. Trouxe essa provocação no início do trabalho. Contudo, esse estado nada mais é que o espelhamento de um corpo que não é bem o “nosso” corpo já que nos oprime a ponto de reconhecermos como nosso, pois dele “sabemos apenas que é aquilo que nos chama do fundo de nosso ser” (PAZ, 1982, p. 164). Aproximei-me, então, de feixes de identidade. São eles que revelam as multifacetadas do sujeito em estudo. Nessa relação reside o processo dialético de aprisionamento e libertação que envolve as reflexões em história, memória e tempo.

Na leitura dos três poemas analisados, a exploração identitária dos sujeitos *solombrescos* confluí na vivência passada e na vivência (que também é aquela e outras) pela memória. Esta, seja em unidade ou fragmentos, incita ao eu a buscar e, em alguns momentos alienar, sua re-construção. Trata-se de um ente lírico conflituoso, um Narciso que se prende à imagem do espelho, seja ela a sua ou a uma imagem alheia, um Narciso que também se liberta devido à capacidade de adentrar em realidades distintas da que o constitui no presente e como

diz Paz: “é preciso descer, ir ao fundo, calar, esperar. A esterilidade precede a inspiração, como o vazio precede a plenitude [...]” (PAZ, 1982, p. 179).

Reunindo elementos textuais com os do devaneio poético do imaginário mito de Narciso e os que apontam presenças e ausências que me aproximo do entendimento sobre a identidade dual, efêmera e questionadora dos sujeitos de *Solombra*. Nesse sentido, a ficção construída de tal modo pode ser lida pela condição de centro gravitacional de cultura, pois se trata de sujeitos que são fundidos na manifestação de uma espiritualidade em crise e imbuídos em facetas reveladoras da anulação e renascimento da contraditória história-memória.

Logo, o manifestado desejo pela centralidade, cadenciado em transfiguração do eu, contraria a lógica racionalista, pois não só revela os sujeitos-líricos num lugar condizente à condição primeira como os projeta na condição futura. Em última análise, estes sujeitos líricos de *Solombra*, criados por Meireles na década de 1960, não estariam anunciando o arquétipo do que somos hoje? Somos sujeitos multifacetados em busca de um tempo-espaço que reflita nossa condição? Nossa imaginação-memória permite essa viagem no tempo?

Contudo, a luta para a fuga ou para o encontro da centralidade também revela sujeitos conflituosos já que a mordaza do tempo e a suposta unidade nem sempre permitem que dada faceta corresponda à determinada circunstância-experiência. Assim, o nascimento de outro tempo só acontece, isto é, a completude somente é plena, se o sujeito se questiona. E para isso, em algum momento também precisa negar-se. E como a realidade não oferece tal plenitude, busca-se a memória-imaginação.

Nessa medida, o questionamento que tangencia o trabalho (encontrado no pensamento de Paz na epígrafe e refletido ao longo do texto), isto é: “se fugimos à nossa condição ou se regressamos ao que somos”, é respondido pelo próprio poeta (o mesmo faz os sujeitos na obra em estudo) ao retomá-lo e contradizê-lo: “Regresso àquilo de que fugimos e antecipação do que seremos”, pois “a antecipação da vida anterior é pressentimento da vida futura” (PAZ, 1982, p. 64).

Para alcançar dadas realidades, como quer os sujeitos, é preciso transformar os aspectos do tempo pela perspectiva da história-memória. Logo, os paradoxos, contradições e o mito elencam a memória enquanto imaginário de reconstrução da vida, ou seja, Narciso somente abraça a imagem que viu no lago porque, em dado momento, recuperado pela memória, teve empatia por ela. Sustentando isso, lanço mão de Souza:

Retomando a base arquitetônica da memória, da história e do tempo, posso afirmar que a verdade estrita dos fatos não interessa à literatura; quer dizer, a recuperação do passado que faz no entrecruzamento desses três vetores não fornece uma imagem

estática, acabada e inquestionável. Muito ao contrário – o resultado é eterna mudança, até porque o que impulsiona a memória não são os fatos pretéritos, mas os sentimentos que foram vivenciados, e são justamente eles que valorarão a memória em movimento. (SOUZA, 2010, p. 267).

Longe de pretender um gesto totalizante, busquei tocar a fímbria de questões relativas a um conjunto cultural da tradição ocidental que une o tradicional ao novo e que pode ser encontrada na poesia de Meireles. Ocorre que esse conjunto apresenta-se no fazer poético da melancólica poeta, cuja linguagem expressa uma complexidade de um formato místico que adentra na história e descortina o tempo. Nisso está o valor do imaginário poético.

É necessário ressaltar que não pretendo esgotar, até por não ser possível, a poética de identidade autorreflexiva em *Solombra*. Apenas desejo mostrar a linguagem identitária, metamorfoseada pelos aspectos de imaginação, paradoxos e metapoesia, o ambíguo e complexo reflexo do outro no eu, fundido na integração de múltiplos elementos discordantes que são realizados, portanto, de ausência e presença, ser e estar, exterioridade e interioridade, passado e presente, realidade e imaginação, os quais podem, como foi lido, alicerçar a lembrança e o esquecimento.

Se a transfiguração do eu em *Solombra*, experienciada no instante e lida nos três primeiros poemas da obra, tem a capacidade de ressignificar a história, acredito que o resultado dela, isto é, os fragmentos do tempo servem para repensar a condição humana; servem, sobretudo, para dar ao sonhador mais asas à imaginação. Nesse sentido, sinto-me desafiada a pensar, em trabalhos futuros, sobre as realidades que o sujeito ficcional vive e as que ele imagina. Para isso, até ter certeza sobre a sequência dessa pesquisa no vasto e denso universo de *Solombra*, me detenho à realidade de: “Solidão, solidão e amor completo” (MEIRELES, 2001, p.1267).

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

_____. *A intuição do instante*. São Paulo: Verus Editora, 2007.

_____. *A poética do devaneio*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A psicanálise do fogo*. Lisboa: S.c: Estudios cor, 1938.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. 3ed. Rio de Janeiro: casa do estudante Brasil p.143

BOLAÑOS, Aimée G. Diáspora. In: Zila Bernd (Org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos/*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p.167-187.

_____. *Ficções da memória ou a memória da ficção: Dulce María Loynaz e Cecilia Meireles*. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* [online]. 2012, n.40, pp. 81-98.

_____. Estrella de agua de Lady Rojas: un imaginario de la identidad. In: ARANCIBIA, Juana; TEZANOS-PINTO, Rosa. (Orgs.). *La mujer en la literatura del mundo hispánico*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2009, v.8, p.250-271.

_____. *Las otras (Antología Mínima del silencio)*. Madrid, Ediciones Torremozas, 2004.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CANDIDO, Antônio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, s/d.

CAVALCANTI, Raissa. *O mito de narciso: o herói da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1992.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da filosofia*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2002.

CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. O eterno instante na poesia de Cecília Meireles In A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo. São Paulo: Siciliano,1993.p.35-55

DAMASCENO, Darcy. Poesia do Sensível e do Imaginário In: MEIRELES,Cecília.Obra poética. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972 a p13-36.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes: 2001.

_____. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes,2002.

_____. *Mito do eterno retorno: cosmo e história*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____.*O sagrado e o profano*. São Paulo:Martins Fontes,1992

HANSEN, João Adolfo (2007). *Solombra ou a sombra que cai sobre o eu*. São Paulo: Hedra, 2005.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

LE GOFF, Jacques. História e memória.Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LOPES, D. A poética de Cecília Meireles e a relação com a Filosofia da Existência ou da angústia e transcendência em Metal Rosicler. 2004. 224 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e letras, UNESP, Araraquara, 2004.

_____. Versos ambiguos em Solombra, de Cecília Meireles. Revista Iluminart, Ano IV, nº 08, Novembro, p. 135-145, 2012.

_____. Solombra, de Cecília Meireles - Poeta entre deuses e a humanidade. Ver. Let., São Paulo, v. 53, n 01, p. 49-65. 2013

MELETINSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NOVAES, Adauto. Sobre tempo e história. In: _____. (Org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.9 -18.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Tempo nublado*. Trad. de Sônia Régis. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SCHÜLER, Donaldo. *Afrontar fronteiras*. Porto Alegre: Movimento/Braskem, 2012.

SECCHIN, Antonio Carlos (Org). Cecília Meireles: poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2v

SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo- a poesia autobiográfica em Drummond*. Rio Grande: Editora da Furg, 2002.

_____, Raquel. Memória e imaginário. In: Zila Bernd (Org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos/*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p.247-268.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007