



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE**  
**MESTRADO E DOUTORADO**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

PATRICIA DE LARA RAMOS

**IMAGENS POÉTICAS E REPRESENTAÇÕES DA MORTE NA LÍRICA DE EMILY  
DICKINSON E DE HELENA KOLODY: CONVERGÊNCIAS E CONTRASTES**

CASCAVEL – PR  
2014

PATRICIA DE LARA RAMOS

**IMAGENS POÉTICAS E REPRESENTAÇÕES DA MORTE NA LÍRICA DE EMILY  
DICKINSON E DE HELENA KOLODY: CONVERGÊNCIAS E CONTRASTES**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Aissa

Co-orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

CASCADEL – PR  
2014

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**  
**Ficha catalográfica elaborada por Jeanine da Silva Barros CRB-9/1362**

R145i Ramos, Patricia de Lara  
Imagens poéticas e representações da morte na lírica de Emily Dickinson e de Helena Kolody. / Patricia de Lara Ramos.— Cascavel, PR: UNIOESTE, 2014.  
137 f.; 30 cm.

Orientador: Profo. Dr. José Carlos Aissa.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.  
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, Centro de Educação, Comunicação e Artes.  
Bibliografia.

1. Lírica. 2. Imaginário. 3. Morte. I. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. II. Título.

CDD 21.ed. 401.41

PATRICIA DE LARA RAMOS

**IMAGENS POÉTICAS E REPRESENTAÇÕES DA MORTE NA LÍRICA DE EMILY  
DICKINSON E DE HELENA KOLODY: CONVERGÊNCIAS E CONTRASTES**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Maurício César Menon  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)  
Membro Efetivo (convidado)

---

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)  
Membro Efetivo (da Instituição)

---

Prof. Dr. José Carlos Aissa  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)  
Orientador

Cascavel, 10 de março de 2014.

Dedico este trabalho, primeiramente, a Deus, que é luz, sabedoria e vida. Ao meu marido, que foi a peça principal para que eu não desistisse no meio da caminhada, que foi companheiro e muito paciente durante todo o período do Mestrado, o grande incentivador pela conquista desta titulação, aquele que me deu forças quando me senti fraca e estendeu seus braços nos momentos de tristeza. Dedico, também e principalmente, à minha mãe que se preocupou comigo diariamente, que com muita dificuldade, esforço e dedicação fez de mim a pessoa que sou hoje, que chorou comigo quando chorei e sorriu quando sorri, que jamais me abandonou e que, mesmo sem o domínio das letras e com muito amor, soube fazer uso das palavras de uma maneira inigualável para me incentivar a jamais desistir do sonho de conseguir o título de mestre.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que propiciou o meu crescimento como pesquisadora.

À minha família, mãe e esposo, pelo amor incondicional a mim dedicado em todas as adversidades, pela solicitude, pela confiança e por todos os dias em que fizeram e fazem parte imprescindível de minha vida.

Ao Professor Doutor José Carlos Aissa, por ter me escolhido como sua orientada e, conseqüentemente, ter contribuído para a realização de um sonho e a quem devo, sem ressalvas, esta conquista.

Ao Professor Pós-Doutor Antonio Donizeti da Cruz, pelo exemplo de vida e de profissional, pelas aulas de lírica que contribuíram muito para o desenvolvimento deste trabalho, por todas as referências indicadas para o desenvolvimento desta dissertação, pelo brilhante estudo desenvolvido sobre Helena Kolody e pelas dicas e palavras de conforto em momentos de angústia, por ter acreditado em mim e me incentivado e, principalmente, por ter infundido em mim o gosto pela lírica.

À Professora Doutora Ximena Diaz de Merino, que participou da banca do Exame de Qualificação e, por meio de suas sábias palavras, elogiou, criticou e sugeriu mudanças ao meu texto que, certamente, foi enriquecido a partir de suas considerações.

Ao Professor Doutor Acir Dias, pelas contribuições na banca de qualificação e por ter levantado questionamentos que me fizeram refletir e aprimorar a dissertação.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIOESTE que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão desta etapa.

Aos Professores, amigos e colegas de trabalho Paulo Cesar Fachin e Patricia David Prati pela atenção, incentivo e sugestões nos momentos de indecisão e cansaço.

Aos colegas de trabalho do IFPR: Fernanda Rubio, Rudy Nick Vencatto e Ricardo Sonsim de Oliveira, que foram parceiros nos momentos em que eu não pude estar na instituição em razão do Mestrado ou de participação em eventos, ajudaram-me com substituições e na aplicação de atividades aos meus alunos.

Agradeço, ainda, aos meus colegas Mestrandos: Job Lopez, Liza Redel, Elizete Paludo, Bruna Otani, Maricélia Nunes e Elis Regina Basso pela companhia nesta jornada prazerosa, pelas discussões, pelo apoio, por acreditarem em mim e, principalmente, por terem se tornado tão especiais ao longo desta caminhada, pessoas que não me enxergaram como

uma concorrente, mas como amiga e, desse modo, rimos e choramos juntos, desabafamos, adentramos madrugadas online ou por telefone trocando ideias, viajamos juntos e nos indignamos pelas mesmas coisas. Devo fazer um agradecimento especial ao colega doutorando Antonio Rediver Guizzo, por quem sinto descomedido apreço pela ajuda frequente, por ter me apresentado a teoria do imaginário e sugerido que ela poderia ser a espinha dorsal da minha dissertação, enfim, por todas as contribuições que fez para a minha pesquisa.

Aos meus amigos do grupo GARRA – Ricardo, Joviana, Rafael, Stella, Alexandre, Andreia, Marcelo, Alana, Eduardo e Sayuri - que, ao longo desses dois anos, torceram para que eu concluísse esta etapa com êxito, compreenderam todas as vezes em que não pude me fazer presente nos encontros semanais e depositaram muita confiança em mim.

“A vida é linda,  
mesmo doendo  
nos desencontros  
e despedidas,  
mesmo sangrando  
em malogrados,  
áridos hortos,  
searas maduras  
de sofrimento.

Chegar ao porto  
da vida finda  
cantando sempre,  
sonhando ainda”

Helena Kolody



RAMOS, Patricia de Lara. **Imagens poéticas e representações da morte na lírica de Emily Dickinson e de Helena Kolody: convergências e contrastes.** 2014. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR.

## RESUMO

Este estudo foi elaborado com o objetivo de aproximar poemas de duas poetisas que viveram em séculos e países distintos, mas que tiveram um ponto em comum: a escrita sobre a temática da morte, e, a partir de tal aproximação, analisar as imagens poéticas que convergem e que contrastam acerca do tema, de modo a atentar para a importância do imaginário na interpretação de cada imagem e entendê-lo como um ato criador, capaz de atribuir significados diversos às imagens que não devem ser vistas como algo pronto, como aquilo que é transmitido hereditariamente, mas como algo que guarda significados diversos que são atribuídos de acordo com os sentimentos e as emoções de cada cultura ao longo do tempo. Para tal fim, foram escolhidos poemas da poeta norte-americana Emily Dickinson e da poeta contemporânea paranaense Helena Kolody. Este trabalho é elaborado sobre duas categorias de interpretação: a Morte, condição inevitável de todo o ser, é abordada, nesta pesquisa, a partir de algumas concepções trazidas pela Biologia, pela Simbologia, pela Filosofia e pelo Cristianismo e, em seguida, apresenta-se a evolução do comportamento dos seres humanos perante a morte na sociedade cristã ocidental baseada, exclusivamente, nos estudos de Ariès (2003), que inicia suas reflexões analisando o homem da Idade Média e a sua relação com a morte – morte “domada”, isto é, familiar, próxima – e avança sua análise até a contemporaneidade, período quando a sociedade passa a manifestar repulsa com relação à morte – morte “interdita”, maldita, rechaçada. A segunda linha de interpretação desta dissertação está ligada ao Imaginário, pautado no pensamento de Gilbert Durand (1997) que considera os seres humanos como um conjunto de formas simbólicas diversificadas, que perpassam todo o imaginário coletivo na sua forma mais primária, porém, também, reconstruem-se e reinterpretam-se numa teia de imagens isomórficas que se relacionam de maneiras distintas em cada cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** lírica, imaginário, morte.

RAMOS, Patricia de Lara. **Imagens poéticas e representações da morte na lírica de Emily Dickinson e de Helena Kolody**: convergências e contrastes. 2014. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR.

### **ABSTRACT**

This study was carried out with the goal of juxtaposing poems of two poets who lived in different centuries and countries, but they had one thing in common: the writing on the theme of death, and from such juxtaposition emerged an analysis of the poetic images which converge and contrast with regard to the theme, thus demonstrating the importance of the imaginary in the interpretation of each image and understanding it as a creative act, able to assign different meanings to the images that should not be seen as something done/ready, as something that is transmitted hereditarily, but as something that holds several meanings which are grasped according to the feelings and emotions of each culture over time. To do so, poems of the North American poet Emily Dickinson and the contemporary Paranaense poet Helena Kolody were chosen. This work is centered on two categories of interpretation: Death, the unavoidable condition of all beings, which is addressed in this research based on some concepts brought by Biology, by Symbolology, by Philosophy and by Christianity and then it presents the evolution of human towards death in the Western Christian society focusing solely on the studies of Ariès (2003), who starts his reflections by analyzing the medieval man and his relation to the death – "tamed" death, in other words, familiar, close – and moves his analysis to modern age, a period when society begins to express disgust toward death – "forbidden", damned, rejected death. The second line of interpretation of this dissertation is related to the Imaginary, based on the thoughts of Gilbert Durand (1997), who regards human beings as a diverse set of symbolic forms, which permeate the entire collective imaginary in its most elementary form, but they also reconstruct and reinterpret themselves in a web of isomorphic images that interrelate in different ways in each culture.

**KEY-WORDS:** lyric, imaginary, death.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 LINGUAGEM, IMAGINÁRIO E POESIA .....</b>	<b>16</b>
1.1 IMAGINAÇÃO E IMAGINÁRIO.....	16
1.2 A POESIA COMO MOVIMENTO DE SIGNIFICAÇÕES .....	26
<b>2 A DUALIDADE VIDA E MORTE: CONCEPÇÕES TEÓRICAS .....</b>	<b>37</b>
2.1 O HOMEM DIANTE DA MORTE: PROCESSO HISTÓRICO .....	50
<b>3 O SOCIAL E O POÉTICO EM EMILY DICKINSON.....</b>	<b>66</b>
3.1 CONFIGURAÇÕES DAS IMAGENS DA MORTE EM EMILY DICKINSON.....	73
3.1.1 AS ESTAÇÕES DO ANO, O TEMPO E A MORTE .....	75
3.1.2 MORTE, IMORTALIDADE E PARAÍSO.....	78
3.1.3 A MORTE DO OUTRO: O SOL.....	84
3.1.4 A ANGÚSTIA E A AGONIA.....	87
<b>4 O SOCIAL E O POÉTICO EM HELENA KOLODY.....</b>	<b>90</b>
4.1 CONFIGURAÇÕES IMAGÉTICAS DA MORTE EM HELENA KOLODY.....	101
4.1.1 VIDA E MORTE: UMA ANTÍTESE.....	102
4.1.2 O TEMPO: O ETERNO E A SAUDADE.....	106
<b>5 EMILY DICKINSON E HELENA KOLODY: CONVERGÊNCIAS E CONTRASTES .....</b>	<b>114</b>
5.1 RELAÇÃO ENTRE A MORTE E AS FASES DA VIDA: CONVERGÊNCIAS .....	116
5.1.2 O SEGREDO DA MORTE.....	122
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>132</b>

## INTRODUÇÃO

“O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa”  
(PAZ, 1982, p. 17)

O propósito desta pesquisa é de investigar as representações da morte na poesia de Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886) e de Helena Kolody (1912-2004) a fim de verificar o entrelaçamento das imagens poéticas que convergem e que contrastam na lírica das referidas poetisas. A intenção é associar a crítica do imaginário ao estudo do tema da morte nos poemas kolodyanos e dickinsonianos, para compreendê-los na sua especificidade e aproximá-los, atentando para as imagens poéticas que afloram deles, buscando, por meio delas, livrar-nos de “uma ingenuidade de maravilhamento” e ativar “uma imaginação criadora” (BACHELARD, 2009, p. 4), ou seja, construir, por meio das imagens emergentes dos poemas, significados e não apenas recebê-los passivamente, pois, se assim for feito, não há uma participação profunda da imaginação criadora. Ademais, objetiva-se resgatar a trajetória histórica da morte, traçada principalmente por Ariès (2003), bem como mostrar o universo imaginário da poesia de Kolody e Dickinson apoiando-se na teoria do antropólogo Gilbert Durand (1997) para a compreensão do conjunto das imagens e da relação de imagens que constituem o pensar do homem.

Realizar-se-á, assim, um estudo que permita uma compreensão do fenômeno simbólico diretamente relacionado com a produção lírica, tratando-a como produto cultural que emana sentidos a partir do símbolo, que nada mais é que uma linha imaginária diante do poema que permite a “construção da sintaxe imagética textual” (MELLO, 2002, p. 59). Neste sentido, o estudo acerca do imaginário auxilia na compreensão dos recursos imaginativos presentes no momento da criação poética.

A fase de problematização desta pesquisa levou em conta que mesmo vivendo em períodos distintos, séculos diferentes, Emily Dickinson e Helena Kolody apresentam características poéticas semelhantes e a recorrência de imagens que configuram a morte. Além disso, a relevância deste estudo se dá pelo fato de que não foi possível encontrar, até o momento, nenhum trabalho que as aproxime, apenas um comentário feito pelo jornalista Zeca Corrêa Leite para o “Caderno dois”, da *Folha de Londrina*, sem nenhuma explicação mais

elaborada: “Uma espécie de Emily Dickinson das araucárias, com sua temática ingênua, voltada à vida e à natureza” (LEITE *apud* CRUZ, 2010, p. 47).

O levantamento bibliográfico para esta pesquisa vasculhou o banco de teses e dissertações da CAPES, o qual possui 16 teses/dissertações sobre Emily Dickinson, sendo que uma delas trata do estudo das imagens da morte na poesia dickinsoniana, cujo título é “Considerações sobre as imagens da morte em Emily Dickinson” de autoria de Maurício Cléto da Silva Júnior, contudo, o acesso a essa obra não foi possível até o momento. No que se refere à Helena Kolody, foram encontradas 9 teses/dissertações sobre a autora, porém nenhuma delas trata das representações da morte na poesia kolodyana.

O objeto de estudo da presente pesquisa é um conjunto de poemas da escritora norte-americana e da poeta brasileira, de modo a identificar as confluências de dois imaginários, é importante ressaltar que alguns desses poemas serão analisados superficialmente como forma de exemplificação, já outros serão analisados mais profundamente de acordo com o propósito desta pesquisa.

Desse modo, a partir da escolha do objeto, entende-se ser relevante compreender que a poesia é um constructo de palavras arranjadas por um poeta, por um “construtor de artefatos literários” (PAZ, 1982, p. 20), ou seja, ao adquirir um estilo ou uma forma de escrita, o poeta, mestre da obra, cria uma estrutura que é capaz de despertar-nos recordações ou sentimentos que nos fazem presumir que aquela arrumação de palavras já preexistia em nós. Assim, o objetivo da poesia não é o de ensinar algo novo, mas desacordar o que possa estar adormecido em nós, provocar sentimentos, sublimar a dor, exercitar a mente e projetar sonhos.

Borges (1999) enfatiza que quando se lê um poema repetidas vezes, descobre-se que ele não é vislumbrado da mesma maneira a cada leitura, pois o momento da leitura é único, incita pensamentos, lembranças e reflexões do homem naquele dado instante, que é diferente do anterior e será diferente do que está por vir, ou seja, cada vez que um poema é lido, ainda que seja o mesmo, ele será distinto, pois as releituras renovam-no. Nesse sentido, usando a bela metáfora de Heráclito, da mesma forma como o homem que se banha no rio já não é o mesmo e o rio também não o é, o texto que é lido hoje terá interpretações desiguais amanhã.

Assim, escrever algumas linhas sob a pretensão de desvendar a linguagem poética é uma tarefa árdua e que beira a prolixidade vazia. Isso se deve ao fato de o poema falar por si; seus versos sobrepõem-se à voz do autor e, desse modo, cada ouvido que o ouvir ou olho que o ler o interpretará de maneira diversa e única. Conforme Guizzo “cada poema é um mistério de insondável formulação que, mesmo escrito em palavras, inscreve-se no limiar entre o dito e

o não-dito e, a cada dizer, corrompe, reduz, transforma, acresce, simultaneamente, novos sentidos às palavras que o compõe” (2009, p. 13).

Octavio Paz, na epígrafe supracitada, destaca que o poema promoverá o encontro do homem com a poesia, isto é, a poesia é como uma essência que pode estar em qualquer coisa, e do encontro do homem com esta essência é que nascem os poemas, não de qualquer homem, mas do poeta, pois, embora qualquer um, às vezes, sintam-se maravilhados diante de algo (que seria a poesia) apenas o poeta tem a capacidade de dizê-la: “A relação entre o homem e a poesia é tão antiga como nossa história: começou quando o homem começou a ser homem. Os primeiros caçadores e colhedores de frutas um dia se olharam, atônitos, durante um instante interminável, na água estagnada de um poema” (PAZ, 1993, p. 148). Não obstante, deve-se acrescentar que a grandeza do poema pode ser justificada pelo fato de ele ser único, (ir)repetível e imortal, capaz de representar sons, cores e consagrar o instante.

Dado o exposto, ressalta-se que a composição dos poemas é uma tarefa individual e personalíssima, pois o poeta não tem um conjunto de instrumentos que o ajudam em sua produção, assim como teriam os pintores (tela, pincel e tintas) e os músicos (instrumentos musicais), por exemplo, ele precisa apropriar-se de uma única ferramenta que não é só dele, mas também da comunidade – a linguagem – composta por palavras que sequer se relacionam fora de um contexto, mas que quando arranjadas detalhadamente pelo poeta formam um corpo pleno de sentido – o poema.

Valéry (1991) é um crêdulo do valor do trabalho de um poeta. Para o estudioso, o vate consegue expressar na poesia a sua particularidade e, principalmente, questionar o fazer poético e reiterar o labor peculiar de sua realização, a composição inventiva do poeta. À vista disso, Valéry considera o bom poema como aquele que é capaz de “produzir o estado poético por meio das palavras” (VALÉRY, 1991, p. 217) e, também, aquele que é passível de reflexão crítica<sup>1</sup>. O trabalho do poeta esbarra na questão da linguagem, uma vez que ele deve analisar cada palavra cuidadosamente antes de colocá-la no poema, pois para Valéry, um vocábulo mal empregado pode tornar-se um problema, um tormento ou um abismo para o pensamento porque, de acordo o autor,

---

<sup>1</sup> Vale ressaltar que essa visão de Valéry sobre a poesia como um lugar de reflexão crítica é uma característica da modernidade e se estende até a contemporaneidade, pois nem sempre a poesia foi vista como construção laboriosa e como crítica de si mesma. Isso significa dizer que “a poesia foi submetida a um processo de desreferencialização e assumiu a tarefa de se auto-dizer, dismistificando, assim, a ideia de literatura como mimese da realidade” (MACIEL, 1994, p.sn). E é só a partir de Baudelaire que essa concepção crítica frente à poesia se consolida.

As palavras passaram por tantas bocas, por tantas frases, por tantos usos e abusos que as precauções mais delicadas se impõem para evitar uma enorme confusão em nossos espíritos, entre o que o pensamento e o que tentamos pensar e o que o dicionário, os autores e, de resto, todo o gênero humano, desde a origem da linguagem querem que pensemos... (VALÉRY, 1991, p. 202).

Além da problemática da referencialidade das palavras, parece meritório que se trate das imagens suscitadas pela referida linguagem na poesia. A imagem, surgida antes da palavra, é representada pela percepção visual, o olho é o responsável pela captação da imagem e pela relação entre ela e as experiências adquiridas ao longo da nossa existência, ou seja, atribui significado às coisas que nos cercam devido à imagem anteriormente apanhada – “o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 1977, p. 13). A imagem tem forma, contornos e dimensões que fazem com que ela perdure na mente do homem. Em contrapartida, a imagem no poema não é pura e simplesmente uma memorização daquilo que o olho vê, mas sim a palavra originária da linguagem.

O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada. A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem. Desse código pode-se dizer que é um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ora *in absentia* (BOSI, 1977, p. 13, itálico do autor).

Dado o exposto, a linguagem é um signo capaz de transpor os sentimentos e as experiências vividas pelo ser humano. Assim sendo, a palavra busca a imagem no sentido que a organização do discurso dá-se por meio da relação dos signos verbais que vão se disseminando e sendo propagados de modo significante. Em face disso, tem-se que o conjunto de imagens e narrativas configura um todo coerente, que origina sentidos múltiplos, desencadeando diversas interpretações.

Assim, inicia-se esta pesquisa pelo capítulo intitulado *Imaginário, poesia e linguagem* que trata do entrelaçamento das imagens e da linguagem poética, buscando conceituar imaginação e imaginário a partir das obras de Gilbert Durand (1997) e Jean Jacques Wunenburger (2007). Neste capítulo, procura-se conduzir o olhar do leitor para as imagens poéticas de forma a fazê-lo compreender que, em cada texto poético, elas engendram novas significações a partir da construção de significados entre aquilo que se vê e as estruturas do

pensamento. Assim, a poesia, sendo produto do pensamento, é pura significação, revela uma leitura inesgotável por estabelecer uma relação de sentido com o homem.

No capítulo dois, *A dualidade vida e morte: concepções teóricas*, discute-se, brevemente, sobre a morte a partir sob a perspectiva de algumas áreas, tais como: a biologia, a simbologia, a filosofia e, até mesmo, o Cristianismo. Este capítulo apresenta a morte como sendo algo irreversível e, também, como uma incógnita, pois não se conhece o que está reservado ao homem após a sua morte, não se sabe se há ou não uma imortalidade para a alma, sabe-se apenas que a imortalidade é possível por meio da obra e da memória. Além disso, este capítulo traz uma breve retrospectiva histórica sobre a morte, com base em Ariès (2007), com o intuito de mostrar como a visão do homem com relação à morte foi se alterando ao longo da história.

As representações da morte nos poemas de Emily Dickinson e de Helena Kolody são o alvo de discussão dos capítulos três e quatro, intitulados *O contexto social e a poesia de Emily Dickinson* e *O contexto social e a poesia de Helena Kolody*, respectivamente. Trata-se, aqui, da vida e da obra das poetisas, identificando e analisando as imagens poéticas que representam a morte nos poemas escolhidos para análise, conforme citado anteriormente, da obra de Dickinson e de Kolody, ressaltando a recorrência de certas imagens ao longo de sua produção, que serão evidenciadas nas reflexões críticas nas páginas seguintes, bem como algumas características de seu fazer poético.

O quinto e último capítulo, concentra-se em confrontar os imaginários, atentando para as convergências e os contrastes das imagens poéticas presentes nos poemas escolhidos para análise. Há, neste capítulo, uma tentativa de aproximar alguns poemas de Dickinson e Kolody para mostrar que, mesmo que as imagens usadas pelas poetisas sejam diferentes, existe uma relação de significado entre elas, o que sinaliza para o resultado desta pesquisa: Emily Dickinson e Helena Kolody, a partir das imagens poéticas, representaram a morte de maneira bastante semelhante em seus poemas, além de ambas terem usado uma escrita lacônica em sua obra.



## 1 LINGUAGEM, IMAGINÁRIO E POESIA

Linguagem, imaginário e poesia são a tríade sobre a qual se pretende discorrer nos próximos parágrafos deste capítulo, destacando as imagens emergentes da linguagem poética intensa e condensada de Emily Dickinson e de Helena Kolody, com características próprias, liberdade e espontaneidade no modo de elaborar o fazer poético. Uma poética que foge de um rebuscamento formal e estilístico, conquanto apresente uma linguagem, por vezes, fragmentada. Poética que, embora simule uma superfície de transparência, esconde versos profundos e complexos, produzindo efeitos que realçam a busca da singularidade, a procura de um estilo peculiar de observar e narrar o mundo. Essa representação artística das autoras aqui estudadas é possível por meio da riqueza do imaginário e das representações da morte sobre as quais serão tecidos alguns comentários.

### 1.1 IMAGINAÇÃO E IMAGINÁRIO

O homem está em constante busca da verdade, no entanto, as fronteiras do conhecimento não têm fim, pois, de tempos em tempos, tudo é colocado em dúvida, é questionado; e o homem vive numa eterna indagação sobre o mundo, de tal sorte que toda descoberta não é o produto final, apenas mais uma aventura humana.

Sendo assim, voltar o olhar aos significados das imagens criadas pelo homem em sua produção artística é uma das formas de adentrar-se aos possíveis sentidos de uma obra literária. Dessa forma, o percurso escolhido para tal fim, neste estudo, torna-se complexo pela profundidade dos estudos teóricos que abarcam o imaginário na tentativa de compreender a pluralidade de significados procedentes das imagens.

A dissertação direciona para uma perspectiva antropológica que trata o imaginário como uma união entre o psicológico, o cósmico e o social: “o trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 1997, p. 41); para isso, toma-se como fio condutor desta produção, a teoria sobre o imaginário e a

hermenêutica<sup>2</sup>, determinante do texto literário apregoada por Gilbert Durand e Jean-Jacques Wunenburger.

A descrição do imaginário humano, tanto individual quanto coletivo, tem sua origem a partir do estudo de várias disciplinas, mas seu avanço só foi possível a partir da segunda metade do século XX, quando a compreensão da natureza do imaginário foi condicionada a um trabalho ligado aos métodos recentes da filosofia, do estruturalismo, da fenomenologia e da hermenêutica. Porém, antes disso, Sartre já havia se interessado pelo estudo das imagens, publicando duas obras denominadas *A Imaginação* e *O Imaginário*, nesta última, ele clarifica a noção de imagem, descrevendo-a como um ato mental, um ato da consciência: “A palavra imagem não poderia, pois, designar nada mais que a relação da consciência ao objeto; dito de outra forma, é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto” (SARTRE, 1996, p. 19). Compreende-se que o filósofo contribuiu significativamente com o estudo das imagens ao considerá-las fenômenos mentais, resultado da percepção de dados do mundo, contudo, os estudos posteriores de Durand não concordam com o filósofo plenamente, pois, para este último, a imagem não é apenas um fenômeno da consciência, um fenômeno arbitrário, mas matéria, incompleta, ambígua imperfeita, detentora de uma semântica própria.

Desse modo, para que se possa, portanto, compreender os domínios da imagem, da imaginação e do imaginário, far-se-á um breve percurso histórico acerca do assunto.

Grande parte das interpretações das imagens foi feita a partir do conceito de “imaginação”, entendida como faculdade psicológica. Contudo, a partir do século XX, o termo “imaginário” suplantou o termo “imaginação”, ou seja, passou-se a estudar as imagens a partir de suas propriedades e efeitos, prevalecendo sobre a concepção psicológica.

Wunenburger (2007) propõe a seguinte definição de imaginário:

Conviremos, portanto, em denominar imaginário um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (WUNENBURGER, 2007, p. 11).

Pode-se depreender da passagem que o imaginário é compreendido como um conjunto de imagens capaz de formar um todo coerente, isto é, embora as imagens possuam sentidos

---

<sup>2</sup> A fenomenologia hermenêutica substituiu o mundo natural do corpo e da coisa pelo mundo cultural do símbolo e do sujeito, ou seja, pelo mundo da linguagem que é próprio da vida cultural (MELLO, 2002, p. 90).

variados pelo fato de serem portadoras de sentidos secundários, na formação de um imaginário, há sempre uma força subjacente que confere coerência aos sentidos emanados por elas, pois deixam de ser passivas e neutras na composição de um imaginário, e passam a veicular uma verdade oculta.

O êxito do termo “imaginário” na pós-modernidade dá-se pela ocultação do “sujeito como autor de suas representações” (WUNENBURGER, 2007, p. 15), uma vez que o jogo de imagens presentes num texto tem como objetivo engendrar novas significações. Isso não significa dizer que imagem e percepção sensorial estão totalmente desvinculadas, porém, a imagem que o homem capta de um determinado objeto, não é o objeto em si, mas uma construção entre o objeto real e as estruturas do pensamento humano. Assim, o estudo acerca desse tema deve ser visto como um mundo de representações complexas, levando-se em conta sua dinâmica criadora, sua carga semântica, sua eficácia prática e sua participação na vida individual e coletiva.

O imaginário corresponde a uma imaginação que transcende a própria existência do homem a partir da simbologia emergente dos textos, “é epifania de um mistério, faz ver o invisível através dos significantes, das parábolas, dos mitos, dos poemas...” (DURAND, 1996, p. 244). Sendo um exercício conotativo e simbólico, a imaginação permite que sejam inferidos inúmeros significados desses textos, o que corresponde à expressão da liberdade humana. Assim, a imaginação, de acordo com Durand, “é potência dinâmica que deforma as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção” (1997, p. 30). Aquilo a que o estudioso refere-se é que todas as imagens e símbolos captados pelo homem durante a sua existência são organizados pela imaginação como representação homogênea; isso não significa que exista uma separação absoluta entre o que se vê e a imagem, mas sim uma construção de significados entre o objeto e as estruturas do pensamento: “Aquilo que distingue o comportamento do *homo sapiens* do comportamento de outros animais, é o facto de que toda a sua atividade psíquica, com raras exceções, é indirecta” (DURAND, 1997, p. 78). O homem não possui a unicidade dos instintos, como os demais animais, isto é, seu pensamento é sempre intermediado por uma teia de representações constituídas pelas imagens, símbolos, alegorias, signos; “todo o gênio humano não é senão um conjunto de formas simbólicas” (DURAND, 1997, p. 79).

Enquanto o imaginário “pode ser apreendido como esfera organizada de representações na qual fundo e forma, partes e todo se entrelaçam” (WUNENBURGER, 2007, p. 35), a imaginação “é a faculdade de produzir imagens [...], a imaginação nos desliga do passado e da realidade. Aponta para o futuro” (BACHELARD, 1988, p. 107). Assim,

compreende-se que o imaginário corresponde à imaginação, já que é composto por imagens mentais que, quando entrelaçadas, são capazes de produzir representações que podem ser interpretadas de formas diferentes, até mesmo conflitantes, diz-se, então, que o imaginário é plástico e a imaginação não tem apenas uma função reprodutora, mas também criadora. Como os seres humanos estão em constante tentativa de dar sentido ao mundo, acabam criando significados por meio da imaginação, constituindo, assim, redes de significação imaginária. Em outras palavras, o imaginário é o repertório de imagens, uma espécie de depósito onde as imagens são armazenadas, enquanto a imaginação é a força criadora, aquela que produz o sentido, como se pode observar no trecho:

O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é a imagem, é o imaginário. O valor de uma imagem se mede pela extensão de sua aura imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. Ela é no psiquismo humano a experiência da abertura, a experiência da novidade (BACHELARD *apud* PITTA, 2005, p. 25)

Durand classifica o imaginário como um “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (1998, p. 6) pelo “animal simbólico” que é o homem. Ao tratar do imaginário como o museu das imagens, Durand declara que, para ele, interessa estudá-las a partir de sua produção, transmissão e recepção. O filósofo afirma que as imagens têm um papel decisivo que é o de “aflorescer mensagens do fundo do inconsciente do psiquismo recalcado para o consciente” (DURAND, 1998, p. 36), sendo esse fator o que caracteriza a imagem simbólica, um modelo de pensamento indireto em que um significante ativo remete a um significado obscuro, “é um modelo da autoconsciência (ou da individuação) da psique” (JUNG *apud* DURAND, 1998, p. 37).

Ao relacionar razão e imaginário, Durand acredita que o último transcende o primeiro e é capaz de organizar as atividades da consciência humana. Para o estudioso, o imaginário é uma estrutura que permite construir as percepções do homem, da sociedade e do mundo. Ao fazer um estudo das mais variadas imagens presentes em diferentes culturas, o autor constata que as diversas expressões culturais (ciência, arte, religião, mito, linguagem, etc.) representam práticas simbólicas oriundas da inter-relação entre o psiquismo humano, o ambiente cósmico e o meio social.

Dessa forma, a imagem não deve ser vista como uma cópia da realidade – conforme propôs Aristóteles em sua obra *Poética* ao afirmar que os homens deleitam-se ao olhar as imagens, pois “aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [...]. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada,

mas tão somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie” (ARISTÓTELES, 1973, p. 445). No dizer do filósofo, as imagens são simplesmente cópias de um dado objeto. Essa concepção permaneceu durante muito tempo nos estudos da literatura ocidental, porém, a modernidade suplantou esse pensamento e atribuiu à imagem “um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária” (DURAND, 1997, p. 29). Em outros termos, o sentido figurado não é desprezível, ao contrário, extremamente significativo, pois a imagem nunca é um signo escolhido, percebido, imitado, mas sim, um símbolo motivado, “é a face psicológica, é o vínculo afetivo-representativo que liga um locutor e um alocutário” (DURAND, 1997, p. 31).

Laplantine e Trindade (2010) afirmam que a imagem é a forma com que os seres humanos enxergam a vida social, ou seja, a natureza e tudo o que está a sua volta é construído no universo mental e sofre alterações e transformações ao longo das experiências vividas: “imagens são coisas concretas, mas são criadas como partes do ato de pensar. Assim, a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta sobre o que nós sabemos sobre esse objeto externo” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2010, p. 2).

A força imaginária de um texto é, portanto, delimitada pela constelação de imagens presente nele; a semântica advinda dessas imagens “representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa” (DURAND, 1998, p. 36), conferindo às imagens um caráter de símbolo:

[...] o símbolo prevalece sobre a imagem, à medida que, a imagem está mais diretamente identificada a seu objeto referente – embora não seja a sua reprodução, mas a representação do objeto –, o símbolo ultrapassa seu referente e contém, através de seus estímulos afetivos, meios para agir, mobilizar os homens e atuar segundo suas próprias regras normativas (LAPLANTINE; TRINDADE, 2010, p. 4).

O universo humano é um conjunto de símbolos e imagens que (re)significam, representam ou (re)criam sentidos em todas as esferas da existência humana. O símbolo não substitui o sentido, mas abarca uma pluralidade de interpretações, pois funciona como um signo concreto que evoca uma entidade ausente ou impossível de ser percebida. O símbolo é responsável por evocar as imagens para a formação do imaginário, fazendo com que o real seja reconstruído e não reproduzido, uma tradução mental da realidade exterior determinada por códigos que dão estrutura, ou seja, o real é compreendido por meio de junções simbólicas. A escuridão, por exemplo, dentre as várias representações, pode, também, configurar a morte, ela não reproduz apenas a ausência de claridade em um ambiente, isto é, não é apenas um

signo que referencia um lugar sem luz, é algo mais. Assim, a escuridão pode ser entendida como símbolo porque além de representar (observar, representar, rerepresentar, trazer à consciência algo ausente) a ausência de luz em um ambiente, simboliza a morte, como é possível observar no poema de Emily Dickinson:

**Morning is due to all**

*Morning is due to all –  
To some – the Night –  
To an imperial few –  
The Auroral light.*<sup>3</sup>  
(DICKINSON, 2012, p. 78)

No primeiro verso desse quarteto “*Morning is due to all*”, nota-se que o eu-lírico afirma que a manhã é para todos, isso porque a manhã representa o dia, a luz e, conseqüentemente, a vida. De acordo com a teoria do imaginário de Durand, o sol é luz suprema que é Cristo, “na tradição medieval, Cristo é constantemente comparado ao sol [...]” (DURAND, 1997, p. 149), isso significa dizer que Cristo dá a vida para todos; conforme as escrituras bíblicas, ele morreu para dar a vida aos seres humanos. Porém, no segundo verso, observa-se que a noite é reservada para alguns, a noite é a representação da morte como confirma Durand: “Para os poetas, pelo contrário, a morte é explicitamente valorizada ao mesmo título que o crepúsculo e a noite” (1997, p. 239), mas pensar que a morte é apenas para alguns parece ir de encontro ao que já foi dito até o momento, pois todos morrem, sendo essa a única certeza dos seres humanos, contudo, se analisar-se o verso com base na obra de Dante Alighieri, *Purgatório*, tem-se a ideia de que realmente a morte é para alguns, pois nem todos suportam o processo de purgação, as sete etapas da purificação para alcançar a vida eterna. Assim, chega-se aos dois últimos versos, a verdadeira luz é para pouquíssimos, pois durante o processo de purgação, muitos ficam no caminho, muitos caem para o inferno e não alcançam a eternidade e, por isso, “*The Auroral light*”, ou seja, a luz real, a eternidade é para poucos, como está escrito nos dois últimos versos.

Paul Ricoeur, na obra *Teoria de la interpretación* (2006), corrobora com a definição de símbolo ao tratar da dicotomia metáfora e símbolo. Para ele, os símbolos têm raízes nas constelações permanentes da vida, parece que nunca morrem, são apenas transformados. Ricoeur afirma que o estudo da metáfora e do símbolo ajuda a ampliar a teoria da interpretação, diferenciando, assim, as duas: “la metáfora es sólo el procedimiento lingüístico –

---

<sup>3</sup> A manhã é de todos - / A Noite – de alguns - / De poucos escolhidos - / A Auroreal luz (Tradução de José Lira)

esa extraña forma de predicación dentro del cual se deposita el poder simbólico. El símbolo permanece como um fenómeno bidimensional en la medida en que la faceta semántica remite de nuevo a la no semántica”<sup>4</sup> (2006, p. 82). Para o escritor, o símbolo é uma estrutura de duplo sentido, verbal e não verbal; a metáfora também é uma estrutura de duplo sentido, mas apenas verbal, isto é, a linguagem simbólica está enraizada na vida, na experiência humana, porém, revela-se por meio da linguagem. Desse modo, a interpretação de um texto só é possível quando se compreende seu sentido semântico e não semântico, sendo este último apenas compreendido por meio da linguagem.

Partindo dessa compreensão de imagem e símbolo, tem-se que Durand toma o estudo dos símbolos como ponto de partida de sua teoria sobre o imaginário, atribuindo-lhe um caráter dual que unifica pares opostos: consciente e inconsciente; subjetividade e objetividade, o símbolo é aquele que estabelece um acordo entre o ser humano e o mundo, “é uma representação que faz ‘aparecer’ um sentido secreto” (PITTA, 2005, p. 18, aspas da autora). O sociólogo e filósofo delimita os eixos dos trajetos antropológicos dos símbolos por meio de uma estrutura isomórfica semântica, isto é, acredita que o imaginário está disposto em estruturas nas quais os elementos estão relacionados. Para isso, o autor recorre aos estudos de reflexologia da Escola de Leningrado, propostos pelo psicólogo Betcherev, que, nas primeiras décadas do século XX, instaurou a ideia de gestos dominantes, que representam os reflexos do corpo do ser humano desde seu nascimento, são eles: dominante de posição, de nutrição e de reflexo sexual, que mais tarde foram integradas à teoria de Durand como matrizes das quais as representações simbólicas integrar-se-ão:

Em resumo, podemos dizer que admitimos as três dominantes reflexas, “malhas intermediárias entre os reflexos simples e os reflexos associados”, como matrizes sensório-motoras nas quais as representações vão naturalmente integrar-se, sobretudo se certos esquemas (*schémes*) perceptivos vêm enquadrar e assimilar-se aos esquemas (*schémes*) motores primitivos, se as dominantes posturais, de engolimento ou rítmicas se encontram em concordância com os dados de certas experiências perceptivas. É a este nível que os grandes símbolos vão se formar, por uma dupla motivação que lhes vai dar esse aspecto imperativo de sobredeterminação tão característico (DURAND, 1997, p. 51, itálico e aspas do autor).

Para Gilbert Durand, os *schémes* são os gestos possíveis do ser humano, que funcionam como alicerce da representação simbólica. Para o autor, o *schème* é anterior à

---

<sup>4</sup> A metáfora é apenas o procedimento linguístico – essa estranha forma de predicção dentro da qual se deposita o poder simbólico. O símbolo permanece como um fenómeno bidimensional na medida em que a faceta semântica remete novamente a não semântica (Tradução nossa).

imagem e considera as emoções e as afeições. Durand propõe uma tripartição reflexológica (postural, digestiva e copulativa) para dividir os *schèmes*: a) *schème* da subida (baseado na verticalidade da postura humana; b) *schème* da divisão (baseado na divisão manual ou visual dos objetos no mundo); c) *schème* da descida (baseado no gesto de engolir) e *schème* do aconchego (baseado na intimidade, na copulação).

Esses *schèmes* propostos por Durand são representados por arquétipos, ou seja, por imagens universais, de caráter coletivo e inato. Para que se possa compreender, a imagem do inferno, por exemplo, caracteriza o *schème* da descida, já a imagem do céu caracteriza o *schème* da subida e a imagem do colo representa o *schème* do aconchego. Durand, em seus estudos, tinha o propósito de investigar as imagens de diversas culturas e a sua relação com o meio, feito esse levantamento, o estudioso procurou classificá-las em dois grupos, os quais ele denomina regimes: regime diurno e regime noturno das imagens.

“O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação” (DURAND, 1997, p. 58, itálico do autor), ou seja, é um agrupamento de estruturas esquizomorfos, ou heroicas, ligadas à dominante postural, à verticalidade do ser humano; o *Regime Diurno* das imagens possui sua própria lógica de representação, definindo-se como o regime da antítese e da hipérbole. Ana Maria Lisboa de Mello afirma que no *Regime Diurno* proposto por Durand, “as imagens expressam uma luta contra a passagem temporal e contra a morte que se afigura como um destino aterrorizante” (2002, p. 15). Nesse *Regime*, encontra-se a Estrutura Heroica, caracterizada pela luta e pela vitória do homem sobre o destino/morte.

O *Regime Diurno* é caracterizado por três grandes constelações de imagens: os símbolos de ascensão (elevação), conhecidos como *Ascensionais* que representam a “ascensão ou ereção rumo ao espaço metafísico, para além do tempo, de que a verticalidade da escada, dos bétilos<sup>5</sup> e das montanhas sagradas é o símbolo mais corrente” (DURAND, 1997, p. 145); os *Espetaculares* (relativos à visão) são os símbolos que envolvem a luz e a visão e os *Diairéticos* (divisão) que exigem um procedimento dialético: “a intenção profunda que os guia é a intenção polêmica que os põe em confronto com seus contrários” (DURAND, 1997, p. 158), isso significa que há uma separação/divisão entre o bem e o mal, por exemplo.

Essas estruturas podem ser observadas no poema “Luz na janela” de Helena Kolody:

---

<sup>5</sup> Pedra arredondada ou oval que, entre os antigos semitas, era considerada como a materialização da presença da divindade (Definição extraída de <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=b%E9tilo>>. Acesso em novembro de 2013.



### **Luz na janela**

Luz na janela,  
em noite escura  
de tempestade.

Sombra de árvore  
no descampado,  
quando o sol castiga o dia.

Amparo  
abrigo,  
estrela-guia  
é o coração do amigo  
(KOLODY, 2011, p. 58).

O título do poema “Luz na janela” declara o uso das imagens poéticas diurnas, assim como todas as estrofes desse texto poético, pois as imagens simbólicas de luz, sol e estrela são apresentadas nas estrofes que seguem. Outra característica das imagens diurnas propostas por Durand é a antítese, quer dizer, há um jogo dialético entre luz e noite (primeira estrofe); sombra e sol (segunda estrofe); estrela e abrigo (terceira estrofe). Os símbolos tenebrosos da noite e da escuridão opõem-se ao símbolo da luz, assim, na primeira estrofe do poema, o eu-lírico parece temer a tempestade da noite que é iluminada pelos raios, o isomorfismo desses raios parece refletir a esperança desse eu-lírico; é como se ele estivesse “perante uma obsessão angustiada da luz, do brilhante e do liso, mas sempre ligados à sinalização dos objetos, seres e elementos” (DURAND, 1997, p. 146). Constata-se que há uma expectativa de encontrar um “amigo” ou “o amado”, ou, ainda, Cristo, já que na tradição medieval Ele é constantemente comparado ao sol.

Se, na primeira estrofe, o símbolo da luz é positivo, na segunda estrofe, ela é representação do sol severo, o sol que mata, que agride tudo o que lhe exposto, fazendo com que a sombra seja desejada em um ambiente como esse. Além disso, é possível perceber um grande paradoxo dos devaneios voltados para a solidão, há um desejo do eu-lírico pela sombra, pela escuridão de sua solidão (descampado), ele não quer o dia, não é a luz/sol o que ele deseja, mas a sombra da árvore que representa simbolicamente o abrigo que alguém pode oferecer, seja um amigo, seja um amante, pois a árvore é humanizada, ela “é verdadeiramente a totalidade psicofisiológica da individualidade humana: o tronco é a inteligência, as cavidades interiores os nervos sensitivos, os ramos as impressões, os frutos e as flores as boas e más ações” (DURAND, 1997, p. 342).

Na terceira estrofe, o eu-lírico confirma o seu desejo por uma companhia, afirmando que o que quer é abrigo, amparo, uma estrela-guia, isto é, não será o sol a “luz suprema” (p.149) da vida desse sujeito que se sente só, mas sim o amor do amigo/amante/Cristo, representado pelo coração (último verso). Além disso, as palavras amparo, abrigo e coração podem representar tanto o *schème* do aconchego (regime diurno), quanto a intenção de profundidade, de recolhimento em um lugar sereno e calmo, que é a finalidade da *estrutura mística noturna*. Percebe-se, então, que há, no texto, um diálogo entre as duas estruturas do imaginário por meio de *símbolos espetaculares* ligados à luz que se opõem às trevas (sombras) conforme o que propõe Durand, em sua teoria sobre o imaginário, e há, também, um *símbolo sintético* – a árvore –, por sua verticalidade, semelhante à do homem, representa a progressão, a evolução, a verticalidade que “sujeita o destino da árvore ao do homem” (p.345), além do desejo pelo abrigo/recolhimento que está atrelado ao *Regime Noturno*, conforme será observado, a seguir, a partir da definição de Durand:

O *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (DURAND, 1997, p. 58, itálico do autor).

Conforme Durand, o *Regime Noturno*, considerado como o regime da conversão e do eufemismo, preocupa-se em dividir e reinar, por meio de duas estruturas: a Sintética e a Mística. A primeira se relaciona aos rituais seguidos pelo homem para garantir os ciclos da vida, e a segunda está ligada à criação de uma harmonia, à fuga da polêmica, à busca pela alegria e pela quietude e à vontade da união. Ana Maria Lisboa de Mello também tece considerações sobre *Regime Noturno*, afirmando que, nesse regime, “a face ameaçadora da morte eufemiza-se, perde as conotações ameaçadoras do regime diurno, já que é vista como o retorno ao lugar de origem” (2002, p. 1).

O poema *A Dimple in the tomb*, de Dickinson apresenta imagens das *Estruturas Místicas* propostas por Durand, evidenciando um eufemismo com relação ao morrer:

### **A Dimple in the Tomb**

*A Dimple in the Tomb  
Makes that ferocious Room*

*A Home* –<sup>6</sup>  
(DICKINSON, 2008, p. 198)

Para Durand, “A vida não é mais que a separação das entranhas da terra, a morte reduz-se a um retorno à casa...” (1997, p. 236); é esse retorno que o poema de Dickinson demonstra por meio de suas imagens poéticas: o túmulo (*Tomb*) tornar-se-á o lar dos seres humanos simbolizado pela palavra (*dimple*) que significa “covinha”, característica física de algumas pessoas, mas que ao ser empregada ao lado da palavra túmulo, estabelece um jogo semântico de “cova”, lugar onde os mortos são enterrados. Assim, a covinha (*dimple*: ser humano) na tumba transforma esse lugar cruel (*ferocious*) em um lar, que é o eufemismo presente na *Estrutura Mística* de Durand: “Na linguagem mística tudo se eufemiza: a queda torna-se descida, a manducação engolimento, as trevas adoçam-se em noite, a matéria em mãe e os túmulos em moradas” (1997, p. 273).

Esse jogo de imagens traduz a realidade exterior do homem, ou seja, a percepção sensorial dele é apanhada a partir de um pensamento mediado, os objetos não se apresentam materialmente à consciência, mas são representados pelas estruturas do pensamento. Assim, a escolha do caminho antropológico do imaginário dá-se pela possibilidade de ampliar os sentidos dos textos poéticos escolhidos para esta dissertação.

## 1.2 A POESIA COMO MOVIMENTO DE SIGNIFICAÇÕES

A poesia dobra-se e duplica-se, penetra no imaginário e busca reduzir o intervalo entre a palavra e o objeto. A poesia é pura significação, é a emoção do pensamento que compreende e significa um novo sentido, em palavras que guardam um mistério interior, que acabam por revelar a própria poesia e o mundo. De acordo com Lobo:

A poesia transforma tudo em encanto; exalta a beleza do que é mais belo e acrescenta beleza ao que houver de mais deformado; combina júbilo e terror, tristeza e prazer, eternidade e mudança; subjuga à união, sob seu brando domínio, todas as coisas inconciliáveis. Transmuda tudo em que toca, e todas as formas que se movem no resplendor da sua presença se transformam por maravilhosa simpatia em uma encarnação do espírito que dela emana; sua secreta alquimia transforma em ouro potável as águas venenosas que da morte fluem pela vida arrebatada o véu da familiaridade do

---

<sup>6</sup> Uma Covinha vai tornar / A Cova – esse cruel Lugar – / Um Lar – (Tradução de José Lira)

mundo e revela a beleza nua e adormecida, que é o espírito de suas formas (LOBO, 1987, p. 241).

A poesia é o movimento de significações por meio das imagens, capaz de immortalizar tudo o que há de belo e de superior no mundo, assim como o que há de horrendo e perverso; ela é portadora de alegrias e tristezas, produtora do universo que é constituído pelos homens; ela é capaz de compelir os seres humanos a sentirem aquilo que percebem e a imaginarem o que sabem.

Paz articula que a poesia é formada por palavras que não são apenas palavras, elas transcendem seu sentido sem perder os valores primários, seu peso original: “são também como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem. 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 afirmação de Paz, a poesia é uma possibilidade animada a partir do contato com o interlocutor, ou seja, a cada leitura, ele atribui significados ao poema e essa pluralidade de significações afirma a unidade da poesia.

Cohen discorre sobre figuras e palavras poéticas, da pluralidade semântica, afirmando que a poesia é intraduzível, impossível de parafrasear, pois apresenta sentidos diferentes. Para ele, “a poesia é o canto do significado”. Com base nisso, o crítico levanta um problema: a diferença entre entidade linguística (figura) e entidade psíquica (imagem), concluindo que “a figura só acha a sua finalidade se operar uma mudança já não do conteúdo, mas da forma do sentido, se ela transformar o conceito em imagem, o inteligível em sensível” (COHEN, 1987, p. 127). O que Cohen expõe é que as palavras só têm propriedade se estabelecerem uma relação de sentido com o homem, e isso impedirá que a leitura poética seja redundante, mas inesgotável.

A poesia é, portanto, a experiência do ser, do poeta que se dedica a essa árdua tarefa de dar voz à incerteza, de inventar-se por meio de palavras, conforme o poema de Kolody: “O poeta nasce no poema, / inventa-se em palavras” (KOLODY, 1997, p. 86), e o leitor é o responsável por atribuir significado à incerteza do poeta, às imagens poéticas idealizadas por ele. A poesia não é simplesmente um arranjo de palavras durante uma atividade técnica, ela vai muito além, é uma convenção que tudo cria e que oferece uma variedade de interpretações que contemplam todos os assuntos da vida social, entre eles, a morte. Assim, busca-se traçar uma relação entre poesia, linguagem, imagem e morte, para que seja depreendido dos poemas analisados o mistério das imagens reveladoras.

Diversos ensaios, artigos e livros que tratam sobre a vida e a obra de Emily Dickinson buscam fazer as interpretações de seus poemas com base no poeta empírico<sup>7</sup>. No entanto, este trabalho verificará as representações da morte nos poemas de Dickinson e de Helena Kolody a partir da relação entre poeta e poesia, consoante com o pensamento hegeliano:

O poeta que tem o poder de cantar e de criar, tem para isso a vocação e o dever. Não deixa, contudo, de ser verdade que as circunstâncias, incitações e solicitamentos exteriores podem também servir de impulso à criação lírica. Porém, em semelhantes casos, o grande poeta lírico liberta-se rapidamente do tema que lhe foi alvitado ou imposto [...] o poeta lírico não pode subtrair-se à força que o impele a dar uma expressão artística a tudo o que se passa na sua alma ou atravessa o seu pensamento (HEGEL, 1980, p. 242 e 244).

O estudo de poemas, a partir dessa perspectiva – poeta lírico, sugere que o eu-lírico coloque máscaras ou *personae* para fingir uma verdade que está constantemente mudando. Para Lopes, a verdade em constante mutação é uma verdade psicológica, é “parte da existência global de um Ser-no-mundo” (1995, p. 162), são vários seres no ente. Assim, o poeta apresenta inúmeras faces ilusórias que ultrapassam um saber consciente e chegam ao leitor que as interpreta de formas distintas, portanto, “a função política do poeta é a de exercitar e manter aberto o espaço intrasubjetivo, através do fenômeno lírico” (LOPES, 1995, p. 170), cabendo-lhe fazer com que o receptor recrie este espaço e desenvolva a sua compreensão do poema, pois a leitura faz do texto o que o vento faz nas dunas de areia: novas formas, que não têm passado, nem futuro, pois estão em constante alteração. Assim é a leitura, capaz de conferir a singularidade da obra, pois não é necessário que o autor esteja presente para que ela seja compreendida, e sim o leitor, pois ele é importante para fazer com que a obra torne-se, já que “a leitura nada faz, nada acrescenta, ela deixa ser o que é” (BLANCHOT, 2011, p. 210).

Emily Dickinson foi uma poeta que abordou o tema da morte em grande parte de sua obra. Para alguns, ela é considerada uma poeta confessional, Martin (2002), entretanto, observa que Dickinson apresenta uma poeticidade que faz uso da língua de modo a demonstrar todas as faces das temáticas exploradas por ela e não apenas o relato de experiências pessoais<sup>8</sup>:

---

<sup>7</sup> Poeta empírico é aquele que se apóia na experiência de vida.

<sup>8</sup> Hegel afirma que o poema só é poema quando supera a quintessência da experiência pessoal para inscrever-se no universal. “Ao separar-se da objectividade, o espírito recluso em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afectam a alma subjectiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a atividade da vida interior. Por outro

*It is always tempting to regard Dickinson as a confessional poet – one whose poems, for all their innovative brilliance, are nonetheless outpourings of her own private feelings toward love, death, nature, and immortality. A closer look at her vast poetic project, however, reveals a far more complex artistic purpose, one that revels in both the possibilities and the impossibilities of language to evoke the experiences of life and mind<sup>9</sup> (MARTIN, 2002, p. 91).*

Tanto Emily Dickinson quanto Helena Kolody rompem a vivência pessoal para buscar a compreensão do fenômeno da morte na esfera do homem, na esfera universal. Nesse sentido, nota-se que a linguagem é uma ferramenta essencial para compreender as inquietações da vida; ao escrever, o poeta não está necessariamente exprimindo sua certeza, mas sim quebrando o elo entre o eu (poeta) e a palavra, emudecendo o escritor para que esse silêncio adquira forma, coerência e entendimento, ou seja, conforme Blanchot: “o tom não é a voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala” (2011, p. 18). Desse modo, o tom do texto literário exprime a solidão do escritor a partir da sua obra, pois ele sacrifica a sua fala para dar voz ao universal, isto é, uma poesia que se estende a todos, que é composta de elementos oriundos de várias fontes e não apenas da experiência do poeta, ao tratar de temas que exigem resolução, coragem e compreensão por parte de seus interlocutores, como a morte, por exemplo.

Gadamer (1998) postula que os pré-saberes do leitor devem ser considerados, uma vez que, ao ser colocado diante do texto, ele utilizará esses pré-conceitos para interpretá-lo, ou seja, ninguém faz uma leitura de mente vazia. O autor propõe que o leitor compreenda que a leitura inicia-se com os conceitos prévios concernentes a ele, tais conceitos acabam sendo substituídos por outros e remodelados a partir da compreensão daquilo que se lê, vale ressaltar, também, que a cada época, um texto apresentará interpretações distintas, ou seja, pode-se modificar o sentido atribuído a ele, diversas vezes, ao longo do tempo.

Assim, para que o poeta possa, por meio de seus poemas, expressar uma realidade cuja compreensão dependerá da leitura dos receptores, ele faz uso da linguagem que organiza o discurso. O poema é, então, um conglomerado de palavras que são a expressão da

---

lado, para que esta revelação da alma se não confunda com a expressão acidental dos sentimentos e representações ordinárias, e tome a forma poética, será necessário que as ideias e impressões que o poeta descreve, sendo pessoais, conservem todavia um valor geral, quer dizer, sejam autênticos sentimentos e considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes, despertar esse que só pode ser dado graças a uma expressão poética viva” (HEGEL, 1980, p. 217-218)

<sup>9</sup>É sempre tentador considerar Dickinson como uma poeta confessional - aquela cujos poemas, por todo o seu brilhantismo inovador, não deixam de ser emanções de seus próprios sentimentos pessoais em relação ao amor, à morte, à natureza e à imortalidade. Um olhar mais atento ao seu vasto projeto poético, no entanto, revela um propósito artístico muito mais complexo, que revela tanto as possibilidades quanto as impossibilidades da linguagem para evocar as experiências da vida e da mente (Tradução nossa).

imaginação ativa, ou seja, as imagens do texto poético só são entendidas se forem representadas pelas palavras e, nesse sentido, Paz assegura que imagem é “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema” (PAZ, 1982, p. 37).

Para refletir sobre quaisquer temas, o homem faz uso da linguagem, pois ele é inseparável das palavras, ele é feito de palavras, ele pensa por meio da linguagem, segundo Paz, “a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado [...] Não podemos escapar da linguagem [...], as palavras não vivem fora de nós, nós somos o seu mundo e elas o nosso” (PAZ, 1982, p. 37). Nesse sentido, a linguagem é o instrumento que os poetas utilizam para fazer uma reflexão. Assim, pode-se dizer que morte e linguagem estão intimamente ligadas, uma vez que é apenas por meio das palavras que o ser humano consegue refletir sobre algo que não se pode vivenciar, pois “a linguagem humana é um sistema codificado com dupla articulação que permite ao mesmo tempo, a acumulação, a conservação, a organização e a criação do saber” (MORIN, 1970, p. 88). Isso significa dizer que a literatura não é uma manifestação subjetiva simplesmente, mas o modo que os homens encontraram para falar sobre aquilo que não conseguem compreender, aquilo que necessita de uma resposta no cotidiano, ou seja, o autor escreve de modo a relatar os fatos do mundo real, dos acontecimentos sociais.

A experiência da morte é focalizada nos estudos literários a partir da neutralidade/do vazio, isto é, da falta da experiência da morte. Isso não ocorre porque ela inexistente ou porque é uma mentira, mas porque os textos literários são marcados por falta de experiência vivencial do sujeito, uma vez que a temática em questão é impossível de ser experimentada pessoalmente, ela é apenas descrita a partir da morte do outro. Há dois eixos a serem pontuados aqui: a morte do outro como experiência de ausência e dor; a morte pessoal, como mera projeção, expectativa, mistério, algo que vai contra um dos instintos mais primários dos seres humanos, que é o da sobrevivência, o que sempre resta em experiências limítrofes.

A linguagem é uma ferramenta que pode ser considerada como sinônimo de poder para os escritores, pois partir dela constrói-se o possível, busca-se um sentido para o real, reflete-se sobre a morte: “a ideia de finitude garante no ser humano a compreensão e o conhecimento; o fim, entretanto, representado pela morte, faz com que os seres se debatam entre a possibilidade de compreensão da morte e o horror de sua impossibilidade” (BYLAARDT, 2006, p. 22).

A relevância da escrita se encontra na linguagem imaginária, que comporta uma vertente representativa, que é verbalizada. Essa linguagem deve produzir um sentido diverso formado por um conjunto de imagens e narrativas:

A literatura não é imagem dos objetos no mundo, mas a sua própria imagem, imagem da linguagem, linguagem imaginária. Na linguagem cotidiana, a imagem aparece sobre a ausência da coisa. Na linguagem literária, a imagem aparece sob sua própria ausência já que a imagem é a própria linguagem. [...] O morto é a imagem de si mesmo (e não do vivo que foi), por se tornar mais imponente, mais impressionante (como a arte clássica), do que o vivo enquanto ele era apenas um ser humano. [...] O cadáver por perder sua utilidade, é apenas imagem, e imagem de nada. Essa condição de neutralidade se reforça quando o querido defunto é conduzido ao cemitério, o lugar da absoluta impessoalidade e anonimato. Esse caráter incomum e neutro da imagem cadavérica relaciona-se às imagens veiculadas pelo texto literário em sua fabulação da impossibilidade (BYLAARDT, 2006, p. 45-46).

Ao escrever, o sujeito estabelece uma relação antecipada com a morte por meio da escrita. Os poetas narram experiências simbólicas de morte; é como se o poema, por vezes, funcionasse como uma espécie de experiência antecipada de morte; é a manifestação da dor e da melancolia que se sente perante o morrer. Esse sentimento, artisticamente construído pela linguagem, representa a desintegração de tudo: das pessoas, do tempo e do lugar.

A arte, sob a perspectiva deste estudo, é responsável por representar a morte, por tentar explicá-la, por dar forma àquilo que não se conhece, de preencher o vazio que o morrer desencadeia nos seres. É como se a morte e a escrita estivessem intrinsecamente ligadas, pois o poeta encontra na escrita a possibilidade de ter a experiência do morrer. Outra característica que aproxima a escrita da morte é o fato de que ambas estão por vir, não se sabe quando, nem como, mas elas vêm, isto é, não se escreve para se salvar, nem para salvar os outros, mas para chegar perto da morte e aprender, enfim, a morrer.

A poesia é uma linguagem escrita que reconhece as imagens, ou ainda, é a imagem da linguagem, assim como a imagem aparece sobre a ausência do objeto, também a linguagem poética surge na ausência dos acontecimentos. Essa ideia de poesia como imagem da linguagem deve-se ao fato de que ela exercita a imaginação dos leitores, permitindo a compreensão da construção poética. Com base nisso, Cruz assevera que a imaginação é o meio pelo qual o homem consegue imaginar mundos e dar sentido à vida, fazendo-o através das imagens. A poesia, por sua vez, “é o vetor de operacionalização dos instantes vividos, das transmutações da linguagem, da valorização dos sentimentos e das coisas mais simples” (CRUZ, 2012, p. 66)



O homem não faz reflexões sem o uso da linguagem, pois é um ser de palavras. Paz afirma que “a linguagem é uma condição da existência do homem” (1982, p. 37); isso porque as palavras funcionam como representações imagéticas das formas verbais, transformando o signo<sup>10</sup> (palavra) em símbolo (imagem). Daí, a relevância da criação poética, que busca desenraizar as palavras para desalienar a consciência humana, ou seja, arrancam-se as palavras da linguagem para devolvê-las de forma recriada, única, transformando, assim, o poeta em servo das palavras, aquele que as purifica e devolve a sua natureza original.

A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas. A ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. E, desse modo, é um instrumento mágico, isto é, algo susceptível de transformar em outra coisa e de transmutar aquilo em que toca [...] (PAZ, 1982, p. 41).

No dizer de Octavio Paz, “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (PAZ, 1996, p. 45). A imagem não exclui nenhum significado das palavras, ela diz o que a linguagem é incapaz de dizer, contém significados díspares na poesia, indica algo sobre o mundo. Dessa forma, “a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe a unidade” (PAZ, 1996, p. 46). Assim, ao fazer uso de uma *spider* (aranha) em seu poema, conforme será visto mais adiante, Emily Dickinson não descreveu a aranha, mas a colocou diante do leitor, forçando-o a atribuir um significado a um inseto conhecido por ele; essa é a força da imagem: “as imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação” (PAZ, 1996, p. 48), isto é, a imagem convida o leitor a recriá-la ou reconstruí-la, assim, a aranha recebe diferentes interpretações a cada leitura do poema de Dickinson; ela representa mais do que a aranha real, ela ganha uma forma que só é possível inscrever-se nos sentimentos por meio da experiência poética.

Por isso, para Lopes, o poema deve ser analisado na sua condição de organismo, isto é, cada parte deve ser estudada separadamente, mas há uma unidade de sentido que as une. O estudioso propõe conceituar som, ritmo conteúdo e imagem e, após uma longa descrição sobre esses termos, chega à conclusão de que a imagem é a responsável por recuperar som, ritmo e conteúdo; ela “possui anterioridade sobre a palavra e sua sonoridade, assim como sobre o conteúdo emocional e ideativo diretamente veiculados” (LOPES, 1995, p. 107). Para ele,

---

<sup>10</sup> “Chamamos de *signo* a toda coisa que substitui outra para o desencadeamento de um mesmo conjunto de reações” [itálico do autor] (PIGNATARI, PINTO *apud* TELES, 1985, p. 417)

ainda, o leitor não é passivo diante do texto, devendo recriar a imagem, não sendo essa recriação um devaneio ou uma interpretação aleatória.

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, concebe a imagem como aquela que tem uma sonoridade do ser, ou seja, o filósofo busca conceituar a imagem a partir de um ponto de vista fenomenológico, porque, ao tentar conceituar a imagem objetivamente, e não a partir da subjetividade, observou que o conceito foi insuficiente para elaborar a metafísica da imaginação; assim, constatou que a imagem poética é “essencialmente variacional”, pois está associada à consciência criadora do ser humano. Desse modo, segundo Bachelard, “a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa” (1988, p. 100), isso significa dizer que a imagem poética é criada e recriada em um processo intersubjetivo, atingindo um universal humano:

A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta (BACHELARD, 1988, p. 95).

A imagem é inerente ao poeta e a todos os seres, já que está inscrita na quintessência do ser, dialogando, também, com o presente, com o passado, com o futuro, com a sociedade, com a natureza, com a matéria, ou seja, não é apenas uma lembrança do passado, mas o passado revivificado e ressignificado.

A imagem é, portanto, formada pela palavra e é por meio dela que o texto poético transcende, diz o indizível. Ela não está formada, não é um dado acabado, mas por construir. Bosi contribui, nesse sentido, ao afirmar que “na corrente do texto nada existe de já feito, tudo está se fazendo. Abre-se em cada imagem um vazio — cheio de desejo ou de espera — que reclama a plenitude da relação” (BOSI, 1977, p. 34). A palavra poética leva o leitor a outros mundos, outras terras, outras verdades; o poema é uma obra infundável, pois há sempre um leitor novo para atribuir-lhe sentido por meio das imagens. Isso significa dizer que o instante de leitura de todo poema é único, dotado de experiências históricas e sociais que variam de indivíduo para indivíduo, é a própria “consagração do instante”, conforme Paz (2009, p. 51).

As palavras são aquelas que nutrem um poema, fazendo eclodir dele uma constelação de imagens que são (re)criadas a cada leitura. Logo, ao relacionar linguagem e imagem, tem-se que a poesia é a transcendência das palavras, o impulso do homem frente às eventualidades da vida, o poema produz o estado poético através das palavras, isto é, ele é o responsável por

aliviar a alma, descortinar aquilo que se esconde no espírito criativo/imaginativo do autor, “um poema é a própria imagem da vida expressa na sua verdade eterna” (LOBO, 1987, p. 224)

A relação entre imagem e poesia é fortemente observada nas obras de críticos literários. Entre eles está Luiza Lobo, que declara que a poesia é a “expressão da imaginação”, uma vez que reúne experiências internas e externas dos poetas para refletir uma linguagem detentora do maior segredo dessa produção: ampliar o círculo da imaginação dos seres, propiciando-lhes novos pensamentos, fazendo-lhes reproduzir seu próprio mundo, afastando-lhes da lógica das coisas. Enfim, “a poesia transforma tudo em encanto: exalta a beleza do que é mais belo e acrescenta beleza ao que houver de mais deformado, combina júbilo e terror, tristeza e prazer, eternidade e mudança [...]” (LOBO, 1987, p. 241).

A partir das definições e adjetivações atribuídas à poesia, bem como da importância da linguagem e da imagem, faz-se necessário justificar a escolha do tema da morte neste estudo, uma vez que o propósito é entender a recorrência das imagens atreladas a tal temática nos textos poéticos de Dickinson e Kolody. A temática da morte foi escolhida porque a arte é a relação com a morte, “porque pensar a morte é introduzir no pensamento a desintegração supremamente duvidosa do não certo” (BLANCHOT, 2011, p. 99). Fogem da morte aqueles que não refletem sobre ela; todavia, escapar da morte só é possível perante a própria morte. A arte, neste caso, o poema, não traz respostas para a morte, apenas recorda o homem de que tudo o que é, tudo o que adquire e tudo o que faz retorna ao insignificante.

A escrita sobre a morte e o problema da vida após a morte, a imortalidade, parece ter sido incessante para Emily Dickinson, ou seja, a morte é, para ela, o símbolo geral da natureza e o antídoto contra ela é a crença na passagem, na redenção, na imortalidade. Helena Kolody também escreve sobre a morte de forma questionadora, buscando compreender essa vida que é o reino do limite, entendendo o homem como um mero visitante do mundo, aquele que existe hoje, mas o amanhã será uma incógnita, para onde ele vai, não se sabe, nem se sabe se existe um Além.

*My life closed twice before its close*

*My life closed twice before its close –  
It yet remains to see  
If Immortality unveil  
A third event to me*

*So huge, so helpless to conceive  
As these that twice befell.*

*Parting is all we know of Heaven  
And all we need of Hell*<sup>11</sup>  
(DICKINSON, 2008, p. 238).

Como muitos poemas de Dickinson, esse apresenta o questionamento, a dúvida sobre a eternidade. No primeiro verso, o eu-lírico afirma que teve sua vida fechada (*closed*) por duas vezes antes de seu próprio fechamento (*its close*), o que permite inferir que duas mortes de pessoas queridas ocorreram antes de sua própria. Nos três versos seguintes, o eu-lírico questiona sobre a terceira morte, há uma dúvida se é a sua própria ou de outra pessoa querida. Na segunda estrofe, surge a incerteza do eu-lírico sobre o além-mundo, afirmando no primeiro verso que a morte é um acontecimento tão grande, tão enorme (*huge*), que é inútil tentar compreendê-la (*conceive*); a única certeza é que separação constitui tudo o que se sabe sobre o Paraíso (*Heaven*) ou sobre o Inferno (*Hell*), revelando, assim, um diálogo com a crença cristã que compreende a morte como uma partida para outro plano, podendo ser o Céu ou o Inferno; isso é o que Durand chama de inversão no *Regime Noturno* do imaginário simbólico: “a vontade de ver na morte uma inversão do terror naturalmente experimentado e um símbolo de repouso primordial” (DURAND, 1997, p. 237).

A idealização de uma viagem, isto é, a crença de que a morte é um rito de passagem de um plano para outro, uma fase necessária para que se possa alcançar um mundo melhor é apresentada por Gennep: “Não podemos descrever comparadamente os mundos de além-túmulo. A ideia mais difundida é que este mundo é análogo ao nosso, porém mais agradável, e que a sociedade nele acha-se organizada como na terra” (2011, p. 113), o autor ressalta que o desejo dos homens é partir para um mundo melhor, para o eterno, como é possível observar nos poemas de Dickinson e Kolody, para um lugar onde não haja tristezas, não haja desgraças, não haja perdas, um lugar de reencontros e alegrias.

Pensar sobre a morte, refletir sobre ela, é algo que o homem contemporâneo evita fazer, mas a poesia leva a essa reflexão por meio da imaginação que, “não pode propor-se outra coisa senão recuperar e exaltar – descobrir e projetar – a vida concreta de hoje” (PAZ, 2009, p.106); a reflexão sobre a morte, sobre a imortalidade da alma, sobre o além-mundo, é uma inquietação do homem muito bem representada pela poesia. O eu-lírico em Helena Kolody, assim como o de Emily Dickinson, também crê em outro mundo, no pós-vida:

---

<sup>11</sup> Minha vida acabou por duas vezes – / Resta ser confirmado / Se na Imortalidade um novo evento / Me será revelado // Como esses que passei assim tão fora / Da medida e de juízo – / Partir é tudo o que do Céu conheço / E do Inferno Preciso (Tradução de José Lira).

### Despertar

Deteve o passo  
e tombou  
na água funda e misteriosa.

Na outra margem,  
acordou,  
do pesadelo da vida  
(KOLODY, 2011, p. 42).

O poema de Kolody é formado por dois tercetos que apresentam rimas assonantes no segundo verso (tombou e acordou) de cada estrofe. O eu-lírico desse poema está em terceira pessoa e, assim como no poema de Dickinson, trata do mistério, sobre o outro mundo.

No início do poema o eu-lírico demonstra que “deteve o passo”, não mais andou e “tombou”. Essa queda, conforme Durand, “estaria do lado do tempo vivido” (1997, p. 112) que representa a morte. A queda para o ser humano está atrelada ao movimento, à vida, pois, desde pequeno, o homem sofre quedas reais durante a sua vida, mas a última queda é aquela que leva às trevas, aquela “que resume e condensa os aspectos temíveis do tempo” (p. 113), aquela que leva à morte. Helena Kolody usa o verbo *tombar* que tem o mesmo sentido semântico de cair, no entanto, como algo de súbito, que acontece repentinamente, funcionando como um eufemismo para a morte. No terceiro verso, Kolody apresenta para onde o homem vai (na água funda e misteriosa), remetendo ao mesmo mistério, à mesma dúvida de Dickinson: não se sabe quase nada sobre Céu e Inferno.

Na segunda estrofe, o eu-lírico chega a outra margem, onde acorda dos pesadelos da vida. Nessa estrofe, o eu-lírico deixa claro que acredita que a morte é a redentora da vida, é aquela que leva os seres a outro mundo, mas um local onde não há tribulações, onde é possível livrar-se de todas as angústias da existência terrena.

O poema *Despertar* representa a crença do eu-lírico em outra vida, em uma vida que livra os seres de todas as tribulações terrenas, mas é misteriosa; ao fazer o uso das palavras *água funda*, é possível observar que há uma dúvida sobre como será essa vida, pois a profundidade das águas representa a obscuridade, a dúvida sobre como será a vida após a morte.

## 2 A DUALIDADE VIDA E MORTE: CONCEPÇÕES TEÓRICAS

“Cada morte rompe a textura da rede estendida: o mundo”

(CANETTI, 2009, p. 116)

A morte marca o término das atividades biológicas de um ser vivo. Ao longo do tempo, o corpo humano degenera-se, o colágeno da pele, os melanócitos (pigmentação do cabelo) e a cartilagem óssea vão se reduzindo no organismo e, conseqüentemente, os órgãos e as células diminuem suas funções vitais biológicas, químicas e físico-químicas, resultando na morte do organismo. Essa morte é irreversível, já que, de acordo com a ciência, não se pode trazer um organismo morto à vida.

Tudo no universo pertence a um ciclo de renovação que é inerente à natureza: as estações do ano, os dias da semana, os meses do ano, as fases da lua e, também, a morte. O ser humano nasce, cresce e morre, conforme afirma Montaigne, “todos os dias caminham para a morte, o último finalmente chega a ela” (MONTAIGNE, 2002, p. 141). Esse ciclo encerra-se para que as transformações ocorram, assim sendo, a evolução constante é uma das leis mais relevantes da natureza. Porém, o ser humano tenta incansavelmente modificar-se, por meio do retardamento do envelhecimento das células, da criação de órgãos artificiais, entre outras tentativas; tudo isso é feito para evitar o envelhecimento e vencer a morte, isso porque ainda se acredita numa possível imortalidade que, até então, só existe na arte, na mitologia, na religião e na literatura.

Assim sendo, para o homem, a morte é o maior mistério. A consciência da efemeridade da existência temporal é presença constante nas mais diversas de manifestações narrativas humanas: o sonho, o rito, o mito, a poesia, entre outros, e, como ressalta Becker, “de todas as coisas que movem o ser humano, a mais forte e determinante é o medo da morte” (1974, p. 2). Entretanto, a morte também é ambivalente, pois nem todos os seres enxergam-na com horror; alguns, pelo contrário, aguardam-na ansiosamente como uma espécie de fuga da realidade e dos sofrimentos que a vida apresenta.

A morte é o resultado da existência, ou melhor, a conseqüência dela. Nesse sentido, Dastur em *Morte: ensaio para a finitude*, constata que:

Se a relação com a mortalidade é uma relação do ser humano com seu próprio fim, essa não pode mais apresentar-se como simples interrupção acidental, incompletude e imperfeição, mas ao inverso, como “fundamento”

invisível e a fonte “noturna” de todo aparecer. Uma tal concepção de finitude reconduz contudo o ser humano à sua artificialidade constitutiva, isto é, a seu caráter propriamente terreno, temporal e corporal (DASTUR, 2002, p. 113-114, aspas do autor).

Embora o homem aprenda que a morte é inevitável, ele é traumatizado com relação a ela, conforme pondera Morin, “traumatismo da morte é precisamente a irrupção da morte real, da consciência da morte, no seio dessa cegueira. E não se deve confundir essa cegueira com a afirmação da imortalidade, a qual implica sempre consciência da morte” (MORIN, 1970, p. 59); e, por causa desse pavor, dedica-se em superar a morte pela linguagem, tentando mediante ela construir significados e converter o silêncio angustiante em uma combinação de palavras que ecoam as suas angústias e inquietações. É notória, portanto, a intenção dos poetas de compreender ou até mesmo tentar superar a morte por meio de suas obras, sobretudo, porque a obra atrai pela tentativa de provar uma impossibilidade. Os poetas escrevem de forma a representar uma relação antecipada com a morte; é como se a obra funcionasse como uma experiência para chegar a ela.

A incerteza sobre o destino dos seres após a morte é algo que leva o homem a refletir, por meio da linguagem, sobre ela, ou seja, o poeta escreve sobre aquilo que busca respostas, não sobre o que sabe, mas sobre o que lhe parece. Nesse sentido, Morin afirma que o homem enxerga a morte como uma espécie de vida que prolonga a vida individual (imortalidade) e essa ideia pressupõe “não a ignorância da morte, mas, pelo contrário, o reconhecimento de sua chegada” (MORIN, 1970, p. 26). Portanto, existe uma consciência realista da morte, embora ninguém a conheça, ela é real, fazendo que, ao mesmo tempo em que o homem acredite numa imortalidade, ele autodenomine-se mortal.

Emily Dickinson compôs linhas que buscam refletir sobre a questão da imortalidade na qual o homem acredita. Porém, em seus versos, a imortalidade, a que Dickinson alude, não é a crença em uma vida futura, mas sim uma imortalidade a partir do que se produz enquanto se vive, isto é, aquilo que é exteriorizado enquanto se goza da vida, no caso dos poetas, a obra, pois é pela linguagem que o homem mantém-se imortal. Tal imortalidade ocorre pela memória, pois o imaginário de um povo é o produto cumulativo de sua história e de suas narrações míticas, alimentando a memória cultural nacional. De acordo com essa noção, Blanchot afirma que “o escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte” (BLANCHOT, 2011, p. 96). Se o autor caminha na experiência de poder morrer por meio da obra, isso significa que a obra é uma experiência de morte, só se pode aproximar da morte, distanciando-se dela, ou seja, o

artista enfrenta a morte, tornando-a menos dolorosa, ou ainda, impossível, pois é por meio da obra que o homem glorifica-se e perpetua-se.

*The spider*

*A spider sewed at night  
Without a light  
Upon an arc of white.*

*If ruff it was of dame  
Or shroud of gnome,  
Himself, himself inform.*

*Of immortality  
His strategy  
Was physiognomy<sup>12</sup>  
(DICKINSON, 2011, p. 54).*

Com seus versos em ritmo fluente, Emily Dickinson materializa sua concepção estética por meio de duas metáforas teia = poema e aranha = poeta, fazendo surgir um sujeito lírico que se funde com o ofício do poeta pelo motivo de representar imagetivamente uma aranha que tece à noite, como um poeta que alinhava as palavras de seus poemas também à noite. Assim, essas metáforas representam que a arte da aranha é o que a torna imortal, bem como é por meio de sua obra que os poetas imortalizam-se.

Constata-se, na primeira estrofe desse texto poético, que a aranha é, portanto, a imagem do poeta tecendo seus poemas às escuras. A antítese provocada pelas palavras rimadas *night*, *light* e *white* revela, desde o início, esse dualismo vida/morte, uma vez que noite e escuridão representam simbolicamente a morte; claro e branco, a vida. Na teoria do imaginário de Durand, o *Regime Diurno* da imagem é composto por três constelações simbólicas valorizadas negativamente: as imagens derivadas dos esquemas da animalidade, as imagens das trevas e as da queda que são representantes da ação do tempo nefasto; e outras três constelações que se contrapõem simetricamente: o esquema diarético, o esquema ascensorial e o arquétipo espetacular, que são contraponto da queda, das trevas e do compromisso carnal ou animal, que são o simbolismo da fuga do tempo, do destino e da morte.

Na estrofe que segue, há uma dúvida sobre o que é criado, apresentando novamente uma antítese, podendo ser essa criação um tecido branco e fino, o que é atrelado à vida; ou

---

<sup>12</sup> A aranha // À noite, uma aranha teceu sua teia, / Sem luz alguma, / Sobre uma arcada branca. // Se musselina para uma dama, / Ou mortalha para um gnomo, / É segredo que a aranha cala. // Sua estratégia / De imortalidade / Foi a fisiognomia (Tradução de Ivo Bender)



uma mortalha, representante da morte. Apenas a aranha sabe o que será articulado, assim como só o poeta conhece a intenção primeira de seus versos.

Na terceira estrofe, Dickinson deixa claro que a estratégia de imortalidade é a fisiognomonia<sup>13</sup>. Interpreta-se o uso dessa ciência, no poema, como justificativa de imortalidade, porque o que é externado por meio das obras de escritores e poetas é imortal. Então, Emily Dickinson criou um elo entre a ciência de estudo dos traços faciais e corporais (exteriores) dos seres humanos com a sua poesia, atribuindo imortalidade à obra exteriorizada pelo artista, ou seja, a imortalidade da obra de arte pela capacidade de desvendar aquilo que há para ser desvendado no homem, de decifrar os sentimentos inerentes a ele ao longo do tempo.

Essa imortalidade que se dá pela produção artística do poeta está presente em um comentário de Adélia Maria Woellner sobre Helena Kolody:

Helena, distante e tão presente... intensamente presente em cada poema, com todos os signos, símbolos e mensagens, porque a sua vida, na realidade, não teve ponto final: conquistou a imortalidade nos exemplos; construiu a imortalidade nos versos que constituem sua obra, essa obra que, indefinidamente, continuará a despertar e estimular a sensibilidade em todos quantos dela se impregnarem (KOLODY, 2011, p. 9).

Não há uma certeza de que a alma é imortal, a única certeza de imortalidade que existe é a de que ela só é possível por meio da obra e da memória, pois tudo na natureza pertence a um ciclo de renovação, e o homem, ser provido de razão, é o único que pode refletir sobre a sua finitude; o único que apresenta uma consciência que o torna dúbio, visto que, ao mesmo tempo em que recebe destaque na natureza por sua inteligência e poder incomparáveis, sabe-se que virá a terra para perecer e desaparecer para todo o sempre.

[...] essa consciência de si mesmo dá literalmente ao homem a posição de um pequeno deus na natureza, como o sabiam os pensadores da Renascença. No entanto, ao mesmo tempo, o homem é um verme e alimento para os vermes. Este é o paradoxo: ele está fora da natureza e inapelavelmente nela; ele é dual, está lá nas estrelas e, no entanto, acha-se alojado num corpo cujo coração pulsa e que respira [...]. Seu corpo é um invólucro de carne, que lhe é estranho sob muitos aspectos – o mais estranho e mais repugnante dos quais é o fato de que ele sente dor, sangra e um dia irá definhando e morrer (BECKER, 1974, p. 39).

---

<sup>13</sup> Arte de conhecer o caráter dos homens pela observação das feições do rosto.

Nessa mesma perspectiva, Aissa (2006) tece comentários semelhantes no que concerne ao homem perante a morte e acrescenta que a tomada de consciência sobre a finitude, enquanto ainda se é vivo, torna natural que os seres humanos pensem que a vida não tem sentido. No entanto, ele argumenta que se é pela palavra que esse sentido é encontrado, o ideal é que essa busca de significado seja feita incessantemente e essa é uma das funções da criação literária: afastar o homem da imagem nefasta da própria efemeridade.

A morte é estudada pelas mais diversas áreas da ciência, porque é uma realidade inescapável da condição humana. Assim, embora o interesse deste trabalho seja o de estudar as imagens poéticas de representação da morte subjacentes nos poemas de Emily Dickinson e Helena Kolody, apresentar-se-ão breves definições sobre a morte a partir de algumas das ciências que buscam compreender a relação do homem com a finitude.

Biologicamente, é pertinente afirmar que a morte ocorre pela destruição celular de um organismo, processo fisiológico normal e irreversível, uma vez que não é possível utilizar nenhum meio de reanimação, tem como característica a interrupção de todos os comandos do organismo.

A morte, compreendida como degeneração do organismo, acontece naturalmente com o envelhecimento. Nesse sentido, Morin aponta que “a vanguarda da morte é o envelhecimento, e por isso conhecer o envelhecimento é conhecer também a morte” (MORIN, 1970, p. 293).

Ainda para Morin, o enfraquecimento da reatividade das células, a perda do poder de regeneração e a degradação da aptidão da substância celular é um efeito da velhice, sendo um efeito, não é uma consequência, portanto o envelhecimento é manifestado por meio desse desgaste.

Cancela solidifica essa questão como um processo natural para a morte:

[...] Os radicais livres destroem enzimas e atacam células, causando nelas sérios danos estruturais cuja consequência será o seu mau funcionamento e morte. As células nervosas são um dos alvos dos radicais livres. Como as células nervosas não se reproduzem, o número de neurônios tende a diminuir cada vez mais, havendo assim menos conexões sinápticas, conduzindo a perdas da capacidade funcional. Com o passar do tempo, mais e mais lesões são causadas, até muitas células não funcionarem normalmente ou morrerem. Quando isso acontece, o organismo também morre (CANCELA, 2007, p. 5-6).

A morte natural, consoante o conceito dado pela biologia, ocorre, na maioria das vezes, com a chegada da velhice, isto é, o envelhecimento é um corolário do tempo e,

consequentemente, a morte também o é. Nesse sentido, Helena Kolody exprimiu a relação tempo, vida e morte no poema “Sabedoria”.

### Sabedoria

Tudo o tempo leva.  
A própria vida não dura.  
Com sabedoria,  
colhe a alegria de agora  
para a saudade futura  
(KOLODY, 2011, p. 20).

A poeta assinala que, embora a sabedoria seja alcançada com o tempo, é o próprio tempo que põe fim a tudo: a beleza da juventude, aqueles que nos cercam, a vontade de viver, a própria vida. Nos versos que seguem, sugere-se que o sujeito lírico trata da sabedoria como algo que ensina a aproveitar cada minuto vivido, a ideia horaciana de *carpe diem*, e as alegrias que surgem ao longo do tempo, pois é certo que haverá uma saudade futura; essa é a consciência da individualidade humana que se mostra lúcida quanto a sua morte. Helena Kolody demonstra que a morte está arraigada na natureza humana, já que é indubitável que haverá um fim, conforme assinala Morin: “Mas é evidente que noutra sentido tanto o envelhecimento como a morte são coisas normais e naturais, pois quer um, quer a outra, são universais e não admitem nenhuma exceção nos mortais” (MORIN, 1970, p. 297).

O significado de morte a partir do dicionário de símbolos revela que morte e vida são configuradas como forças contrárias e, ao mesmo tempo, em que se afirma que a morte é aquela que destrói a vida dos seres, é também positiva por representar simbolicamente uma passagem de um plano para outro, conforme Genep (2011), o renascimento em outro plano é uma consequência da morte que deriva da passagem pelas etapas da vida terrena, isto é, uma vez cumpridas as suas etapas, a vida terrena finda para ressurgir em outro espaço como uma espécie de libertação de todo o mal que oprime o ser humano no plano terrestre:

*La muerte designa el fin absoluto de algo positivo y vivo: un ser humano, un animal, una planta, una amistad, una alianza, la paz, una época. [...] Encuanto símbolo la muerte es el aspecto percedero y destructor de La existencia. Indica lo que desaparece en la ineluctable evolución de las cosas: se relaciona con la simbólica de la tierra. Pero también nos introduce en los mundos desconocidos de los infiernos o los paraísos; lo cual muestra sua ambivalencia, análoga a la de La tierra, y la vincula a los ritos de pasaje. Es revelación e introducción. Todas Las iniciaciones atraviesan una fase de muerte antes de abrir el acceso a una vida nueva. En este sentido la muerte nos libra de las fuerzas negativas y regresivas, a la vez que desmaterializa y libera las fuerzas ascensionales de la mente. [...] Si*

*el ser a quien alcanza no vive más que en El nivel material o bestial, cae a los infiernos; si, por el contrario, vive en El nivel espiritual, La muerte le desvela campos de luz. [...] En sentido esotérico, simboliza el cambio profundo que sufre el hombre por efecto de la iniciación. El profano debe morir para renacer a la vida superior que confiere la iniciación. Si no muere en su estado de imperfección, se le veda todo progreso iniciático<sup>14</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 731-732).*

Há, nesse trecho, três definições da morte: aquilo que destrói a existência, aquilo que finda todas as dores e sofrimentos da vida e aquilo que leva a uma vida eterna, podendo ser o paraíso ou o inferno, dúvida que paira sobre os seres, visto que ninguém sabe e ninguém viu o eterno. A partir dessas três defluências, procuram-se, nos poemas de Emily Dickinson e Helena Kolody, essas representações para que seja possível estabelecer um diálogo entre as ciências em questão com os textos poéticos.

#### **Advertência**

É meio-dia em minha vida.  
Um mensageiro inesperado  
vem prevenir que apresse a lida,  
como se fosse anoitecer.

Vento da noite, ainda é cedo!  
... e nem lavrei a terra agreste  
(KOLODY, 2011, p. 147).

O título do texto aduz a uma advertência para a morte, pois ainda é meio-dia na vida do sujeito poético, ou seja, ainda há outra metade da vida para se viver, é cedo para que a existência seja cessada, visto que é “o meio do caminho”. A assonância provocada pelas palavras vida e lida remete à ligação entre elas; o ser humano tem muito a fazer (lídar) enquanto existe, isso porque a visão do imigrante que veio ao Brasil era de que vida era sinônimo de trabalho, então, a chegada precoce da morte para esse trabalhador é vista como inconveniente. O lexema noite é uma metáfora da morte, logo, ao evocar o vento da noite,

---

<sup>14</sup> A morte significa o fim absoluto de algo positivo e vivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, um tempo. Como símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutivo da existência. Indica o que desaparece na evolução inevitável de coisas relacionadas com o simbolismo da terra. Mas também nos apresenta os mundos desconhecidos do inferno ou paraíso, o que mostra sua ambivalência, semelhante a da Terra, e a vincula aos ritos de passagem. É a divulgação e introdução. Todas as iniciações são submetidas a uma morte antes de abrir o acesso a uma nova vida. Assim, a morte liberta-nos de forças negativas e regressivas, enquanto desmaterializa e libera as forças de elevação da mente. [...] Se o ser não consegue viver além do nível material ou bestial, cai para o inferno, se, ao contrário, vive no nível espiritual, a morte revela campos de luz. [...] No sentido esotérico, simboliza a profunda mudança que o homem sofre como resultado da iniciação. O leigo deve morrer para renascer em uma vida superior conferida pela iniciação. Se você não morrer no seu estado de imperfeição, é vedado todo o progresso iniciático (Tradução nossa).

evidenciando que ainda é cedo para que ele se instaure, observa-se que o sujeito lírico demonstra a vontade de continuar vivo, pois ainda “não lavrou a terra agreste”, não realizou na terra tudo o que pode realizar enquanto está vivo. Desse modo, nota-se nas linhas de Helena Kolody a primeira representação da morte simbólica de acordo com a definição de Chevalier e Gheerbrant: a morte acaba com os planos, cessa repentinamente a existência.

No poema “Alegria de partir”, atenta-se para a segunda definição simbólica encontrada em Chevalier e Gheerbrant: a morte como algo que livra de tribulações e sentimentos inóspitos. Eis o poema:

### **Alegria de partir**

Alegria de partir!

As cidades longínquas  
estendem para nós os braços maternos.

Alegria, alegria de partir!

Fugir do próprio pensamento.

Beber em novas fontes de beleza.

Misturar na multidão impessoal  
de rostos anônimos  
nossa amarga solidão.

Que insólito sabor de lágrimas  
nessa alegria extrema de partir!  
(KOLODY, 2011, p. 174).

A aspiração do eu-lírico por outro mundo é presente no poema, pois ele alegra-se por “fugir do próprio pensamento”, fugir daquilo que o atormenta diariamente e das dúvidas no campo existencial. O sujeito lírico está desejoso de conhecer novas fontes de beleza. Aqui, encontra-se também a ideia de eternidade, a crença que, ao deixar este mundo, haverá outro melhor e belo, isto é, existe aí a crença de que a vida é uma passagem e preparação para um mundo futuro, o verdadeiro mundo, é a divisão entre aparência e essência que surge no platonismo e é incorporado pelo pensamento cristão. As últimas linhas destacam uma contradição: as lágrimas que se derramam perante a própria morte são, agora, lágrimas de alegria, pois representam a saída desse plano solitário e melancólico, para outro descobrir-se.

O terceiro ponto descrito simbolicamente é o que se refere à mudança de um plano para outro (terrestre para o que não se conhece). Nesse sentido, Emily Dickinson compõe um

poema que trata da eternidade como uma incógnita, como aquilo que não se conhece. Morin corrobora sobre essa dúvida que paira sobre a humanidade: “Se os mortos partem em viagem, é para ir para algum lado (seja para uma reencarnação, seja para o paradeiro fixo, seja para os dois). E, se existe uma morada dos mortos, é necessário fazer uma viagem para chegar lá” (MORIN, 1970, p. 137). Com base nisso, a poeta deixa clara a crença em outra vida, no entanto, a configuração dela é um mistério:

**From us she wandered now a year,**

*From us she wandered now a year,  
Her tarrying unknown;  
If wilderness prevent her feet,  
Or that ethereal zone*

*No eye hath seen and lived  
We ignorant must be.  
We only know what time of year  
We took the mystery<sup>15</sup>*  
(DICKINSON, 2002, p. 162).

Nos versos livres de Emily Dickinson, o eu-lírico fala sobre um ente que partiu há um ano para algum lugar, esse lugar pode ser o inferno devido à imagem suscitada pela palavra *wilderness*, ou pode ser o paraíso “*ethereal zone*”, a dúvida justifica-se pelo fato de que, de acordo com a crença cristã, o mundo dos vivos não se comunica com o mundo dos mortos, assim, nenhum mortal teve experiência de retornar à vida, não há uma certeza sobre o mundo que está à espera dos seres humanos. A única certeza é a de que todos serão rendidos a esse mistério da morte.

Igualmente aos conceitos simbólicos, as concepções filosóficas, apresentadas no dicionário de filosofia de Abbagnano, tratam da morte como o início de um ciclo de vida, como fim de um ciclo de vida ou, ainda, como possibilidade existencial. Ao elencar cada uma das proposições, o autor inicia alegando que, para os povos que acreditam na imortalidade da alma, a morte é o início de um ciclo de vida, que, para eles, a morte é o que Platão denominava separação entre a alma e o corpo “Com essa separação de fato, inicia-se o novo ciclo de vida da alma: seja ele entendido como reencarnação da alma em novo corpo, seja uma vida incorpórea” (ABBAGNANO, 2007, p. 683). O filósofo Plotino, continua Abbagnano, pensava que a alma poderia viver melhor sem o corpo; já Schopenhauer

---

<sup>15</sup> Ela nos deixou, faz um ano, partindo / Para desconhecida morada. / Se são espinheiros que tolhem seus pés / Ou se é região etérea, // Que olho alguma jamais viu e viveu, / É-nos vedado saber. / Sabemos tão-só, do ano, o período / Em que ao mistério nos rendemos (Tradução de Ivo Bender).

comparava a morte ao por do sol, afirmando “que representa, ao mesmo tempo, o nascer do sol em outro lugar” (ABBAGNANO, 2007, p. 684).

Ainda no dicionário de filosofia, Abbaganano declara, a partir das ideias de Marco Aurélio, que a morte vem para livrar ou libertar de todas as regras, problemas e os cuidados que o ser humano precisa ter durante a vida. Essa ideia é, pois, considerada importante neste estudo uma vez que alguns dos poemas de Emily Dickinson escolhidos descrevem o desejo pela morte como uma forma de livramento de tribulações que o sujeito lírico parece sofrer em vida. “Na M. está o repouso dos contragolpes dos sentidos, dos movimentos impulsivos que nos arrastam para cá e para lá como marionetas, das divagações de nossos raciocínios, dos cuidados que devemos ter para com o corpo” (ABBAGNANO, 2007, p. 684).

Hegel concebia a morte como consequência da inadequação do homem ao universal. Para ele, o homem deve arriscar a vida para morrer e não morrer naturalmente, pois, na concepção do filósofo, o homem deve ser negador, negar a realidade dada, ser alguém muito além do que aquele que apenas vive. “Se o homem morre realizando a sua *Bigierde*<sup>16</sup> primitiva, isto é, o simples desejo de uma realidade natural, ele não se nega, não se liberta, mas continua dependente da natureza: morre como animal [...] o homem é mortal, finito, livre, indivíduo histórico” (KOJÈVE, 2002, p. 51). Esse princípio de negação, cujo idealizador foi Hegel ao criar a dialética dos opostos, parte da concepção de que, para haver positividade, deve haver negatividade, ou seja, o homem deve observar o que é velho, ponderar o novo, e criar uma forma em que velho e novo fundam-se e resultem em algo basicamente novo.

O filósofo moderno Dilthey reproduz uma ideia sobre morte semelhante à ideia cristã admitindo que a morte é “uma limitação da existência” (DILTHEY *apud* ABBAGNANO, 2007, p. 684), ou seja, é o limite da vida, é o que torna o homem finito, é o que representa o término do viver, mas ele deixa claro que, embora se saiba a respeito da finitude, temos dificuldade em compreendê-la: “el viviente sabe de La muerte y, sin embargo, no puede comprenderla”<sup>17</sup> (DILTHEY, 1974, p. 43).

Heidegger, no entanto, estabelece uma ideia um tanto contraditória sobre a morte ao dizer que ela é a possibilidade de impossibilidade, entende-se a ideia do filósofo da seguinte maneira: se o homem existe, é certo que morrerá. Desse modo, a morte é a única possibilidade concreta da existência que é impossível de não acontecer e é, ao mesmo tempo, a possibilidade da impossibilidade porque a morte acaba com todas as possibilidades dos

---

<sup>16</sup> Desejo.

<sup>17</sup> Os seres vivos sabem da morte, no entanto, não conseguem compreendê-la (Tradução nossa).

homens, isto é, é o fim da vida que, para Heidegger, é possibilidade sempre. A partir disso, para ele, a morte é um fenômeno que acontece no mundo e que pode acontecer a qualquer momento para qualquer pessoa, é como um fruto que cresce e amadurece e, por conseguinte, tem seu fim. O filósofo utiliza a expressão “ser-para-morte” ao deixar claro que o homem precisa ter consciência de que a morte faz parte de sua própria existência e que não há razão para olhá-la negativamente apenas como representação do término físico da vida, o ideal é encará-la, pois fugir da possibilidade de morrer significa viver uma existência inautêntica. A autenticidade ocorre quando o homem aceita o não ser, a morte. O sentimento oriundo dessa possibilidade de não ser é a angústia que é transformada no medo do fim de todo projeto e da existência humana.

Por fim, o filósofo Merleau-Ponty assegura que a morte é a “contingência do vivido” (ABBAGNANO, 2007, p. 685), isto é, a morte é inevitável e ocasional, vem sem aviso, preparar-se para ela é um projeto para tentar evitar a surpresa, embora nunca possa haver preparação total. O curioso é observar que o filósofo coloca a vida como um jogo que deve estar sempre aberto, em movimento, algo que promete outra coisa para ver, caso contrário, ela é apenas uma definição de morte. Cabe, aqui, acrescentar que de acordo com essa interpretação feita sobre o pensamento de Ponty de que a vida precisa estar viva, de que a coisa e o mundo só existem se vividos pelos sujeitos, pode-se, nesse sentido, rememorar um poema de Kolody denominado *Ensaio*:

### **Ensaio**

A solidão da vida  
 Longo ensaio  
 Da solidão da morte  
 (KOLODY, 1964, p. 58).

A partir dessa definição de morte proposta por Merleau-Ponty, depreende-se desse poema que a vida é uma preparação para a morte, embora não se saiba como é morrer, sabe-se, apenas, que é um ato solitário, que é o fim, a cessação de ver, descobrir e fazer o novo. Segundo Marilena Chauí, “morrer é um ato solitário. Morre-se só: a essência da morte é a solidão, que é uma característica moderna, a morte não é mais acompanhada pela família como antes, mas por médicos e pessoas estranhas que a tratam friamente, como apenas mais uma entre muitas que ocorrem diariamente. O morto parte sozinho; os vivos ficam sozinhos ao perdê-lo. Resta saudade e recordação” (CHAUÍ, 1994, p. 366). Desse modo, Kolody expressa exatamente a questão do ser solitário e estagnado com relação à vida em seu poema,



como se estivesse ensaiando, se preparando para a sua morte, ou seja, aquele que não busca a vida, que não se relaciona com os seres de sua espécie, acaba simplesmente vivendo a morte antecipadamente.

O primeiro e o terceiro versos do poema apresentam significados paralelos, tendo, como eixo central o signo solidão, a imagem representada por esse signo traduz a consciência do sentido da vida e da morte, pois de acordo com Paz, “o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos” (PAZ, 2009, p. 45). Os homens são seres solitários, a solidão pertence ao homem, pois a independência pessoal do mundo contemporâneo levou os seres humanos a um isolamento, à individualização e isso faz com que as pessoas sintam-se sós ainda que estejam vivas e cercadas por outras.

Embora as religiões tenham desenvolvido suas crenças de formas diferentes ao longo do tempo, há algo em comum entre elas: a questão da morte. As religiões, como um todo, procuram pregar a vitória do homem sobre a morte. Como declara Morin (1970), o homem busca a salvação que implica a elevação da alma ávida por sobreviver à decadência do corpo, fazendo da “morte humana já não a sobrevivência melancólica dos fantasmas, mas sim uma vida total, uma ressurreição análoga à de Perséfone<sup>18</sup>” (MORIN, 1970, p. 187). Assim, tem-se que a recusa da morte pelo homem e, por conseguinte, a sua busca pela salvação trilhou caminhos históricos diferentes até constituir, no seio cristão, a crença na ressurreição dos mortos no século II. Nesse sentido,

O cristianismo é a última religião de salvação, a última que será a primeira, a que exprimirá com mais violência, mais simplicidade e mais universalidade o *apelo da imortalidade* individual, o ódio da morte. Essa religião será determinada unicamente pela *morte*. Cristo irradia em torno da morte, só existe para e pela morte, traz consigo a morte e vive da morte (MORIN, 1970, p. 194).

A visão cristã de morte está atrelada à imortalidade, ou seja, à ressurreição, no entanto, essa crença excede o entendimento humano, pois que não há experiências concretas como

---

<sup>18</sup> Perséfone, filha de Deméter, a deusa maternal da Terra cultivada, foi raptada pelo deus subterrâneo Hades, para que reinasse com ele nos infernos. Deméter, entretanto, não se conforma com a situação e declara seu propósito de viver em desterro até que a filha seja-lhe devolvida, o que resulta em esterilidade da terra e alteração da ordem do mundo. Obrigado a interferir na situação pela exigência da deusa (e pela força da feminilidade), Zeus ordena a Hades a devolução de Perséfone à mãe (e à terra). Isso, porém, não era mais possível porque Perséfone havia quebrado o jejum, tentada por Hades, e comera um grão de romã, o que bastava para que ela ficasse para sempre presa ao mundo da morte. A solução foi Perséfone dividir o ano entre o Inferno e sua mãe – entre a morte e a vida. Por isso, Perséfone escapa da mansão subterrânea a cada primavera, para voltar ao reino das sombras no tempo da sementeira, em que o solo fica supostamente morto (DUARTE, 2008, p. 11-12).

prova de renascimento, além da experiência de Cristo. É possível lembrar, porém, que dentro dessa crença, morte é consequência da culpa, isto é, ela funciona como um castigo para o pecado. Ao aprofundar ainda mais o assunto, atribui-se a culpa da morte à sexualidade, dado que a ideia do pecado original, tão enraizado na humanidade, foi o que originou a morte, fazendo com que ela entrasse no mundo como ruptura da vida, como esperança de salvação.

O Cristianismo acredita que a morte traz a vitória em Cristo, nesse caso, não se pode esquecer que, de acordo com a crença cristã, Jesus morreu para livrar a humanidade do pecado e essa concepção indica que quem crê em Cristo viverá eternamente. “É com o cristianismo que aparece a ideia de um Deus triunfando sobre a morte” (DASTUR, 1942, p. 24). Por isso, de acordo com a religião cristã, o ideal é estar em consonância com Cristo, vivendo na fé e aceitando a salvação que Deus garante à humanidade para assegurar um espaço em um lugar denominado Paraíso, pois jamais se saberá a hora que a morte chegará. Tendo como referência a Bíblia Sagrada, lê-se que “Se o dono da casa soubesse a que horas viria o ladrão, certamente ficaria vigiando e não deixaria que sua casa fosse arrombada” (Mt 24, 43), ou então “Estejam vocês prevenidos, pois o Filho do Homem virá na hora em que vocês menos esperarem” (Mt 24, 44; Lc 12, 38). Vê-se, a partir desses versículos da Bíblia, como fora mencionado anteriormente, que a morte chegará repentinamente e que os cristãos precisam estar espiritualmente preparados para recebê-la, só assim garantirão a vida eterna. Emily Dickinson escreve sobre a surpresa que o destino reserva aos homens:

**We never know we go when we are going**

We never know we go when we are going –  
 We jest and shut the Door –  
 Fate – following – behind us bolts it –  
 And we accost no more –<sup>19</sup>  
 (DICKINSON, 2008, p. 248).

O eu-lírico expressa a dúvida que se tem sobre quando se vai, eufemismo usado para tratar do morrer. Quando o sujeito sai de sua casa, de acordo com o segundo verso, ele graceja (*jest*) e fecha a porta sem saber o que o destino (*fate*) reserva-lhe, talvez, ele nunca mais à casa retorne. A partir disso, observa-se que o poema de Dickinson, um constructo de palavras de sentido pleno e que desvela a realidade humana, revela, igualmente, a surpresa da morte assim como está na Bíblia.

---

<sup>19</sup> Nunca sabemos se nos vamos ao sairmos - / Rindo a Porta fechamos - / Passa o destino atrás – e põe a trava - / E nunca mais entramos – (Tradução de José Lira)

A tentativa de apresentar conceitos sobre a morte a partir da biologia, da simbologia, da filosofia e da religião é justificada porque a compreensão da morte tem sido dinâmica ao longo do tempo. A revisão teórica de estudos sobre a morte demonstra que não é possível comunicar a verdade sobre ela, já que é impossível uma experiência concreta enquanto se vive; a única proposição assertiva é que vida e morte são acontecimentos independentes da vontade humana e que pertencem a um ciclo. Os poetas utilizam a arte para tratar da morte, pois ela não descreve uma verdade ou uma certeza, mas o exercício do espírito do poeta, uma experiência determinada por sua indeterminação. O poeta, por meio das imagens poéticas presentes em seu texto, descreve tudo aquilo que não se conhece, como a imortalidade, a eternidade e a solidão da morte. Escrever sobre morte é, portanto, escrever sobre “dois momentos complementares da mesma operação” (CRUZ, 2012, p. 125), que não são exteriores ao homem, mas que fazem parte dele e necessitam apenas serem transcendidos ou revelados: esse é o papel da poesia.

## 2.1 O HOMEM DIANTE DA MORTE: PROCESSO HISTÓRICO

Até o século XIX, a morte era inseparável da vida, era familiar. No entanto, atualmente, há uma banalização da morte na televisão, pois ela transformou-se em espetáculo, ganhou uma função narrativa, e, em programas jornalísticos, ocupa um espaço fundamental, principalmente em suas manifestações espetaculares<sup>20</sup>. Os pais evitam falar sobre esse assunto com as crianças, afastando-as da realidade, escondendo delas o ciclo natural da vida. No mundo contemporâneo, a vida ganhou outro sentido, pois à medida que a medicina desenvolve formas de prolongamento da vida, o ser humano fica mais alienado a ela, isto é, no passado o momento da morte era temido, mas era visto como um momento magnífico; na contemporaneidade, a morte passou a ser temida e ignorada, objeto de vergonha, escondida nos hospitais. Nesse sentido, a socióloga Maria Helena Oliva Augusto revela a perda de sentido da vida, da morte e da vida social:

No mundo contemporâneo, o indivíduo vive uma corrida alucinada para esquecer que vai morrer e que tudo o que faz não tem, estritamente, nenhum sentido. Sucumbe, assim, enquanto indivíduo, uma vez que o seu sentido de

---

<sup>20</sup> A morte do outro, do estranho serve como espetáculo televisivo, mas a morte familiar, daquele que é próximo é geralmente ocultada, é preferível não comentar sobre ela, ignorá-la.

pertencimento é obnubilado e anulada a vivência de sua singularidade (AUGUSTO, 1994, p. 101).

Em razão desse receio ao tratar da morte e das dúvidas que o ser humano apresenta ao longo do tempo, as mais variadas áreas da ciência – a religião, a filosofia e a arte – têm buscado respondê-las. No entanto, todas as respostas que surgem não são completas, não satisfazem as inquietações do homem. Morin, demonstrando a preocupação que as ciências individualmente não têm dado conta de responder aos questionamentos do homem com relação à morte, procurou desenvolver uma compreensão para a morte por meio de uma ciência que, para ele, é a ciência do fenômeno humano, a Antropologia Genética:

Isto indica que a nossa tentativa não convida apenas a uma descrição psicológica, mas sim a uma ciência total, a única que nos permitirá conhecer simultaneamente a morte pelo homem e o homem pela morte. A essa ciência total, que tem o dever de usar dialecticamente e de forma crítica todas as ciências humanas e naturais para dar conta da produção progressiva do homem por si próprio, nova na medida em que teremos sabido concretamente encarar a história na sua realidade humana e homem na sua realidade histórica, chamamos antropologia genética (MORIN, 1970, p. 20).

O autor acredita que a Antropologia age através do espaço e do tempo, podendo, assim, fazer uma ligação entre biologia e sociologia, o que ele denomina de antropossociobiologia, isso porque acredita não haver barreiras entre a cultura e a natureza, mas sim “uma engrenagem de continuidades e descontinuidades” (p.16). Assim, a partir do exposto, reconhece-se que só é possível teorizar, compreender ou atribuir significado à morte se forem considerados os fatores sociais, históricos e biológicos aos quais o homem está atrelado.

Desse modo, observa-se que, eventualmente, ciência alguma tenha conseguido explicar satisfatoriamente o mistério da morte e, por isso, Morin procura tratar de uma ciência total para discorrer sobre relação entre o homem e a morte. Com base no que foi evidenciado, esclarece-se que não há, neste trabalho, a pretensão de responder às inquietações concernentes à morte, mas simplesmente fazer uma breve descrição entre a dicotomia vida e morte para que seja possível compreender por qual motivo essa temática inspira tantos poetas e, principalmente as envolvidas neste estudo: Emily Elizabeth Dickinson e Helena Kolody.

A visão que se tem do morrer, desde muito cedo, está intimamente ligada à morte do corpo, fazendo com que ela seja vista como objeto de espanto, algo que não pode ser enfrentado, inconcebível por causa de sua grandeza, pela onipotência que exerce sobre a humanidade.

O encontro com a morte é inevitável, bem como é inevitável ignorar a concepção de eternidade. Nesse sentido, algumas religiões, como o cristianismo, acreditam na eternização da alma, fazendo com que o homem enxergue a morte como uma passagem e não como um fim. Dastur expressa a noção de morte do corpo, de ruptura entre este mundo e o além-mundo: “É possível enxergar a morte como uma ruptura interna de uma vida que prossegue incansavelmente sob formas sempre novas, de sorte que o indivíduo não morre a não ser de uma certa maneira” (DASTUR, 1942, p. 18-19). Essa certa maneira, apontada pelo filósofo, é vista como a morte do corpo, ou seja, o ser morre porque o corpo morre e é eterno porque a alma prossegue em outro mundo, sendo assim, o humano considera-se atemporal.

É importante ressaltar que a morte não é apenas o fim de um corpo, mas o fim de uma história, de um ciclo, o término de relações afetivas, o rompimento com o mundo; nesse sentido, Kapleau aponta que “o medo da morte pode ser subdividido nos modos específicos da dor, da solidão, do abandono e da perda de personalidade” (1989, p. 50). Devido a tais sentimentos, ignora-se a morte, faz-se de conta que ela inexistente, ilude-se com a existência de uma eternidade que não é passível de ser provada; eternidade que só pode existir no âmbito da fé.

Esta relação (com a morte) não era sincera. Se alguém nos ouvisse, naturalmente estaríamos prontos a declarar que a morte é o fim necessário de toda a vida, que todos devem sua própria morte à natureza e que temos de estar preparados para pagar essa dívida – em suma, que a morte é natural, inegável e inevitável. Contudo, na realidade nos comportamos como se não fosse assim. Demonstramos a tendência inequívoca de deixar a morte de lado, a eliminá-la da vida. Tentamos guardar um silêncio mortal sobre a morte... Afinal, a própria morte é inimaginável... No fundo, ninguém acredita na própria morte. Ou o que vem a ser a mesma coisa: no inconsciente, todos estamos convencidos da nossa imortalidade (FREUD *apud* KAPLEAU, 1989, p. 31).

A partir da reflexão de Freud, infere-se, pois, que os entes temem a morte e evitam falar sobre ela pelo simples fato de não desejarem/aceitarem sua finitude, nem a dos que amam. Além do mais, o psicanalista também traz uma explicação sobre a vida e a morte, mostrando que a segunda é parte da primeira, outra fase dela, que é um processo natural e que a ordem humana advém dela, portanto, faz-se necessário que ela seja encarada.

Dastur afirma que “a morte é, na verdade, num vasto sentido, um fenômeno que faz parte da vida” (1942, p. 73), ou seja, a morte é a impossibilidade de qualquer possibilidade, é aquilo que está a ponto de acontecer, não pode ser efetivamente experimentada, mas é uma certeza que está ali com o saber-se mortal presente no cotidiano, é possibilidade do não poder

mais ser, é aquilo que se tenta domar, seduzir, neutralizar, enfim, é aquilo que não pode ser substituído/evitado jamais:

Não estamos, contudo, abertos para o mundo, senão pelo fato de estarmos relacionados com o nada que é a morte. Pois, nossa existência não se vê fundamentada, a não ser sobre o abismo de uma ocultação e de um esquecimento sem limite do qual só saímos para confirmá-lo. Na verdade, é *existindo* que testemunhamos a morte, mesmo e sobretudo quando nos levantamos contra ela e ‘trabalhamos’ para vencê-la, e empregamos para superá-la, o arsenal de nossas técnicas (DASTUR, 1942, p. 115-116, aspas do autor).

Interessa, pois, a partir do que foi levantado acerca das diferentes percepções sobre a morte, atentar para as representações desse tema nos poemas de Emily Dickinson e de Helena Kolody, observando se as figuras imaginárias que emergem de sua lírica configuram a morte como o sobrestar da existência, atribuindo-lhes a tristeza da partida; ou como uma peregrinação ao mundo etéreo, desconhecido e intangível ao ser vivente; ou, ainda, como um recurso de salvação.

Para isso, contemplar-se-ão poemas que dialogam com os estudos de Ariès (2003) sobre o processo histórico da morte, de modo a demonstrar que o homem foi alterando o seu comportamento diante dela ao longo do tempo. A tentativa de cotejar o historicismo da morte com os poemas deve-se ao fato de Ariès ter apresentado um estudo a partir do conceito ocidental, judaico-cristão, ou principalmente cristão, da morte, crença religiosa latente em alguns poemas em questão.

[...] para boa parte dos judeus (aqueles que acreditam na ressurreição) a morte era vista como passagem para outra dimensão, a transposição ao eterno sofrimento e expiação (inferno), ou o acesso ao eterno gozo, reservado aos bem-aventurados (o paraíso). A morte para os cristãos era um estágio intermediário, um sono profundo do qual acordariam no dia da ressurreição, quando as almas voltariam a habitar os corpos. É devido a essa crença que os cristãos há muito tempo enterram os corpos dos defuntos com grande escrúpulo (CAPUTO, 2008, p. 75).

A crença cristã da Civilização Ocidental, na primeira fase da Idade Média, era a de que o homem pressentia a sua morte, como sustenta Ariès: “não se morre sem se ter tido tempo de saber que se vai morrer” (2003, p. 27). Esse sentimento é o que o estudioso propõe como morte domada, apresentando a morte como natural, indicando que ela era precedida de um aviso intuitivo ou, ainda, de signos naturais. Emily Dickinson articulou um poema que exhibe imagens da morte pressentida:

**Presentiment is that long Shadow on the Lawn**

*Presentiment – is that long Shadow on the Lawn –  
Indicative that Suns – go down –*

*The Notice to the startled Grass  
That Darkness is about to pass –<sup>21</sup>  
(DICKINSON, 2008, p. 140).*

O poema é composto por duas estrofes dísticas, que apresentam imagens que remetem à ideia de que o eu-lírico presentiu a chegada da morte, anunciada, logo, na primeira linha por meio da palavra *presentiment* seguida de uma marca comum nos poemas de Dickinson, o travessão.

A seguir, há uma elucidação sobre o que é esse presentimento ao qual o eu-lírico refere-se: uma sombra na grama indicando que os Sóis se vão. Inicialmente, sombra é uma imagem da falta de luz, conforme o dicionário de símbolos “*La sombra, por una parte, es lo que se opone a la luz y, por otra parte, La propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes*”<sup>22</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 955), e mais adiante tem-se a seguinte definição “*Bastantes pueblos africanos consideran la sombra como la segunda naturaleza de los seres y las cosas, generalmente ligada a la muerte*”<sup>23</sup> (p. 956). Nesse sentido, pode-se dizer que a palavra Sóis, usada no plural, indica a vida, a luz (que na tradição judaico cristã foi a primeira criação de Deus), aquilo que move o ser humano, assim como está descrito simbolicamente: “*El sol es la fuente de la luz, del calor y de la vida [...]*”<sup>24</sup> (p. 952), além disso, o sol também se refere ao ritmo cíclico da vida, a marcação dos dias. Isso posto, as referidas imagens refletem a chegada da morte, aquela que apagará a luz com a sua sombra. Por fim, a palavra *Lawn*, gramado, pode ser compreendida como o ser que tem a sombra da morte prevalecendo sobre a vida.

O aviso (*the notice*) recebido por esse ser imagetivamente representado pela grama é de que a escuridão está próxima, sendo esse signo compreendido negativamente, friamente: “*lo negro expresa la pasividad absoluta, el estado de muerte consumado*”<sup>25</sup> (p. 747). Em suma, entende-se, por meio das imagens construídas de forma encantadora nesse poema, que

<sup>21</sup>Presentimento – é a longa Sombra no Gramado – / Sinal de Sóis – que já se vão – // O Aviso à Relva em sobressalto / Que vai passar a Escuridão – (Tradução de José Lira)

<sup>22</sup> A sombra, por um lado, é apenas o que se opõe à luz e, de outro, a própria imagem das coisas figtivas, irreais e mutáveis (Tradução nossa).

<sup>23</sup> Vários povos africanos consideram a sombra como a segunda natureza dos seres e das coisas, geralmente ligada à morte (Tradução nossa).

<sup>24</sup> O Sol é fonte de luz, de calor e de vida (Tradução nossa).

<sup>25</sup> O negro expressa a passividade absoluta, o estado consumado da morte (Tradução nossa).

o eu-lírico presente a chegada da morte (sombra, escuridão), que ceifará a vida e tudo o que lhe pertence (Sóis).

Essa intuição de que a morte está próxima, denominada por Ariès como morte domada, originou um ritual coletivo a ser seguido para esperá-la: “o moribundo tomava suas providências [...] O primeiro ato é o lamento da vida, uma evocação, triste mas muito discreta, dos seres e das coisas amadas, uma súplica reduzida a algumas imagens” (ARIÈS, 2003, p. 31-32). Em seguida, pediam perdão aos seus entes queridos, faziam um resumo de sua vida, despediam-se de todos, encomendavam a Deus os sobreviventes que amavam, escolhiam sua sepultura e, finalmente, aguardavam a morte chegar: “Após o lamento da nostalgia da vida, vem o perdão dos companheiros, dos assistentes, sempre numerosos, que rodeiam o leito do moribundo” (ARIÈS, 2003, p. 32). Por fim, havia o único ato religioso – a absolvição sacramental – o moribundo pronunciava-se publicamente, assumia sua culpa, com o gesto dos penitentes, recitava uma prece antiga, se houvesse um padre, esse o absolvía pela aspersão de água benta, pelo sinal da cruz e entregava-lhe o *Corpus Christi*. E quando o defunto dava seu último suspiro, iniciavam-se as exéquias.

Nessa perspectiva, os ritos da morte natural eram simples, e sem caráter dramático ou gestos de emoções desmoderados, pois, para os cristãos, o desespero perante a morte era negativo, visto que indicaria uma culpa, uma desconfiança da salvação, um indicativo de que durante a vida aquele homem não havia sido um bom cristão. Quando não fosse possível preparar-se para receber a morte por causa de um acidente ou assassinato, os cadáveres não podiam ser colocados em uma sepultura cristã, porque não tiveram tempo para arrepender-se dos pecados, acreditando ser esse tipo de morte uma espécie de cólera divina.

O medo maior de qualquer moribundo, nesse período, era o de morrer só; por esse motivo, as cerimônias eram sempre públicas. O autor denomina essa forma de morrer como morte domada; isso se deve ao fato de ela estar próxima e ser familiar, pois a palavra domada deriva etimologicamente do latim *domo* que significa casa, logo, a morte era familiar e não podia ser temida. Essa maneira de enfrentar a morte durou do século V ao século XVIII, pois a crença de que a morte manda avisos atravessou os séculos e, ainda hoje, é possível encontrá-la no imaginário popular, nas histórias do povo. A morte domada é, portanto, familiar, só ocorre após o moribundo reunir todos os familiares em torno do leito da morte para a despedida, para suas últimas recomendações e, também, para a escolha da sua sepultura.

Assim se morreu durante séculos ou milênios. Em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de



inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de *morte domada*. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem (ARIÈS, 2003, p. 35-36).

O autor continua sua explanação sobre a morte falando sobre a coexistência entre vivos e mortos. Os antigos temiam a proximidade com os mortos, assim, o mundo dos vivos deveria ser separado do mundo dos mortos, por isso, os cemitérios eram distantes das cidades e um dos objetivos dos ritos funerários era contribuir para que as almas não voltassem a perturbar os vivos. Com o passar do tempo, de acordo com a crença cristã, a separação entre cemitério e igreja passou a inexistir, fazendo com que o primeiro passasse a ser pátio externo do segundo ou até mesmo dentro dele. Os mortos deveriam ser enterrados perto dos santos nas igrejas, isso porque as pessoas acreditavam que as orações chegariam mais fortes até eles e, por estarem próximos aos santos, suas almas seriam conduzidas à vida eterna.

Os malditos não tinham o direito de ser enterrados e os suicidas não podiam ser abençoados porque haviam violado as leis de Deus e, muitas vezes, como castigo, tinham uma mão cortada para que não repetissem mais o ato na vida futura. Ao longo do tempo, as cidades começaram a crescer e não era mais possível enterrar as pessoas nas igrejas; apenas os membros do clero tinham esse direito, até hoje, os papas são enterrados dentro da Basílica de São Pedro. Com isso, surgiram os cemitérios em campos distantes das cidades; os mortos pobres eram enterrados em valas comuns, depositados na terra sem um túmulo apropriado, e, mais tarde, seus ossos podiam ser colocados em ossários.

A relação entre a morte e a riqueza ou a pobreza foi também levantada por Ariès, com o intuito de mostrar que, desde a antiguidade, existe uma diferença no tratamento da morte de ricos e pobres. Na primeira metade da Idade Média, os ricos eram tratados diferentemente, embora essa atitude tenha sido encoberta por algum tempo, algumas obras literárias desse período a denunciaram. A partir das descrições encontradas nessas obras, existe a denúncia de que os ricos tinham ataúdes de mármore, suas absolvições gerais eram mais pomposas, os tecidos que os envolviam eram preciosos. Quanto mais rico e poderoso o defunto, mais padres, monges e pobres faziam-se presentes em seu cortejo. O cortejo ideal para os ricos era aquele em que houvesse pelo menos um representante das quatro mendicantes: dominicanos, capuchinhos, agostinhos e carmelitas e também a pobreza de duas formas, obrigatória (quando pagos pela família do defunto) e voluntária.

Até o século XIII, todos tinham direito às exéquias (cerimônias do pós-morte). De acordo com os romances de cavalaria, as exéquias eram comuns a ricos e pobres, contudo, as exéquias dos ricos diferiam das dos pobres pela pompa. Essas cerimônias eram compostas por quatro partes: a primeira e mais dramática era o luto:

Os assistentes rasgavam suas roupas, arrancavam a barba e os cabelos, esfolavam as faces, beijavam apaixonadamente o cadáver, caíam desmaiados e, no intervalo de seus transe, teciam elogios ao defunto, o que é uma das origens da oração fúnebre (ARIÈS, 2003, p. 108).

A segunda parte era religiosa, caracterizada pela absolvição sacramental “em torno do leito ou do ataúde, o celebrante e seus acólitos estão reunidos; um leva a cruz, outro segura o antifonário, outros o jarro de água benta, o turíbulo<sup>26</sup> e os círios” (ARIÈS, 2003, p. 109). A terceira parte era o cortejo, que, por algum tempo, seguiu certo itinerário “envolvia-se o corpo em um lençol ou mortalha, deixando, muitas vezes, o corpo descoberto, e o levavam, sempre deitado no esquife, ao local onde devia ser posto na cova ou em ataúde” (ARIÈS, 2003, p. 109). A quarta e última parte era o enterro, breve e sem solenidade.

O texto *Pass to thy Rendezvous of Light* de Dickinson evidencia a dor que se sente após o falecimento de um ente querido, é uma espécie de exéquia, um pedido de que o morto fique bem onde estiver, como são as orações, mas sem evidenciar um cunho religioso específico:

***Pass to thy Rendezvous of Light,***

*Pass to thy Rendezvous of Light,  
Painless except for us –  
Who slowly ford the Mystery  
Which thou hast leaped across!*<sup>27</sup>  
(DICKINSON, 2008, p. 220).

No poema, percebe-se que o eu-lírico parece ter perdido um ente que, agora, vai para um encontro de luz (*Rendezvous of Light*), que remete à ideia da crença em uma vida após a morte, na imortalidade. O segundo verso menciona a dor que os vivos sentem com a morte de alguém, deixando claro que há uma crença de que aqueles que partem não sentem dor/aflição alguma, porém, aqueles que continuam vivos sentem a dor dessa partida, pois, de acordo com

<sup>26</sup> Incensário – usado para queimar incenso nos templos.

<sup>27</sup> Vai para o teu Encontro Luminoso / Sem dor exceto a que nos deste – / Que lentos vadeamos o Mistério / Por sobre o qual saltaste – (Tradução de José Lira)

o quarto e quinto versos, sabem que, aos poucos, aproximam-se desse mistério que é a morte e a eternidade, ou seja, há uma dúvida perene para os que continuam vivos.

Na sequência histórica, a partir do século XIII, o pobre ou o solitário não mais dispunha de um cortejo, nem de uma missa, mas sim de uma furtiva absolvição geral. Surgem, então, as confrarias, grande movimento de caridade do fim da Idade Média, graças a elas, “o enterro do pobre não mais escapava às honras da igreja, que havia solenizado o dos ricos” (ARIÈS, 2003, p. 132). Os membros delas faziam preces para os defuntos, principalmente para os pobres. Elas eram também encarregadas das pompas fúnebres da paróquia e do cortejo. Havia-se tomado consciência da diferença entre os funerais de ricos e de pobres e tal diferença tornou-se problemática. Assim, a consciência era que os ritos das exéquias deveriam respeitar o estado que Deus havia imposto ao defunto desde seu nascimento – cabia a cada um, como um dever, manter durante sua vida, e também após sua morte, o devido lugar e a divina dignidade.

Durante a segunda fase da Idade Média, a identificação da morte como processo natural da vida é, gradativamente, alterada para a visão da morte como momento de julgamento individual. Embora seu caráter público e ritual tenha sido conservado, a dramaticidade e a familiaridade pessoal do homem com a morte entram em cena e o juízo final é uma preocupação individual das pessoas. Na cabeceira do enfermo, continuam se reunindo parentes e amigos, mas estes estão como que ausentes, exercendo um papel secundário: “o moribundo deixou de vê-los, está completamente extasiado por um espetáculo do qual aqueles que o cercam nem sequer suspeitam” (ARIÈS, 2003, p. 110).

Segundo Ariès (2003), o tribunal de juízo muda: o céu e o inferno descem ao quarto, ainda quando o enfermo suspira. Abundam nas litografias e pinturas da época imagens dos representantes deste julgamento, de um lado, estão Cristo, a Virgem e todos os Santos e do outro, os demônios com um livro onde se encontram as boas e más ações do indivíduo. A morte, de acordo com o Cristianismo, passa a ser vista como um julgamento, uma espécie de acerto de contas, momento em que as almas são avaliadas e são colocados, na balança, os bons e os maus atos de cada pessoa. No quarto do moribundo, ficam, de um lado, o diabo e, de outro, Deus para o julgamento pessoal final:

Deus e sua corte estão presentes para constatar como o moribundo se comportará no decorrer da prova que lhe é proposta antes de seu último suspiro e que determinará a sua sorte na eternidade. Esta prova consiste em uma última tentação. O moribundo verá a sua vida inteira. Tal como está contida no livro, e será tentado pelo desespero por suas faltas, pela ‘glória vã’ de suas boas ações, ou pelo amor apaixonado por seres e coisas. Sua

atitude, no lampejo deste momento fugidio, apagará de uma vez por todas os pecados de sua vida inteira, caso repudie todas as tentações ou, ao contrário, anulará todas as suas boas ações, caso a elas venha a ceder. A última prova substitui o Juízo Final (ARIES, 2003, p. 52, aspas do autor).

Ariès segue descrevendo a história da morte no ocidente, buscando falar sobre as representações do corpo em decomposição, das cinzas que é uma forma decomposição pelo fogo, além de outras figurações da morte.

Constata-se que do século XIII ao século XVIII o homem que sentia a morte chegar queria prevenir-se com as garantias espirituais, para isso, ele tinha duas opções: conservar o amor às coisas, o apego propriamente dito, e perder sua alma; ou renunciar a tudo em nome da beatitude celeste. Logo, o testamento foi uma forma religiosa de associar as riquezas à obra pessoal da salvação. Os casos mais extremos eram os dos ricos comerciantes que abandonavam toda a sua fortuna ao mosteiro onde se encerravam para morrer, geralmente, vestindo o hábito monástico. O testamento, nesse caso, era um documento também religioso, onde cada indivíduo deveria expressar suas vontades, sua fé, seu apego às coisas, enfim, era um instrumento de transmissão da herança de cada um. Todos tinham que o fazer – pobres e ricos – pois apenas uma parte de seus bens ficava para os herdeiros, sendo o restante destinado à Igreja, à salvação da alma.

Além disso, a partir do século XIII, as manifestações de luto deixaram de ser espontâneas e passaram a ser simuladas por carpideiras vestidas de preto, com um capuz na cabeça e que, após a cerimônia, recebiam um pouco de pão e dinheiro. A partir do fim da Idade Média, a família foi submetida à reclusão, não podendo nem participar das exéquias por dois motivos: para resguardar a dor e para evitar que esquecessem o falecido tão cedo.

Em contrapartida, a partir da segunda metade do século XVIII, o ocidente passa por um desenvolvimento sociocultural que resulta na alteração da representação da morte pelo homem. Isso se deve graças à intensificação comercial, a partir da Renascença, com as Grandes Navegações, que ocasionou uma grande atividade industrial resultando na Revolução Industrial, na substituição da ferramenta pela máquina e na consolidação do capitalismo que provocou, também, a evolução da burguesia e, conseqüentemente, o feroz apego às coisas e às pessoas da terra, pois, a cada dia, tudo tinha um preço diferente e a aspiração pelo acúmulo de capital tornou a morte como um objeto de horror e medo, além de lucro para alguns, pois era sinônimo da perda de todo o lucro acumulado durante a vida. E foi justamente no olhar que o homem lançava sobre a sua vida, do limiar da morte, que ele tomou consciência de sua personalidade. A partir desse marco histórico, surge o movimento estético, ideológico e social

denominado Romantismo que é caracterizado por uma filosofia de vida de aspectos contraditórios:

Devido ao conflito insuperável entre o ideal inacessível e o real aviltante, procura-se ou a fuga na solidão, e na morte ou a luta para modificar a realidade, ou um suave lirismo ou uma amarga ironia, ou a simplicidade popular ou um refinado individualismo (D'ONOFRIO, 1990, p. 329).

Isso significa dizer que, no período romântico, os escritores representavam a morte como uma fuga da sociedade arbitrária, sinônimo do fim da angústia.

O século XIX é, portanto, caracterizado pelos ideais do Romantismo, a morte é romântica, passa a ser desejada, representando um sentimento de fuga de um mundo que não agrada, de libertação, de reencontro com quem já se foi. Esse sentimento é fortemente observado nos poemas estudados neste trabalho, principalmente nos de Emily Dickinson, visto que o gênero lírico alcança sua maior relevância neste período. No entanto, como será visto nos próximos capítulos, Emily Dickinson não bebeu da água de nenhum período literário, ela escreveu livremente, sem seguir a estética de qualquer período. Porém, apresentou algumas características românticas do século XIX: o desejo de morrer e de libertar-se de um mundo de sofrimentos. A morte foi um tema recorrente no século XIX, como é possível observar no seguinte trecho:

No século XIX ocorre uma grande mudança na maneira de encarar a morte. Ela passa a ser esperada como um porto seguro. Surge um certo desejo de morrer, que ARIÈS denomina “doçura narcótica”, a paz maravilhosa; é a morte cantada pelos poetas. [...] Ocorre, nesta instância, uma diminuição do medo da morte (KOVÁCS, 2003, p. 57).

Essa reflexão de Maria Júlia Kovács sobre a mudança do sentimento com relação ao morrer pode ajudar a justificar o fato de muitos poetas terem escolhido a morte como tema central de sua poesia. Estando diante de um problema de difícil solução ou, então, doente, acamado, todos desejavam a partida, acreditando ser uma fuga para o Além, para o encontro dos que amavam. Ademais, morrer jovem significava não sofrer a decadência do tempo, assim, a morte do jovem era considerada bela, pois ficariam eternamente bonitos e escapariam das marcas que o tempo estivesse lhes reservando.

Ainda quanto ao Romantismo, a evasão para a morte era também uma demonstração dos jovens em inconformidade com a realidade social da época. Inicia-se, nesse período literário, um processo de contraposição entre o eu-lírico e o social, tornando os indivíduos

seres extremamente críticos. Essa criticidade demonstra, também, uma alteração no modo de ver a morte, enxergando nela uma via de escape de uma sociedade na qual as pessoas não conseguem adaptar-se. Em muitos poemas de Emily Dickinson, o eu poético parece tratar da morte como uma espécie de escape da vida; como uma esperança de fugir de uma sociedade que impunha regras morais, políticas e religiosas ou, ainda, como o retrato de um dado período histórico, como o poema *They dropped like Flakes* que reflete o período da Guerra Civil Americana<sup>28</sup>, que foi, inclusive, um período de produção intensa de Emily Dickinson conforme confirma Leiter: “[...] *deeply affected by the events of her time, particularly the Civil War, which coincided with the years of her greatest poetic production*”<sup>29</sup>(LEITER, 2007, p. xii).

### **They dropped like Flakes**

*They dropped like Flakes –  
They dropped like Stars –  
Like Petals from a Rose –  
When Suddenly across the June –  
A wind with fingers – goes –*

*They perished in the Seamless Grass –  
No eye could find the place –  
But God can summon every face  
On his Repealless – List<sup>30</sup>  
(DICKINSON, 1999, p.61).*

Considerando-se a afirmação de Cohen: “a poesia, como a ciência, descreve o mundo. É a ciência daquele mundo que é o seu – o mundo antropológico –, que ela descreve na sua própria língua” (COHEN, 1979, p. 32), pode-se inferir que esse poema de Dickinson descreve o mundo no período da Guerra Civil, mas faz isso por meio da sua linguagem metafórica, repleta de imagens representativas das inúmeras mortes resultadas desse período conflituoso e sangrento. Como prova da magnitude dessa linguagem poética, o referido poema compara as mortes ocorridas durante a guerra às imagens de flocos (*Flakes*) de neve que caem incessantemente no inverno americano, às estrelas (*Stars*) cadentes que caem todos os dias em grande quantidade, às pétalas de rosa (*Petals from a Rose*) que são arrancadas da flor com os dedos do vento de junho.

---

28

<sup>29</sup> [...] profundamente afetada pelos eventos de seu tempo, particularmente a Guerra Civil, que coincidiu com os anos de sua maior produção poética (Tradução nossa).

<sup>30</sup> Caíram como Flocos – / Caíram como Estrelas – / Pétalas de uma Rosa – / Quando súbito atravessa Junho – / Um vento com dedos – e passa – // Pereceram na Relva sem deixar pista – / Olho algum encontrou o lugar – / Deus, porém, cada rosto irá chamar / Na sua Inapelável – Lista (Tradução de Isa Mara Lando).

Na segunda estrofe, percebe-se que morreram todos em um gramado destruído pela guerra (*Seamless grass*), os que morreram foram os soldados que combatiam no campo de batalha. No segundo e terceiro versos, infere-se que tamanha foi a destruição que não foi possível identificar os corpos, mas Deus não precisa deles, pois reconhece a todos. Destaca-se, nessa interpretação, uma concepção cristã de morte, a separação de corpo e alma.

O século XX traz as representações da morte a partir de imagens diferentes: as pessoas preferem fazê-la uma estranha, uma desconhecida, ou seja, escondê-la. “Na sociedade moderna não há luto, nem qualquer tipo de contato com os mortos, que necessariamente evocam o passado” (DAMATTA, 1997, p. 136) Mas por quê? Porque o intuito de esconder a morte é preservar a vida. Há grande preocupação com a saúde das pessoas e, para isso, não é mais possível enterrar os mortos em igrejas, nem dentro das cidades. Durante esse século, conforme a adjetivação usada por Ariès (2003), e repetida por Kovács (2003), a morte parece ter se tornado invertida, isso porque com o advento das indústrias e com a modernização, as pessoas têm preferência por não enfatizar a morte, pelo contrário, torná-la praticamente despercebida, ou seja, o que antes era público passa, agora, para uma fase de silêncio, de despercebimento. O homem percebe a sua individualidade e “é essa consciência da individualidade que, repito, provocará o aparecimento da morte e vai fazer surgir a imortalidade como uma questão filosófica e religiosa fundamental debaixo do conceito de salvação” (DAMATTA, 1997, p. 134). Atualmente, o homem está sozinho e ele é o responsável por sua salvação. A confissão, as indulgências, as orações e as missas já não existem mais como existiam antigamente e esse individualismo é o que torna a morte uma objeção.

A partir do século XX, ainda, os sacerdotes não eram chamados para conversar com os doentes, ou quanto mais se pudesse evitar esse convite era melhor, isso porque ninguém queria dar a impressão de que o padre viria para dar a extrema unção. A generalidade desse costume representa o quanto as pessoas preferiam ignorar o momento da morte. Em consequência disso, a morte começa a tornar-se um rito de passagem solitário e cada vez mais distanciado da comunidade, um ato que antes era acompanhado por inúmeras pessoas, familiares, amigos e vizinhos, passa, agora, a ser medicalizado e acompanhado por profissionais nos hospitais.

Além disso, perde-se o direito de morrer naturalmente, pois a morte nos hospitais representa sempre um fracasso da equipe médica e nunca uma etapa natural do ciclo da vida, a razão instrumentalizada da modernidade volta-se, além do domínio da natureza, ao domínio da própria vida, como se o homem pudesse controlar a hora de sua própria morte. Sendo a

morte a representação de um fracasso da ciência e razão humana, quando ela chega, a família e os profissionais procuram livrar-se daquele corpo, e o corpo do morto passa a ser uma imagem repugnante, capaz de carregar doenças e a própria morte para os que o cercam. Os rituais mortuários vão se tornando cada vez mais discretos e o luto, que antes era de grande relevância, passa, agora, por uma fase de representação de uma dor quase inexistente, de modo que muitos adolescentes, nesse período, desconhecem a morte. A justificativa para ignorar-se a morte era que a vida deveria continuar normalmente, ninguém deveria parar sua vida por causa do luto, caso o fizesse, era considerado doente.

Com base no que foi levantado, observa-se que ao longo do tempo e da história, a morte deixou de ser pessoal e pública e passou a ser solitária, mecânica e controlada por uma sociedade capitalista que tem o propósito de organizar a morte de uma forma diferente. Inicialmente, há uma tentativa de disfarce da aparência horrenda do morrer por meio de recursos de maquiagem e embalsamento do corpo, então, organiza-se a exposição do morto em um salão, preferencialmente, distante de casa, para que esse receba as últimas visitas, flores e as exéquias solenes, sem exageros. O enterro, dentro dessa sociedade, é caracterizado por cemitérios projetados arquitetonicamente para receber o morto e seus familiares. No Brasil, por exemplo, a morte é considerada uma passagem de um mundo a outro, numa metáfora de subida ou descida, diferentemente da caracterização dela na sociedade americana, “onde a morte é quase sempre encapsulada na figura de uma viagem aos confins, limites ou fronteiras do universo” (DAMATTA, 1997, p. 141).

Atualmente, a cultura acerca do morrer tem resquícios da morte interdita do século XX. Quanto mais o mundo evolui tecnologicamente, mais a morte é considerada um processo mecânico e sistematizado, e a participação das famílias e dos amigos reduz-se a uma cerimônia cada vez mais breve.

Não foi apenas a relação do homem com a morte que mudou ao longo do tempo, também o luto, compreendido como representação da dor dos familiares e amigos, mudou substancialmente. Antes demonstrado ostensivamente por gestos, atualmente, a manifestação de dor continuada pela morte de um ente querido já é tratada como uma manifestação negativa da *psique*, sendo passível de ser curada por meio de tratamentos psicológicos. A vivência da morte em vida dá-se com a morte do outro, afinal, é como se uma parte nossa morresse a partir dos vínculos estabelecidos com o outro, sendo essa perda irreversível. Essa representação é conhecida psicologicamente por “morte sentimento” e é a única experiência, simbólica, que se tem de morte durante a vida, seja pela morte de alguém próximo ou pela perda de algum conhecido, mesmo que distante, o sentimento de fatalidade aflora no homem.



Embora muitas pessoas procurem ocultar os sentimentos para não sofrer, o inverso é o ideal, pois é a partir da expressão de tais sentimentos que o processo de luto inicia-se. Conforme Ariès (2003), na Idade Média, essa manifestação de sentimentos era autorizada, mais tarde, a Igreja passou a controlá-la, de modo que ela se tornasse mais contida, já no século XIX, a morte romântica traz a ideia de uma dor insuportável e no século XX, o pesquisador apresenta a morte como invertida, a sociedade capitalista não suporta enxergar os sinais da morte, então, o luto é evitado.

No entanto, mesmo que não seja por meio de uma representação pública, o luto ocorre para cada pessoa de maneira diferente. Ignorá-lo, mesmo na sociedade moderna é impossível, uma vez que os sentimentos provocados pela perda causam distúrbios psicológicos nas pessoas, tais como fases de choque, desejo de busca da pessoa perdida, desorganização e desespero, há, ainda, pessoas que vivem em luto eternamente, sendo esse representado pela solidão, segundo Kovács: “O tempo do luto é variável e em alguns casos pode durar anos. Pode-se dizer que em alguns casos o processo de luto nunca termina” (1992, p. 157).

A visão contemporânea de morte propicia a ideia de que as pessoas tornaram-se frias ao longo do tempo, isso porque numa sociedade na qual a juventude deixou de ser uma faixa etária e passou a ser um estilo de vida, e em que a velhice deixou de ser imagem de experiência, mas sinal de decrepitude, os indivíduos afastam-se cada vez mais da morte. Por conseguinte, essa negação da morte, esse ato de desconsiderá-la, de não parar para pensar a respeito, afasta as pessoas de um momento muito importante de sua existência, pois morrer é uma característica humana e, ao esquecer que é finito, o homem deixa de lado a sua qualidade de ser humano. Talvez, o homem contemporâneo negue a sua morte porque tem medo, medo da solidão, medo da separação, medo do desconhecido, medo do julgamento, medo da interrupção dos planos e dos objetivos traçados em vida, conforme se interpreta no poema de Kolody:

### **Jornada**

Tão longa a jornada.  
E a gente cai, de repente,  
no abismo do nada  
(KOLODY, 2011, p. 18).

A jornada a qual o eu-lírico refere-se é a jornada da vida, que é longa devido aos inúmeros obstáculos, às dificuldades enfrentadas, à labuta diária e que, repentinamente, sem aviso, chega ao fim, sem saber se a longa jornada com seus sacrifícios foi realmente válida ou

desfrutada. Cruz, ao analisar esse poema, arrola que “Os versos ‘e a gente cai, de repente / no abismo do nada’ denunciam que a vida, sem consulta prévia, prepara para todos o desfecho. O verbo cair aponta para a condição da transitoriedade humana” (CRUZ, 2012, p. 165, aspas do autor).

Conforme aponta Cruz, o verbo cair tem grande importância nesse poema, isso porque, de acordo com Durand, a queda é uma imagem dinâmica que se encontra nos símbolos catamórficos<sup>31</sup> do autor, que representa a angústia humana diante da temporalidade, isto é, desde que nasce, o ser humano tem a experiência da queda como um movimento brusco, porque o parto é a queda do recém-nascido no chão. Ao longo do tempo, a criança cresce e a queda torna-se uma experiência recorrente até que se aprenda a andar, daí já se percebe que as quedas são sempre sinônimo de sofrimento. Consoante com o pensamento de Durand, “A queda resume e condensa os aspectos temíveis do tempo, ‘dá-nos a conhecer o tempo que fulmina’ [...]. A morte, para os carámbas e na *Bíblia*, é o resultado direto da queda” (DURAND, 1997, p. 113-114, aspas e itálico do autor). O voo e o impulso são representações de elevação, em direção ao alto, já a queda é, o contrário, uma vertigem, sentida para baixo. Essas imagens da queda representam o tempo nefasto, pois cair indica precipitar-se nas trevas, ser levado ao fim, sentir a dolorosa derrota para o tempo.

Com base nessas inferências, conclui-se que o homem contemporâneo teme a morte porque está constantemente se esforçando para construir a sua jornada e que pretende usufruir dessa edificação da vida, porém, é possível que não haja tempo para isso.

Após registrar as concepções teóricas sobre a morte e o seu processo histórico, passar-se-á, então, ao estudo das representações da morte em poemas de Emily Dickinson e de Helena Kolody, respectivamente, nos próximos capítulos.

---

<sup>31</sup> São aqueles relativos à experiência dolorosa da infância. A queda tem a ver com o medo, a dor, a vertigem, o castigo (PITTA, 2005, p. 25).

### 3 O SOCIAL E O POÉTICO EM EMILY DICKINSON

*“That Such have died enable Us  
The tranquil to die –  
That Such have lived,  
Certificate for Immortality”<sup>32</sup>*

(DICKINSON, 1999, p. 60)

Emily Dickinson tem despertado com a grandeza de seu gênio poético, ao longo do tempo, estudiosos e críticos para o estudo de sua biografia e obra. De acordo com Sewall, Dickinson surgiu em um momento quando a Literatura Americana estava em crise, não havia alguém de sua estatura com quem ela pudesse dialogar devido à sua excentricidade: *“She is variously a mystical poet, a romantic poet, a Metaphysical poet, a Transcendentalist, and, most recently, a Meditative poet”<sup>33</sup>* (SEWALL, 1963, p. 5).

Emily Elizabeth Dickinson, poeta norte-americana, reconhecida como uma das fundadoras da poesia americana, como uma poeta inovadora e como uma mulher rebelde, corajosa e solteira, que optou por uma vida reclusa e que não desejou ter sua escrita publicada<sup>34</sup>, nasceu na madrugada do dia 10 de dezembro de 1830 e morreu em 15 de maio de 1886 na cidade de Amherst no estado de Massachusets, onde ela passou praticamente toda a sua vida. Nesses 127 anos após a sua morte, Emily Dickinson foi alvo de estudo por parte de críticos literários, biógrafos e outros escritores. Além disso, sua vasta obra, são 1.775 poemas e 1.049 cartas, é lida e interpretada ao longo dos anos a partir das mais variadas temáticas, mas principalmente sobre a questão do existencialismo muito recorrente em toda a sua obra.

Advinda de uma família abastada, Dickinson nasceu em uma mansão denominada *The Homestead* construída na rua principal de Amherst por seu avô, Samuel Fowler Dickinson, em 1813. De acordo com Leiter (2007), o avô de Dickinson foi o pilar da sociedade *amherstiana*<sup>35</sup>, exercendo um papel importante na criação das instituições educacionais e investindo sua riqueza no *Amherst College*; no entanto, passou por uma derrocada financeira três anos depois do nascimento da poeta, obrigando-se a deixar sua adorada cidade e partir para as terras de Ohio.

---

<sup>32</sup> O texto em epígrafe é um poema de Emily Dickinson em edição bilíngue com a tradução de Isa Mara Lando: Se Seres assim morreram / Morremos com mais tranquilidade - / Se Seres assim viveram, / É certa a Imortalidade.

<sup>33</sup> Ela é variavelmente uma poeta mística, romântica, Metafísica, Transcendentalista e, mais recentemente, uma poeta Meditativa (Tradução nossa).

<sup>34</sup> De acordo com as informações contidas em *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*.

<sup>35</sup> Termo usado para designar pessoas oriundas de Amherst.

Edward Dickinson, um advogado jovem e de futuro promissor, filho mais velho de Samuel Fowler Dickinson e Lucretia Gunn Dickinson, casou-se com Emily Norcross Dickinson, com quem teve três filhos: William Austin Dickinson, Emily Elizabeth Dickinson e Lavinia Norcross Dickinson. Com o nascimento da filha mais nova, a senhora Dickinson enviou Emily para Monson para ficar com sua tia, irmã mais nova de sua mãe. Tal circunstância de sua vida pode ser examinada na sua escrita em uma de suas correspondências com Hagginson nos anos 70: “I never had a mother”<sup>36</sup> (LEITER, 2007, p. 4), referindo-se a falta de afeto que teve por parte de sua mãe.

Emily recebeu uma educação austera e admirável, foi ensinada a fazer os deveres domésticos, como culinária e jardinagem, além de atividades inerentes à igreja, leitura de livros, canto, piano e escrita de cartas.

A vida de estudos de Emily iniciou muito cedo, aos cinco anos de idade, ela foi matriculada em uma escola pública de ensino primário, onde aprenderia a ler e a fazer cálculos matemáticos. O pai dela tinha uma preocupação em fazer de sua casa um ambiente estimulador e, por isso, os filhos de Dickinson liam muito, mesmo num período em que não havia grande produção de literatura infantil.

Em 1840, após os quatro anos iniciais de estudos, Emily entrou para a *Amherst Academy*, uma escola só para meninas que seu avô havia ajudado a fundar. Lá construiu um círculo de amigas que levou para a vida toda. A poeta teve um forte laço afetivo com dois professores, o primeiro, Leonard Humphrey, a quem ela chamava Mestre, o outro, de quem recebeu uma grande influência, Edward Hitchcock, poeta, geólogo, ligado a Deus e a Ciência. Emily foi aluna de destaque em *Amherst Academy*, estudou latim, história, aritmética, álgebra, botânica, entre outras disciplinas, foi onde encontrou estímulo intelectual e pessoal, mas deixou a conversão cristã de lado.

Em setembro de 1847, Emily Dickinson tornou-se uma interna no *Mount Holyoke Female Seminary*, um seminário para meninas, em uma cidade chamada *Hadly*, há cinco quilômetros de Amherst. Apesar do desenvolvimento intelectual que estava tendo devido a uma nova proposta curricular da instituição, Emily sentia muita falta de casa e isso fez com que amigos e familiares a visitassem com frequência, ou, então, que ela fosse para casa; às vezes, ia para casa porque ficava muito doente. Acostumou-se ao lugar e foi uma excelente aluna, causando, muitas vezes, ciúme às colegas por suas extraordinárias produções. Além

---

<sup>36</sup>Eu nunca tive uma mãe (Tradução nossa).

disso, assim como todas as alunas, ajudava diariamente na manutenção do seminário por meio de atividades domésticas.

O seminário acreditava ser sua responsabilidade fazer com que os alunos professassem sua fé, procuravam levar as meninas que lá entravam à conversão religiosa. Quando as moças entravam no colégio, eram submetidas a um exame espiritual e, a partir disso, poderiam ser colocadas em três grupos como cita Johnson “se como cristãs professoras, se na categoria das que ‘tinham esperanças’, ou na das ‘sem esperanças’” (JOHNSON, 1955, p. 26, aspas do autor). Emily foi colocada no grupo daqueles que não tinham esperança e assim permaneceu até o fim do primeiro ano, muitas moças, ao longo do ano, convertiam-se e passavam para os outros grupos, mas Emily continuava lá. Nas cartas em que ela se correspondia com uma amiga chamada Abiah Root, ela deixava claro que se sentia muito mal por não ter se tornado cristã, mas continuava a não demonstrar interesse por esse assunto.

Após passar vários dias em casa devido a uma doença, Emily escreve à sua amiga Abiah contando que não voltaria ao seminário para o segundo ano. Inúmeros fatores podem ser a razão pela qual o pai dela tomou essa decisão, porém, nenhum deles foi comprovado pelos críticos e estudiosos, mas o que é mais evidente é a saudade de casa e, como pai dela sabia o quanto ela gostava de casa e sentia falta dela, cedeu aos desejos da filha.

Though it was not unusual for students to depart after one year, Dickinson’s reasons for returning home have been much speculated about. The clearest reason seems to have been homesickness. Although Mount Holyoke is only 10 miles from Amherst, at the time, this distance was enough to make travel difficult. She only visited the Homestead at holidays. For someone as passionately attached to her home as Dickinson was, it was emotionally difficult to be so removed<sup>37</sup> (PRIDDY, 2008, p. 42).

Abiah, no entanto, não respondeu à última carta de Emily, nem conversou com ela quando esteve em *Mount Holyoke*, o que deixou a amiga enfurecida e levou-a a escrever uma carta dizendo que a apagaria da memória. Embora esse mal entendido tenha sido reparado, Abiah trilhou um caminho muito diferente daquele que Emily queria para si, casou-se e isso fez com que elas cortassem relações definitivamente em 1854, pois, em uma das cartas de

---

<sup>37</sup> Embora fosse comum para as alunas deixarem a escola após um ano, as razões de Dickinson para voltar para casa têm sido muito especuladas. A razão mais clara parece ter sido saudades do lar. Apesar de Mount Holyoke ficar apenas há 10 quilômetros de Amherst, naquele tempo, essa distância era o suficiente para tornar as viagens difíceis. Ela só visitava a *Homestead* nos feriados. Para alguém tão apegada a sua casa como Dickinson, era muito difícil ficar tão longe (tradução nossa).

Dickinson, a hostilidade com relação ao casamento foi expressa: “*God keep me from what they call households*”<sup>38</sup> (MARTIN, 2002, p. 185)

Em 1948, já de volta à casa dos pais, Emily iniciou uma vida reclusa, na biblioteca de sua casa. Iniciando seus estudos da Bíblia, e depois, as tragédias shakespearianas, sem contar revistas e jornais por meio dos quais ela mantinha-se informada sobre o mundo. Embora muitos pesquisadores pensem que Dickinson tenha sido influenciada por qualquer das leituras que tenha feito durante a vida, Leiter (2007) garante que ela não foi discípula de ninguém, mas ela teve uma ajuda de Benjamin Franklin Newton para fazer suas escolhas intelectuais e religiosas e que, com o passar do tempo, mesmo Newton tendo saído de Amherst, eles comunicavam-se por cartas, todavia, nenhuma delas foi encontrada, o que significa uma grande perda, pois talvez, nelas, os pesquisadores pudessem descobrir quais conselhos teriam originado o talento poético de Emily.

Nada se sabe sobre a escolha da poeta pelas leituras das obras Shakespearianas, porém, pensa-se que Dickinson não só se satisfazia com elas, como também buscava respostas para seus conflitos a partir das obras desse dramaturgo que, assim como Emily, era desapegado de um gênero específico. Ademais, a religiosidade de Shakespeare é uma incógnita e, eventualmente, Emily também tenha se identificado com o escritor por causa da sua resistência à conversão. Nesse sentido, destaca-se Bloom (2005), que articula a questão religiosa em Shakespeare, o que possibilita a referida interpretação sobre a escolha de Dickinson pelas leituras Shakespearianas:

[...] os pensamentos de Shakespeare são muito mais protestantes do que católicos; no entanto, se tivermos condições de definir a espiritualidade de Shakespeare, determinados aspectos dessa espiritualidade não são cristãos [...] A despeito do credo de Shakespeare, suas maiores realizações não se reconciliam nem com o catolicismo, nem com o protestantismo, nem mesmo com qualquer crença ou ideologia (BLOOM, 2005, p. 122 e 128).

Embora o intuito desta pesquisa não seja o de descobrir se Emily Dickinson foi ou não influenciada por outros escritores, menciona-se esse fator peculiar porque ele pode ter contribuído para a produção de Dickinson, bem como para a sua escolha de vida. A partir do trecho de Bloom, considera-se que não era possível identificar qual teria sido a crença religiosa de Shakespeare, assim como é difícil identificar a de Emily; não se pode afirmar com certeza se ela foi realmente influenciada pelo protestantismo ou se ela escreveu baseada em um pensamento global, sabe-se apenas que ela era uma questionadora da fé, ora parecia ter

---

<sup>38</sup> Deus me mantenha longe do que eles chamam de família (tradução nossa).

certeza do que queria, ora questionava os valores religiosos como se pode ver no seguinte poema:

**“Faith” is a fine invention**

*“Faith” is a fine invention  
When Gentlemen can see –  
But Microscopes are prudent  
In an Emergency*<sup>39</sup>  
(DICKINSON, 2008, p. 264).

A euforia tecnológica marcou o século XIX a partir da Revolução Industrial, marcando, também, a literatura pela liberdade na escrita<sup>40</sup> e a consciência científica do pensamento, além disso, foi um período de discordância entre o pensamento religioso e a ciência<sup>41</sup>. O poema de Dickinson apresenta traços da contestação da fé; primeiramente, por fazer uso do vocábulo entre aspas e, também, por afirmar ser uma invenção oriunda daqueles capazes de enxergá-la: os *Gentlemen*, termo literalmente traduzido como cavalheiros, mas inferido, nesta análise, como aqueles que inventam uma fé que só eles conseguem enxergar/seguir, ou seja, os clérigos e religiosos pregam a conversão como uma forma de convencimento de que só pela fé é possível alcançar a eternidade, a salvação e a paz. Posteriormente, com o emprego da palavra microscópio, compreende-se que há uma exigência moderna, tanto pelo uso de uma ferramenta tecnológica quanto pela função que lhe é atribuída, isto é, o eu-lírico recomenda que se tenham olhos mais aguçados, mais críticos, uma espécie de “microscópio espiritual”, uma tentativa de secularização da fé, isto é, não o abandono dos valores tradicionais impostos pela religião, mas a transformação dos mesmos, a ressignificação religiosa.

O gosto pela leitura e pela escrita fez de Emily uma jovem diferente dos outros jovens da época, a menina surpreendeu seu pai, que achava que as mulheres não deveriam aparecer publicamente, com sua primeira publicação numa revista literária para estudantes, *The Indicator*, em 1850, mesmo que de forma anônima, ela já declarou uma escrita exuberante com estilo e voz próprios, conforme constata Tate em um ensaio sobre Dickinson “*Her poetry*

<sup>39</sup> A “Fé” é um ótimo instrumento / Quando se pode ver – / Numa Emergência ao Microscópio / É melhor recorrer (Tradução de José Lira).

<sup>40</sup>No século XVIII, acreditava-se que as artes e a ciência corrompiam o ser humano em seu estado de pureza primitiva, assim, as ideias pautadas em crítica ou com valor polêmico não podiam ser levantadas naquele século.

<sup>41</sup> A discordância entre o pensamento religioso e a ciência ocorre quando Charles Darwin publica o livro “A origem das espécies”, o qual discorre sobre a teoria da evolução, que foi criticada no campo científico, religioso e ideológico. A teoria Darwinista postula que o homem tem origem de uma única espécie, o macaco, tal concepção foi amplamente criticada por teólogos que acreditam na teoria criacionista, que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança.

*is not like any other poetry of her time; it's not like the any of the innumerable kinds of verse written today*<sup>42</sup> (TATE *apud* SEWALL, 1963, p. 16). Contudo, mesmo que ela tenha publicado alguns poucos poemas enquanto era viva, ela sempre deixou claro que não queria ter sua escrita publicada.

Emily era uma menina que gostava de ficar em casa lendo, escrevendo e ajudando nos afazeres domésticos, porém ela descobriu que possuía uma doença denominada *Bright*, que corresponde à insuficiência renal; essa doença causava mau cheiro e, por esse motivo, alguns críticos acreditam que ela tenha optado pela reclusão em seu quarto, saindo apenas para cumprir com as obrigações diárias. Assim, enquanto todos os seus amigos estavam se unindo pelo matrimônio, Emily tornou-se a mulher da casa dos Dickinsons, vestindo branco e saindo de seu quarto apenas para cumprir com as obrigações, cuidava da mãe que tinha nevralgia aguda e ficava muito doente, assim, a menina, então, mulher, passou a cuidar de todas as tarefas de casa, bem como da mãe inválida, nesse período, as relações entre mãe e filha foram mais próximas do que costumavam ser.

Como já era usual na vida de Emily, entre 1850 e 1853, ela passou por situações marcantes: a morte de seus mentores Leonard Humphrey e Ben Newton; a conversão de seu pai e sua irmã, algo que ela não conseguia fazer, pois como ela mesma já havia comentado em cartas, não conseguia se desprender das coisas do mundo e, por fim, a aproximação a Susan Gilbert:

This is particularly noteworthy because one of the most important relationships in Dickinson's life was with Susan Gilbert Dickinson, early friend to Emily Dickinson and later Austin Dickinson's wife. Like Emily Dickinson, Susan Gilbert was well read and interested in literature, and in their early years, their friendship was exceptionally close. Many of Dickinson's poems were written for or about "Sister Sue," as Dickinson sometimes referred to her. There has been some conjecture that this relationship was intimate and that Dickinson's disappointments in love stem from latent lesbian desires toward her sister-in-law and perhaps the disappointment of Gilbert's marrying her brother. The evidence of this is scant and no more than the evidence that Dickinson's great love was one of the important men in her life, perhaps the minister Charles Wadsworth or the newspaper publisher Samuel Bowles. Time showed Dickinson and Gilbert to be very different people, and eventually the friendship took place only in correspondence. Sue and Austin Dickinson's marriage was notoriously unhappy, and perhaps this contributed to the breakdown of relations between the sisters-in-law. Still, the relationship has been a focal point for critics. Susan Gilbert Dickinson was one of Emily Dickinson's earliest and most trusted readers. Emily Dickinson sent her more than 300 of her poems. After

---

<sup>42</sup> A poesia dela não é como nenhuma outra poesia de seu tempo, não é como nenhum dos inumeráveis tipos de versos escritos hoje (Tradução nossa).



Emily Dickinson's death, Sue became one of her editors and an authority on her sister-in-law<sup>43</sup> (PRIDDY, 2008, p. 54).

Além de exprimir a intensidade da aproximação de Emily à sua amiga Sue, Priddy também apresenta algumas características que sugerem as possíveis razões pelas quais a poeta não tenha buscado a conversão religiosa: as decepções amorosas, a incerteza de sua opção sexual e a confusão intrínseca entre amor e amizade.

Conforme o tempo ia passando, Emily percebia o quanto ela e Sue eram diferentes, até que escreveu uma carta para a amiga dizendo que ela não precisava temer deixá-la sozinha, pois ela costumava romper com coisas que imaginava ter amado, “às vezes levando até a sepultura, outras através de um esquecimento mais amargo do que a morte” (JOHNSON, 1965, p.29). Essa passagem denota que algumas decepções que teve em vida, ela jamais esqueceria e as levaria até a sepultura, outras ela apagaria da memória, embora fosse muito doloroso, semelhante à perda de alguém pela morte.

Em 1858, Emily começa a fascicular seus poemas em pacotes, mas jamais os organizou para publicação ou fez qualquer separação, todos escritos à tinta, passados a limpo ou pouquíssimo corrigidos, ela pediu à irmã Lavinia que destruísse todos os pacotes quando ela morresse; ao contrário, Lavinia os organizou para publicação. De acordo com Johnson (1963), quase dois terços de sua poesia foi escrito em um curto espaço de tempo, oito anos, iniciados aos 28 anos da poeta. Apenas cinco poemas foram encontrados com datas anteriores a 1858. Os primeiros versos de Emily que se conhece datam de março de 1850:

*Awake ye muses nine, sing me a strain divine,  
Unwind the solemn twine, and tie my Valentine!*<sup>44</sup>  
(DICKINSON *apud* LIRA, [200?], p. 74).

---

<sup>43</sup>Isto é particularmente notável porque um dos relacionamentos mais importantes na vida de Dickinson foi com Susan Gilbert Dickinson, inicialmente, amiga de Emily Dickinson e mais tarde esposa de Austin Dickinson. Como Emily Dickinson, Susan Gilbert lia muito e era interessada por literatura, nos primeiros anos, a amizade foi muito próxima. Muitos dos poemas de Dickinson foram escritos para ou sobre a "Irmã Sue", como Dickinson às vezes se referia a ela. Houve alguma conjectura de que este relacionamento era íntimo e que as decepções amorosas de Dickinson derivam de desejos lésbicos latentes por sua cunhada e, talvez, a decepção pelo fato de Gilbert ter se casado com seu irmão. A prova disso é escassa e não mais do que a evidência de que o grande amor de Dickinson foi um dos homens importantes de sua vida, talvez o ministro Charles Wadsworth ou o editor de jornais Samuel Bowles. O tempo mostrou que Dickinson e Gilbert eram muito diferentes, e, eventualmente, a amizade só ocorria por correspondência. O casamento de Sue e Austin Dickinson era notoriamente infeliz e, talvez, isso contribuiu para o colapso das relações entre cunhadas. Ainda assim, a relação tem sido um ponto importante para os críticos. Susan Gilbert Dickinson foi uma das leitoras mais antigas e mais confiáveis de Emily Dickinson. Emily Dickinson a enviou mais de 300 dos seus poemas. Após a morte de Emily Dickinson, Sue se tornou uma de suas editoras e uma autoridade sobre a cunhada (Tradução nossa).

<sup>44</sup>Despertaí, ó nove musas, dai-me um canto apaixonado, / Desatai etéreos laços e amarraí meu Namorado! (Tradução de José Lira).

Como era de costume a troca de mensagens, em prosa ou em verso, entre jovens do sexo oposto em uma determinada semana do ano, Emily escrevia seus versos e os enviava anonimamente, mas todos sabiam de quem se tratava a poeta inspirada<sup>45</sup>. Nesse dístico, parece haver a invocação de nove musas<sup>46</sup> para que se consiga um amor, talvez seja um poema, talvez apenas uma mensagem para algum moço de sua época<sup>47</sup>, pois Emily Dickinson costumava corresponder-se com seus amigos e familiares por cartas e mensagens. O segundo texto de Emily também foi escrito para um rapaz que trabalhava no escritório de seu pai, ele acabou enviando para o *Springfield Daily Republican*, com uma nota dizendo que a mão que havia escrito aqueles versos era capaz de escrever coisas lindas. Os outros três textos escritos antes de 1858 foram incluídos em cartas para seu irmão Austin e sua amiga, futura cunhada, Sue.

A partir deste ponto, deixar-se-á a biografia de Emily Dickinson de lado, para que se passe ao propósito principal desta dissertação – o estudo das imagens poéticas que figuram a morte nos poemas dickinsonianos.

### 3.1 CONFIGURAÇÕES DAS IMAGENS DA MORTE EM EMILY DICKINSON

Emily Dickinson foi uma poeta que desenvolveu suas próprias técnicas de escrita, não seguiu nenhuma teoria tradicional, ignorou as regras de convenção poética e escreveu versos livres, com uma pontuação distinta, marcada por hífen que indicariam ao leitor um significado tanto gramatical quanto dramático, atribuindo voz aos seus versos; além disso, a poeta procurou destacar as palavras principais de seus poemas com letras maiúsculas. De acordo com Johnson (1963), tais peculiaridades foram consideradas, por muitos críticos, como trabalhos de uma artista original, mas indisciplinada. Blackmur escreve que a prática escrita de Dickinson deve ser considerada muito mais pela sua liberdade e espontaneidade do que por aspectos métricos, rítmicos ou formais: “*Multiplicity, freedom, spontaneity: these are*

<sup>45</sup> “A nota foi enviada anonimamente, mas toda Amherst sabia de quem se tratava. E, embora tais mensagens não fossem, como já dissemos, obrigatoriamente em versos e não pudessem ser consideradas poesia, a autora daquela era, na opinião de todos, inspirada” (JOHNSON, 1955, p. 80)

<sup>46</sup> “As nove musas da mitologia grega – filha de Zeus Mnemósine (a memória) – são protetoras das ciências de das artes: Calíope da poesia épica; Érato, da poesia de amor; Clio, da história; Euterpe, da música; Melpômene, da tragédia; Tália, da comédia; Polímnia, da filosofia; Terpsícore, da dança; e Ucrânia, da astronomia. Até hoje poetas e músicos cantam suas musas[..].” (SALERNO, 2007, p. 99)

<sup>47</sup> “As mensagens podiam ser em prosa ou em verso e eram louvadas na medida do seu espírito ou sendo de humor” (JOHNSON, 1955, p. 71)

*terms for much deeper aspects of the Dickinson notation than that which gathers itself in mere punctuation, syntax and grammar; or in meter, rhythm, and diction*”<sup>48</sup> (BLACKMUR apud SEWALL, 1963, p. 79).

De acordo com Johnson (1963), a ideia da morte está presente em quinhentos ou seiscentos poemas de Dickinson tratados de formas distintas pela autora: como algo terrível, como um erro hediondo e injusto, como uma piada de mau gosto, como um alívio bem-vindo para todos os males mortais ou como maneira bendita de conquistar a felicidade eterna, porém, dentre todas essas acepções, ela nunca decidiu qual o mais válido, segundo Vendler “*Death was the wall she could not breach, the veil she could not lift*”<sup>49</sup> (2010, p. 16). Em vista disso, Johnson dividiu os poemas dickinsonianos, que têm a morte por tema, em três grupos:

No primeiro incluem-se os que se ocupam apenas da morte física, ora descrevendo o ato em si com uma objetividade quase clínica, ora como veemência emocional, meditando na morte ou na transformação sofrida no rosto e no corpo da pessoa falecida. Outros poemas há em que a morte aparece personificada – em que o tema se cinge ao momento exato da transição de um estado para outro. E há também as elegias e os epitáfios comemorativos da morte de amigos ou de personagens por ela admirados, como Elizabeth Barret Browning ou Charlotte Bronte (JOHNSON, 1963, p. 217-218).

Ao apresentar essa divisão, Johnson afirma, ainda, que esses grupos têm um pensamento em comum pelo qual a morte rompe a comunicação com entes amados ou conhecidos, gerando, na mente dos mortais, uma incerteza com relação a (im)possibilidade de reestabelecer tal comunicação. Nesse sentido, Emily Dickinson escreveu seus poemas não apenas como uma forma de sublimação da dor, mas de modo a ressaltar a importância de viver e de estar vivo, característica que Helena Kolody também usou em seus poemas, de modo a apresentar ao interlocutor a importância de valorizar o momento em que se vive.

A divisão que se propõe nestas linhas é diferente daquela proposta por Johnson. Logo, serão verificadas algumas das imagens usadas por Dickinson para referir-se à morte já que, de acordo com Hall, Emily possuía “uma vida tão sem sentido, em que tudo é negado, talvez encontre melhor acolhida nos mundos que aguardam após a morte. Somente então, a alma sofrida e oprimida poderá *saber* o grande mistério da vida e da dor” (HALL, 2008, p. 58, *italico da autora*). Percebe-se que Dickinson sentia-se muito à vontade com o tema da morte,

---

<sup>48</sup> Multiplicidade, liberdade e espontaneidade: são termos de aspectos muito mais profundos da notoriedade de Dickinson do que os que se reúnem numa pontuação simples, sintaxe e gramática, ou no metro, ritmo e dicção (Tradução nossa).

<sup>49</sup> A morte era a barreira que ela não podia romper, o véu que ela não conseguia levantar (Tradução nossa).

tanto que dedicou inúmeros poemas para tratar dele; nesse sentido, segue uma tentativa de estudo de algumas imagens recorrentemente empregadas nos poemas de Dickinson que representam a morte ou o ser que morre: as estações do ano; a imortalidade (paraíso); o sol; a sombra; a noite; a escuridão; as trevas e o frio.

### **3.1.1 As estações do ano, o tempo e a morte**

Lúcia Fabrini de Almeida, apoiada nas leituras de Octavio Paz, enuncia que “a imagem do mundo é o fundamento das produções culturais” (1997, p. 17), ou seja, o ser humano/o poeta enxerga o universo à sua volta em um dado momento e a partir daí compõe sua obra. Assim, a palavra poética que surge em sua produção é capaz de criar imagens que podem ser consideradas mananciais, já que é incalculável a pluralidade de sentidos que deriva delas em cada cultura: “a imagem de um poema é inexplicável: ela convida à transmutação de sentido. A imagem do mundo se encontra enraizada no inconsciente de uma cultura e graças a isso ela persiste” (p. 18). As culturas possuem, portanto, a imagem do mundo atrelada ao tempo, pois só há um sentido para as palavras porque elas estão situadas no tempo: “a imaginação é a manifestação da temporalidade” (p. 19).

A autora continua, ainda, estabelecendo uma relação do homem com o tempo, relatando que o homem tem dentro de si outro tempo, o eterno, que só é possível vislumbrar por meio de imagens poéticas.

[...] o homem cria imagens e, assim, busca escapar à ação desgastante do transcorrer. Por isso a partir do momento em que muda a concepção de tempo de certa sociedade, também muda a imagem de mundo. Esta, por sua vez, se superpõe a imagem de tempo. Cada civilização imagina o tempo de maneira diversa. O que para uns é um eterno retorno, para outros é vacuidade, a eternidade ou o progresso sem fim (ALMEIDA, 1997, p. 19).

O que a autora defende é que ao longo da história, o homem, inserido em culturas distintas, está em constante reflexão sobre o tempo, principalmente o tempo que não se conhece, o eterno, buscando a transcendência por meio de imagens ou fantasias que amenizam o sofrimento de não conhecer o que esse tempo tem para revelar, que segredos ele guarda.

Emily Dickinson adota as estações do ano em vários de seus poemas como imagens que tratam da morte ou do paraíso, isso significa que a poeta utilizou as imagens que estavam em seu subconsciente, que foram apanhadas do universo que a cercava e apreende um sentido que já estava no coletivo, uma definição para aquilo que intriga o homem: o tempo eterno, o paraíso.

**There is a Zone whose even Years**

*There is a Zone whose even Years  
No Solstice interrupt —  
Whose Sun constructs perpetual Noon  
Whose perfect Seasons wait —*

*Whose Summer set in Summer, till  
The Centuries of June  
And Centuries of August cease  
And Consciousness — is Noon<sup>50</sup>  
(DICKINSON, 2008, p. 282).*

Neste poema, embora não tenha sido mencionada a palavra *heaven* (paraíso), nota-se que, no primeiro verso, o eu-lírico refere-se a ele, a esse lugar etéreo (*Zone*), escrito em letras maiúsculas para realçar a importância desse vocábulo no texto poético. Além disso, para o homem, o céu é algo que beira o imutável, algo constante, onde as coisas permanecem, não há rupturas, não há imprevistos, aquilo que é, é uma concepção de beleza e pureza bem aristotélica.

Há, no poema, uma descrição sobre como se espera que seja o paraíso, um lugar onde a noite deixa de existir e, conseqüentemente, não haverá mais solstício em junho ou dezembro (*No Solstice interrupt*); nem haverá noite, mas será um lugar onde o dia reinará perpetuamente (*Whose Sun construct sperpetual Noon*), sem estações distintas, mas apenas uma, a perfeita, aquela que traz o sol e permite que o dia seja eterno (*Whose perfect Seasons wait*), uma espécie de verão ininterrupto (*Whose summer set in summer*) e que os meses de junho e agosto são sequências de junho e agosto, ou seja, para o eu-lírico, o paraíso não possui as quatro estações, não possui os doze meses, não possui noite, nem inverno, apenas o verão repleto de dias de sol, isto é, o tempo chega ao fim, o homem deixa de ter sua vida conduzida por ele e, finalmente, a consciência (*Consciousness*) torna-se meio dia (*Noon*),

---

<sup>50</sup> Há uma Zona onde os Anos são iguais e nunca / O Solstício perturbam – / Perfeitas Estações demoram-se – é perpétuo / O Sol do Meio-dia – // O Verão no Verão começa – até que acabam / Os Séculos de Junho / E os Séculos de Agosto – e a Consciência / É o Meio-dia (Tradução de José Lira).

fazendo uma referência ao Sol que fica no centro do universo nesse período e que deve durar para sempre.

A noite é uma imagem bastante recorrente nos poemas de Dickinson, o eu-lírico está constantemente rejeitando-a, pois noite é sinônimo de trevas de acordo com os *símbolos nictomórficos* de Durand “Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia [...]. A noite negra aparece assim como a própria substância do tempo [...]. A noite recolhe na substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes. As trevas são sempre caos e ranger de dentes” (DURAND, 1997, p. 91-92). Para Gilbert Durand, a noite corresponde à imagem daquilo que não é bom, das trevas, o negro é a cor do diabo, é a cor que indica o negativo, a hostilidade e o ódio.

A escolha do eu-lírico pelo verão e, conseqüentemente, pelo sol incessante é, também, justificada pela teoria de Durand: “O sol, especialmente *o sol ascendente* ou nascente, será, portanto, pelas múltiplas sobredeterminações da elevação e da luz [...] significa antes de tudo luz, e luz suprema” (DURAND, 1997, p. 149, itálico do autor). Infere-se, então, que o uso da estação verão para simbolizar a maneira como o eu-lírico imagina o paraíso deve-se a essa busca pela luz que o sol representa, a luz ascendente que, na tradição Medieval, é comparada a Cristo.

Outro poema de Dickinson que faz uso das estações do ano para aproximar a morte ou a imortalidade é chamado “*Did We abolish Frost*”, que além de trazer o verão novamente como a estação favorita, também exhibe outra característica de Emily, a brevidade do poema.

### **Did We abolish Frost**

*Did We abolish Frost  
The Summer would not cease –  
If Seasons perish or prevail  
Is optional with Us*<sup>51</sup>  
(DICKINSON, 2011, p. 182).

O que essa *persona* deseja é eliminar o gelo (*Frost*) que sempre aparece no inverno e que, simbolicamente, representa a morte e o sepultamento, em países frios, o gelo representa a morte, pois é a estação em que mais morrem os velhos. O gelo é feito de água, e essa, de acordo com Durand (1997), deixou de ser vista como água clara das fontes e passou a ser vista como sombria, pois “a água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca

---

<sup>51</sup> Se abolíssemos o Gelo / Seria sempre Verão / Se as estações morrem ou ficam / Para nós é opção (Tradução de José Lira).

nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável” (p. 96), o gelo, por sua vez, é a água que estava em movimento e para, assim como a vida para com a chegada da morte. Assim, o verão é o que se deseja, já que traz o sol e a luz que são fontes de vida.

Esse poema apresenta um eu-lírico que quer ter controle sobre tudo, principalmente sobre a natureza e o tempo, como se vê nos dois últimos versos, ele afirma que depende da nossa vontade (*Us*) fazer com que as estações permaneçam ou vão; contudo, é impossível controlar a mudança das estações do ano como ele propõe. Assim como é impossível prever a morte, ou seja, os seres humanos estão sujeitos à troca de estações, assim como estão sujeitos à morte, estão sujeitos ao verão (luz e vida) que remete à ideia de paraíso, que é um lugar estático, onde tudo permanece como é, ou ao inverno (isolamento e morte) que está atrelado à ideia de trevas, de inferno, da falta de paz.

Dentre os vários poemas que tratam das estações do ano, os que foram analisados representam que a autora fez uso dessas imagens para tratar metaforicamente da morte e da vida, deixando clara a predileção pelo verão que representa a luz e a vida, ou, ainda, o paraíso, a ideia de eternização da alma, de uma vida melhor em um lugar preparado por Deus; tentando, em contrapartida, postergar ou, até mesmo, eliminar, afastar ou extinguir o inverno que representa o frio, o gelo, o sepultamento, a morte e as trevas.

### **3.1.2 Morte, imortalidade e paraíso**

Um dos grandes questionamentos presentes na poesia de Emily Dickinson é a imortalidade. O paraíso a assombrou e, ao mesmo tempo, iludiu-a por meio das belezas que se pensava que ele poderia oferecer; essa combinação foi o que deu uma característica marcante aos seus poemas. A angústia de Emily é a angústia do homem em geral, pois não se sabe se a alma é imortal e vai a outro lugar após morrer, ou se, ao morrer, o homem acaba ali, naquele exato momento, como pondera Becker: o homem “tem uma consciência de sua esplêndida e ímpar situação de destaque na natureza, dotado de uma dominadora majestade, e no entanto retorna ao interior da terra, uns sete palmos, para cega e mudamente apodrecer e desaparecer para sempre” (1974, p. 39). Essa dúvida é expressa no seguinte poema:

**I reason, Earth is short**

*I reason, Earth is short -  
And Anguish – absolute -  
And many hurt,  
But, what of that?*

*I reason, we could die -  
The best Vitality  
Cannot excel Decay,  
But, what of that?*

*I reason, that in Heaven -  
Somehow, it will be even -  
Some new Equation, given -  
But, what of that?<sup>52</sup>  
(DICKINSON, 2008, p. 66).*

Nota-se, na primeira estrofe, que o eu-lírico tem consciência de que a vida é curta, o tempo dos seres humanos na terra é curto, a vida passa rapidamente (*Earth is short*), mas é interessante observar que a palavra *Earth*, em letra maiúscula, representa o planeta no qual o homem vive, afirmando que a vida nesse mundo é curta, levando o leitor a pensar que existe outra vida, em outro plano, que não seja curta como a vida na Terra.

No segundo verso, há uma característica humana: a angústia (*Anguish*) que pode referir-se tanto ao fato de a vida ser muito curta na Terra e o homem ser angustiado por saber que vai morrer, quanto à angústia de não saber o que está reservado e se realmente há algo reservado para cada um após a morte.

No terceiro verso, o sujeito lírico afirma “*And many hurt*”, há uma dúvida sobre essa palavra “muitos” (*many*), podendo ela referir-se às pessoas que machucam as outras, aos acontecimentos da vida que fazem com que o ser humano sofra ou, ainda, às muitas pessoas machucadas devido às aflições da vida, essa interpretação deve-se ao fato de a palavra “*many*” ser considerada, gramaticalmente, como um quantificador usado com substantivos contáveis no plural, não podendo, portanto, ser usada com a palavra “*hurt*”, já que ela não é um substantivo, mas sim um adjetivo ou um verbo; assim, a tradução poderia ser “e muitos machucam” ou “e muitos machucados”.

No último verso da primeira estrofe, há um questionamento: “*But, what of that?*”, que pode ser traduzido como “mas, por que tudo isso?”; por que todo esse sofrimento se a vida é

---

<sup>52</sup>Penso – o Mundo é restrito - / E a Angústia – absoluta - / E há muito sofrimento, - Mas e daí? // Penso – a Morte não tarda - / A maior Fortaleza / Acaba-se em Ruína, / - Mas e daí? // Penso – que o Paraíso / De alguma forma – é digno – / Outra Equação – possível - / Mas e daí? (Tradução de José Lira)



curta? É como se o eu-lírico dissesse que não há necessidade de tanto sofrimento e angústia enquanto se vive, pois uma coisa é certa, a vida é curta e deve ser aproveitada.

Na segunda estrofe, o eu-lírico reflete que as pessoas morrerão independente da sua vitalidade: *“The best Vitality / Cannot excel Decay”*, por mais que tenha uma vida saudável e justa *“the Best vitality”*, ninguém está livre da morte, nada a supera *“excel”*; cedo ou tarde, ela virá, trazendo a ideia de salvação. E, mais uma vez, há o questionamento *“But, what for that?”*, o eu-lírico pergunta-se por que há necessidade de cuidar-se, de levar-se uma vida justa se no final todos morrerão? Mais uma vez há uma descrença da *persona* com relação à eternidade, primeiramente se perguntando por que sofrer tanto em um mundo que dura tão pouco, depois, por que levar uma vida saudável e justa se todos morrerão? Essas duas perguntas feitas no final das duas primeiras estrofes são questionamentos sobre a vida terrestre e a dúvida sobre uma vida além mundo, isto é, será que é válido viver pensando numa vida após a morte? E se ela não existir? O homem passará a sua vida toda se cuidando e se preparando para uma vida que ninguém sabe se realmente existe?

Na terceira e última estrofe, o eu-lírico imagina que no Paraíso, todos esses sofrimentos, essas angústias e esses cuidados desaparecerão, pois, de alguma forma, a vida será plana, ou seja, sem altos e baixos *“even”*, havendo outra equação/vida a ser seguida *“Some new Equation, given –”* e novamente vem o questionamento: *“But, what of that?”*.

Esse poema de Dickinson apresenta, em cada estrofe, as três fases da vida: vida, morte e pós-morte, mas sempre há uma dúvida sobre cada fase. Na primeira estrofe, nota-se que a vida é cheia de angústias e sofrimentos, na segunda estrofe, a morte virá independente da vontade e dos cuidados que se tem em vida e, na terceira estrofe, há uma suposição de que haverá uma vida após a morte onde todo o sofrimento cessará. Contudo, é importante atentar para o questionamento feito pelo sujeito lírico no final de cada estrofe: *“But, what os that?”*, o que configura os questionamentos que o homem faz: por que a vida é tão dura? Por que há tanto sofrimento? Por que é preciso levar uma vida justa e saudável na Terra? O Paraíso realmente existe? Será que a equação do Paraíso será melhor que a da Terra?

Essas perguntas sem respostas revelam a angústia dos seres humanos por não saber se há efetivamente uma vida após a morte, se há um paraíso para onde todos vão, ou se simplesmente as pessoas morrem e terminam debaixo da terra, conforme o trecho de Becker supracitado; uma dúvida essencial demonstra aqui uma incerteza que se estende à dúvida de sua religião. A dúvida do devir é a dúvida primordial do pensamento existencial, não há poesia existencial sem esta dúvida. Leiter confirma como esses questionamentos sobre a imortalidade eram latentes nas obras de Dickinson:

*Until the end of her life, she continued to ask her 'flood question – 'Is Immortality true?' Although she scoffed at the primitive notion that heaven was 'a Place – a Sky – a Tree', her questing mind burrowed into the grave and beyond, imagining heaven in endless guises: 'the fair schoolroom in the sky'; a 'small Town'; a 'Tent' that wraps 'its shining Yards' and disappears, an oppressive paradise, where 'it's Sunday – all the time - / And Recess – never comes –'; 'my Delinquent Palaces –'; 'what I cannot reach' – but most often, her own backyard, the earthly joys of love and nature that she preferred to whatever God's heaven might, or might not, be. Heaven haunted and eluded her. And it is the combined force of both her longing-inspired visions and her ineluctable doubts that makes her "religious" poems so powerful<sup>53</sup> (LEITER, 2007, p. X, aspas da autora).*

A autora Sharon Leiter exprime uma das grandes inquietações de Emily – a questão da imortalidade e de como seria essa morada eterna que tantos falam, seria uma cidade? Uma sala de aula? Uma tenda? Um jardim? O que seria o Paraíso? Essas perguntas referem-se à incerteza, ao fato de não conhecer esse lugar para onde muitos acreditam que irão após a morte.

Emily Dickinson busca definições, ora ela reflete sobre o Paraíso como um lugar de plena magia, maravilhoso, ora como o desconhecido e, às vezes, define-o como um lugar doméstico, o próprio lar:

#### **Eden is that old-fashioned House**

*Eden is that old-fashioned House  
We dwell in every day  
Without suspecting our abode  
Until we drive away.*

*How fair on looking back, the Day  
We sauntered from the Door --  
Unconscious our returning,  
But discover it no more<sup>54</sup>  
(DICKINSON, 2008, p. 156).*

---

<sup>53</sup>Até o final de sua vida, ela continuou a fazer a sua "pergunta inundante" - "a imortalidade é verdadeira?" Embora ela tenha zombado da noção primitiva que o céu era "um Lugar – um Céu - uma árvore", sua mente questionadora enterrada no túmulo e no além, imaginava o céu em formas infinitas: "a séria sala de aula no céu", uma "cidadezinha", uma "tenda"que envolve"seus reluzentes quintais" e desaparece, um paraíso opressivo, onde "é domingo –o tempo todo- / E o Recesso-nunca vem-", "meusPaláciosInadimplentes-"; "o que eu não posso alcançar"-, mas na maioria das vezes, o seu próprio quintal, as alegrias terrenas do amor e da natureza que ela preferia à tudo o que o Paraíso Divino pudesse, ou não, ser.O Paraíso a perseguiu e a iludiu. E é a força combinada de suas visões inspiradas de suas inevitáveis dúvidas que torna seus poemas "religiosos" tão poderosos.

<sup>54</sup> O Éden é aquela velha Casa / Que ocupamos na vida / E não se dá por residência / Até nossa partida. // Tão belo o Dia, na lembrança, / Que da Porta nos vamos – / Sem darmos conta do retorno / Nunca mais a achamos (Tradução de José Lira).

Nesse texto poético, fica claro que o eu-lírico não fala do paraíso como um lugar fantástico ou maravilhoso, ligado à natureza, mas lhe atribui características domésticas ao compará-lo a uma casa antiga “*Eden is that old-fashioned House*”, onde ele e sua família habitam “*we dwell*”. Essa comparação do Paraíso com a casa pode ser explicada a partir da teoria de Durand: “a casa é, portanto, sempre a imagem da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou cabana. [...] E a palavra ‘morada’ duplica-se, [...] do sentido de parada, repouso, ‘centro’ definitivo na iluminação interior” (DURAND, 1997, p. 244, aspas do autor), o paraíso é a casa porque é o lugar para onde a alma, que é de Deus, volta, assim, a vida na terra é uma viagem e a casa da alma é junto de Deus. Essa comparação pode, então, remeter ao Jardim do Éden que é aquela casa antiga, a primeira, de acordo com a Bíblia Sagrada, que representa a morada/repouso eterna(o), “o centro definitivo da iluminação interior” dos homens, é essa morada que trará a luz eterna aos homens. Essa casa é conhecida pelos seres humanos em vida e esses devem valorizá-la por meio de suas ações antes de partir “*Until we drive away*”; e não depois como aconteceu com Adão e Eva quando foram expulsos do Paraíso, observando quão valioso era o lar onde viviam.

Na segunda estrofe, nas duas primeiras linhas, o eu-lírico deixa claro quão belo é olhar para trás “*How fair on looking back*”, o dia em que o homem sair da porta do seu lar terrestre “[...] the Day / We sauntered from the Door –” para ocupar outra morada, inconscientes em seu regresso “*unconscious our returning*” devido à morte, sem mais necessidade de descobri-lo, sem ansiedade para saber como ele é, é o fim da dúvida, é a certeza do cumprimento da promessa de Deus, do cumprimento da viagem terrestre, pois lá já encontra a morada, chegou ao Paraíso

Compreende-se, portanto, a partir desse poema, que o Paraíso é o lar para onde os homens irão, esse lar deve ser valorizado em vida para que, quando deixarem os lares terrestres, os seres humanos consigam descobrir quão belo é o lar que os espera. Essa é a ideia central do poema: a vida é passageira, é uma viagem de provação e de aprendizado, ir ao paraíso é voltar para casa, junto a Deus, o Criador, a quem pertencem todas as almas.

Em Dickinson, a imortalidade não é a representação de uma vida que nunca morre, mas de um ciclo que compreende vida, morte e renascimento. Por vezes, Emily discute a imortalidade como a existência de uma vida além mundo, no Paraíso; outras vezes, seus poemas apresentam um eu-lírico que expressa o desejo de alcançar uma vida eterna, porém, há uma dúvida se realmente este lugar existe. Há, ainda, nos poemas de Dickinson, uma crença da imortalidade por meio de seu trabalho, de sua obra, ou seja, o poema sobrevive,

apenas muda de significado ao longo do tempo conforme as gerações passam, assumindo que o poema é histórico e independente do autor:

*A poem is the very image of life expressed in its eternal truth. [...] A great poem is a fountain for ever overflowing with the waters of wisdom and delight, and after one person and one age has exhausted all its divine effluence which their peculiar relations enable them to share, another and yet another succeeds, and new relations are ever developed, the source of an unforeseen and an unconceived delight*<sup>55</sup> (SHELLEY, 1904, p. 20 e 67).

O poema é uma obra de arte que permanece, que jamais será repetido, é único. Ele adapta ou imita um determinado instante da época da sua criação, mas, por ser feito de palavras, instrumentos de significação e comunicação, sofre alterações, é interpretado de maneiras diferentes ao longo do tempo, permitindo uma ambivalência, uma transcendência de significados a partir de suas imagens. Assim, o artista, o poeta é um criador de imagens que, ao alinhar seus poemas, torna-o uma possibilidade aberta aos homens que passará de geração a geração, que será interpretado de maneiras diferentes ao longo da história, mas o artista criador nunca mudará, pois ele eterniza-se, immortaliza-se a partir da sua obra, como se pode notar no poema de Dickinson:

#### **Some – work for immortality**

*Some – work for immortality –  
The Chief part, for Time –  
He – Compensates – immediately –  
The former – Checks – on Fame –*

*Slow Gold – but Everlasting –  
The bullion of Today –  
Contrasted with the Currency  
Of immortality –<sup>56</sup>  
(DICKINSON, 2008, p. 252).*

O eu-lírico manifesta que a maioria das pessoas trabalha pelo tempo “*The Chief part, for Time*”, que traz dinheiro rapidamente, outros trabalham pela imortalidade que é garantida pela fama do seu trabalho “*The former – Checks – on Fame*”, como é o caso de

<sup>55</sup>Um poema é a própria imagem da vida expressa na sua verdade eterna.[...] Um grande poema é uma fonte que transborda para sempre com as águas da sabedoria e do prazer, e depois que uma pessoa e uma época esgotam toda a sua emanção divina que as suas relações peculiares lhe permitem compartilhar, outro e mais outro o sucedem, e novas relações são desenvolvidas, a fonte de um prazer imprevisto e inconcebível (Tradução nossa).

<sup>56</sup> Pela imortalidade alguns trabalham - / Pelo Tempo – a maioria – Esse – paga na hora – aquela / Com a Fama premia // Ouro tardio – mas durável - / Há uma disparidade / Entre o Metal de Hoje e essa Riqueza / Da Imortalidade (Tradução de José Lira).

inúmeros poetas que foram immortalizados a partir da sua produção, como constata Lobo ao afirmar que nenhum homem tem sua fama igualada a dos poetas: “Quanto à sua glória, que se desafie o tempo a declarar se a fama de qualquer outro instituidor da vida humana é comparável à de um poeta” (1987, p. 242), e também aqueles a quem o poeta dá sua fama. No passado era comum reis contratarem poetas para cantarem suas glórias, era uma forma de eles eternizarem-se. Os *Lusíadas*, por exemplo, é o canto que procura eternizar a fama dos portugueses, de um povo, para isso é que serviam as epopeias.

Na segunda estrofe, o eu-lírico reafirma que não há dinheiro que pague a imortalidade da obra dos poetas, mesmo que seja um reconhecimento lento e tardio, é eterno “*Slow Gold – but Everlasting –*”, vale mais que o ouro ou toda a riqueza que os indivíduos ganham durante toda a sua vida de trabalho.

O sujeito lírico, no poema, exalta a relevância do trabalho dos poetas, pois embora o reconhecimento/recompensa não seja imediata, é mais valiosa do que todo o ouro e a riqueza acumulada por outros trabalhadores em sua vida, uma vez que a poesia immortaliza aquele que a escreve, como corrobora Johnson ao apresentar esse poema de Dickinson: “é possível conseguir algum reconhecimento público de nossos talentos” (1963, p. 127), esse reconhecimento, por sua vez, passa de geração em geração e é isso que caracteriza a imortalidade dos escritores.

### 3.1.3 A morte do outro: o sol

Segundo Johnson (1963), Emily perdeu muitas pessoas queridas ao longo de sua vida e seus poemas foram, ao mesmo tempo, um meio de sublimação do sofrimento que ela sentia pela perda e uma forma de exaltação da vida: “os seus poemas não eram apenas um meio de aliviar as suas apreensões, mas também de se ajustar a essa ideia e ao prazer de viver e de estar viva” (JOHNSON, 1963, p. 219).

A morte do outro nos poemas dickinsonianos apresenta recorrentemente uma imagem em comum – o sol –, que representa a luz e a vida em oposição à morte e às trevas. Nesse sentido, a imagem simbólica do sol está atrelada à vida, enquanto a ideia de sombra e de escuridão está atrelada à morte, como pondera Morin: “A noite entra majestosamente nas analogias da morte. No seio das suas trevas onde tudo adormece, se apaga, repousa e se indiferencia na unidade mágica que envolve a vida multipresente [...]” (MORIN, 1970, p.

118). O poema de Dickinson não apresenta o vocábulo escuridão, mas trata da ausência do Sol, da luz que se acaba:

**We learn in the Retreating**

*We learn in the Retreating  
How vast an one  
Was recently among us –  
A Perished Sun*

*Endear in the departure  
How doubly more  
Than all the Golden presence  
It was – before –<sup>57</sup>*  
(DICKINSON, 2008, p. 42).

O poema de versos livres, composto de dois quartetos, apresentando um sujeito lírico na primeira pessoa do plural e que traz a imagem do Sol como o símbolo de um ente querido que morreu, provoca o sentimento do leitor ao afirmar que é apenas com a partida daqueles que estão entre nós, que se aprende a importância desse indivíduo na vida de cada um. Sugerindo que as pessoas devem ser valorizadas enquanto estão vivas e compartilhando do mesmo espaço, pois certamente a luz que ela transmite será extinta e não mais vista. Além da dor da perda, há, também, a dor do arrependimento de não ter feito pelos outros o que era possível enquanto estavam vivos.

No poema de Dickinson, há duas imagens simbólicas que são possíveis de ser interpretadas a partir da teoria de Durand: a primeira delas é a cor dourada “*Golden presence*” que representa uma “gota de luz” (1997, p. 149), essa luz, como já mencionado em outras análises, é fonte de vida, isso significa dizer que a presença dessa luz não mais existirá, a vida cessará. A segunda imagem é a do sol que representa a pessoa que morreu, havendo, aqui, uma dupla interpretação: a extinção do sol pode representar a falta de luz, a falta de orientação para aqueles que ficam no mundo terreno, sentindo-se perdidos em razão da ausência daquele que morreu, pois o sol é o centro do universo e a sua extinção desorienta os planetas, pois é em torno dele que esses giram. A outra interpretação vale-se da concepção cristã: o sol nasce, cresce e morre diariamente; assim como o homem, ele passa por um ciclo, o renascimento do sol representa o renascer de outro dia, que, para o homem, seria outra vida em outro lugar: “a vigilância da alma à espera da vinda do Espírito” (DURAND, 1997, p. 150-151), nesse

---

<sup>57</sup> Na Partida aprendemos / Como era enorme / Quem entre nós estava - / Um Extinto Sol // Realça ao retirar-se / Como se em dobro / De todo a Áurea Presença / Que hoje – se foi – (Tradução de José Lira)

sentido, há, também, nessa segunda interpretação, uma crença de imortalidade ao pensar que o sol/aquele que morre nascerá em outro lugar, outro mundo, no paraíso.

Da mesma forma o poema “*A Shade upon the mind there passes*” trata dos entes queridos como o sol que é encoberto pela sombra da morte:

**A Shade upon the mind there passes**

*A Shade upon the mind there passes  
As when on Noon  
A Cloud the mighty Sun encloses  
Remembering*

*That some there be too numb to notice  
Oh God  
Why Give if Thou must take away  
The Loved?<sup>58</sup>  
(DICKINSON, 2008, p. 128).*

Esse poema tem uma característica incomum nos poemas de Dickinson – o ponto de interrogação – que encerra o poema perguntando a Deus por que ele coloca as pessoas na vida das outras se sabe que deve levá-las algum dia. Essa pergunta reflete o sentimento do eu-lírico por ter perdido uma pessoa próxima, alguém que ele amava.

O primeiro verso do poema trata da sombra que passa pela mente “*A Shade upon the mind there passes*”, a sombra é um símbolo da morte que faz com os seres humanos exatamente o que uma nuvem faz com o Sol, encobre-o “*As when on Noon / A Cloud the mighty Sun encloses*”; em outras palavras, a morte apaga toda a luz dos seres humanos, todo o brilho que eles refletem a sua volta. A metáfora da sombra que acaba com a luz do Sol está diretamente ligada à ideia da morte que acaba com a vida.

Há, ainda, uma crítica do eu-lírico com relação a algumas pessoas, afirmando que são muito ingênuas para perceber que a morte faz parte da vida, não é possível esquivar-se dela, por isso, assim como no poema anterior, faz-se necessário valorizar a luz do sol, isto é, valorizar a vida daqueles que estão a nossa volta enquanto existe vida.

---

<sup>58</sup> Uma Sombra perpassa-me a razão / Como a vagar / Uma nuvem disfarça a luz do Sol / E faz lembrar // O que os ingênuos não irão saber / Oh Deus / Por que me dás para levar depois / Os Meus? (Tradução de José Lira)

### 3.1.4 A angústia e a agonia

A angústia funciona como um sexto sentido, como o pressentimento da morte. Morin afirma que “Para Heidegger, a angústia é a nossa experiência do nada, que, se não nos coloca na sua presença original, nos adverte dele, nos faz senti-lo como fundamento do ser” (MORIN, 1970, p. 277), ou seja, a experiência do nada é a morte que faz do homem um ser angustiado por saber que ele perderá a sua individualidade em algum momento e, nesse sentido, as crenças religiosas servem para torná-lo ainda mais angustiado: “para que servem as afirmações religiosas de imortalidade senão para mergulhar pouco mais na angústia o homem...?” (MORIN, 1971, p. 278). O poema de Dickinson representa essa angústia com relação à morte, apresentando-a como a companheira diária:

#### **Society for me my misery**

*Society for me my misery  
Since Gift of Thee* <sup>59</sup>  
(Dickinson, 2008, p. 160).

Esse dístico exemplifica a angústia do homem com relação à morte. O eu-lírico diz que a sociedade que o cerca (*Society for me*) não é feita de indivíduos, mas sim de tristeza, de angústia (*my misery*), ou seja, na tradução de José Lira, o eu-lírico tem essa agonia como companhia, é como se ela pertencesse a ele, convivesse com ele diariamente e é isso que se refere à morte, pois até que ela chegue, a angústia está ali, isto é, só cessa em face à morte.

No segundo verso, o eu-lírico parece conformar-se com essa angústia com a qual convive diariamente, pois ele revela-se impotente para resolvê-la ao aceitá-la como um presente de Deus (*Gift of Thee* -). Nesse trecho fica nítida a concepção cristã de que a alma pertence a Deus e, após morrer, ela vai ao encontro d’Ele, ela descansa, desagoniza, deixa a angústia de lado e fica em paz.

O breve poema de Dickinson é profundo no sentido de apresentar que o homem vive angustiado durante a vida, pois não sabe em que momento perderá a sua individualidade e tudo o que a ela pertence, sabe apenas que, a cada dia, ele caminha para o fim: “Assim, a angústia, e por consequência a própria morte, é o fundamento mais certo da individualidade” (MORIN, 1970, p. 277). Mas ao mesmo tempo em que vive angustiado, ele acredita na

---

<sup>59</sup> Por companhia esta agonia // Porque vinda de Ti – (Tradução de José Lira)



eternidade, no Paraíso, na força de um Deus que o presenteia com a morte, levando-o a uma zona etérea, onde não haverá mais angústia ou qualquer sofrimento, apenas a paz almejada.

Em outro poema de Dickinson, a imagem de agonia, de angústia é distinta, pois enquanto o poema anterior representa a agonia como espera pela morte, o poema seguinte representa a agonia da morte, o estertor da morte, o instante de vida que precede imediatamente a morte.

### **I like a look of Agony**

*I like a look of Agony,  
Because I know it's true –  
Men do not sham Convulsion,  
Nor stimulate a Throe –*

*The Eyes glaze once – and that is Death –  
Impossible to feign  
The Beads upon the Forehead  
By homely Anguish strung<sup>60</sup>  
(DICKINSON, 2008, p. 270).*

O eu-lírico desse poema faz uma simples descrição do momento da morte. Na primeira estrofe, ele afirma gostar da aparência da morte no momento em que ela chega, fazendo o uso do termo *agony* para referir-se a ela (*I like a look of agony*), justificando esse gosto pelo fato de ser real, não que ele esteja afirmando que as manifestações emotivas do homem sejam falsas, mas que as representações da morte o são, pois há uma crença de que o homem, ao morrer, apresenta um semblante de paz, de descanso, de alguém que viaja de um mundo turbulento para o paraíso, para a paz, e isso é uma simulação (*sham*), pois nada disso é confirmado, não se conhece a verdade sobre o pós-morte, a única coisa da qual se tem conhecimento e experiência real é o momento da morte ou os instantes antes dela, pois não é possível simular o instante de agonia do corpo – o estertor da morte, é um momento raro e de uma verdade indubitável, que não representa paz, mas sim um momento de dor indescritível, a luta contra a morte como afirma Morin: “[...] levado pelos gemidos desesperados da carne que não quer morrer [...]” (1970, p. 199)

O primeiro verso da segunda estrofe faz uma observação precisa do rosto de morte: “*The eyes glaze once – and that is death*”, os olhos param, congelam, as pupilas ficam fixas sinalizando que não há mais vida, pois enquanto há vida, as pupilas não são reativas, há

---

<sup>60</sup> Gosto de um rosto em Agonia / Porque sei que é real - / A Convulsão não pode ser fingida / Nem o Transe final - // O Olho congela – e isto é a Morte - / Não há como evitar / O Rosário na Testa que a ânsia crua / Se põe a desfiar (Tradução de José Lira).

sempre um reflexo córneo. Essa ausência de reflexo, essa característica de olho intacto é impossível simular (*feign*). Em seguida, nos dois últimos versos a agonia da morte é transferida para o lar; após certificar-se de que o ente morreu, a tristeza toma conta da casa (*homely Anguish strung*), o terço é então colocado sobre a cabeça do morto para sinalizar a crença cristã, ou, como uma alusão à coroa de espinhos que foi colocada sobre a cabeça de Jesus, e o desejo de que haja algum lugar para essa alma na terra prometida por Deus.

Em termos de estrutura, esse poema é composto por dois quartetos, alternando oito e seis sílabas em versos livres. As letras maiúsculas foram usadas estrategicamente para marcar o tema central do poema: a agonia do homem no momento da morte, sugerindo que a verdade absoluta está no momento da angústia, enquanto o ser agoniza minutos antes da sua morte. O eu-lírico desse poema trata da dor dos outros e não da própria, atentando para o fato de os seres estarem sempre em controle de suas emoções e reações, o que é impossível no momento da morte, isso fascina o eu-lírico. Além disso, ele faz uso de imagens físicas do corpo para comprovar que a morte realmente instalou-se naquele ser, além de fazer uso de imagens cristãs, como o terço, que representa a crença em uma vida eterna, ao lado de Deus.

Emily Dickinson descobriu-se como poeta desde cedo e um dos grandes temas de sua poesia foi a morte. Ela tratou dessa temática de maneiras variadas, por vezes, como sendo positiva, em outras, de forma negativa, tratou, também, da morte do outro, sempre demonstrando grande preocupação com esse acontecimento, como afirma Johnson “Do princípio ao fim, a sua preocupação com a morte nunca foi mórbida ou superficial” (1963, p. 220), levantando questionamentos sobre o tema no sentido de descobrir se aqueles que estavam para morrer experimentavam uma sensação oculta, se iriam a algum lugar quando morriam, o que sentiam e como eram levados.

A poeta descreveu a morte como uma forma de encontrar respostas para ela, pois, para a autora, o momento da morte, os sentimentos causados por ela e a dúvida sobre o pós morte pareciam impressionantes. Emily Dickinson construiu seus poemas a partir de imagens que representam esse tema de maneira muito significativa, tais imagens são explicadas, neste trabalho, por meio da teoria do imaginário de Durand, entendendo que elas fazem parte do imaginário coletivo dos seres humanos que as (re)interpretam e (re)significam a cada cultura, assim como fez Helena Kolody que também escreveu sobre a morte fazendo uso de imagens poéticas como representação do tema.

#### 4 O SOCIAL E O POÉTICO EM HELENA KOLODY

“Estou sempre em viagem.  
O mundo é uma paisagem  
Que me atinge  
De passagem”

(KOLODY, 1997, p. 89)

Helena Kolody foi professora de Biologia e poeta. Paulo Leminski, no Jornal Gazeta do Povo de 1985, afirmou que a escritora “para o magistério, viveu. E, como professora, aposentou-se. Como professora, eu disse. Como poeta, ela é mais viva e atual que boa parte dessa garotada que, hoje, anda por aí[...]”, e continuou falando sobre a relação da poesia e da profissão em Kolody: “Vida. Esse é o assunto de Helena Kolody. Não é à toa que essa nossa mestra de poesia é professora de biologia” (LEMINSKI, 1985, p. 12), o que Leminski fez foi mostrar ao público que a preocupação da professora de Biologia era a vida e esse assunto foi o fio condutor de sua poesia.

Ao longo de sua história, Kolody construiu sua obra poética usando o recurso da metáfora, fazendo com que os olhos que leem sua obra desvelem o caminho a ser seguido, dando-lhe um cunho pedagógico com a intenção de ensinar ou socializar algo, isto é, o leitor interpreta a poesia kolodyana de acordo com sua experiência e extrai dela exemplos de vida, conforme o Jornal Gazeta do Povo de 1996: “Helena, que é poeta por natureza e não por esforço, anda na contramão da história, distribuindo a seus leitores uma poesia que ensina a viver”.

A poeta nasceu no dia das crianças, 12 de outubro de 1912, em uma casa simples, num rancho às margens do Rio Palmeirinha na cidade de Cruz Machado, no estado do Paraná, e faleceu em 14 de fevereiro de 2004, na cidade de Curitiba, também no Paraná, onde foi coroada com títulos de “Cidadã Honorária de Curitiba”, “Vulto Emérito de Curitiba”, “Cidadã Benemerita do Estado do Paraná e de Cruz Machado” e, um ano antes de morrer, a Universidade Federal do Paraná homenageou-a com o título de “Doutora Honoris Causa”.

Kolody possui uma obra poética formada por doze livros de poesia, além de antologias, obras completas e outros poemas dispersos em jornais e revistas que foram publicados entre 1941 e 2003. Helena recebeu críticas de um número significativo de especialistas, pois sua poesia circulou e circula entre os mais variados gêneros literários conforme constata Fontes:

Não é sempre que uma fada madrinha vira padroeira e de padroeira vai à categoria de musa absoluta. Quase uma unanimidade... é, quase... muito embora já santa e padroeira da poesia, devidamente entronizada por Paulo Leminski. Reverberam nos mais de 500 textos sobre Helena Kolody, localizados e elencados, o aval de Alice Ruiz, Andrade Muricy, Arnaldo Antunes, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Euclides Bandeira, Italo Moriconi, Miguel Sanches Neto, Nelly Novaes Coelho, Olga Savary, Paulo Leminski, Paulo Venturelli, Roberto Gomes, Rodrigo Júnior, Sérgio Rubens Sossélla, Sylvio Back, Tasso da Silveira, Temístocles Linhares, Valêncio Xavier, Wilson Bueno, Wilson Martins, entre muitos outros, ao longo do século XX e transbordando-o. Todos seus contemporâneos, de Euclides Bandeira, nascido em 1877, a Miguel Sanches Neto, nascido em 1965. Beira a milagre! Independentemente de gênero, circulou, aliás, circula, com desenvoltura, entre todas as turmas literárias: os românticos, os simbolistas, os haicaístas, os parnasianos, os modernistas, os espiritualistas, os vanguardistas, os pós-modernos... É... quase uma unanimidade... No entanto, surpreendentemente, não obstante a riqueza de sua fortuna crítica, sua obra, ainda hoje, é pouquíssimo conhecida além das fronteiras de seu estado natal (FONTES 2012, p. 109).

É possível observar que Helena Kolody é uma figura muito importante na poesia paranaense, embora ainda não tenha alcançado o reconhecimento nacional. Poeta autêntica e delicada no arranjo das palavras, Kolody é aquela que descortina o belo e o bem no mundo, celebrando a vida, a natureza e a criação divina.

Descendente de imigrantes ucranianos, Miguel Kolody e Victória Szandrowska, que vieram ao Brasil em 1894 e 1911 respectivamente, e casaram-se em janeiro de 1912, Helena foi a primogênita do casal. Cresceu em meio a um processo de colonização das terras paranaenses na primeira década do século XX e recebeu uma educação influenciada pela cultura ucraniana, desenvolvendo-se uma criança bilíngue, já que os pais queriam conservar a cultura e os costumes do país de origem. Desde a sua infância, a mãe de Helena tinha o hábito de declamar versos de Tarás Chewtchenko, poeta ucraniano de grande expressividade, sendo que alguns poemas originais foram traduzidos por Helena, que resolveu desistir da tradução a partir do momento que seu pai os leu e disse que estavam bem traduzidas, mas que era preciso ter cuidado para não perder a força expressional do poeta. Assim, Helena cresceu apegada à poesia por meio da influência recebida no ambiente familiar.

Helena Kolody passou parte da sua infância em Três Barras no estado de Santa Catarina e voltou ainda criança para a cidade de Rio Negro no Paraná, onde estudou o ensino primário no Grupo Escolar Barão de Antonina, concluindo em 1922. No ano seguinte, iniciou seus estudos no Colégio Divina Providência de Curitiba e, em seguida, na Escola Intermediária, hoje conhecido como Instituto de Educação do Paraná. Foi em Mafra, Santa Catarina, que Kolody escreveu seus primeiros versos e dedicou-se aos estudos de piano e

pintura a partir de 1924. A menina Kolody voltou com a família para Curitiba em 1927 e, no ano seguinte, aos dezesseis anos de idade, já se revelava uma grande poeta, quando teve seu primeiro poema *A Lágrima* publicado, sobre o qual será feita a análise neste momento porque acredita-se que ele contenha imagens que vão ao encontro da temática que se propõe estudar neste trabalho:

### **A Lágrima**

Oh! Lágrima cristalina.  
Tão salgada e pequenina  
Quanta dor tu redimes!  
Mesmo feita de amargura.  
És tão sublime tão pura  
Que só virtudes exprimes.

Ao coração torturado,  
pela saudade magoado  
Pelo destino cruel.  
Tu és a pérola linda  
do rosário que não finda.  
Feita de tortura e fel  
(KOLODY, 2011, p. 13).

O primeiro poema de Kolody expressa uma das características do fazer poético dela: a melancolia que, conforme a descrição de Aissa (2006), não é uma dor, mas um sentimento que ajuda na reflexão e, conseqüentemente, inspira para a produção: “Na melancolia, a dor é um trampolim para o prazer da auto-reflexão, que pode ser sublime” (p. 17). Nos primeiros versos, o eu-lírico descreve a lágrima como sendo algo pequeno e salgado, ou seja, mesmo sendo pequena, ela é “*símbolo del dolor y de la intercesión*”<sup>61</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 625); o sal representa o que é amargo, o lado difícil da vida, aquilo que se opõe à alegria: “*Todo lo salado es amargo, el agua salada es un agua de amargura y se opone al agua clara fertilizante*”<sup>62</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 907), a água salgada é aquela que se encontra durante a vida, no cotidiano, nos enfrentamentos diários do ser humano, a água clara e fertilizante é aquela que se espera, aquela que está no paraíso e para onde os cristãos acreditam que irão após a sua morte.

Porém, o sal não significa apenas a dor e a amargura, há, também, um lado positivo de acordo com o Cristianismo: Jesus quer que os discípulos sejam o sal da terra: “Vós sois o sal da terra. E se o sal perder sua força, com que outra coisa se há de salgar? Para nada mais fica

<sup>61</sup> Símbolo da dor e da intercessão (Tradução nossa).

<sup>62</sup> Tudo o que é salgado é amargo, a água salgada é uma água de amargura e se opõe à água clara fertilizante (Tradução nossa).

servindo, senão para se lançar fora e ser pisado pelos homens” (Mateus 5, 13). O sal é um elemento de grande utilidade na vida humana; pois além de preservar e dar sabor aos alimentos, exerce, no organismo, salutar influência para manter-lhe o equilíbrio fisiológico. A Química ensina que onde quer que o sal seja encontrado, seja na terra ou no mar, ele é sempre o mesmo: inalterado, inalterável. Dotado de qualidades essencialmente conservadoras, mantém-se incorruptível, preservando, ainda, os corpos que entram em contato com ele. Jesus quer que seus discípulos sejam como o sal: elementos preciosos, de grande utilidade na economia social, tipos de honestidade, incorruptíveis e preservadores da dissolução moral no meio em que se encontrarem.

A lágrima é, ao mesmo tempo, uma representação de dor e amargura e um símbolo de pureza, é sublime. A partir dessa noção de sublimidade, posiciona-se o poema no regime diurno do imaginário de Durand que é o regime da antítese: a negatividade que vem de baixo e a positividade que vem do alto. O sublime do qual trata Durand é aquilo que ultrapassa substancialmente o real, o momento sublime é aquele que o ser humano pode experimentar emoções positivas, como a admiração e, até mesmo, emoções negativas, como o medo. No poema, o eu-lírico expressa admiração por essa lágrima que guarda um profundo sentimento de tristeza e, também, a pureza do sentimento daquele que produz a lágrima.

Na segunda estrofe, nota-se que o eu-lírico perdeu um ente querido para a morte, pois afirma que o coração está sofrendo, torturado, pela saudade deixada por aquele que o destino levou. O uso do adjetivo magoado para descrever o sentimento da saudade, no segundo verso, deriva de mágoa, tal palavra vem do Latim *macula*, que significa mancha, a mancha que é deixada no coração daqueles que permanecem vivos. As lágrimas, citadas na primeira estrofe, que têm característica positiva e negativa, são interpretadas, nesse trecho, como água purificadora que tem a finalidade de apagar essa mágoa do homem, pois, de acordo com Durand “a água não só contém a pureza como irradia a pureza” (1997, p. 172) e, nesse sentido, a lágrima é a expressão do sentimento que serve para purificar o sofrimento perante a morte.

No terceiro e quarto versos da segunda estrofe, há uma característica estilística denominada *enjambement*, que é a divisão da oração em dois versos, essa quebra sintática, além de causar uma expectativa no leitor, mantém, na segunda estrofe, a métrica da estrofe anterior – AABCCB. Esses dois versos, com essa característica estilística guardam um significado religioso profundo, pois o rosário é um instrumento de oração dos cristãos católicos e, de acordo com essa crença religiosa, a pérola ou conta representa uma rosa desse rosário que deve ser entregue em oração à Maria, mãe de Jesus, diariamente; assim, o eu-

lírico afirma que essa pessoa que faleceu é a “perola linda do rosário que não finda”, ou seja, a rosa que é entregue à Maria para viver uma vida eterna, que não finda.

O último verso é uma afirmação de que a vida é “Feita de tortura e fel”, pois o ser humano já nasce com a mancha do pecado original e precisa buscar a redenção constantemente durante a vida para que mereça o paraíso. Aqueles que ficam, além da saudade, também sofrem por não saberem se o ente querido faz a passagem para esse lugar tão esperado.

Esse poema de Kolody é interpretado de acordo com o propósito deste trabalho, o de atentar para as representações da morte nos poemas da autora. Foi possível apreender que a lágrima possui o lado positivo por ser uma expressão verdadeira do sentimento humano e, também, o lado negativo, pois só há lágrima verdadeira perante uma tristeza, a amargura de um dado momento, a melancolia é o sintoma perante um problema que, em conformidade com Aissa, “pode ser causada por inúmeros fatores externos. No entanto, a solidão, mais que isso, a consciência da solidão, é causa e consequência da melancolia, pois melancólico se fica por causa da solidão, isto é, do isolamento daquilo que se ama/deseja [...]” (p. 17).

Na segunda estrofe, observa-se que um dos motivos para o surgimento da lágrima é a perda daqueles que se ama, que é algo que apenas o destino cruel sabe quando acontecerá. Esse poema de Kolody exprime a dor sentida perante a perda dos seres que fazem parte da nossa vida. De acordo com Cruz, a poesia de Kolody tem o poder de despertar o leitor para uma “observação atenta de coisas mínimas”, como a lágrima desse poema, por exemplo, que deixa de ser uma simples lágrima para exprimir o significado real, profundo que ela guarda: a dor e a amargura perante o sofrimento – a “matéria do desespero” (DURAND, 1997, p. 98); essa é uma das grandes características da lírica kolodyana: atribuir sentido para a vida a partir de coisas singelas, conforme corrobora Cruz: “A lírica de Kolody converge para o sentido da vida, uma poesia que tem múltiplas facetas qual um caleidoscópio que a cada movimento modifica a imagem” (CRUZ, 2012, p. 52).

No ano da publicação do poema *A Lágrima*, a autora começou a estudar na Escola Normal Secundária, onde ficou até 1931. Assim que concluiu o curso, em 1932, ela assumiu como professora no Grupo Escolar de Antonina, onde havia estudado. Na sequência, em 1933, foi enviada para a Escola Normal de Ponta Grossa, onde ficou até 1937, quando voltou a Curitiba e lecionou na Escola Normal Secundária por 23 anos. Kolody foi uma profissional que demonstrava muito amor por sua profissão e era bastante respeitada por seus alunos, como declara Adélia Maria Woellner na introdução do livro *Infinita Sinfonia*: “Professora perspicaz, fazia da sua intuição a bússola a indicar o caminho preciso para alcançar o objetivo,

não de instruir, apenas, mas de, verdadeiramente, educar... por isso, respeitada por todos seus alunos” (WOELLNER *apud* KOLODY, 2011, p. 8).

A poeta escreveu seu primeiro livro, *Paisagem interior*, em segredo, pois se tratava de uma dedicatória a seu pai, Miguel Kolody, que não teve a oportunidade de lê-lo porque faleceu no ano da publicação, em 1941. No ano seguinte, o livro já ganhava uma posição de segundo lugar no Concurso de Poesia da Sociedade de Homens e Letras do Rio de Janeiro. O livro apresenta poemas mais longos, totalizando 45 textos poéticos e, dentre eles, 3 eram haicais (*Arco-íris; Prisão e Felicidade*); sendo que, de acordo com a Revista Virtual de Poesia do Paraná, editada por José Feldman, “Era a primeira vez que uma mulher publicava haicais no Brasil” (2013, p. 11). Os poemas desse livro manifestavam uma linguagem mais metafórica, marcados por transcendentalismo, humildade e atavismo ancestral. Há, no livro, um desejo de libertação da alma e temas relacionados ao amor, ao sentimento; Coelho complementa: “Como o título já indica, são poemas voltados para a esfera invisível da vida, onde se engendram os sonhos, as ideias e onde se pressente que se oculta o mais autêntico de cada ser, e que a palavra poética busca expressar, mas nem sempre o consegue” (COELHO, 2002, p. 246). O poema “Arco-íris” é analisado neste trabalho como um elo entre a terra e o céu, a transição do mundo terreno à zona etérea:

### **Arco-íris**

Arco-íris no céu.  
Está sorrindo o menino  
que há pouco chorou  
(KOLODY, 2011, p. 19).

O haicai kolodyano expressa que há um arco íris no céu, esse símbolo marca a transição da alma uma vez que de acordo com a definição de Chevalier e Gheerbrant “*El arco iris es a menudo el símbolo del puente entre el cielo y la tierra. Expresa siempre y en todo lugar unión, relación e intercambio entre ambos. [...]el arco iris es generalmente anunciador de felices acontecimientos, ligados a la renovación cíclica [...]*”<sup>63</sup> (1986, p. 135-136). Se o arco-íris é uma ponte entre o céu e a terra e marca acontecimentos felizes, compreende-se que o menino que há pouco chorava, esteja sorrindo em razão da renovação cíclica, do encontro com o divino, da libertação dos sofrimentos da existência terrena. Durand também trata do

---

<sup>63</sup> O arco-íris é muitas vezes o símbolo da ponte entre o céu e a terra. Expressa sempre e em toda parte união, relacionamento e troca entre eles. [...] O arco-íris é geralmente anunciador de eventos felizes, ligados à renovação cíclica [...]"



arco-íris como um signo de aliança “ponte para a transcendência” (1997, p. 135), ou seja, a elevação da alma ao mundo divino.

Em 1945, Helena Kolody publicou *Música Submersa*, no qual apresentava uma forte influência religiosa ucraniana. Esse livro tem um tom mais intimista com Deus, demonstrando crença na predestinação da alma. Além disso, a poeta procurou intercalar poemas longos com curtos (haicais), sendo elogiado o haicai *Pereira em Flor* por Carlos Drummond de Andrade: “em que a expressão mais simples e discreta se alia uma fina intuição dos ‘imponderável’ poéticos” (DRUMMOND *apud* CRUZ, 2013, p. 2, aspas do autor). Essa observação de Drummond indica que a poesia de Kolody é marcada pela discricção, mas que não deixa de exaltar a delicadeza e acuidade do seu fazer poético. O poema “Pereira em flor” é interpretado a seguir de acordo com a temática desta pesquisa:

#### **Pereira em Flor**

De grinalda branca,  
toda vestida de luar,  
a pereira sonha  
(KOLODY, 2011, p. 173).

Observa-se a personificação da pereira, tal qual o morto, em um sono profundo, representado pelo verbo sonhar, já que só há sonho se o corpo estiver em profundo adormecimento. A grinalda branca é uma representação do tule que é colocado sobre o corpo dos mortos durante as exéquias, esse corpo está vestido de luar, ou seja, está morto; a lua é, de acordo com Durand, “considerada como o país dos mortos” (1997, p. 103), pois a noite é a imagem representativa da morte e é na noite que a lua aparece “como grande epifania dramática do tempo” (DURAND, 1997, p. 102), uma vez que é “um astro que cresce, decresce e desaparece, um astro caprichoso que parece submetido à temporalidade e à morte” (DURAND, 1997, p. 102).

Em 1947, Kolody prestou o concurso para Inspetora Federal de Ensino Secundário e obteve o quarto lugar, assumindo sua vaga em 1950, ano em que ela publicou a segunda edição do livro *Paisagem Interior*.

*A Sombra no Rio*, publicado em 1951, foi o terceiro livro de Kolody. Nesse livro, a espiritualidade é acentuada e o anseio pela comunhão com Deus evidencia-se. Há forte influência da infância vivida no Paraná e das raízes eslavas em sua poesia, além de haver um poema dedicado a seus alunos. Esse livro ganhou o terceiro lugar em Concursos de Livros do Centro de Letras do Paraná. Como se nota, Kolody escrevia livremente, assim como Emily

Dickinson, não era apegada a nenhuma escola literária e produzia seus versos sobre temas variados, como constatam Alegro *et al.*: “Suas poesias enfocam vários temas, mas, em algumas, são muito visíveis as passagens de sua vida no Paraná, falando de cenas comuns de seu cotidiano ou de vivências que ela presenciou” (ALEGRO *et al.*, 2008, p. 56).

Após a publicação desse último livro, a poeta passou 13 anos sem lançar outro livro, nesse tempo, ela publicou a segunda edição de *A Sombra no Rio*, em 1957. O Centro Paranaense Feminino de Cultura editou e publicou, em 1959, *Trilogia*.

No ano de 1962, Helena Kolody foi homenageada pelos 30 anos de magistério e pelos 50 anos de idade pelos seus alunos que editam o livro *Poesias Completas* que é uma coletânea de todos os livros publicados pela poeta até aquele momento.

*Vida Breve* foi o quarto livro de Helena Kolody, publicado em 1964. Esse livro retoma o tema da brevidade da vida e da espiritualidade, Cruz afirma que, nesse livro “vigoram os temas recorrentes: a efemeridade da vida, a viagem enquanto busca e refúgio, a solidão, a vida e a morte, a natureza com suas mutações e o tempo, como sugere o próprio título do livro” (CRUZ, 2012, p. 32).

No ano seguinte, em 1965, Helena Kolody publica *20 poemas*, nesse mesmo ano seus haicais são elogiados por Paulo Leminski que escreve um prefácio para o livro de seu amigo, o poeta Mário Stasiak, lembrando a todos sobre a grande poeta do Paraná: “Lembraí-vos, irmãos, que o maior gênio poético do Paraná é de raiz eslava” (FELDMAN, 2013, p. 16).

Em 1966, ela editou em um único livro dois outros: *Era Espacial e Trilha Sonora*. O primeiro trata da questão do progresso como um acontecimento que tira a beleza do mundo e o segundo conta com versos que contrastam a natureza e a vida urbana. Em 1967, a poeta publicou *Antologia Poética* e em 1970, ano em que assume como Inspetora de Ensino do MEC, publicou *Tempo*, que tem como tema central a efemeridade da vida e a religiosidade. Para Cruz, o livro *Tempo* apresenta “o conflito do homem *versus* mundo [...]. Há vários temas, já trabalhados, que se entrelaçam: o tempo, a solidão, o atavismo, a religiosidade, a metaliteratura, a viagem enquanto busca e fuga” (CRUZ, 2012, p. 35).

Em 1975 faleceu a mãe de Helena Kolody; em 1977, surgiu mais uma publicação: *Correnteza*, que é uma coletânea de todos os poemas publicados até aquele ano.

*Infinito Presente* é o livro publicado em 1980, ele reúne 58 poemas curtos com temáticas diversas (depressão pessoal, nostalgia e tristeza), tais características de Kolody – concisa e diversa – extraem elogios de Carlos Drummond de Andrade em uma carta com o seguinte trecho: “Tão simples, tão pura - e tão funda - a poesia de Infinito Presente. Você

domina a arte de exprimir o máximo no mínimo, e com que meditativa sensibilidade!” (DRUMMOND *apud* FELDMAN, 2013, p. 18).

*Poesias Escolhidas* é um conjunto de 22 poemas que foram traduzidos para o ucraniano por Wira Wowk no ano de 1983. Em 1984, surgiu a primeira dissertação de Mestrado sobre Helena Kolody intitulada *O infinito como motivo poético em Helena Kolody* de Maria de Lourdes Martins, apresentada no Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica do Paraná.

Em seguida, em 1985, o livro *Sempre palavra* chega às livrarias com o predomínio de temas relacionados à fugacidade e à efemeridade, temas característicos da poeta. Paulo Leminski saúda o lançamento desse livro em um artigo:

Santa Helena Kolody – padroeira da poesia em Curitiba – acaba de fazer mais um milagre. Chama-se **Sempre Palavra**; tem apenas cinquenta páginas e uns quarenta pequenos poemas. Mas tem luz bastante para iluminar esta cidade por todo um ano. Quando em 1941, Helena publica a coletânea **Paisagem Interior**, seu primeiro buquê de poemas, em Curitiba, Bilac ainda é um Deus, o modernismo de 22 ainda é apenas um escândalo e a poesia só é reconhecida nos trajes de gala do soneto. Sobretudo já estava morto e enterrado o rico movimento simbolista que, presente no Brasil todo, tinha tido em Curitiba o seu centro mais ativo. [...]. No escuro, no silêncio e na penumbra, Helena veio construindo sua poesia. [...] Algo na poesia e na vida, no produto e no processo, de Helena, lembra o gaúcho Mário Quintana, a mesma pureza, a mesma entrega, a mesma singeleza, a mesma santidade. Mas Helena é mais enxuta, mais rápida, mais haikai que o mestre de Porto Alegre. Periférica como Quintana, Helena passou esses anos todos meio intocada pelas novidades que fervilharam no eixo Rio-São Paulo, alquimista mergulhando sozinha até a essência de seu-lírico, até o momento em que, como diz, “o carbono acorda diamante” (LEMINSKI *apud* COELHO, 2002, p. 246-247, negrito e aspas do autor).

Leminski e Kolody foram vizinhos no mesmo prédio e, embora ele fosse muito mais novo que ela, o carinho e o respeito entre ambos era mútuo, tanto que ela deixou um relato dizendo que só havia voltado a escrever haicais quando Paulo Leminski a descobriu como a primeira pessoa a fazer haicais.

Em 1986, foi publicado o livro *Poesia Mínima*, um livro com muita metapoesia, trabalha com o poeta inspirado e com o fato de a palavra ser impotente para manifestar a poesia. No ano seguinte, em julho, a Secretaria de Cultura do Estado do Paraná inicia a circulação do periódico denominado *Nicolau*, dirigido pelo escritor Wilson Bueno durante sete anos e que tinha como objetivo preencher algumas lacunas regionais: a necessidade de divulgação dos textos literários daquele período e o registro da história do estado e de seu povo. Segundo Fontes, “Helena Kolody publicou seus textos em dezenove de seus números.

Resumindo, participou de um terço de todos os exemplares do periódico, o que não é pouco e é muito revelador” (2012, p. 8).

O grupo teatral *Oficina Livre de Teatro* sobe ao palco com o espetáculo intitulado *Helena Kolody, uma mulher* no ano de 1990. Nesse mesmo ano, mais uma dissertação de mestrado é defendida no Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná por Reinoldo Atem, com o título *Panorama da poesia contemporânea em Curitiba*.

A publicação de *Ontem Agora* ocorreu em 1991, composto por uma miscelânea de poemas curtos – epigramas e haicais – que, de acordo com Cruz, apresenta uma multiplicidade de temas: “o fazer poético, o tempo, o memorialismo fixado na infância, a presentificação do momento passado revisitado pelo sujeito, a saudade, a natureza, a vida e a morte, entre outros” (CRUZ, 2012, p. 40).

A Academia Paranaense de Letras elege Helena Kolody como membro em 1991, aos 80 anos de idade da poeta, que ocupa a cadeira de número 28. No ano seguinte, Sylvio Back a homenageia com o curta *A Babel da luz* (10’ 35mm) e em entrevista à Gazeta do Povo em 2012 ele afirma:

Quando nasceu o projeto do curta-metragem, ‘A Babel da Luz’ (título de um verso da poeta), homenageando seus oitenta anos, tinha em mente apenas isso: a pessoa ‘Helena Kolody’ é o filme, e pronto. Mas como fazer? Nenhuma circunstância biográfica ou externa à sua obra daria conta do genial vate. Portanto, sem entrevista, sem imagens aleatórias sobre o que a poeta estaria pensando ao escrever o verso (para escrever um poema não é necessário pensar em nada!), ou estrofes recitadas em off. Teria que ser algo holístico. O acaso, que preside toda criação do homem, pois é, acabou se imiscuindo em nossas conversas. A cada instante, Helena cortava o fluxo do diálogo, ‘dizendo’, sem afetação ou entonação dramática, versos inventados na hora ou de seu repertório. Ali me deu o estalo: Helena Kolody é a única e incontornável personagem de seus poemas. E assim foi feito o filme, com ela protagonizando seu formidável estro (BACK, 2012, aspas do autor).

Em outubro de 1993, *Reika* foi publicado em comemoração aos 300 anos de Curitiba e aos 85 anos de imigração japonesa. Composto por 28 haicais e tankas, o livro recebe esse nome porque, segundo Cruz (2010) “o nome *Reika* é composto por dois ideogramas específicos *Rei* e *Ka*, nome poético ou haicaísta, podendo ser traduzido como “Perfume da literatura”, ou “Renomada fragrância da poesia”, ou “Aroma da poeta maior”” (p. 49). Nesse mesmo ano, o Professor Antônio Donizeti da Cruz, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) defendeu a dissertação de mestrado no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, intitulada *Helena Kolody: a poesia da inquietação*, que se torna livro publicado em 2010.

Em 1997, o Curso de Pós-Graduação em Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas tem uma dissertação de mestrado defendida por Marly Catarina Soares, intitulada *Helena Kolody: uma voz imigrante na poesia paranaense*.

Em 1999, o Professor Antonio Donizeti da Cruz organizou a obra *Tear de palavras: poemas inéditos e reunidos* que “é uma obra em que as imagens do desdobramento do eu aparecem de maneira nítida. Há, também, um entrelaçamento de temáticas: a religiosidade enquanto experiência de vida, a infância, o tempo, a solidão, a memória, a efemeridade e permanência, o humor, a ironia, entre outras” (CRUZ, 2012, p. 43). E, essa obra contém 184 poemas de Helena Kolody.

Outra dissertação de mestrado foi defendida em 2001 junto ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, por Soraya Rozana Sartorelli, sob o título *Em busca do pássaro inatingível: o processo criativo de Helena Kolody*.

Orientada pelo Professor Antonio Donizeti da Cruz, Ana Maria Zanini defendeu a dissertação de mestrado intitulada *A poesia de Helena Kolody: religiosidade em confluência da arte*, no ano de 2011.

O ano de 2012 marcou o centenário de Helena Kolody, ano em que inúmeras homenagens foram organizadas pelas escolas da rede estadual do Paraná, por bibliotecas públicas paranaenses, bem como pelos cursos de Letras de várias universidades estaduais paranaenses. Além disso, a tese de doutoramento do Professor Antonio Donizeti da Cruz tornou-se um livro intitulado *O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody*. Ainda em 2012, Luísa Cristina dos Santos Fontes defendeu a tese de doutorado em forma de álbum cujo título é “Helena Kolody, carbono & diamante – uma biografia ilustrada”.

No itinerário poético kolodyano, há um número significativo de temas, a inquietação é um dos eixos temáticos mais expressivos de sua obra, contudo, o interesse deste trabalho é atentar sobre a temática da brevidade da vida, ou melhor, sobre as imagens poéticas de Kolody que delineiam a temática da vida e da morte, o desejo por um mundo transcendente, pois é apenas perante a morte, pela ótica cristã, que há o encontro com o divino. A crença latente no sujeito lírico de Kolody é de que haveria uma vida eterna, o retorno para a luz: “vida e morte se configuram e se estruturam a partir da linguagem [...]. Na poesia kolodyana, a tensão tempo-eternidade é uma constante” (CRUZ, 2012, p. 126).

#### 4.1 CONFIGURAÇÕES IMAGÉTICAS DA MORTE EM HELENA KOLODY

Helena Kolody foi uma poeta que transcendeu os assuntos e temas de forma simples, concisa e com um grau elevado de lirismo espontâneo. Não seguiu nenhuma escola literária, nenhuma teoria tradicional, ela simplesmente arranjou as palavras de modo a criar uma obra engenhosa que destaca a liberdade expressiva, ora omitindo palavras, ora omitindo ou substituindo a pontuação. Seus versos são altamente metafóricos e predominantemente livres, carregando uma forma poética breve, com palavras organizadas artesanalmente para expressar imagens poéticas carregadas de significado.

A poesia kolodyana contém uma visão peculiar do mundo, rica em temas diferentes que são capazes de comunicar o sentido da vida humana. Feldman cita algumas das diversas temáticas presentes na obra de Kolody: “O amor, a vida, a morte, o tempo, o envelhecimento, a banalização da vida, a tecnologia, entre outros temas, foram muito bem colocados por Helena Kolody em seus haikais e tankas” (FELDMAN, 2013, p. 9). Esses temas são oriundos de um fazer poético centrado na força das palavras que simbolizam os acontecimentos da vida – uma característica peculiar da poeta: compor versos que levem a refletir sobre as inquietações ou problemas humanos.

É perceptível na poesia kolodyana a exaltação intensa da vida, a indagação sobre a eternidade, sobre o porquê da existência humana e sobre o retorno às origens; esses questionamentos são, também, um impulso para esta pesquisa, uma vez que foi por meio deles que Kolody teceu seus textos, valendo-se de imagens que dão sentido aos questionamentos do eu-lírico, como confirma Cruz:

No universo imaginário de Helena Kolody, a efemeridade e permanência são pólos de uma realidade mais abrangente: vida e morte se configuram e se estruturam a partir da linguagem. Os questionamentos da existência humana são tratados sutilmente pela poeta. [...] Ela articula a linguagem de forma clara, privilegiando a simplicidade, linguagem essa que retrata a condição humana e dá testemunho de uma construção poética que privilegia o sentido da vida. As imagens que direcionam para o caráter transitório, tais como ‘rio’, ‘travessia’, ‘viagem’, ‘estações’, ‘gerações’, são recorrentes em sua poesia. Dessa forma, o essencial reside na busca de um sentido profundo da existência e do intemporal, enquanto registro de pensamento capaz de (re)inventar as coisas mais simples. Por meio da observação existencial, da ação do tempo e das questões metafísicas, a poeta dá forma a essa luta de vida e morte a que todos os homens estão submetidos (CRUZ, 2012, p. 126-127, aspas do autor).

A linguagem sutil de Helena Kolody é o que faz com que os leitores compreendam esse embate vida e morte tão presentes em sua obra, usando uma linguagem clara, por vezes, até coloquial, ela busca encontrar o significado para a existência humana e deixa claro, por meio das imagens usadas, que o sujeito lírico de sua poesia acredita na eternização da alma, na transição dos seres de um mundo terreno para um mundo etéreo e intemporal, uma vez que esse é um dos grandes questionamentos do homem.

Os signos de vida e morte já enraizados na vida humana são tematizados por Helena Kolody por meio de imagens que realçam a condição finita do homem. A poeta faz uso desses contrários no conjunto de sua obra “que brincam com a certeza de que morte rima com vida” (CRUZ, 2012, p. 137), pois ela representa uma viagem permanente que marca a ausência dos seres na vida humana.

#### **4.1.1 Vida e morte: uma antítese**

A morte é considerada a antítese da vida porque provoca a perda da individualidade e não a continuidade da mesma, a morte marca a ruptura e por isso, conforme as acepções de Morin, o homem a teme, é traumatizado com relação a ela, por desconhecer esse acontecimento perturbador e, também, por ser consciente de que esse é o *fado* que está reservado para ele. Morin trata dessa questão do traumatismo como sinônimo de medo, como um sentimento de horror pela perda da individualidade:

É evidente que a obsessão da sobrevivência, muitas vezes em detrimento da vida, revela no homem a preocupação lacinante de conservar a sua individualidade para além da morte. O horror da morte é, portanto, a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror, ou de horror. Sentimento que é o de uma ruptura, de um mal de uma catástrofe, isto é, sentimento traumático. Consciência, enfim, de um vazio, de um vácuo, que se cava onde havia plenitude individual, isto é, consciência traumática (MORIN, 1970, p. 32).

Essa consciência, vazio ou horror que fica perante a morte do outro é visível em um número significativo de poemas. No poema que segue para análise, é notável que a morte realmente marca a perda da individualidade de cada um, ela altera o ciclo que a vida segue, os que eram mais velhos deixam de ser ao morrerem, pois aqueles que continuam vivos podem

ter uma vida mais longa e, conseqüentemente, tornarem-se ainda mais velhos. O seguinte poema de Kolody demonstra essa alteração do ciclo:

### **Idade**

A morte desgoverna a vida.  
Hoje sou mais velha  
que meu pai  
(KOLODY, 2011, p. 24).

A vida representa a ordem, já a morte, o contrário, como se nota no uso do verbo “desgovernar”, que demonstra que a morte faz com que a vida tome outro caminho, com que fique desordenada, por ser uma eventualidade, um acaso que resulta no rompimento de um ciclo. Em outras palavras, quando alguém morre, suas características ficam guardadas na memória de seus familiares e amigos próximos, essa pessoa será sempre lembrada com a idade que morreu, indicando que o tempo congelou naquele momento. Porém, o que é curioso e, até mesmo intrigante, é o fato de que aqueles que permanecem vivos podem viver muito mais tempo do que os que eram mais velhos no passado. Desse modo, a morte altera o ciclo, como sugere o sujeito lírico do poema, pois os filhos que enterraram seus pais podem ter uma vida mais longa que a de seus progenitores e, conseqüentemente, tornarem-se mais velhos que eles, simplesmente porque a memória arquiva as características das pessoas até o momento da morte, depois disso, não há mais vida e, por conseguinte, o tempo não passa para aquele que morre, apenas para os que permanecem vivos.

A morte é parte da vida, contudo, ela é vista como algo a ser evitado, postergado, considerada adversária da vida, o verdadeiro temor humano, como afirma Ernest Becker: “o temor da morte é natural e está presente em todos os indivíduos, é o temor básico que influencia todos os outros, um temor do qual ninguém está imune, por mais disfarçado que possa estar” (BECKER, 1973, p. 28). O medo da morte ou de morrer acontece porque a morte representa a cessação de um processo, modifica os planos e interrompe todas relações entre os homens. O poema *Bateu à porta* representa esse desejo de fugir da morte:

### **Bateu à porta**

Bateu à porta da vida.  
Ninguém atendeu.  
A morte escutou a batida...  
Fugiu quem bateu!  
(KOLODY, 1987 *apud* CRUZ, 2011, p. 304).



O eu-lírico sugere que há uma pessoa que bate à porta da vida, a imagem de alguém que está à mercê da morte e luta pela vida, porém, a vida não atende; quem ouve a batida é a morte, contudo, aquele que está batendo, nega-a, buscando fugir dela. Mas seria possível fugir da morte? A resposta é não, conforme afirma Morin:

As civilizações são mortais. A humanidade está condenada à morte. A Terra morrerá. E os mundos, e os sóis. E o próprio universo, gigantesca explosão lenta. A morte humana, já vácuo infinito, dilata-se em todos os planos do cosmo, cada vez mais vazia e infinita. Está como o universo, em expansão. Tudo remete, pois, o indivíduo solitário para uma solidão cada vez mais miserável no vazio de um nada ilimitado. Aquele que se sente estranho no mundo e que sente que a sua morte lhe é estranha tem-se apenas a si mesmo, última presença, último calor, e é precisamente esse si mesmo que perecerá, apodrecerá e morrerá (MORIN, 1970, p. 266).

Os seres estão em constante batalha pela vida, tentando vencer a morte e, quando sentem que ela está chegando, reagem com todas as forças para fugir desse acontecimento, não aceitando a finitude que lhes é dada, é como se ela não fizesse parte do ciclo natural dos seres, como se fosse possível evitá-la, negá-la ou, então, fugir dela. Contudo, como é possível observar, Morin declara que o indivíduo é finito e que a sua morte é certa; além disso, o estudioso trata da questão da tentativa do homem de fugir da morte como uma atitude de pânico, de crise de individualidade, pois, perante ela, os seres rompem suas participações nos planos econômico, político e sociológico e pensar nisso faz com que o homem sinta que está abdicando de suas conquistas e isolando-se, o que causa desespero: “A ruptura das participações remete para a angústia da morte e a angústia da morte remete, por sua vez, para a ruptura das participações” (MORIN, 1970, p. 265)

Nesse sentido, Octavio Paz destaca que “*La vida es la muerte. Y ésta, aquélla*”<sup>64</sup> (1982, p. 57), elas são inseparáveis, embora o homem a tema, a morte está presente na vida diariamente, pois se morre a cada dia: “La muerte está presente en la vida: vivimos muriendo”<sup>65</sup> (Paz, 1982, p. 63), essa é a condição dos seres humanos que é muito bem expressa pela poesia: “La poesía no es un juicio ni una interpretación de la existencia humana. El surtidor del ritmo — imagen expresa simplemente lo que somos; es una revelación de nuestra condición original [...]”<sup>66</sup> (PAZ, [2000?], p. 63), o que Paz exprime é que o poema é

<sup>64</sup> A vida é a morte. E vice-versa (Tradução nossa).

<sup>65</sup> A morte está presente na vida: vivemos morrendo (Tradução nossa).

<sup>66</sup> A poesia não é um julgamento ou uma interpretação da existência humana. Ela é aquela que fornece o ritmo - imagem que simplesmente expressa o que somos, é uma revelação de nossa condição original [...] (Tradução nossa).

uma revelação da existência humana porque revela o homem por meio das imagens poéticas usadas.

A poesia kolodyana expressa esse entrelaçamento entre vida e morte, fazendo uso de imagens que ora exprimem uma viagem ou uma travessia, ora expressam o fim de uma jornada, ora uma libertação, como no poema que segue:

### **Evasão**

Despiu a roupa  
de prisioneiro.  
Fugiu do cárcere.

Os jornais mentiram  
que morreu  
(KOLODY, 2011, p. 33).

O fazer poético de Helena Kolody é conciso e, ao mesmo tempo, profundo. A comparação que se faz nesse poema é a de que a vida é semelhante a uma prisão, o homem está aprisionado em seu mundo, seja em razão de bens materiais, seja em razão do trabalho ou de quaisquer outras preocupações que representam um conjunto de elementos no plano material ou afetivo. A vida é uma prisão até o dia em que morremos, ou seja, o eu-lírico trata da morte de alguém, afirmando que esse tirou as vestes que são usadas na prisão da vida, ou seja, essa a roupa representa um conjunto de elementos que caracterizam as responsabilidades do homem, tanto afetiva como financeiramente, família, emprego, bens materiais, todas as preocupações, enfermidades, problemas e conflitos diários e fugiu desse cárcere, remetendo à ideia de que a morte é a libertação das tribulações que se vive, isto é, de acordo com a concepção cristã, a vida é um calvário, a morte é a liberdade da via sacra da vida originada pelo pecado original que separou o homem de Deus.

O eu-lírico trata da notícia da morte de forma direta e sincera afirmando que os jornais mentiram que o homem morreu, isso porque está convicto de que agora é o momento em que ele viverá, pois a prisão da vida não permite que as pessoas vivam intensamente, visto que estão constantemente preocupadas, reféns do tempo, do mundo, das pessoas, do trabalho e do dinheiro, assim, o ser morreu no jornal que representa os acontecimentos deste plano, mas vive para a vida eterna.

O poema *Evasão* trata da morte não como um acontecimento desesperador, uma situação horrenda e que deve ser postergada, mas, ao contrário, trata dela como a libertação dos seres que vivem sua vida aprisionada ao mundo, às coisas, às pessoas e aos problemas.

#### 4.1.2 O tempo: o eterno e a saudade

O tempo é, também, um tema que inquieta o homem, pois esse é um ser temporal que busca criar imagens para fugir das ações desgastantes do tempo e da morte; cada sociedade imagina o tempo de forma diferente: para algumas, é um eterno retorno, para outras, é um fato que existe sob a dependência dos seres e, para outras ainda, o tempo é a eternidade, ou a eternidade é a ausência do tempo. Todavia, há uma premissa que unifica tais sociedades: “todas as imagens temporais são tentativas de anulação das mudanças a fim de colocar as sociedades a salvo da destruição” (ALMEIDA, 1997, p. 19), o que a autora afirma é que a sociedade cria imagens temporais que representam uma válvula de escape da morte, um propósito para existir, uma possibilidade de permanência.

Esse desejo de permanência ou de vida eterna insere-se no instinto mais básico do ser humano e de todo animal; o instinto de preservação da espécie, que se estabelece por duas vias: preservação da própria vida e procriação; a diferença é que o homem, sendo um animal racional, inventa diversas narrativas que se sobrepõem aos instintos, o que é observado em um número expressivo de poemas, visto que a imagem do tempo faz parte do pensamento especulativo do homem e, assim, as produções artísticas, pertencentes às mais variadas áreas do conhecimento, manifestam imagens do tempo que têm a mesma função dos arquétipos temporais: “suprimir as contradições, conciliar os opostos” (ALMEIDA, 1997, p. 20).

O poema *Transeuntes* apresenta a vida passageira e a eternidade numa relação de sentidos. O poema expressa o desejo do eu-lírico pela vida transcendente.

##### **Transeuntes**

Transeuntes  
da vida provisória:  
que rumor de asas eternas  
para além das fronteiras e dos símbolos!  
(KOLODY, 1994, p. 32).

O sujeito lírico, nesse texto poético, faz uma afirmação que vai ao encontro da crença cristã: após a morte, os seres são conduzidos à morada eterna. O que se vive na vida terrena é passageiro, é provisório, as tribulações, mistérios e incertezas são fruto do presente, mas, no

futuro, tudo terá um fim, pois, ao morrer, o homem chegará, na afirmação do eu-lírico, ao mundo onírico, onde toda e qualquer tribulação é apagada.

A imagem das “asas eternas” remete aos *símbolos ascensionais* do *Regime Diurno* de Durand, pois se trata de um símbolo verticalizante ascendente que dá uma ideia de elevação espiritual “uma escada levantada contra o tempo e contra a morte. [...] A ascensão é, assim, a ‘viagem em si’, a ‘viagem imaginária mais real de todas’ com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste [...]” (DURAND, 1997, p. 127, aspas do autor). O autor exprime que a asa tem como causa final o angelismo, ou seja, alçar voo até chegar ao mais alto dos céus, ao paraíso, ao lado de Deus, sendo as asas a substância celeste por excelência.

Mediante essa observação feita sobre a asa baseada na *Teoria do imaginário* de Durand, o poema apresenta a vida como sendo apenas uma passagem, algo breve e que termina na zona etérea, para onde o homem levanta voo, essa imagem é indutora da elevação espiritual, tendo, como arquétipo profundo das fantasias, o anjo, que é o representante da elevação e da purificação dos seres.

Outro poema de Kolody que expressa a crença na eternidade, no solo sagrado de Deus é “Sarça ardente”. Esse poema apresenta fortemente a imagem do fogo, que é uma representação de luz e calor, é uma mistura do bem e do mal, pois a chama é um símbolo que representa a família, o amor, a purificação e a iluminação: “El fuego es también, en esta perspectiva, en cuanto quema y consume, un símbolo de purificación y de regeneración”<sup>67</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1985 , p. 514). Na tradição cristã, o fogo simboliza a presença Divina, pois como narra o livro dos Atos dos Apóstolos, na Bíblia, os apóstolos continuaram reunidos em oração após a subida de Cristo aos céus e, naquele instante, todos ficaram repletos do Espírito Santo que se manifestava sobre suas cabeças por meio de labaredas de fogo, o que indica que Deus estava ali. Porém, o fogo é, também, devastador, acaba com tudo, é símbolo de Lúcifer e de sua morada – o inferno – formado por chamas que queimam e destroem, sem possibilidade de regeneração, como é possível observar no trecho: “El aspecto destructor del fuego comporta también evidentemente un aspecto negativo y el dominio de este fuego es también una función diabólica”<sup>68</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1985 , p. 512). Além disso, a fumaça, causada pelo fogo, é uma configuração da obscuridade e do sufocamento, que são pontos negativos do fogo.

<sup>67</sup> O fogo é, também, nesta perspectiva, enquanto queima e consome, um símbolo de purificação e regeneração (Tradução nossa).

<sup>68</sup> O aspecto destrutivo do fogo comporta também, evidentemente, um aspecto negativo, além disso, domínio dele é uma função diabólica (Tradução nossa).

O fogo tem uma relação com a morte, pois é usado na cremação de corpos, como um elemento usado para destruir o corpo enquanto matéria, para que apenas a alma siga seu caminho, isto é, dirija-se ao reino dos céus, à eternidade. Ademais, o fogo também é usado durante os funerais, por meio de velas, o que indica o desejo dos vivos para que o morto encontre a luz eterna, o caminho Divino, o reino dos céus, pois de acordo com Chevalier e Gheerbrant: “Se comprenderá entonces que el fuego sea la mejor imagen de Dios, la menos imperfecta de sus representaciones”<sup>69</sup> (1985, p. 514), como observa-se no seguinte texto de Kolody:

### **Sarça ardente**

No resplendor  
de uma língua de fogo,  
AQUELE QUE É  
clama o nosso nome.

Despojamento pungente  
de pisar com os pés desnudos  
a ardente aspereza  
do solo sagrado  
(KOLODY, 1997, p. 47).

O título do poema faz alusão a uma passagem bíblica do livro do Êxodo, capítulo 3, versículos de dois a quatro, o qual apresenta uma sarça, ou seja, uma planta denominada acácia, que é a maneira que o anjo do Senhor escolhe para se manifestar a Moisés. Ressalta-se que a Acácia é considerada uma planta sagrada para muitos povos do Oriente Médio, além de ter sido usada na construção de sarcófagos dos faraós por não apodrecer, cogita-se que sua madeira também tenha sido usada na construção da arca da aliança.

Na tradição cristã, a vida terrena é a preparação para uma vida futura, todas as provações desta vida serão recompensadas no futuro. Em outras palavras, o pensamento escatológico do cristianismo considera que o *telos* (*finalidade*) da vida terrena é uma preparação para o reencontro com o sagrado, do qual fomos privados pelo pecado original de Adão e Eva. Assim sendo, atenta-se para o fato de que o eu-lírico indica que há uma força maior que chama os seres vivos na terra para ocuparem outro lugar, para fazerem parte de uma terra sagrada. Essa força é representada pelo resplendor, ou seja, a glória de uma língua de fogo que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, indica “*La lengua de Dios se compara al fuego devorador, símbolo de su poder y su justicia. Las lenguas de fuego simbolizan al*

<sup>69</sup> Compreende-se, então, que o fogo seja a melhor imagem de Deus, a menos imperfeita de suas representações (Tradução nossa).

*Espírito Santo considerado como fuerza lumínica*<sup>70</sup> (1986, p. 634-635), representa o Espírito Santo que é a luz e vida para os seres humanos cristãos.

As letras garrafais do terceiro verso do poema “AQUELE QUE É”, representam a grandeza deste Deus que é o único que pode chamar os seres humanos para habitarem o reino celeste, aquele que é o próprio fogo purificante, “o fogo seria esse deus vivo e pensante” (DURAND, 1997, p. 175). Além disso, observa-se que esta estrofe é uma intertextualidade direta com o capítulo terceiro, versículo catorze do livro de Êxodo: “EU SOU AQUELE QUE SOU”. E ajuntou: “Eis como responderás aos israelitas: (Aquele que se chama) EU SOU envia-me junto de vós”. Essa expressão “*Eu sou o que sou*” é usada como título para Deus, para indicar que ele realmente existia. Isso corresponde a “*Eu sou aquele que é*”, “*Eu sou o existente*”, confirmando, assim, sua própria existência.

A segunda estrofe inicia com um verso que indica que o homem precisa despojar-se, ou seja, desgarrar-se, desapossar-se daquilo que tem em vida, por mais “pungente” ou doloroso que seja, fazendo isso, estará com os pés desnudos, limpos, puros – “a palavra *puro*, raiz de todas as purificações, significa ela própria fogo em sânscrito” (DURAND, 197, p. 173) – para pisar na “ardente aspereza”, ardente porque queima, purifica e elimina os pecados humanos por meio da aspereza que, de acordo com o dicionário de língua portuguesa, tem como uma de suas definições a penitência imposta pelo solo sagrado que seria o paraíso, a vida eterna, a volta ao paraíso do qual os homens foram expulsos.

À vista dessa análise, constata-se que o eu-lírico dos versos de Helena Kolody acredita haver um Deus e uma morada eterna, ou seja, a vida terrena é passageira e o homem precisa desgarrar-se de tudo o que a ele pertence, estar com os pés desnudos, indicando um despojamento material e das paixões humanas, que são representadas na tradição cristã pelos sete pecados capitais, para entrar no “solo sagrado” quando for chamado pelo Pai Celeste e, quando lá chegar, todos os seus pecados serão redimidos para que possa viver na paz da eternização de sua alma, “a alma que, liberta do corpo, atinge a Verdade, a Sabedoria, o Bem, a Perfeição, a Imortalidade” (BEIRÃO, 1992, p. 1).

O tempo é, também, uma imagem na qual estão conectadas a memória e a saudade. O tema da saudade é um dos vetores mais sólidos da poesia e vem ao encontro do tema principal desta pesquisa que é a morte, isso porque a morte representa a finitude do homem no plano terrestre e o tempo é aquele que, por meio dos fragmentos, pedaços e retalhos da memória,

---

<sup>70</sup> A língua de Deus é comparada ao fogo consumidor, um símbolo de seu poder e justiça. As línguas de fogo, simbolizam o Espírito Santo considerado como força de luz (Tradução nossa).

desencadeia a saudade por aqueles que morrem, o que é visível no seguinte poema de Helena Kolody:

**Às vezes**

Às vezes, soluço por mim,  
Como se pranteia por alguém  
Que há muito deixou de existir  
(KOLODY, 2011, p. 22).

Esse haicai miniatural apresenta a tristeza do sujeito lírico perante a partida de alguém. O primeiro verso direciona para a compreensão da saudade deixada por aqueles que partem, pois ao afirmar que às vezes soluça por si próprio da mesma forma que as pessoas lamentam por aqueles que partem, essa *persona* está expressando que a saudade deixada pelos que morrem é tão intensa que o choro é uma forma de expressão de um estado emocional alterado, mesmo que a morte tenha ocorrido há muito tempo. Durand (1997) sugere que as lágrimas são a matéria do desespero, quando se perde alguém, mesmo que os anos passem, a memória ainda guarda as lembranças desse sujeito e a expressão mais verdadeira dessa dor é o choro.

A memória é a responsável pelo armazenamento das informações e/ou experiências de vida, como é possível observar no seguinte texto poético:

**Passado Presente**

Ilusório regressar,  
pelos caminhos de agora,  
aos dias que se apagam.

O rosto de ontem mudou.  
Lugar que foi, não é mais.  
O viver é diferente.

Somente em nós, tudo existe  
e não se extingue mais.

Tempo guardado em lembranças,  
a saudade nos devolve  
todo o presente de outrora  
(KOLODY, 2011, p. 54).

O título do poema remete a um dos questionamentos feitos por Santo Agostinho: “O que é o tempo?” que tem como resposta “Se ninguém mo pergunta, sei; mas se quero explicá-lo, não sei”. Para Santo Agostinho, não havia três tempos – passado, presente e futuro – mas apenas o presente que era composto de presente das coisas passadas (a memória), presente das

coisas presentes (a contemplação do momento atual) e presente das coisas futuras (a expectativa pelo porvir), assim, o título do poema reflete um presente composto de lembranças armazenadas na memória, são os vestígios dos acontecimentos pretéritos que ficam imbuídos nos seres humanos.

Na primeira estrofe, o eu-lírico trata de uma passagem temporal, o ontem não existe, o ser humano trilha o caminho do presente – “caminhos de agora” ao longo da vida que se apaga diariamente, ou seja, viver é morrer um pouco por dia, pois todo fato que passa não volta mais, e aí tem-se uma imagem histórica do tempo e não cíclica, como é possível observar na obra *Dom Casmurro* que tentou “atar as duas pontas da vida” para restaurar na velhice a adolescência, mas a tentativa foi frustrada, pois o tempo que passou não volta mais e, conseqüentemente, ele nada conseguiu provar para si mesmo, a não ser resgatar as memórias daquilo que havia vivido. O tempo não volta, não se reconstitui, não se revive, ele apenas conduz o ser para a morte que é o fim da história da vida, pois pertence a ela, como no dizer de Paz: “[...] *la muerte es inseparable de nosotros. No está fuera: es nosotros. Vivir es morir. Y precisamente porque la muerte no es algo exterior, sino que está incluida en la vida, de modo que todo vivir es asimismo morir, no es algo negativo*”<sup>71</sup> ([2000?], p. 64).

Ao dizer que “o rosto de ontem mudou”, o eu-lírico está expressando a marca da idade sobre a vida, pois como o homem envelhece diariamente e caminha para a morte, o rosto vai agregando marcas do tempo e deixa de ser o que era; “o lugar que foi não é mais” indica que, ao longo do tempo, conforme o ciclo de renovação, tudo o que foi não é mais, nem as pessoas, nem os lugares e “o viver é diferente”, pois a maturidade revela novas formas de viver, não se faz mais o que se fazia, com as mesmas pessoas nos mesmos lugares, tudo muda com o tempo, tudo caminha para a morte e para o ciclo de renovação.

O que não muda na vida do ser humano é a memória, pois ela guarda todos os momentos vividos, os lugares e as pessoas, como sustenta Bachelard “a memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações” (2009, p. 94), isso quer dizer que toda e qualquer experiência vivida é arquivada na memória:

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando as ligamos à percepção. O passado rememorado não é simplesmente passado de percepção. Já um devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de

---

<sup>71</sup> A morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. Precisamente porque a morte não é algo exterior, uma vez que está incluída na vida, de modo que todo viver é também morrer, não é algo negativo (Tradução nossa).



rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores [...]. Então, a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida (BACHELARD, 2009, p. 99).

Para o autor, exprimir a história de uma vida é tarefa da memória e da imaginação; Bachelard lembra que a recordação humana não é mais aquilo que exatamente foi, mas já está matizada, está modificada, essa mudança é causada pela imaginação e também pela história de vida de cada um, cada um reinterpreta o passado, não apenas lembra o que foi. Nesse sentido, o eu-lírico deixa claro que é “somente em nós” que as memórias do passado existem, somente em nós porque elas não são mais o passado, são uma visão pessoal do passado, diferente do que realmente era, isso acontece porque cada um apanha a imagem primeira e a armazena para uma lembrança futura, assim, aqueles que amamos suscitam imagens em vida que são lembradas quando não se pode mais vê-los, os lugares visitados, quando tem um sentido na vida dos seres, também têm suas imagens arquivadas para uma lembrança futura.

A última estrofe deixa clara a ideia de que tudo o que teve sentido um dia é guardado na memória, assim, a saudade é vista como o devaneio proposto por Bachelard, que devolve todas as lembranças do passado, a falta que se sente daqueles que morreram é, de certa forma, minimizada ou rememorada no presente pelos arquivos do passado.

O haicai “*Às vezes*” apresenta a saudade por um viés de sofrimento, de dor, aquela que provoca o choro perante a partida daqueles que se ama. Já o poema “*Passado Presente*” apresenta a saudade como um devaneio, isto é, como uma lembrança da intimidade de um ser que não se esquece do seu passado, das pessoas que fizeram parte dele e que, ao partir, deixaram apenas a saudade, ou melhor, a lembrança presente do passado vivido. Essa ideia de saudade como lembrança é vista também no seguinte texto poético de Kolody:

### **Entardecer**

Um marco de melancolia  
na aridez das escarpas,  
debruçadas no ocidente  
e um marulhar de lembranças  
nos grotões da saudade  
(KOLODY, 2011, p. 100).

O título do poema demonstra que está ficando tarde, o entardecer representa um medo imemorial do homem, pois é na noite que os perigos surgem, a noite é também a imagem representativa do fim da vida, o caminho para a morte.

Nesse quarteto, o eu-lírico parece aproximar as escarpas áridas (barrancos secos) inclinadas para o Ocidente à melancolia que, de acordo com Aissa, indica “o prazer da reflexão e contemplação [...] sobre a própria existência humana” (2006, p. 18), essa reflexão faz recordar as mais profundas lembranças arquivadas na memória dos seres, e elas provocam a saudade, principalmente a saudade daqueles que se foram, bem como as relações afetivas e as conquistas materiais da vida.

Observa-se que esse poema revela um espaço onde o ser humano refugia-se para refletir sobre sua vida e que, nesse momento, as lembranças vão se formando, como o marulhar das ondas do mar, e provocando profunda (grota) saudade, que simboliza o sentimento pela perda de alguém para a morte, a perda reflete a solidão e essa, por sua vez, leva à melancolia: “a solidão, mais que isso, a consciência da solidão, é causa e consequência da melancolia, pois melancólico se fica por causa da solidão, isto é, do isolamento daquilo que se ama/deseja, e, quando se está melancólico, busca-se a solidão” (AISSA, 2006, p. 17).

O fazer poético de Helena Kolody busca sentido para a existência humana e reflete sobre os conflitos mais íntimos do ser, como a saudade, a solidão e a melancolia, por exemplo. O universo imaginário de Helena Kolody “apresenta imagens signos e símbolos que valorizam a vida e seus instantes” (CRUZ, 2012, p. 80).

## 5 EMILY DICKINSON E HELENA KOLODY: CONVERGÊNCIAS E CONTRASTES

Um número significativo de poetas, se não todos, escrevem poemas sobre a morte ao longo do tempo e do espaço. O poeta, ao escrever sobre tal tema, está em constante busca por respostas para as inquietações angustiantes sobre a morte, ou, ainda, para aliviar uma dor advinda da perda; afinal, todos já tiveram a experiência da morte em vida, mas a do outro, conforme afirma Kovács: “A morte do outro se configura como a vivência da morte em vida. É a possibilidade de experiência da morte que não é a própria, mas é vivida como se uma parte morresse, uma parte ligada ao outro pelos vínculos estabelecidos” (KOVÁCS, 1992, p.153).

José Lira tece comentários sobre a recorrência do tema na poesia dickinsoniana: “A morte é, sem dúvida, um dos motivos centrais de sua poesia, e para muitos é a força dominante, que está quase sempre inter-relacionada com outros temas: a fé e a dor, por exemplo, ou a vida e a natureza” (LIRA, 2008, p. 23). Com base nessa afirmação e em bibliografias sobre a vida e a obra da poeta, é possível interpretar que a morte esteve sempre muito presente em seu trabalho e uma das justificativas para isso é o fato de a autora ter vivido experiências com a morte desde criança, foram mortes de amigos e familiares, o que pode ter-lhe feito uma escritora consubstanciada na morte. Alguns críticos afirmam que Emily tornou a morte uma obsessão para si, tratando-a como algo natural e sem dramas. Nesse sentido, Conrad Aiken afirma: “*Death, and the problem of life after death, obsessed her*”<sup>72</sup> (CONRAD AIKEN *apud* SEWALL, 1963, p. 14-15).

No entanto, Priddy contribui afirmando que ela não era obcecada pela morte, mas cercada por ela:

One of the misperceptions about Dickinson that can be refuted by considering the conditions in which she lived is that she was obsessed by death. On the contrary, she was simply surrounded by it. The country was in a civil war. Mortality due to childbirth and illness was extremely high. Furthermore, the Dickinson Homestead bordered a graveyard<sup>73</sup> (PRIDDY, 2008, p. 46)

---

<sup>72</sup> A morte e o problema da vida após a morte a obcecaram (Tradução nossa).

<sup>73</sup> Um dos equívocos sobre Dickinson que pode ser recusado, considerando as condições em que ela viveu, é que ela era obcecada pela morte. Pelo contrário, ela era simplesmente cercada pela morte. O país estava em Guerra Civil. O número de mortes no parto e por doenças era extremamente alta. Além disso, a casa de Dickinson ficava próxima a um cemitério (Tradução nossa).

Leiter (2007) enuncia que a morte de entes próximos pode ter influenciado a escrita de Emily Dickinson: “Emily offered her own diagnosis when she wrote, ‘I have not been strong for the last year. The Dyings have been too deep for me, and before I could raise my Heart from one, another has come—’ (L 939, autumn 1884)”<sup>4</sup> (LEITER, 2007, p. 21, aspas do autor).

Emily Dickinson buscou, incessantemente, detalhes sobre a morte e a vida após a morte, todas essas buscas moldaram a sua riquíssima obra. Além disso, sua escrita e forma de comunicar-se, ou seja, o poder da sua palavra atraiu fascinação de muitos críticos e leitores.

Assim como Emily Dickinson, Helena Kolody também trata da morte, mas de uma maneira sutil, como mostra Cruz: “No universo imaginário de Helena Kolody, a efemeridade e permanência são polos de uma realidade mais abrangente: vida e morte se configuram e se estruturam a partir da linguagem. Os questionamentos da existência humana são tratados sutilmente pela poeta” (CRUZ, 2012, p. 126). Isso significa dizer que a poeta escreve priorizando a vida, mas não deixa de tratar a respeito da morte.

Kolody trata de questões semelhantes as de Emily Dickinson: o fato de o homem não saber o dia em que terá sua vida ceifada, a dúvida sobre a eternidade, ou a vida após a morte, que é, também, importante no estudo sobre ambas as poetisas, pois as duas parecem ter sido fortemente ligadas às suas religiões, à espiritualidade e, portanto, a crença em outra vida, no paraíso de Deus, está presente na construção dos versos de ambas as escritoras.

Helena Kolody é uma poeta que tem consciência da brevidade da vida e expressa em sua escrita que é necessário aproveitar cada instante, que os seres humanos precisam ficar alegres pelo simples fato de terem a vida, de viverem; essa é uma característica que não é evidenciada em Emily Dickinson, uma vez que a grande maioria de seus poemas não demonstra alegria por viver, pelo contrário, representa o desejo de morte, muitas vezes, como cessação de um sofrimento.

As imagens utilizadas por Helena Kolody para tratar da alegria e da tristeza são símbolos opostos e esse jogo de contrastes também é visto em Dickinson; ambas trazem a luz como representação da vida e a sombra, a chuva e a escuridão como a representação do fim, da morte. “Na poesia de Helena Kolody, a polaridade permanência/efemeridade e as “oposições dos contrários” ficam evidentes no conjunto de sua obra que brincam com a certeza de que a morte rima com a vida” (CRUZ, 2012, p. 137). Outra característica relevante

---

<sup>4</sup> Emily mostrou seu próprio diagnóstico quando escreveu, “Eu não tenho sido forte no último ano. As mortes têm sido muito profundas para mim, e antes que eu consiga me levantar de uma, outra vem —” (L 939 outono de 1884.) (tradução nossa)

de ambas é o fato de escreverem poemas que representam a transitoriedade da vida com dinamismo, o início até o fim, ou seja, as fases pelas quais o homem transita até chegar ao ponto final de sua vida.

Vale ressaltar, ainda, que nem Emily Dickinson, nem Helena Kolody ficaram presas às regras das escolas literárias de seu tempo, não seguiram cânones, não aceitaram as regras impostas pela literatura de sua época, elas (re)criaram, (re)inventaram e mostraram a nova face da poesia.

Rodrigo Júnior escreve que Helena Kolody “é um espírito independente em arte, não se apega a cânones estéticos, não se submete à imposição de preceitos ou regras escolásticas” (JÚNIOR *apud* CRUZ, 2010, p. 40); assim como Emily Dickinson que, de acordo com José Lira, não se preocupou com escolas literárias, nem com regras impostas em seu tempo: “... não participou desse renascimento literário de seu país. Não deu seu nome a nenhum texto em vida e não frequentou os círculos literários dentro ou fora da provinciana cidade de Amherst” (LIRA, 2008, p. 24).

Dentre os diversos poemas kolodyanos e dickinsonianos, foram escolhidos alguns para encerrar este último capítulo que trata das convergências e dos contrastes, embora essas características tenham sido tratadas ao longo da dissertação, escolheu-se encaminhar seu fechamento aproximando poemas que apresentam imagens distintas, mas com significados semelhantes, no caso do primeiro subtítulo “Relação entre a morte e as fases da vida: convergências”; bem como aproximar poemas que tratam da morte como um segredo, como algo desconhecido no subtítulo “O segredo da morte”.

## 5.1 RELAÇÃO ENTRE A MORTE E AS FASES DA VIDA: CONVERGÊNCIAS

Aproximam-se, aqui, dois poemas de Emily Dickinson e de Helena Kolody que registram as fases da vida até chegar à morte por meio de imagens distintas, mas com o mesmo propósito. São eles “Ladainha”, de Kolody e “*I could not stop for death*” de Dickinson:

### **Ladainha**

Lâmpada acesa,  
Urna de aromas,  
Rosa e Açucena,  
Mar de silêncio

Palma de oasis,  
Clara Vereda,  
Casa paterna,  
Pôrto e Luzeiro.

Címbalo de ouro,  
Nuvem de incenso,  
Voz de Aleluia.  
Puro Carisma  
Do Amor Eterno  
(KOLODY, 1964, p. 42).

Ao trabalhar com uma matéria-prima muito preciosa – a palavra – Helena Kolody fez uma seleção e organização vocabular de modo que seja possível extrair diversos significados de seu poema, formado por três estrofes, sendo as duas primeiras de quatro versos tetrassílabos brancos e a última de cinco versos tetrassílabos brancos. Apesar da ausência de rimas, os versos apresentam uma musicalidade que não ocorre por meio de rimas, mas por meio da sílaba tônica da primeira palavra e da última palavra de cada verso. Constata-se que ela inicia todos os versos por uma palavra que tem a primeira sílaba poética tônica e os termina com uma palavra paroxítona; essa disposição do som permite inferir que a intenção era a de que algo ficasse registrado na memória por apresentar uma característica semelhante a das quadras populares, que eram assim produzidas pela facilidade de memorização.

Kolody não faz uso de verbos, portanto, a observação da evolução do tempo partiu das imagens poéticas utilizadas por ela. A partir dessa interpretação, analisa-se o poema da seguinte maneira: o primeiro bloco apresenta imagens que podem indicar a fase do nascimento, da infância. O segundo bloco caracteriza-se pelo período da juventude e o terceiro indica a idade adulta até a morte. O título do poema “Ladainha” é proveniente do grego e indica súplica, ou seja, um pedido a Deus, no caso do poema, o desejo é a vida eterna; na tradição cristã, durante os velórios, familiares e amigos se reúnem para fazer a oração da ladainha, suplicando a Deus por um bom lugar para a alma do falecido, o paraíso.

A primeira linha “Lâmpada acesa”, formada por um substantivo e um adjetivo, pode ser compreendida como luz, mas não a luz da escuridão ou a luz do dia, e sim a vida, uma criança ao nascer é como uma luz que se acende para a vida. Nas segunda e terceira linhas, tem-se “Urna de aromas” e “Rosa e Açucena”, aquele verso apresenta um substantivo e uma

locução adjetiva, interpreta-se a urna como um vaso de flores com ‘rosa e açucena’ que exalam seu cheiro e enfeitam o espaço onde surge a vida, levando em consideração que a Rosa, entre diversos significados oriundos da mitologia grega, representa o amor e é um símbolo de pureza assim como é a Açucena, que entre tantas descrições simbólicas, indica altivez, graça, elegância e, também, a pureza; assim, toda nova vida é pura, não carrega passado, nem pecados, apenas a pureza do início da vida.

No último verso dessa primeira estrofe “Mar de silêncio”, tem-se, então, que o substantivo mar indica profundo, mas vai além da profundidade, mar é o lugar onde ocorrem transformações e renascimentos, indica a dinâmica da vida: a transitoriedade, um estado incerto, ambivalente que pode gerar a vida ou a morte; e “de silêncio” é a locução adjetiva para mar que indica ‘profundo silêncio’, isso porque o silêncio é a revelação de que se espera algo importante, ele abre uma passagem e sinaliza que algo grandioso está para acontecer, neste caso, o anúncio que uma nova vida chega ao mundo.

O segundo bloco traz, na primeira linha, “Palma de Oasis”, analisa-se esse oásis como um período da vida, a juventude, que seria o paraíso no meio da vida, ou seja, é uma fase de descobertas, de alegrias e de sede pela vida; a palma seria a representação desse jovem, cheio de vida, que se adapta a qualquer ambiente e que sempre quer mais para si, a palma representa a vitória, a ascensão e até mesmo a imortalidade, pois na fase juvenil, o homem se sente capaz de vencer a tudo e que a morte está ainda muito longe de chegar até ele. No segundo verso, “Clara Vereda”, nota-se, mais uma vez, a combinação de um adjetivo e de um substantivo, o adjetivo “clara” está se referindo ao caminho que o jovem trilha – Vereda – um caminho ilimitado, iluminado, livre para escolhas e para viver. Em seguida, “Casa paterna” indica o lugar onde os jovens geralmente estão, na casa dos pais, desfrutando desse período da vida perto da família, das raízes, das origens. “Porto e Luzeiro” indica que a casa dos pais é o refúgio (porto) desse jovem e é também seu guia (luzeiro).

Tomando a última estrofe da poesia para análise, a combinação das palavras “Címbalo de ouro” leva a perceber que o substantivo ‘címbalo’ é a pessoa em sua fase mais experiente, que tocou a canção de sua vida de maneira esplendorosa, de forma brilhante e esse brilho está indicado pela locução adjetiva ‘de ouro’, além disso, esse címbalo pode soar uma batida final, já que, na sequência, tem-se o verso “Nuvem de incenso”, que indica a escuridão, uma vez que o incenso pode vir na forma de um pó escuro que, quando queimado, forma uma nuvem acinzentada e, dessa maneira, essa escuridão é interpretada como a morte que chega lentamente como o queimar de um incenso. Além disso, pode-se fazer outra reflexão sobre “Nuvem de incenso” como a representação da chegada ao reino de Deus, pois os sacerdotes,

no Antigo Testamento, carregavam o incensário na cintura para purificar-se e entrar no Reino de Deus, desse modo, entende-se que o eu-lírico estava passando por uma purificação, uma preparação para sua chegada ao Paraíso.

No terceiro verso, a junção de “Voz de Aleluia” indica o clamor pelo Senhor, a busca pela vida eterna e esse clamor está sendo proferido por algum religioso, isso porque, no seguinte verso “Puro Carisma”, o adjetivo ‘puro’ expressa a autenticidade, o que é verdadeiro, e “Carisma” representa os dons espirituais que algumas pessoas recebem em favor do bem comum da igreja cristã. E com base no último verso “Do Amor Eterno”, entende-se que o conjunto de versos que compõe a estrofe indica um religioso intercedendo a Deus pelo amor Ágape e pela vida eterna de alguém que se encontra em seu leito de morte.

No poema de Emily Dickinson também é possível perceber uma progressão para a morte, no entanto, de forma diferente:

#### **Because I could not stop for Death**

*Because I could not stop for Death –  
He kindly stopped for me –  
The Carriage held but just Ourselves –  
And Immortality.*

*We slowly drove, he knew no haste,  
And I had put away  
My labor and my leisure too,  
For his Civility.*

*We passed the school, where Children strove  
At recess – in the Ring –  
We passed the Fields of Gazing Grain –  
We passed the Setting Sun.*

*Or rather – He passed Us;  
The Dews grew quivering and chill –  
For only gossamer, my Gown –  
My Tippet – only Tulle –*

*We paused before a House that seemed  
A swelling of the Ground –  
The Roof was scarcely visible –  
The cornice – in the Ground.*

*Since then – 'tis Centuries – and yet each  
Feels shorter than the Day  
I first surmised the Horses' Heads  
Were toward Eternity –<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> Porque não tinha tempo para a morte / Ela gentil veio buscar-me – / A Carruagem só levou nós Duas – / E a Imortalidade. // Fomos sem pressa – a Morte não tem pressa / e por dever de Cortesia / Eu tinha posto o meu



(DICKINSON, 2008, p. 206).

“Because I could not stop for Death” é um dos poemas mais enigmáticos de Emily Dickinson. Suas metáforas exploram a morte de um modo intrigante e original, mas ao mesmo tempo, contém muita ambiguidade no significado. A maioria dos críticos concorda que as duas primeiras linhas “*Because I could not stop for Death / He kindly stopped for me*”, apresentam o tema central do poema. Isso porque ao longo das estrofes nota-se que o eu-lírico deixa claro que não pôde parar a sua vida para esperar pela morte, mas que ela gentilmente veio até ele, ou seja, está agindo em seu tempo, segundo a sua vontade, determinando a hora e o local, enquanto a vida continua aos demais, a morte leva apenas os escolhidos por ela.

O poema de Dickinson é composto por seis estrofes de quatro versos brancos, assim como os versos do poema de Kolody. O ritmo do poema de Emily dá-se por meio das pausas representadas pelo travessão, sinal bastante comum na poesia da escritora.

Embora o poema seja uma fonte de controvérsias consideráveis, há várias ideias fundamentais que merecem ser interpretadas. Inicialmente, na primeira estrofe, observa-se que Dickinson personifica a Morte como nada além de um cavaleiro levando a sua senhora a uma viagem em uma carruagem – “*The Carriage held but just Ourselves*” – porém, o último verso da primeira estrofe indica que há, também, na carruagem outra passageira: a imortalidade – “*And Immortality*”. O eu-lírico não expressa dor, nem medo, ele apenas não está esperando pela morte devido às suas ocupações; assim, quem toma a iniciativa é a Morte, e o eu-lírico não resiste.

Essa imagem poética da morte que busca a pessoa não passa da realidade que o homem vive diariamente, pois a morte não manda avisos antes de chegar como acreditavam os povos da Era Medieval, ela chega repentinamente. Além disso, a imagem da morte levando o eu-lírico remete à Caronte, o barqueiro da mitologia grega, que levava os mortos ao Hades em uma terrível travessia pelas águas salobras dos rios que dividiam o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. No poema de Helena Kolody não há nada semelhante na primeira estrofe, mas é possível identificar um ponto em comum: a imortalidade, que mesmo estando implícita, indica a preparação do eu-lírico para o Amor Eterno, dessa forma, atribui-

---

Lazer de lado / E o Afã do dia-a-dia. // Passamos pela escola onde as Crianças / Brincavam no Recreio – / Pelos Campos de Grãos que nos olhavam – / Pelo Sol a esconder-se – // Ou talvez era o Sol que nos passava – / De frio já tremia o Orvalho – / Era uma renda fina meu Vestido – / Tule / meu Agasalho – // Paramos junto de uma Casa que era / Como um monturo ali no Solo – / O Telhado já quase não se via – / A Cornija – no Solo – // Desde então – já faz séculos – e eu acho / Mais longo o Dia – na verdade – / Que as Caras dos Cavalos nos guiavam – / Para a Eternidade – (Tradução de José Lira, 2008, p.207)

se à imortalidade e ao Amor Eterno, a esperança humana de haver vida após a morte; o Paraíso Celeste parece ser o que o eu-lírico dos dois poemas vai encontrar após a morte.

Na segunda estrofe, a viagem inicia-se, a Morte leva o eu-lírico e a imortalidade na mesma carruagem, fazendo seu trajeto lentamente – *“We slowly drove”*. O fato de a Morte carregá-la dali, parece um ato de educação/civilidade e ela responde-lhe da mesma maneira, deixando de lado o lazer e o trabalho que são tudo em sua vida para aproveitar essa viagem, isto é, o eu-lírico aceita a morte, não há desespero, nem lágrimas, é o esperado que chega, embora sempre imprevisto – *“And I had put away”* *“My labor and my leeisure too,”* *“For His Civility”*.

A partir da terceira estrofe, as imagens do mundo pelo qual eles estão passando representam crianças brincando no pátio da escola durante o recreio que é uma referência a primeira fase da vida: a infância – *“We passed the school, where Children strove”* *“At recess – in the Ring –”*. Em seguida, a carruagem passa pelo meio de campos cheios de grãos que podem simbolizar a juventude, cheia de vida, *“We passed the Fields of Gazing Grain”* *“We passed the stting sun”* e, por fim, passam pelo pôr do sol, que indica o fim do dia, a noite está chegando e, desse modo, vale lembrar que, de acordo coma teoria do imaginário de Durand (1997), a noite é a imagem representativa da morte – *“We passed the Setting Sun”*.

As imagens da terceira estrofe podem indicar os estágios da vida, desde a infância, até a morte; e é com base nessa interpretação que se estabelece um ponto de semelhança entre os poemas de Dickinson e Kolody. Enquanto o poema kolodyano apresenta desde a primeira estrofe as fases da vida: infância/nascimento, juventude e morte; o poema dickinsoniano apresenta essas fases a partir da terceira estrofe, onde a Morte está carregando o eu-lírico ao longo de sua vida, do início ao fim.

Da quarta estrofe em diante, há imagens não observadas no poema de Helena Kolody, que seriam as imagens do pós-morte. Nota-se que o eu-lírico passou para o outro lado, a Morte parece ter se tornado física. Nesse lugar, ele sente frio porque seu vestido era de renda fina (roupa usada para enterrar os mortos no passado) e o que a cobria era o tule (que é usado sobre o caixão para cobrir os mortos).

Na Quinta estrofe, após sentir a frieza da morte, a carruagem parece parar em sua nova casa, *“We paused before a House that seemed”*, o que indica que ele sente-se confortável em relação à morte, a descrição da casa pode ser lida como a descrição de um túmulo, pois o telhado mal podia ver e a moldura estava no chão *“The roof was scarcely visible –”* *“The Cornice – in the Ground”*.

A última estrofe apresenta a questão da imortalidade, do eterno, assim como no poema de Kolody, onde há uma preparação do eu-lírico para o “Amor Eterno”, já em Emily Dickinson, o eu-lírico afirma que embora já tenha morrido há séculos, o tempo parece mais curto que o dia da sua morte, quando viu as cabeças dos cavalos levando-o para a eternidade. Assim, os dois poemas parecem demonstrar que o que se tem é uma alma eterna, apesar da morte do corpo.

### 5.1.1 O segredo da morte

O poema *It was not Death, for I stood up* de Emily Dickinson tem sido, ao longo do tempo, objeto de várias análises críticas, por vezes, divergentes. Alguns observam no poema indícios de um desespero religioso; já outros, como sintomas de uma doença mental grave. Entretanto, independente das diferentes perspectivas, a maioria dos críticos concorda que a poeta tenta, neste poema, definir o que não está definido, dar nome ao que não tem nome, dar forma ao que não tem forma, ou seja, encontrar definições para a morte.

#### **It was not death, for I stood up**

*It was not death, for I stood up,  
And all the dead lie down –  
It was not night, for all the Bells  
Put out their tongues, for Noon.*

*It was not Frost, for on my Flesh  
I felt siroccos – crawl –  
Nor fire – for just my Marble feet  
Could keep a Chancel cool –*

*And yet, it tasted, like them all,  
The Figures I have seen  
Set orderly, for Burial,  
Reminded me, of mine –*

*As if my life were shaven  
And fitted to a frame,  
And could not breathe without a key;  
And ‘twas like Midnight, some –*

*When everything that ticked – has stopped –  
And space stares, all around –  
Or Grisly frosts – first autumn morns,*

*Repeal the beating ground –*

*But, most, like chaos – stopless – cool –  
Without a change, or Spar –  
Or even a report of Land – To justify – Despair<sup>74</sup>  
(LIRA, 2006, p. 290-291).*

O argumento deste poema é que o eu-lírico insiste em estabelecer uma compreensão de sua angústia com imagens relativas à morte, escuridão, frio e calor, ruminando sobre o seu atual quadro psicológico, recriando um estado de desespero, isto é, ele está tentando definir ou compreender sua própria condição, para descobrir a causa de seu tormento.

Nota-se que esse eu-lírico só consegue dizer o que não é, mas não consegue chegar a uma definição para o que sente, o que é possível perceber pelo uso de negações, e não de declarações afirmativas, para descrever sua angústia como uma entidade intangível. Ele nem mesmo usa palavras como "agonia" ou "tristeza" em qualquer trecho do poema, o que indica que seu sentimento não pode ser condensado em uma simples palavra. Em vez disso, descreve o caos que sente usando negações de forças opostas: " Não era a Morte ", "Não era a Noite", "Não era o Gelo", "Não era o fogo"; e, em seguida, afirma sentir todas as forças de uma vez.

Desse modo, na primeira estrofe, compreende-se que o eu-lírico elimina a possibilidade de estar morto, pois está em pé. A imagem dos sinos sugere que esteja nas proximidades de uma igreja ou cemitério, e o número de vezes que os sinos soam é a prova de que não era noite, mas meio-dia, por isso a escuridão em torno dela não pode ser resultado de uma noite. Além disso, os sinos, soando meio-dia, são um símbolo da vida em sua maior intensidade, conotando o amor, satisfação, felicidade, o céu, o badalar de sinos, especialmente à luz das linhas anteriores. Entretanto, são também associados à morte. Nesse sentido, a morte, negada na primeira linha, ainda paira dentro das fronteiras da estrofe.

Assim, tanto na primeira quanto na segunda estrofes, compreende-se que o sujeito lírico está tentando fazer com que seus sentimentos tenham sentido, eliminando as possibilidades diferentes de seu estado mental atual. Na segunda estrofe, fica claro que o eu-lírico sente frio e calor ao mesmo tempo, mas procura justificar afirmando que não era o gelo o que sentia porque sente sirocos, que é um vento quente e seco que sopra do Norte da África,

<sup>74</sup> Não era a Morte, pois de pé me erguia,/E os que morrem – desabam –/Não era a Noite – em sua Língua os Sinos/“Meio-dia” – falavam –//Não era o Gelo, pois na minha carne/Rastejava – o Siroco –/E se a capela os pétreos pés me tinham/Frios – não era o Fogo –//Mas me sabiam a essas coisas todas/Os Vultos que eu já vira/Postos em ordem para algum Enterro/Que o meu me parecia –//Qual se aparada minha vida fora/Para caber num quadro,/Sem poder respirar, perdida a chave,/E a meia-noite ao lado –//Quando tudo que pulsa – agora extinto –/E o espaço a olhar em volta –/O Gelo horrendo na manhã de Outono/ Cobrindo a Terra morta –//E mais o Caos – irrefreável – frio –/Sem Mudança ou Roteiro –/Sem Notícia do Mundo que dê causa/A esse Desespero (LIRA, 2006, p. 290-291).

do deserto do Saara em direção ao Mediterrâneo; mas mesmo não sendo o gelo, sente seus pés petrificados, imagem característica da morte, pois os mortos ficam gelados. Em seguida, no próximo verso, aparece a imagem do fogo, também negada, pois o eu-lírico afirma que não era o fogo o que sentia já que os pés estavam frios.

Na terceira estrofe, parece que tudo o que havia sido eliminado pelo eu-lírico, já havia sido experimentado por ele. Portanto, sua mente associa aquele estado caótico a um funeral, que parecia ser o próprio funeral.

Na quarta estrofe, com o uso da voz passiva, fica claro que os mortos são colocados como objetos, fechados e sufocados, remetendo à ideia de um corpo sendo acomodado em um caixão. No quarto verso desta estrofe, há a retomada da imagem da noite que havia sido negada na primeira estrofe e, conforme segue para a quinta estrofe, o uso da expressão “meia-noite” assemelha-se a uma parada do tempo, com o espaço a olhar em volta. Não se está mais em uma igreja e se é dia ou noite, não importa mais. As dimensões fundamentais pelas quais a mente se orienta – tempo e espaço – estão desaparecendo. O Gelo horrendo na manhã de Outono desce sobre a Terra como um julgamento severo do alto, ao mesmo tempo, compreende-se o solo semelhante a um coração batendo e que se aquieta.

Na sexta e última estrofe, o eu-lírico conclui que é como estar em um estado de fluxo, evolução caótica. Sua condição, neste momento, é pior que o desespero, pois não há esperança, não há possibilidade de mudança em seu mundo. Ironicamente, se a sua condição fosse qualquer uma das possibilidades que rejeitou no início do poema, poderia haver esperança ou possibilidade de mudança. Assim, seu estado é pior que desespero, provoca mais angústia, pois não há possibilidade de mudança.

Desse modo, o eu-lírico do poema não descreve subjetivamente o momento da morte, ao contrário, contempla a morte do lado de fora, como o momento inevitável que os homens esperam, mas para o qual não se está preparado. A descrição que é feita da própria morte, alude a um momento em que tudo para e o desespero toma conta, o sofrimento se sente à beira da morte provoca uma susceção de sentimentos ou sensações difíceis de explicar, mas angustiantes.

Helena Kolody não apresenta um poema que tente descrever a morte como faz Emily Dickinson no poema analisado anteriormente, mas há um texto poético que trata da morte como um segredo, ou seja, como algo desconhecido:

### Segredo

Há um segredo transcendente  
 Na quieta face dos mortos:  
 Não sei que ar de pássaro em viagem,  
 De água de rio a integrar-se no mar.

Que sobre-humana alegria os transfigura?  
 (KOLODY, 2011, p. 149).

O eu-lírico do poema, a partir de seu questionamento final, pontua uma característica dos mortos – uma alegria sobre-humana – evidenciando, assim, o segredo da morte, pois de acordo com ele, os mortos apresentam, em suas faces, uma alegria sobrenatural, algo que vai além do riso e do brilho no olhar do ser humano vivo, é algo que o transforma, porém, nenhum ser vivente conhece sobre este segredo.

A primeira estrofe busca descrever a alegria daqueles que morrem: “Não sei que ar de pássaro em viagem”, isto é, o pássaro simboliza a ascensão, a subida para a morada etérea, ou seja, o rosto dos mortos esconde uma alegria desconhecida pelos seres humanos que permanecem vivos na terra. Durand faz a seguinte afirmação sobre o pássaro:

O pássaro, em geral, é puro símbolo de *Eros* sublimado, como o manifesta a célebre passagem do *Fedro* ou a miniatura do *Hortus deliciarum* onde se vê a pomba do Espírito Santo, sobredeterminada pelo angelismo do levantar vôo, sobrecarregada de asas na cabeça e nas patas. Por esses motivos, atribuímos tantas qualidades morais ao pássaro, quer seja de celeste azul ou de fogo, e negligenciamos a animalidade em proveito da capacidade de voar (DURAND, 1997, p. 132).

O que o antropólogo revela é que o pássaro, por possuir asas, assemelha-se ao querubim, aos anjos dos céus, puros e serenos, indicando, portanto, que ao morrer, as almas deixam os corpos físicos e sobem, como pássaros, para o encontro de Deus, crença bastante forte nos poemas kolodyanos. Chevalier e Gheerbrant elaboram uma explicação sobre o vôo do pássaro que vai ao encontro da ideia apresentada, isto é, do pássaro como símbolo de ligação entre terra e céu: “*El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra*”<sup>75</sup> (1985, p. 154).

No verso seguinte, o eu-lírico afirma, também, que a face dos mortos denota “água de rio a integrar-se no mar”, o que indica os seres saindo de um lugar pequeno, onde se encontram, para fazerem parte de um mundo muito maior, imenso, como o reino dos céus. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, a água é fonte de entrada para a eternidade: “El agua

<sup>75</sup> O vôo predispõe as aves a ser símbolos da relação entre o céu e a terra (Tradução nossa).

viva, el agua de la vida, se presenta como símbolo cosmogónico. Ella purifica, cura, rejuvenece y por onde introduce en lo eterno”<sup>76</sup> (1987, p. 55), por esse motivo, os cristãos são batizados com água para garantirem sua morada eterna após a morte.

À vista desse poema, constata-se que ele não é tão inquietante com o poema dickinsoniano, que busca definir a morte, porém, ambos trazem um ponto em comum, o segredo da morte a partir da visão de um eu-lírico que parece descrever o momento como espectador. Enquanto o primeiro poema busca refletir sobre o que é a morte, quais as sensações que se tem quando a morte chega, a maneira como os mortos são depositados em caixões, as angústias que se tem com relação ao morrer, o segundo simplesmente descreve o momento da morte a partir das observações feitas da face do morto, por um viés mais cristão, aponta a serenidade que paira sobre os falecidos, questionado-a, tentando descrevê-la, buscando respostas para o grande segredo – a morte.

---

<sup>76</sup> A água viva, a água da vida é apresentada como símbolo cosmogônico. Ela purifica, cura, rejuvenesce e, assim, leva à eternidade (Tradução nossa).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A perda e o vazio deixados pela morte de alguém que nos é caro pode levar-nos a intensa necessidade de saber se aquela pessoa continua a existir em algum lugar e de algum modo [...]. Tudo o que sabemos é que vivemos uma existência no plano físico por determinado tempo, um período de consciência individual entre nascimento e morte”

(JACOBSON, 1971, p. 13)

As páginas que antecedem estas considerações finais apresentam reflexões e análises sobre alguns poemas de Emily Dickinson e Helena Kolody, no sentido de observar as imagens poéticas que configuram a morte. Acredita-se que ambas as poetisas, embora tenham vivido em séculos distintos, têm uma poética semelhante no que concerne à temática da morte, ora usando imagens semelhantes, com significados distintos, ora usando imagens distintas, com significados semelhantes. Nos parágrafos que seguem, far-se-á uma breve definição dos caminhos propostos nesta dissertação e dos pontos de chegada em que culminaram.

Iniciou-se a pesquisa dissertando sobre a importância das imagens na produção artística dos poetas. Para tanto, fez-se um breve apanhado histórico sobre os estudos do imaginário para que fosse possível compreender como os conceitos foram evoluindo até chegar à concepção de imaginário Durandiana. A partir disso, buscou-se distinguir a diferença entre imaginação e imaginário, sendo aquela considerada a força produtora, que é capaz de atribuir inúmeros significados para as imagens e esta entendida como um museu que armazena todas as imagens apreendidas pelo homem ao longo do tempo. Tais conceitos foram estabelecidos para que se pudesse perceber que a força imaginária de um texto depende da constelação de imagens encontradas nele e, a partir de todas essas imagens, uma pluralidade de interpretações pode ser apreendida, fazendo com que cada olho que lê um texto poético, por exemplo, enxergue-o de maneira distinta. Observou-se que o universo humano é um conglomerado de imagens e símbolos que representam, (res)significam ou criam sentidos em todas as instâncias da vivência humana; isto é, todo o pensamento humano é uma representação, o real é interpretado por articulações simbólicas. Exemplificaram-se tais conceitos a partir da análise de alguns poemas que apresentam imagens que estão diretamente relacionadas com a teoria de Gilbert Durand. Atentou-se, além disso, para a importância da poesia, destacando sua grandeza e importância para o homem, indicando que ela não é apenas um arranjo de



palavras que são organizadas durante uma atividade técnica, mas que é capaz, por meio das inúmeras imagens que a constituem, de oferecer uma variedade de interpretações que refletem sobre assuntos da vida social, sendo a morte um exemplo deles. Por fim, buscou-se trazer o tema da morte e sua relação com a arte e, conseqüentemente, com as imagens, em análises de poemas de Dickinson e Kolody.

As análises foram feitas levando em consideração os símbolos presentes nos textos poéticos, uma vez que Durand (1997) partiu do estudo dos símbolos para propor sua teoria relacionada ao imaginário que é dividida, basicamente, em dois regimes, o diurno que representa a dominante postural, indicativa da subida e recheada de antíteses e hipérboles; e o regime noturno, mais voltada aos ciclos da vida e/ou rituais e à quietude, além representar o eufemismo. Após a caracterização de cada regime, apresentaram-se dois poemas, um de Helena Kolody e outro de Emily Dickinson para exemplificar os regimes diurno e noturno respectivamente, ressaltando a importância da poesia para a compreensão de assuntos inerentes à vida social. Vale destacar que as análises foram feitas com base no poeta lírico e não no poeta empírico, isto é, não foram consideradas as características da vida das poetas para a interpretação, mas apenas da sua relação de artista com a poesia.

Em seguida, verificou-se que a morte é necessária para todos, já que o universo encontra-se em constante renovação, mas o homem teme esse acontecimento e faz de tudo para postergá-lo, como se isso fosse possível. Além disso, dissertou-se sobre algumas concepções de morte perpassando algumas ciências, tais como a biologia, a simbologia, a filosofia e a religião e, para cada explicação usada por essas áreas de estudo, analisaram-se poemas de Emily Dickinson e de Helena Kolody, atentando para as imagens que exemplificam as conceitualizações de cada área. Notou-se que exceto a biologia, todas as outras ciências citadas acreditam na possibilidade de uma vida eterna, uma possibilidade existencial em outro lugar.

Ademais, descreveu-se, com base nos estudos de Ariès, o processo histórico da morte, isto é, como a morte foi vista pelo homem desde a Idade Média até a contemporaneidade e observou-se que, ao longo do tempo, ele passou a não aceitar a morte, ou seja, de morte domada, como denomina o autor, ela passou a ser chamada de interdita, em outras palavras, a morte, que era familiar, passou a ser rechaçada, escondida e temida e, além disso, as manifestações de luto foram remoldadas ao longo da história. Todo esse processo histórico sobre a morte foi sendo exemplificado por meio das análises dos poemas de Dickinson e Kolody.

Ainda, buscou-se tratar da vida da poeta norte-americana Emily Dickinson que, de acordo com o levantamento biográfico, teve uma relação bastante próxima com a morte desde a infância, o que pode tê-la levado a escrever tão intensamente sobre o tema. Para análise, tentou-se selecionar alguns dos poemas escolhidos a partir das imagens deles emanadas e notou-se que a poeta parece ter escrito sobre a morte como uma forma de buscar respostas para esse acontecimento tão doloroso, para tentar devendar os segredos do pós-morte ou, ao menos, imaginá-lo. Verificou-se que na lírica dickinsoniana há um aparecimento constante das imagens noturnas propostas pela teoria do imaginário de Durand, porém, as imagens diurnas não são deixadas de lado, principalmente por causa da recorrência de símbolos ascensionais, indicando a subida para o paraíso, o que caracteriza um duelo entre os regimes do imaginário, resultando em uma gama gigantesca de imagens que opulentam a poesia.

Constatou-se que a imagem da morte está presente em 500 ou 600 poemas de Emily Dickinson e, a partir disso, tentou-se separar alguns dos poemas escolhidos para esta dissertação de acordo com as imagens que eles apresentam em comum. A primeira imagem analisada foi a das estações do ano, mais precisamente do verão, que parece ter sido a favorita do sujeito lírico de Dickinson pela recorrência com que aparece nos poemas dickinsonianos, a justificativa encontrada para tal uso está diretamente relacionada à vida, tal explicação se deve ao fato de que é durante o verão que se tem dias mais longos e o sol raiando por mais horas, ao contrário do inverno que indica a frieza, a escuridão e, conseqüentemente, a morte.

Outra imagem percebida nos poemas de Dickinson é a do paraíso, ou imortalidade, o sujeito lírico parece ser angustiado com relação a tal imagem, parecendo duvidar da existência dele; por outro lado, ora o sujeito lírico descreve esse lugar como totalmente desconhecido, ora como maravilhoso, indicando a dúvida que o eu-lírico dos poemas dickinsonianos tem com relação à existência dessa zona etérea.

A morte do outro é também uma preocupação do eu-lírico de Emily Dickinson, que é representado em sua poesia pela imagem do sol, pois que a ausência dele representa a escuridão, assim como a ausência daqueles que se ama também deixa a vida mais escura, amarga, perde o brilho por conta da falta que o outro faz.

Kolody, diferentemente de Emily Dickinson, não parece ter vivenciado tantas perdas ao longo de sua vida, porém, a brevidade da vida é um assunto inquietante em sua obra, pois averiguou-se que a poeta teceu muitos de seus versos apresentando um sujeito lírico preocupado com a vida, com o fato de ela ser tão curta, algo que passa rapidamente como um piscar de olhos, atenta para o fato de o homem ser frágil com relação a morte, mas sua principal preocupação residiu em imaginar o paraíso, o pós morte, já que era uma cristã

fervorosa e acreditava que, após a morte, o homem consegue encontrar-se com o Divino; outra preocupação visível encontra-se na ideia de *carpe diem*, isto é, Kolody era convicta de que o homem deve aproveitar cada segundo de sua vida, pois nunca se sabe sobre o seu fim.

Ao indentificar algumas imagens recorrentes nos poemas kolodyanos, constatou-se que, assim como em Dickinson, eles apresentam tanto imagens diurnas quanto imagens noturnas do imaginário durandiano, que foram analisadas tanto a partir dessa teoria, quanto das definições simbólicas de Chevalier e Gheerbrant.

Kolody trabalha com a ideia de vida e morte como antítese, ou seja, seus poemas marcam a ideia de que a morte rompe com o ciclo da vida; cessa um processo em andamento, mas que também liberta os seres que vivem aprisionados ao mundo e às coisas materiais. Além disso, os poemas de Helena Kolody tratam fortemente da questão do eterno, do desejo pela vida transcendente, indicando que a morte é apenas uma passagem para uma vida perfeita; contudo, há também a ideia da saudade deixada por aqueles que se vão, apontando para o fato que aqueles que morrem partem para a calma da eternidade, porém, aqueles que permanecem no plano terreno, ao longo do tempo, sentem uma saudade imensurável daquele que se foi e apenas aquilo que está armazenado na memória de cada um é capaz de minimizar esse sofrimento, essa solidão.

As duas poetisas escolhidas para esta pesquisa escreveram sobre a morte, porém Kolody foi mais sutil, não enxergando a morte apenas como um fim trágico, também não escreveu como quem tinha desejo pela morte como fez Dickinson em diversos poemas. Porém, as duas poetisas tiveram muitos pontos em comum, uma escrita concisa e com características próprias (no caso de Dickinson, carregada de pontuações distintas, como o travessão, por exemplo; no caso de Kolody, a preferência por poemas curtos – os *haikais*); a dúvida sobre o fim da vida de cada um, isto é, nunca se sabe o dia exato da morte; a crença em uma vida eterna e a dúvida sobre a mesma, buscando descrever intensamente o paraíso por meio das mais diversas imagens e a questão da espiritualidade, pois ambas parecem ter recebido uma educação religiosa intensa, porém Emily Dickinson coloca esses valores à prova, ora acreditando, ora duvidando da existência divina, diferentemente de Kolody, que deixa claro a crença em um Deus superior, jamais duvidando de seu poder supremo.

Por fim, nesta dissertação, percebeu-se, primeiramente, que a lírica de Emily Dickinson e de Helena Kolody trata, entre outros temas, da morte de maneira bastante contundente, atrelada a símbolos diversos que permitem inúmeras interpretações, porém, aqui, buscou-se trazer para a compreensão da morte. Em segundo, corroborando com a temática proposta, a primazia das imagens do regime noturno do eu-lírico nos poemas kolodyanos e

dickinsonianos permite analisar as imagens atreladas aos símbolos nictomórficos (relativos à noite) e catamórficos (relativos à queda) de modo a compreendê-los como símbolos que configuram a morte; contudo, percebeu-se, também, imagens do regime diurno que representam a ascensão, principalmente nos poemas em que a crença na vida eterna é destacada, isto é, a subida dos seres para o paraíso; símbolos espetaculares, como sol e luz que receberam interpretações diversas, mas constantemente atreladas à luz divina; e símbolos místicos, como o túmulo e o repouso, principalmente nos poemas dickinsonianos, onde o túmulo é uma imagem destacada.

Atentou-se, também, para o fato de que embora as poetisas tenham vivido em séculos distintos, e nada se conhece sobre o fato de Kolody ter lido os poemas de Dickinson, a lírica das escritoras apresenta várias semelhanças no que diz respeito ao uso das imagens poéticas. Assim, a interpretação das constelações imagéticas é apreendida a partir do estudo do imaginário, em outras palavras, a dialética entre os regimes diurno e noturno da imagem indica uma relação entre um tempo negativo (morte) e um tempo positivo (o renascimento), direcionando, assim, para o seguinte desfecho: tanto Emily Dickinson quanto Helena Kolody construíram seus versos motivadas por um eu-lírico que crê na vida etérea, que pensa na morte do corpo, na morte física apenas e na continuação da vida em outro mundo, um mundo sem sofrimentos, sem tristezas e sem perdas – um mundo que fica acima, nos céus.

## REFERÊNCIAS

- A BIBLIA , N. T. Mateus. Português. Bíblia sagrada. Tradução: Monges Beneditinos e Maredsous (Bélgica) Ed. 2. São Paulo: Ave-Maria, 2008. Cap. 24, vers. 24 e 44.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução e revisão: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AISSA, José Carlos. **Analogias e Contrastes na poesia de Alphonsus de Guimaraens e de Edgar Allan Poe**. São José do Rio Preto, 2006. 141 f. Tese (Doutorado em Letras - Área de Concentração: Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, São Paulo, 2006. Disponível em:  
<[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=80161](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=80161)> Acesso em julho de 2012.
- ALEGRO, Regina Célia *et al.* **Temas e questões: para o ensino de História do Paraná**. Londrina: EDUEL, 2008, 314p.
- ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. **Tempo e Otredad nos ensaios de Octavio Paz**. São Paulo: Annablume, 1997.
- ARIÉS, Philippe. **História da morte no ocidente**. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARISTÓTELES. **Poética**. In: Os Pensadores. Tradução e comentários: Eodoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973.
- AUGUSTO, Maria Helena Oliva. O moderno e o contemporâneo: reflexões sobre os conceitos de indivíduo, tempo e morte. **Tempo Social**. USP, S. Paulo, **6** (1-2): 91-105, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O novo espírito científico; A poética do espaço**. Tradução: Remberto Francisco Kuhnen; Antonio da Costa Leal e Lúcia do Vale Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BACK, Sylvio. **Entrevista**. Entrevistador: Yuri Al'hanati. Paraná, 2012. Entrevista cedida à Gazeta do Povo. Disponível em: <<http://cartunistasolda.com.br/2012/12/01/filme-a-babel-da-luz-1992/>> Acesso em Junho de 2013.
- BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Tradução: Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.
- BEIRÃO, Maria Fernanda S. Farinha. **Vida, morte e destino**. São Paulo: Editora C.I., 1992.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, Harold. **Onde encontrar a sabedoria?**. Tradução: José Roberto O'Shea e revisão: Marta Miranda O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vol. 3. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/35269101/Alfredo-Bosi-O-Ser-e-o-Tempo-Da-Poesia-rev>> Acesso em Abril de 2013.

BYLLARDT, Cid Ottoni. **Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. 328 p. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2006.

CANCELA, Diana Manuela Gomes. O processo de envelhecimento. **O portal dos psicólogos**. Disponível em <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0097.pdf>> Acesso em Maio de 2013.

CANETTI, Elias. **Sobre a morte**. Tradução e notas: Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CAPUTO, Rodrigo Feliciano. O homem e suas representações sobre a morte e o morrer: um percurso histórico. **Revista multidisciplinar da UNESP**. São Paulo, n ° 06, 73-80, Dez. 2008

CASTELLO BRANCO, Lucia. **A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson**. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte, MG: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1994, p. 366.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionario de los símbolos**. Barcelona: Grafesa, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711 – 2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

CRUZ, Antonio Donizeti. **Helena Kolody: a poesia da inquietação**. Marechal Cândido Rondon: Edunioeste, 2010. 184 p.

\_\_\_\_\_. **O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2012.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 1997.

DASTUR, Françoise. **A morte**: Ensaio sobre a finitude. Tradução: Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão**. Tradução: José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Alguns poemas**. Tradução: José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Fifty poems**. Tradução: Isa Mara Lando. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Associação Alumni, 1999.

\_\_\_\_\_. **Poemas de Emily Dickinson**. Tradução: Ivo Bender. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

\_\_\_\_\_. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Organização: Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 1976.

DILTHEY, Wilhelm. **Teoria de las concepciones del mundo**. Tradução e comentário: Julián Marias. Madrid: Revista de Occidente, 1974.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental**: autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1990.

DUARTE, Lélia Parreira. **De Orfeu a Perséfone**: morte e literatura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução: Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Tradução: Maria João Batalha Reis. São Paulo: Instituto Piaget, 1996.

FELDMAN, José. Retrato Antigo. **Paraná Poético**. Ano I – n. 4 – março 2013.

FONTES, Luísa Cristina dos Santos. Em busca do gênero perdido: impasse por uma biografia de Helena Kolody. **Revista Graphos**, UFPB, v. 14, nº 2, p. 107-114, ago./nov. 2012. Disponível em < file:///D:/Meus%20Documentos/Downloads/13461-26117-1-PB.pdf > Acesso em julho de 2013.

GADAMER, Hans Georg. **O problema da consciência histórica**. Org. Pierre Fruchon. Trad. Paulo César Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998..

GAZETA DO POVO. Curitiba, 27 mai. 1996. Disponível em < [http://miguelspanches.com.br/publicacoes/detalhes/99/mapas\\_de\\_viagem#.UhtGxNLVDy0](http://miguelspanches.com.br/publicacoes/detalhes/99/mapas_de_viagem#.UhtGxNLVDy0) > Acesso em junho de 2013.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GUIZZO, Antonio Rediver. **Intermitências poéticas: tempo, modernidade e imaginário na poesia de Felipe Fortuna**. Cascavel, 2009, 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de concentração: Linguagem e sociedade. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Câmpus de Cascavel, Paraná, 2009.

HALL, Alcina Brasileiro. Emily Dickinson: a irmã de Shakespeare. **Fragmentos**, Florianópolis, SC, v.1, n.1, p. 49-62, jan./jun. 1986.

HEGEL, A poesia. In: Estética. Lisboa: Guimarães editores, 1980.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

JACOBSON, Nils Olof. **Vida sem morte?**. Trad. Archilbaldo Figueira. São Paulo: Círculo do livro, 1971.

JOHNSON, T. **Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson**. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1955.

KAPLEAU, Philip. **A roda da vida e da morte**. São Paulo: Círculo do livro, 1989.

KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contra-ponto, EDUERJ, 2002.

KOLODY, Helena. **Infinita sinfonia**. Organização e coordenação: Adélia Maria Woellner. Curitiba, PR: Edição do autor, 2011.

\_\_\_\_\_. **Sempre poesia: antologia poética**. Curitiba: Imã Publicidade, 1994.

\_\_\_\_\_. **Sinfonia da vida**. Organização: Tereza Hatue de Rezende. Curitiba: Posigraf, 1997.

\_\_\_\_\_. **Vida Breve**. Curitiba: Oficinas de Aprendizagem do SENAI, 1964.

\_\_\_\_\_. **Viagem no espelho**. Curitiba: Editora da UFPR, 1998.

\_\_\_\_\_. **Um escritor na biblioteca**: Helena Kolody. Curitiba: BPP/SECE, 1986. 42 p.

KOVÁCS, MARIA J. **Educação para a morte: temas e reflexões**. São Paulo: Casa do Psicólogo: Fapesp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Editora brasiliense, 2010. 30 p. Disponível em <[www.portaldetonando.com.br](http://www.portaldetonando.com.br)> Acesso em maio de 2013.



- LEITER, Sharon. **Critical Companion to Emily Dickinson**. New York: Infobase Publishing, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. Santa Helena Kolody. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 26 jun. 1985. p. 11.
- LIRA, José. **Alguns poemas: Emily Dickinson**. Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Emily Dickinson e a poética da estrangeirização**. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), 2006.
- LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LOPES, Anchyses J. **Estética e poesia: imagem, metamorfose, tempo trágico**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- MACIEL, Maria Esther. **Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade**. In: Revista de estudos de literatura, v.2, Belo Horizonte, Centro de Estudos Literários, out. 1994.
- MARTIN, Wendy. **The Cambridge Companion to Emily Dickinson**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002.
- MELLO, Ana Maria Lisboa. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. Tradução: Rosemary Costhek Abilio. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2ª edição, 2002.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Tradução: João Guerreiro Botto e Adelino dos Santos Rodrigues. Portugal: Publicações Europa-América, 1970.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Obras Completas de Octavio Paz: La casa de La presencia**. . [S.l.: s.n.], [2000?]. 241 p. Disponível em < <http://Rebeliones.4shared.com> > Acesso em abril de 2013.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.
- PRIDDY, Anna. **Bloom's how to write about Emily Dickinson**. Introduction by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2008.
- RICOEUR, Paul. **Teoría de la interpretación**. Espanha: Siglo Editores, 2006.
- SALERNO, Silvana. **A Ilíada e a Guerra de Tróia**. São Paulo: DCL, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**: psicologia fenomenológica da imaginação. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SEWALL, Richard B. **Emily Dickinson**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.

SHELLEY, Percy Bysshe. **A defence of poetry**. Indianapolis, US: The Bobbs Merrill Company, 1904.

SKELTON, John. **Death and dying in Literature**. Advances in Psychiatric Treatment, 2003, v. 9, 211-220. Disponível em: <http://apt.rcpsych.org/>. Acesso em agosto de 2012.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VENDLER, Helen. **Dickinson**: Selected poems and commentaries. Harvard University Press: printed in the USA, 2010.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.