



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

JOB LOPES EVANGELISTA

**O “EU” E O “OUTRO”:
AS IMAGENS DA AFETIVIDADE NAS OBRAS DE LÍLIA A. PEREIRA DA
SILVA**

CASCAVEL - PR

2018

JOB LOPES EVANGELISTA

O “EU” E O “OUTRO”:
AS IMAGENS DA AFETIVIDADE NAS OBRAS DE LÍLIA A. PEREIRA DA
SILVA

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras - nível de Mestrado e Doutorado - área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: Estudos comparados

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

Co-orientadora: Profa. Dra. Encarnación Medina Arjona

CASCADEL – PR

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas – UNIOESTE)

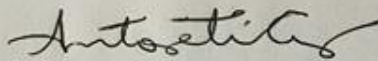
E92e	Evangelista, Job Lopes. O “eu” e o “outro”: as imagens da afetividade nas obras de Lília A. Pereira da Silva / Job Lopes Evangelista. --- Cascavel (PR), 2018. 203 f. Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz Co-orientadora: Profa. Dra. Encarnación Medina Arjona Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, 2018. Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. Inclui bibliografia 1. Silva, Lílian Aparecia Pereira da. 2. Afetividade. 3. Literatura contemporânea. 4. Imagens. I. Cruz, Antonio Donizeti da. II. Arjona, Encarnación Medina. III. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. IV. Título. CDD 809
------	---

Rosângela A. A. Silva – CRB 9^a/1810

JOB LOPES EVANGELISTA

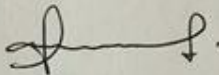
O "Eu" e o "Outro": As Imagens da Afetividade nas Obras de Lília A. Pereira da Silva

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



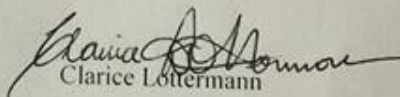
Orientador(a) - Antonio Donizeti da Cruz

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



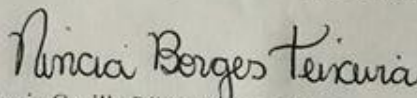
Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



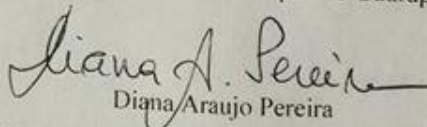
Clarice Lottermann

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)



Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira

Universidade Estadual do Centro-Oeste - Campus de Guarapuava (UNICENTRO)



Diana Araujo Pereira

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila)

Cascavel, 7 de março de 2018

AGRADECIMENTOS

Início os agradecimentos com uma citação da escritora Lília Silva em nosso primeiro encontro, “O que o ser humano busca na arte não são respostas, mas saídas...”. E na tentativa de superar frustrações e afetos mal resolvidos me debrucei na sua obra e descobri o quanto devo ser grato...

Por existir, por ter uma família, por ter amigos, por ter tido oportunidades: de estudar desde a graduação em uma universidade pública e contribuir com a educação desde 2011, passando pelo Ensino fundamental, médio, técnico, cursinho e atualmente na graduação.

Grato por ter encontrado o “Outro”, que hoje comigo é apenas “um” poeticamente. Agradeço minha mãe Luzia Santos e minha irmã Josiérika Santos, pelo apoio e por serem ouvintes das minhas inquietações constantes.

Agradeço ao meu orientador Antonio Donizeti da Cruz, desde a graduação em Letras, incentivando e me guiando pelos bosques literários, com certeza suas palavras, seus conselhos e sua generosidade infinita, foram essenciais para minha formação humana e profissional.

Estendo os meus agradecimentos aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Unioeste, que foram essenciais para minha evolução, em especial, às Professoras Lourdes Kaminski Alves por todo apoio durante o mestrado/doutorado e as sábias considerações na defesa da tese e Profa. Xímena Diaz Merino (UFRRJ) pela sensibilidade acadêmica e amizade enriquecedora que se iniciou na graduação.

À minha co-orientadora Encarnación Medina Arjona da Universidad de Jaén, pelas trocas valiosas, pelo incentivo e pelos olhares prospectivos que me despertou.

À CAPES, pela bolsa concedida para o desenvolvimento desta pesquisa.

E, por último, de forma, mais que especial, os meus eternos agradecimentos à Doutora em Letras e escritora Lília Silva, por sempre ter me atendido em diversas ocasiões e circunstâncias, pelos ensinamentos de vida e de profissão, pelo acolhimento e preocupação inestimável desde o primeiro dia que nos conhecemos. Uma pessoa ímpar, de múltiplas expressões, que contribuiu plenamente para o meu amadurecimento.

[...] Estou é pensando... Como pode um homem sozinho ser um universo de acontecimentos tão contraditórios! Só a vivência nos esclarece isso (SILVA, 1997, p. 125).

EVANGELISTA, Job Lopes. **O “eu” e o “outro”**: as imagens da afetividade nas obras de Lília A. Pereira da Silva. 2018. 203 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR.

RESUMO

Esta tese primeiramente apresenta características, temáticas e possibilidades de estudo em relação às obras da escritora Lília Aparecida Pereira da Silva: autora contemporânea da Literatura Brasileira com escasso estudo acadêmico de suas obras. Consiste no estudo comparativo e interpretativo das imagens afetivas que se constroem a partir das relações humanas entre o “Eu” e o “Outro”, a angústia, a infelicidade, o desamor e o vazio existencial, que se desenvolvem em três estéticas: poesia, dramaturgia e desenho. O objetivo desse estudo não é analisar os gêneros abordados, mas como essas imagens se configuram neles. A partir desse ponto, as relações existenciais desenvolvem reações, percepções e imagens afetivas que se tornam constantes nas produções da escritora. O estudo investiga essas relações em dez poemas constituídos nas obras *Trinte e três anos de poesia* volumes I e II: *Estátua* (1991), *Constante* (1991), *Metamorfose* (1991), *Te aceito pois* (1991), *Rosa de máscaras* (1991), *Salmo da solidão* (1991), *Gaiola vazia* (1991), *Auto-retrato* (1991), *Dezesseis* (1991) e *Sessenta e um* (1991). Um eu poético angustiado e melancólico se reproduz em todos os poemas analisados, ora pela presença do “Outro”, ora por sua ausência. Neste sentido, a obra dramática *Um judeu na minha cama* (1997), apresenta as relações entre o “Eu” e o “Outro” configuradas pelos personagens Gad e Luana, que vivenciam os sofrimentos afetivos e os questionamentos existenciais. A partir das obras *Carnaval Brasil* (1996) e *Desenhos para Pedrinho* (2001) são analisados seis desenhos incolores, nos quais, a duplicidade se constitui na relação interior do “Eu” consigo. Valendo-se de um referencial teórico psicanalítico: Sigmund Freud; Jacques Lacan; Carl Gustav Jung e Otto Rank e filosófico: Sören Kierkegaard; Jean Paul-Sartre; Arthur Schopenhauer e Luiz Costa Lima, a tese apresenta as imagens afetivas que se transgridem das relações humanas nas obras de Lília A. Pereira da Silva.

PALAVRAS-CHAVE: Lília Silva; Afetividade; Imagens; Literatura Contemporânea.

EVANGELIST, Job Lopes. **The "I" and the "other": the images of affectivity in the works of Lília A. Pereira da Silva.** 2018. 203 f. Thesis (Doctorate in Letters) - State University of the West of Paraná. Cascavel, PR.

ABSTRACT

This research first presents characteristics, themes and possibilities of study in relation to the works of the writer Lília Aparecida Pereira da Silva: contemporary author of the Brazilian Literature with little academic study. The present thesis consists of the comparative and interpretative study of the present thesis consisting in the comparative and interpretative study of the affective images that are constructed from the human relations between the "I" and the "Other", the anguish, the unhappiness, the lack of love and the existential void, that are developed in three aesthetics: poetry, dramaturgy and drawing. The objective of this study is not to analyze the genres covered, but how these images are configured in them. From this point on, existential relations develop affective reactions, perceptions and images that become constant in the writer's productions. The study investigates these relations in ten poems in the works. *Three years of poetry* volumes I and II: *Statue* (1991), *Constant* (1991), *Metamorphosis* (1991), *I accept because* (1991), *Rose of masks* (1991), *Psalm of loneliness* (1991), *Empty cage* (1991), *Self-portrait* (1991), *Sixteen* (1991) and *Sixty-one* (1991). An anguished and melancholic lyrical self presents in all the poems analyzed, by the presence of the "Other", by its absence. In this sense, the book *A Jew in my bed* (1997), presents the relations between the "I" and the "Other" shaped by the characters Gad and Luana, who experience the affective sufferings and the existential questionings. From the works *Carnival Brazil* (1996) and *Drawings for Pedrinho* (2001), six colorless drawings are analyzed, in which duplicity is in the inner relation of the "I" with it. Using a literary, psychoanalytical: Sigmund Freud; Jacques Lacan; Carl Gustav Jung and Otto Rank and philosophical: Søren Kierkegaard; Jean Paul-Sartre; Arthur Schopenhauer and Luiz Costa Lima, theoretical framework, the thesis presents the affective images that are transgressed from human relations in the works of Lília A. Pereira da Silva.

Keywords: Lília Silva; Affectivity; Images; Contemporary Literature.

EVANGELISTA, Job Lopes. **L'io e l'altro**: le immagini dell'affettività nelle opere di Lília A. Pereira da Silva. 2018. 203 f. Tesi (Dottorato in lettere) - Università statale dell'Ovest del Paraná. Cascavel, PR.

RIASSUNTO

Questa tesi presenta caratteristiche, tematiche e possibilità di studio in relazione alle opere della scrittrice Lília Aparecida Pereira da Silva: autrice contemporanea della letteratura brasiliana con poco studio accademico delle sue opere. Consiste nello studio comparativo e interpretativo delle immagini affettive che sono costruite dalle relazioni umane tra "Io" e "Altro", l'angoscia, l'infelicità, la mancanza di amore e il vuoto esistenziale che si sviluppano in tre aspetti estetici: la poesia, drammaturgia e disegno. L'obiettivo di questo studio non è quello di analizzare i generi, ma il modo che queste immagini sono configurate al loro interno. Da questo punto, le relazioni esistenziali sviluppano reazioni affettive, percezioni e immagini che diventano costanti nelle produzioni dello scrittore. Lo studio indaga queste relazioni in dieci poesie costituite nei lavori. Tre anni di poesia volume I e II: *Statue* (1991), *Constant* (1991), *Metamorphosis* (1991), *Vi accetto quindi* (1991), *Rose maschere* (1991), *Salmo della solitudine* (1991), *Gabbia vuota* (1991), *Autoritratto* (1991), *Sedici* (1991) e *Sessantuno* (1991). Un io poetico angosciato e malinconico si riproduce in tutte le poesie analizzate, a volte dalla presenza dell'"Altro", a volte della sua assenza. In questo senso, il drammaturgo *Un ebreo nel mio letto* (1997), presenta i rapporti tra "Io" e "Altro" configurati dai personaggi Gad e Luana, che sperimentano le sofferenze affettive e le domande esistenziali. Dai libri *Carnaval Brasil* (1996) e *Disegni per Pedrinho* (2001) vengono analizzati sei disegni incolori, la duplicazione è costituita nella relazione interiore dell'io con se stesso. Usando un quadro teorico letterario, psicoanalitico: Sigmund Freud; Jacques Lacan; Carl Gustav Jung e Otto Rank e filosofico: Søren Kierkegaard; Jean Paul-Sartre; Arthur Schopenhauer e Luiz Costa Lima, la tesi presenta le immagini affettive che trascendono le relazioni umane nelle opere di Lília A. Pereira da Silva.

PAROLE-CHIAVE: Lilia Silva; affetto; immagini; Letteratura contemporanea.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA: AFETIVIDADE E IMAGENS DA ANGÚSTIA.....	20
1.1 A ANGÚSTIA DO "EU" QUE AMA	26
1.2 A ANGÚSTIA DO "EU" DIANTE DA EXISTÊNCIA	47
1.3 A ANGÚSTIA DO "EU" EM BUSCA DE SI.....	60
2. DRAMATURGIA DOS AFETOS EM <i>UM JUDEU NA MINHA CAMA</i>	77
2.1 A LIBERDADE HUMANA: DOIS OLHARES	82
2.2 A BUSCA PELA FELICIDADE	89
2.3 SUJEITOS FRATURADOS: A ANGÚSTIA E O VAZIO EXISTENCIAL	97
3. FACETAS DO INTERIOR.....	120
3.1 O "EU" E O DUPLO.....	123
3.3 O "EU" E A SOMBRA.....	138
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS....	153
5. REFERÊNCIAS.....	160
6. ANEXOS.....	168
CORRESPONDÊNCIAS COM A ESCRITORA LÍLIA SILVA.....	168
MÉMOIAS DE LÍLIA SILVA.....	183
PUBLICAÇÕES NO JORNAL TRIBUNA DE ITAPIRA.....	193
BIOGRAFIA CRONOLÓGICA DOS LIVROS DE LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA	199

INTRODUÇÃO

Figura 1.



Fonte: Lília Silva em noite de autógrafos do seu romance *Almas de barro* em 1959 em São Paulo.

A escritora Lília Aparecida Pereira da Silva, natural de São Paulo, nasceu na cidade de Itapira, em 1926. Possui diversas formações acadêmicas, entre elas, Direito, Psicologia, Jornalismo, Secretariado e Doutorado em Letras – realizado em Nova Iorque pela “World University”, filiada à Universidade de Danzing (Polônia). Lília é uma autora de expressiva correspondência internacional, sendo a primeira oradora feminina no Salão Nobre da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em 1971. Representou o Brasil em Literatura, em Toluca – México, em 1972, e em Artes Plásticas, em Santiago no Chile em 1974. Nesse mesmo, ano ganhou bolsa de estudos de desenho END pela Faculdade Nacional de Desenhos de Porto Alegre - RS.

A autora brasileira constitui uma trajetória literária premiada: Em 1975, a escritora recebeu medalha de Ouro Rosa Maria Donato, em Nápoles na Itália. Em 28 de Agosto de 1979, adquiriu menção honrosa de pintura pela Sociedade Brasileira de Belas Artes no Rio de Janeiro. É portadora também de outros incontáveis prêmios artísticos no México, Itália, França e inúmeros nacionais. Além das premiações recebidas, a escritora Instituiu um prêmio anual, desde 1995, de poesia e desenho, com apoio da Prefeitura e da Câmara Municipal de Esportes, Cultura e Turismo de Itapira - SP. É autora da obra em cinco volumes *500 Poesias sem Fronteiras*, de traduções poéticas de cinquenta países. Em 1998, publicou o livro intitulado *The Angles's Surprise* – com suas poesias traduzidas em oito línguas, tais como: inglês, francês, espanhol, italiano, japonês, latim, norueguês e alemão.

Lília Aparecida Pereira da Silva vem recebendo crítica favorável, em relação à sua obra, de poetas, críticos literários, artistas plásticos, nacionais e internacionais. Assim, como de escritores ilustres: Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Cecília Meireles, Fernando Namora entre outros. Sobre a artista, Carlos Drummond de Andrade afirma: “Em *Elegia aos amados suicidas*, o vibrante senso poético de Lília manifesta-se frequentemente em belos decassílabos, dignos de lembrança” (ANDRADE apud SILVA, *33 anos de poesia*, vol. I, 1991). Em relação à obra de Lília, Clarice Lispector se manifesta, “Lília: Espantei-me com sua imagística poética. Aguardo seu novo livro!” (LISPECTOR apud SILVA, *Elipses do anjo*, 1993).

A artista realizou aproximadamente 300 mostras e recebeu um grande número de prêmios brasileiros e estrangeiros. A autora Integra várias Associações e Academias: “União Brasileira de Escritores” (UBE – SP), “Amici Linguarum” (Alemanha), “Société Académique des Arts Libéraux” (Paris), e outras. Em relação às artes plásticas, suas obras encontram-se em museus brasileiros e estrangeiros (Estados Unidos, México, Holanda, França, Itália, Mônaco, Chile).

De acordo com o banco de teses da CAPES, esta é a primeira tese de pós-graduação em nível de Doutorado, voltada inteiramente à análise da obra de Lília A. Pereira da Silva. Ressalta-se, que no ano de 2012 a escritora foi estudada juntamente com outras autoras na tese de Moíza Fernandes Almeida, Doutora pelo Programa de Letras da PUC-RJ. Com base na análise de dados dos periódicos da CAPES, observam-se poucos artigos científicos e informações biográficas em relação à autora, sendo que a maior fonte de estudos acadêmicos advém das pesquisas do meu orientador Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz.

A produção literária de Lília Silva apresenta uma confluência de sentidos que se configuram, por meio, de poesias, dramas, desenhos, pinturas e contos. Quando se realiza um estudo aprofundado, sobre as imagens da afetividade que regem as relações entre o “Eu” e o “Outro”, como a angústia, o amor, melancolia, solidão, entre outros, que se manifestam na composição da escritora, não se pode pensar em causalidade ao interpretá-las. Pois se entende que estes afetos são imanentes e estão intrinsecamente ligados aos dramas existenciais do homem. Por esta razão, justifica-se a necessidade de uma metodologia fenomenológica e hermenêutica para realização desta pesquisa, por considerar as imagens da afetividade, uma análise subjetiva e instável dentro de um processo constante de interpretação. As imagens dos afetos constroem uma realidade específica, que torna urgente determinado objeto real. Eles desenvolvem uma força que altera a razão, para representar uma significação implícita, ou seja, um sentido que se transfere ao objeto.

A poesia e as inúmeras manifestações artísticas são uma “reduplicação da vida” (BACHELARD, 1993, p. 352), uma forma de compreender a existência e ao mesmo tempo revivê-la. Assim, “A imagem não é um substituto da

realidade, mas uma outra realidade” (BACHELARD, 1993, p. 352). A imagem poética não é uma metáfora ou um mero símbolo, mas um produto direto da imaginação. Gaston Bachelard resume em poucas palavras o que se pretende realizar nessa pesquisa com o estudo das imagens poéticas, “Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma ontologia direta. É com essa ontologia que desejamos trabalhar” (BACHELARD, 1993, p. 02).

O autor Octavio Paz aponta uma ligação profunda entre os afetos e a poesia, “A influência da poesia foi igualmente profunda em outros campos, sobretudo no da vida íntima: o erotismo, a amizade, o prazer, a piedade diante dos deuses ou do próximo infeliz, a solidão, os prazeres amargos da melancolia” (1993, p. 98). O homem é constituído por afetos e tentar entendê-los requer uma interpretação sensível, ponderada e reflexiva. Os indivíduos são seres de afetos complexos e raramente conseguem se autocompreender, o que impulsiona essa pesquisa é olhar para as relações afetivas abordadas nas obras literárias de Lília Silva e tentar interpretá-las a partir de suas significações.

O fazer poético é um exercício de compreensão e reflexão humana, no qual os sujeitos passam a ser lidos como livros. Cada um apresenta a sua história, as suas entrelinhas e as mais distintas rasuras. Ser escritor é ser um examinador do homem, ele observa, investiga e interpreta os mais variados afetos. “Os poetas nos ajudaram a conhecer as paixões e, assim, a nos conhecermos: a inveja, a sensualidade, a crueldade, a hipocrisia e, enfim, todas as complexidades da alma humana”. (PAZ, 1993, p. 98). Ao interpretar as obras de Lília Silva, a principal busca está na compreensão do “Eu” humano e lírico e dos afetos que nos integram e nos tornam subjetivos diante do universo e do “Outro”.

A afetividade adquire um peso individual e subjetivo em cada indivíduo, ela depende da relação do “Eu” com o meio, e sendo a existência composta por diversos estados, o homem não consegue controlar todos os seus sentimentos, sendo a razão muitas vezes levada pela afetividade, que passa a reconfigurar novos pensamentos e ações. Assim, o valor dos objetos que ela desperta no ser humano passam desde a alegria, tristeza, medo, ódio e muitos

outros. “As experiências mais profundas e importantes da vida são repletas de emoção. Pense na alegria que as pessoas sentem ao se casar, no pesar que sentem nos funerais e no êxtase quando se apaixonam” (WEITEN, 2002, p. 294). Os afetos são estados responsivos, são sensações que acompanham o indivíduo desde o seu nascimento, por esta razão torna-se relevante investigar as suas imagens, por se tratarem de afetos estruturantes, nas obras da escritora, como reflexo de uma escrita contemporânea, ao retratar os dramas que afligem o “Eu” e o “Outro”.

O objetivo geral dessa pesquisa, primeiramente se inicia fundamentado na perspectiva da Literatura Comparada, pois quando se tem como objeto de investigação duas ou mais áreas de expressão, utiliza-se o método comparativo/interpretativo para orientação das análises e dos conteúdos investigados. Aborda-se, os objetivos específicos pelo estudo de dez poemas da autora Lília Aparecida Pereira da Silva, de um texto dramático e de seis desenhos, buscando na Psicanálise e na Filosofia um aprofundamento sobre as imagens da afetividade, mas também recorrendo aos estudos sociológicos e fenomenológicos para uma interpretação mais reflexiva.

O conteúdo afetivo é constantemente estudado no universo científico com uma perspectiva biológica, o que leva a Ciências Humanas a compreendê-lo com um caráter subjetivo. Entende-se, que nem todas as experiências afetivas podem ser mensuradas ou comparadas, uma vez que existe um ser humano que “sente” unicamente cada afeto em níveis de proporção distintos. O indivíduo ao vivenciar determinado afeto constitui no seu inconsciente um universo psicológico singular, no qual se produz significados próprios, como a felicidade, a frustração, o amor, entre outros, rechaçados de valoração.

Para Bella Jozef, “A crítica psicanalítica foi sugerida pelo próprio Freud, que considerava a Literatura como testemunho da vida subconsciente do homem, ao encontrar seu objetivo na “realidade psíquica” fantasmal” (2006, p. 51). O indivíduo é um ser que reflete cotidianamente sua posição no universo, sendo assim, para realizar uma análise profunda do “Eu” torna-se fundamental uma investigação do universo psíquico das palavras. “Para Jacques Lacan o texto, em sua imanência, é uma palavra verdadeira onde se trabalha o inconsciente da obra” (JOZEF, 2006, p. 53). Considerar as teorias

psicanalíticas para um estudo literário é extremamente relevante, pois a literatura é um ato primeiramente inconsciente do escritor e depois daquele que a interpreta.

Como fruto da subjetividade, mas também, como forma reflexiva social, a Poesia aborda elementos fundamentais para análise das manifestações inconscientes. O autor Rafael Andrés Villari (2000), aponta duas perspectivas para a relação entre Poesia e Psicanálise, nomeadas por ele: aditiva e extrativa. Na relação aditiva, busca-se acrescentar sentido ao texto literário a partir da interpretação psicanalítica. Já na extrativa, resgata-se do literário, elementos que possam sustentar a Psicanálise. Dessa forma, ora pretende-se analisar o texto literário, ora servir-se dele como instrumento, o que apresenta uma confluência entre essas áreas.

O que se encontra indissociável na relação entre Literatura e Psicanálise, segundo o pesquisador Villari (2000), é a origem da condição estética. Pois é recorrente voltar-se para Psicanálise enquanto instrumento de investigação. “Atitude conhecida em relação ao texto literário: ela visa, através do texto – tomando-o enquanto meio – atingir as condições de produção estética” (VILLARI, 2000, p. 03). Ambas as áreas têm como ponto norteador, a condição humana, seja ela a partir do homem real, seja por meio do sujeito ficcional, por exemplo, um personagem, no caso de romances, filmes e dramas; o eu lírico na poesia e na música.

O estudo de expressões literárias a partir de meados do século XX, no caso, as obras da escritora Lília Silva, apresentam elementos que apontam para uma ótica psicanalítica e filosófica. Primeiro, por se tratar de um momento pós-freudiano, no qual suas teorias passaram a ser amplamente utilizadas nos estudos humanísticos. E segundo, pela escritora ter uma formação acadêmica em Psicologia, na qual exerceu por diversos anos e tendo inúmeros livros publicados. A autora constrói uma obra intimista, que se aproxima da existência e dos meandros que a compõe. Uma forma de ler o indivíduo sem recorrer exclusivamente à racionalidade científica.

Discorre Lília em relação a três pontos norteadores da vida, “Sou do tempo dos três principais mistérios que se celebravam na existência humana: nascer, escolher o cônjuge e morrer. Este era o mais profundo triângulo das

emoções humanas” (2009, p. 534). Conforme as palavras da autora, a tríade abordada por ela, o nascimento, o amor e a morte serão temas constantes em suas obras e que desencadearão outras imagens de afetos e reflexões. E sendo eles, aspectos da condição humana, a Psicanálise e a Filosofia se tornam mais que necessárias para uma leitura existencial do homem.

Os estudos filosóficos aliados a Psicanálise, apresentam uma contribuição enriquecedora para essa pesquisa, um saber que permite transcender a racionalidade epistemológica e deslindar os conflitos existenciais. Assim, os poetas da Grécia Antiga foram os primeiros a propagar, um pensamento no qual não se distingue Poesia e Filosofia como formas de expressão do homem. Os textos poéticos assumem uma forma pedagógica, mas também ética, no sentido de fundamento para o próprio indivíduo naquilo que os une. A relação entre Filosofia e Literatura é um diálogo constante do qual não é possível desvinculá-lo. Desde a Antiguidade Clássica, os gregos adotavam diversos gêneros literários, decorrentes do seu modo de pensar o real, ou das formas do homem se exprimir em relação ao meio e ao cosmos.

Na filosofia grega, Platão foi considerado “o maior artista da prosa” (PEREIRA, 2003, p. 486), o pensador que também “manifestava grandes dotes para a poesia, [...] tragédias e poemas líricos” (PLATÃO, 1999, p. 11). A expressão literária nasce conjunta com o pensamento filosófico, sendo ela resultado de uma reflexão escrita e humana. A distinção do texto literário e não literário se encontra na amplitude semântica do léxico, uma vez que nesses sentidos poderá residir um novo campo de leitura. Porquanto, a configuração de uma nova possibilidade do real, ou seja, o uso livre da linguagem transporta o leitor para uma nova superfície do saber, de um pensamento multilateral, o que proporciona a configuração de outros sentidos que possam estar obscuros na mente.

De acordo com Luiz Costa Lima (1981), os escritores podem ser considerados também filósofos, pois a filosofia e a poesia são terrenos do conhecimento que se ladeiam, são formas de pensar o mundo e não de sistematizar o conhecimento. O fazer literário produz uma obra estética designando sentido àquilo que parece inerte, enquanto o pensamento filosófico atribui e ressignifica o estético ao indagar sobre a mesma. A Filosofia busca

pensar as várias significações da existência e do mundo, que podem estar presentes nas formas ficcionais e poéticas da Literatura.

A experiência de cada escritor/pesquisador diante de um determinado fenômeno carrega uma carga interpretativa singular fundamentada em uma experiência subjetiva de cada observador. O conceito de fenômeno será utilizado nessa pesquisa como “imagem”, pois de acordo com Albert Camus (1977), considera-se que o termo imagem transmite um aspecto mais representativo do objeto interpretado. Aborda-se, a fenomenologia como “estudo dos fenômenos, isto é, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado” (LYOTARD, 1999, p. 10). Por esta razão, os estudos fenomenológicos nessa pesquisa contribuem para uma interpretação dos significados que emergem das imagens afetivas. De acordo com Yolanda Forghieri (1993), compreende-se, que há diversos elementos que constituem a personalidade do homem. Uma delas é a estrutura originária do existir que o constitui como ser-no-mundo, uma vez que, sua essência está em seu ser.

A pesquisa se apresenta estruturada em três capítulos que dialogam pelas relações afetivas entre o “Eu” e o “Outro”. O encadeamento de ideias aqui propostos norteiam a reflexão de imagens afetivas que surgem de conflitos e inquietudes humanas em poemas, no texto dramático e em desenhos incoloros. O primeiro capítulo intitulado “Lília Aparecida Pereira da Silva: afetividade e imagens da angústia”, o estudo apresenta brevemente teorias acerca da afetividade e o estilo literário da escritora e suas formas de composição poética. Nos subcapítulos: “A angústia do “Eu” que ama” primeiramente, se analisa a imagem da angústia como forma de afeto humano a partir dos estudos filosóficos e psicanalíticos de Søren Kierkegaard (1844) e Sigmund Freud (1932), as análises percorrem quatro poemas, *Estátua* (1991), *Constante* (1991), *Metamorfose* (1991) e *Te aceito pois* (1991). No subcapítulo “A angústia do “Eu” diante da existência”, os estudos de Carl Gustav Jung (1984) sobre o conceito de persona norteiam a interpretação dos poemas, *Rosa de máscaras* (1991), *Salmo da solidão* (1991), e *Gaiola vazia* (1991). O terceiro subcapítulo “A angústia do “Eu” em busca de si” constrói uma reflexão existencial a partir dos poemas: *Auto-retrato* (1991), *Dezesseis* (1991), *Sessenta e um* (1991).

O segundo capítulo “Dramaturgia dos afetos em *Um judeu na minha cama*”, apresenta uma análise com uma perspectiva existencialista, das imagens que constitui a obra dramaturgica *Um judeu na minha cama* de 1976. O subcapítulo “A liberdade humana: dois olhares” tece uma análise sobre a condição de o indivíduo ser livre, aspectos estudados a partir das teorias filosóficas de Sören Kierkegaard (1844) e Jean Paul-Sartre (1997). O segundo subcapítulo, “A busca pela felicidade” analisa a posição dos personagens de Gad e Luana diante da felicidade e o que ela representa para o ser humano, as ideias discutidas partem das perspectivas de Arthur Schopenhauer (2005) e do sociólogo Zygmunt Bauman (2009). O terceiro subcapítulo, “A angústia e o vazio existencial”, apresenta os elementos que afligem o ser humano e sua relação com o “Outro” valendo-se dos conceitos de Jacques Lacan (2005).

O terceiro capítulo “Facetas do interior” busca-se um diálogo analítico sobre seis desenhos da escritora, que são divididos em dois subcapítulos. O primeiro, “O “Eu” e o duplo” e o segundo, “O “Eu” e a sombra”, o estudo apresenta uma análise sobre os desenhos, a partir dos conceitos do duplo abordado por Freud ([1919] 1986) e Otto Rank (1932) e do arquétipo da sombra pelos teóricos Carl Gustav Jung (1986), Zweig, Abrams (2000) e Deepak Chopra (2010).

Ao longo dos capítulos a tese buscará apresentar como as imagens afetivas se desenvolvem na poesia: a partir de um eu poético que vivencia as mazelas e angústias de um universo decadente, empobrecido de afetos e laços duradouros. O que se tornará mais contundente nos diálogos dos personagens a partir do texto dramaturgico, um conflito que se aprofundará diretamente na relação entre o “Eu” e o “Outro”, que deixa de ser idealizada na poesia para se presentificar. E no último capítulo, os desenhos incolores passam a visão acinzentada ou até mesmo “nublada”, das relações afetivas e melancólicas que o “Eu” trava constantemente na busca de se compreender.

1. LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA: AFETIVIDADE E IMAGENS DA ANGÚSTIA

Figura 2.



Fonte: Lília Silva acompanhada de seu amigo Menotti del Picchia em Itapira – SP em 1972.

Em relação à fortuna poética da escritora, Menotti Del Picchia assim se expressa: “Seu jogo de imagens, suas antinomias verbais, sua febre contínua de imprevistos geram uma poesia hermética, convidando o leitor a interpretações” (PICCHIA apud SILVA, *33 anos de poesia*, vol. II, 1991). A poesia configura um sistema dialético com a língua, desse modo, ela representa o imaginário humano, bem como os conflitos emocionais. Poesia e homem se amalgamam, se complementam, um é reflexo do outro.

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

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

De acordo com Emílio Romero (2011) a afetividade é uma das responsáveis pelo equilíbrio psíquico do homem. Ela abrange todas as formas que possam afetar o ser humano em sua relação com o universo. A condição do homem existir no mundo carrega consigo, lugares, eventos, sujeitos, objetos, que possuem determinado grau de relevância na existência do indivíduo, e irá atingi-lo ou não, a capacidade particular de cada sujeito em sentir ou de ser afetado por estes atos e o tipo de relação que ele estabelecerá

com os objetos e os seres do seu convívio, é o que se designará de sensibilidade.

Segundo Romero (2011) a sensibilidade humana se manifesta por duas formas: a primeira delas é a forma orgânica, na qual a sensibilidade é oriunda dos órgãos sensoriais, os quais permitem ao indivíduo reconhecer as informações e transmiti-las ao interagir com o mundo externo e que são os chamados cinco sentidos: a audição, a visão, o olfato, o tato e o paladar. A segunda forma e a mais relevante para o estudo é a sensibilidade afetiva, compreendida a partir da fenomenologia existencial de Heidegger, neste caso, o simples ato do homem interagir com o universo observando ou refletindo sobre algo, já ocorre em uma amplitude afetiva. Os afetos correspondem às unidades específicas e próprias do indivíduo afetando toda a sua vida e levando-o a experimentar um modo próprio e único de se relacionar com os seres. Este modo peculiar pode ser identificado por uma reação efêmera como a emoção (o medo ou raiva), um vínculo mais duradouro como o sentimento (o amor ou ódio), um estado de alternância anímica (alegria ou tristeza) ou por uma paixão, vista como forte motivação para qualquer ação independente do amor.

Os afetos, sejam emoções ou sentimentos, também têm uma função importante na motivação da conduta e para a aprendizagem. Todos nós temos experiência de nos dedicarmos com mais empenho aos assuntos de que gostamos e que nos são agradáveis. Outras vezes, pelos mais variados motivos, tomamos tamanha aversão a certas matérias, as quais se tornam impossíveis de aprender. São situações em que observamos como o afeto pode interferir na nossa capacidade racional de agir (AMARAL, 2007, p. 09).

Os afetos se configuram como reações interiores, que se apresentam efêmeras como as emoções, sensações passageiras, que nascem e dissolvem espontaneamente ou anseios duradouros e permanentes, como os sentimentos. O afeto se constitui no modo de agir de cada sujeito e nas reações diante daquilo que o cerca. “Observar a maneira como uma pessoa reage afetivamente é fundamental para compreendê-la e saber como lidar com ela, uma vez que isso faz parte da sua subjetividade” (AMARAL, 2007, p. 08). A afetividade humana é estabelecida pela forma que se controla os afetos, eles

podem ser expansivos e revelar claramente os traços da personalidade de um sujeito ou ocultos e silenciosos, o que tornaria mais difícil a compreensão afetiva. Dessa forma, “As atitudes e condutas não podem ser entendidas se não levamos em conta os afetos que as acompanham” (AMARAL, 2007, p. 08), uma das justificativas que impulsionam o estudo sobre a afetividade na poesia, a compreensão afetiva do eu lírico, que contribui para analisar as relações sociais transcendentais aos poemas.

Segundo as teorias de Andre Martins à respeito da afetividade conceituada por Spinoza (2009), a afetividade abrange um complexo estado de ânimo desenvolvido pelos sentimentos, as emoções e as paixões e revelam as percepções e os impulsos de experimentar o universo subjetivamente. A afetividade determina os modos pelos quais os indivíduos se exprimem, inibi ou estimula suas vontades e desejos e age ativando ou retraindo sentimentos que oscilam constantemente.

O estudo da vida afetiva vem tomando cada dia mais vulto na área da Educação. Não só pelas novas concepções de inteligência, mas também quando se observa que esse é um aspecto da mente humana definidor de vários comportamentos e atitudes. São nossos afetos, por exemplo, que vão, em muito, determinar uma maior ou menor motivação para estudar esse ou aquele tema (AMARAL, 2007, p.02).

A vida afetiva de cada sujeito revela traços psicológicos que ajudam a delinear posições sociais e ideológicas dos indivíduos. Quando o homem interage consigo, os afetos que ele alimenta muitas vezes passam a ser inibidos ou mascarados em seu interior, mas quando o homem se relaciona com o “Outro”, os seus afetos entram em conflito e passam a revelar o seu verdadeiro “Eu”. De acordo com a psicóloga Vera Lúcia do Amaral,

É muito provável que você tenha descrito como manifestações afetivas coisas como: comportamento amoroso, atitudes delicadas, bom humor. Ou seja, quando pensamos na palavra **afetividade**, o que nos ocorre são atitudes e comportamentos que chamaremos de “positivos”. Nunca podemos imaginar como afetividade sentimentos como ódio, raiva, medo. No entanto, a Psicologia nos informa que nossa vida afetiva ou nossa afetividade é o conjunto de todos os nossos sentimentos, emoções, humores, paixões, sejam eles

“positivos” ou “negativos” (AMARAL, 2007, p. 02 – grifo da autora).

De acordo com os estudos de Amaral (2007), a afetividade é o que condiciona o ser humano em suas relações íntimas e sociais. Desde o nascimento o indivíduo estabelece reações diante do “Outro”, essas sensações que vão percorrer a existência, serão mais intensas ou mais brandas, de acordo com as experiências de cada um, ou seja, emoções, paixões, humores, impulsos positivos ou negativos, se apresentarão como atos da psique humana, que serão designados como afetividade. O objetivo de analisar as imagens da afetividade que emergem na obra de Lília A. Pereira da Silva se configura pela abordagem das relações que o “Eu” estabelece com o “Outro”.

A linguagem poética empregada por Lília se constitui por versos livres, imagens dos afetos e do imaginário humano, com uma expressividade reflexiva. De acordo com Paz (1982), os historiadores criticavam a poesia hermética e complexa por não terem o alcance do público, o que muitas vezes agravavam a sociedade em períodos de decadência e desordem. Já os poemas que eram considerados de fácil acesso a compreensão dos homens eram caracterizados por períodos de ascensão histórica por contribuírem com o esclarecimento das ideias. “Se o poema é escrito no que chamam de linguagem de todos, estamos diante de uma arte madura. Arte clara é arte grande. Arte obscura para poucos é arte decadente” (PAZ, 1982, p. 52). A discussão que se apresenta pelo teórico não se refere à popularização da poesia, mas a uma criação poética que dialogue com o leitor, que entre sintonia com aquele que a interpreta.

A poesia para ser apreciada e compreendida necessita fazer sentido para o leitor ou tocá-lo pela emoção. E para que esse diálogo ocorra, o poeta deve se comunicar por meio de uma linguagem que chegue ao seu ouvinte das mais distintas formas. O objetivo não é tornar o poema uma arte fácil de ser compreendida, que seja formado por palavras comuns e ideias banais, mas que tenha versos coesos, ideias que se relacionam e vocábulos que se aproximem do interior, do exterior ou que formem um imaginário coerente. Discorre o autor sobre o fazer poético,

Toda palavra implica dois elementos: o que fala e o que ouve. O universo verbal do poema não é feito dos vocábulos do dicionário, mas dos vocábulos da comunidade. O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas. Linguagem pessoal quer dizer linguagem comum revelada ou transfigurada pelo poeta (PAZ, 1982, p. 55-56).

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

Conforme Leo Magnino, “A Arte e a Lírica de Lília são a melhor representação do mundo contemporâneo. Faz da palavra a Poesia e, do pincel, a riqueza de sua vida interior e a profundidade de seus pensamentos” (MAGNINO apud SILVA, 1991, p. 409). Lília é uma escritora que concebe uma lírica de imagens que mesclam dois universos: o interior povoado por afetos efêmeros ou duradouros, insuperáveis e caóticos, o retrato de um ser reconhecível e ao mesmo tempo complexo, ser esse chamado “humano”. E um segundo universo: do imaginário com suas fantasias, arquétipos e memórias, espaço esse, pelo qual nascem e permanecem histórias que ocorreram... outras que poderiam ter ocorrido... sonhos, traumas e desejos que só ficam na imaginação.

As teias poéticas lançadas pela escritora transcorrem por imagens interiores, mitológicas, monárquicas, lúgubres, fantasmagóricas e as cotidianas. Uma mescla do grotesco e do sublime, do álaque e melancólico. A lírica liliana constrói versos que possibilitam diversos caminhos e inúmeras viagens, que se iniciam dentro de nós e seguem a imaginação e a sensibilidade de cada leitor, dessa forma, “Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si” (PAZ, 1982, p. 29). A poesia se constrói pela percepção e os sentimentos do autor e se reconstrói pela interpretação e emoção do leitor, não há como desconsiderar as sensações humanas ou torná-las irrelevantes, pois são elas que impulsionam as dúvidas.

De acordo com Antonio Candido, em *O estudo analítico do poema*, o autor define a imagem como, “nome que damos a toda figuração de sentido que faz as palavras dizerem algo diferente de seu estrito valor semântico” (CANDIDO, 2006, p. 121). As imagens poéticas elaboradas por Lília Silva constroem um universo lírico que se desprende do visível para reconstruir novos sentidos. Cada imagem ao ser configurada pelo poeta carrega consigo um sentido que se revelará pelo diálogo com o leitor, pela compreensão de um universo que muitas vezes foge do real para vislumbrar outros/novos significados.

1.1 A ANGÚSTIA DO “EU” QUE AMA

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

A utilização do “Eu” e do “Outro” com iniciais maiúsculas nessa tese se justificam pela abordagem teórica de Sartre em *O ser e o nada* (1997). Considerando que ambos têm valor igualitário ao se posicionarem discursivamente cabe a mesma expressão gráfica. Dessa forma, o outro se manifesta como objeto externo para mim, a partir do momento que reflito meu eu, na medida em que sou objeto para ele; assim, “eu sou tal como apareço ao outro [...]. O valor do reconhecimento de mim pelo outro depende do valor do reconhecimento do outro por mim” (SARTRE, 1997, p. 307).

O indivíduo vive rodeado de conflitos externos, que abalam suas convicções, seja pelas frustrações do trabalho, por desilusões amorosas, por medo da violência urbana ou pela incerteza de um futuro de sucesso. Assim, o eu poético de Lília se constitui angustiado pelas mazelas da vida, no entanto, o que mais o aflige é a angústia gerada pelo “Outro”, pela possibilidade do amor.

De acordo com a poeta, “a psicanálise mostra que um homem sem amor jamais consegue ser livre, porque não sobrepujou essa primeira dependência humana” (SILVA, 2003, p.46). Recorrendo aos textos canônicos de Rougemont (1988), os indivíduos buscam o amor que está vinculado ao sofrimento e a angústia. O romance, na perspectiva do autor, é constituído pelas dificuldades, pela intensidade amorosa por suas variações. Ainda que o homem seja contra esse sentimento, estará fadado a senti-lo.

Para Roland Barthes, “o sujeito apaixonado, do sabor de uma ou outra contingência, se deixa levar pelo medo de um perigo, de uma mágoa, de um abandono, de uma reviravolta – sentimento que ele exprime sob o nome de *angústia*” (BARTHES, 1981, p.22, grifo do autor). Uma das aflições que mais atormenta o indivíduo é o medo, não só para aquele apaixonado que teme perder o amor, mas para todos que prezam por algo. Para Freud (1996), o medo da perda de um objeto, é um dos grandes provedores da angústia realística.

O poema “Estátua” presente na obra “Altar de cicatrizes” de 1966, aborda os conflitos existenciais bem como o amor e a angústia e indica a presença de três figuras, dentre elas, a relação “Eu e Ele”.

ESTÁTUA

Ele,
eu
e a estátua.

Entre o perfil dele
e o dela,
estranhamente iguais,
meus olhos ousaram mais
o dela.

Entre os ombros mornos
e os esculpidos,
terrivelmente iguais,
minhas mãos conseguiram somente
tocar
nos de mármore.

E talvez ele,
como eu,
se achasse estátua,

porque ao sentir-se alma,
fosse angustiado
e só.
(SILVA, 1991, p.61).

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “o objeto esculpido, ao sair das mãos do artista, não tem essa carga de afetividade” (2009, p. 402), assim o título do poema, “Estátua” aponta para um objeto frio, imóvel, sem nenhuma reação física ou emocional. A primeira estrofe delinea três figuras, “Ele / eu / e a estátua”, a que aparece em primeiro plano é “Ele”, observa-se, que essa imagem masculina coloca-se à frente do eu lírico e da estátua como o norteador desses versos.

O eu poético faz uma relativização entre “Ele” e a “estátua” compara esses dois seres, o homem e o objeto, “Entre o perfil dele / e o dela / estranhamente iguais / meus olhos ousaram mais / o dela”. Embora os indivíduos sejam constituídos por sentimentos, a estátua também é igualada à condição humana, uma vez que “o perfil dele” como aponta Lília é “estranhamente” igual ao da estátua, um ser frio e impassível. O sujeito masculino expresso na estrofe é sinalizado por uma ausência emocional, por uma frieza mórbida, que faz o eu lírico se atrair mais pela estátua do que por ele. “Entre os ombros mornos / e os esculpidos / terrivelmente iguais / minhas mãos conseguiram somente / tocar / nos de mármore”, ainda que esse homem tenha calor – como confirmação da presença imanente de afetividade humana, o eu lírico consegue tocar afetuosamente apenas o objeto. Dessa maneira, homem e objeto se entrelaçam, pela falta de sensibilidade, pela desumanização que expressam, em outras palavras, pela indiferença diante do “Outro”.

Para Freud (1974), é a partir do sistema inconsciente que são desenvolvidas as possibilidades de afetos e sentimentos. O afeto, segundo o psicanalista, estaria inicialmente relacionado a uma representação. Pois é pela ação do recalque que o inconsciente se constitui de representações. A ausência de sentimentos provocada por “Ele” no eu poético causa o recalque, desse modo, a imagem que se constitui no inconsciente do eu lírico é a de um homem frio, cruel e desumano, isto é, vazio de afeto como uma estátua.

O poema se encerra com uma conclusão formada pelo eu lírico, “E talvez ele / como eu / se achasse estátua / porque ao sentir-se alma / fosse angustiado / e só”. O eu poético também se iguala à estátua no findar dos versos, pois ao refletir sua condição e a do outro, o corolário é a angústia e a solidão comparada a uma estátua solitária e sem afetos. O “Eu” busca por sentimentos que não são recíprocos e se angustia pela inexistência de afeto. Dessa maneira, se vê como num espelho o seu reflexo em um objeto incapaz de receber sentimentos, enquanto “Ele”, se constitui objeto, pela ausência de afeto, e assim, ambos com suas características se tornam “estátuas” de uma realidade.

De acordo com Sartre (1997) em sua obra *O ser e o nada: ensaio de fenomenologia ontológica*, o fardo que o homem carrega de sua consciência de liberdade e a consequente responsabilidade pela mesma, são forças que desenvolvem no indivíduo, um estado de vulnerabilidade e autonomia, de poder e medo. O sujeito, ao se deparar diante de uma despedida, por alguém que rompeu um relacionamento, por exemplo, sente o medo da ausência, mais ainda, sofre a angústia de refletir que cabe somente a ele, a decisão de procurar esse alguém e tentar uma reconciliação. De acordo com os pressupostos de Kierkegaard (2014), o pensamento mais angustiante é quando, num dado momento, o indivíduo tem a consciência que só cabe a ele tentar ou não. O peso da responsabilidade de escolher a cada momento torna a existência constantemente pesada. O poema “Constante” de Lília Silva retoma as teorias refletidas anteriormente, os versos apontam para um afeto inerente à existência, o sentimento de angústia. Ela é indissociável ao homem, pois está constituída na possibilidade de escolha, sendo ela, uma característica especificamente humana.

CONSTANTE

Decidimos a angústia
de nos contemplarmos
limitadamente.

O riso enfermo,

para enfeitar nossos olhos
e mascarar o tempo
de ternura.

O silêncio
bêbado de sede e de fome,
para euforia
dos versos que guardávamos.
Decidimos morrer
renascidos.
(SILVA, 1991, p.59).

Valendo-se de Freud (1996) a angústia é algo que se sente, ela é física deixando o sujeito vulnerável ao sofrimento e invadido por um excesso de estímulos que o domina, em suma, “angústia-perigo-desamparo (trauma)” (FREUD, 1996, p.192). Seus sintomas provocam no homem “um sinal em busca de ajuda” (FREUD, 1996, p.192). A primeira estrofe indica uma escolha que causa a angústia do eu lírico, “Decidimos a angústia / de nos contemplarmos / limitadamente”, o afeto angustiador não surge pela limitação dos dois, mas pela decisão de se contemplarem limitadamente, é pela decorrência dessa escolha, que ambos sofrem o desamparo.

Na segunda estrofe, “O riso enfermo / para enfeitar nossos olhos / e mascarar o tempo / de ternura”, o verso se refere à presença de um riso que não traz alegria.

O homem controlou o riso, bem como dominou as lágrimas. Não é apenas questão de controlar o corpo; é também por que os temas do riso e da seriedade são subtraídos. O riso parece pela falta de seriedade. O que fazia rir era a suposta idiotia dos outros e de suas idéias, de seus comportamentos, a surpresa nascida dos choques culturais. Num mundo onde tudo é respeitável, o componente agressivo do riso foi eliminado; de repente o riso, desvitalizado, não mostra mais os dentes. Ele parece estar por toda parte, mas não é mais do que uma máscara. Nada é verdadeiramente sério nem verdadeiramente cômico. O riso voluntário, desolado e calculado, substitui, cada vez mais, o riso espontâneo e livre, porque é preciso representar bem a comédia. Se se organizam festas, é preciso divertir-se, mesmo que não se tenha vontade. Mas o verdadeiro riso refugia-se no interior de cada um; torna-se um fenômeno de consciência que só alguns privilegiados possuem e ao qual se dá o nome muito desonrado de “humor” (MINOIS, 2003, p. 627).

O riso enfermo expresso pelo eu lírico reflete a desilusão diante do tempo, diante da existência. Os estudos de Minois (2003) apresentam o chamado “riso amargo” àquele que escapa sem querer, quando se descobre uma realidade que elimina as esperanças. Para o autor é a manifestação viva da inconformidade, “uma tola confiança nos homens e na fortuna e a realidade que agora está diante de nós” (MINOIS, 2003, p. 516). Ao mesmo tempo, que este riso camufla a angústia, ele se remete a um momento de ternura, de uma vida alegre, na qual esse riso era felicidade, e não, uma falsa ledice.

A terceira estrofe constrói imagens para dialogar sobre os afetos humanos, “O silêncio / bêbado de sede e de fome / para euforia / dos versos que guardávamos”, dessa maneira, o presente composto pelo “nada” indicado pelo silêncio carrega em seu interior a desordem (bêbado) de um eu lírico, que tem sede e fome de viver, “o eu é a sede real da angústia” (FREUD, 1996, p.114). Está no âmago do sujeito, a inquietação que o angustia e que o leva a buscar pela euforia do amor dos versos guardados.

O findar do poema comunga com a reflexão de Roland Barthes, sobre as relações amorosas, “Tudo está calmo, e é pior. Se bem que justificado por uma economia – a imagem morre para que eu viva -, o luto amoroso sempre deixa um resto: uma frase ressoa sem cessar: “Que pena”!” (2003, p.187). Dessa forma, o sujeito amoroso ainda que morto, não consegue limar no outro, seus sentimentos. E assim, “Decidimos morrer / renascidos”, o eu poético escolhe a morte de seus anseios, pois encontra nela um recomeço, mesmo que seja de luto.

Emaranhado na rotina cotidiana com suas mazelas e gozos, na qual sensações e sentimentos nascem e se cruzam e nem sempre se entrelaçam num discurso totalizador. O homem se vê diante do vazio e da instabilidade característica da sociedade hodierna. Segundo Kierkegaard (2014), os indivíduos se constituem apenas gráficos habitacionais. Inevitavelmente, o sujeito se enreda em uma inquietação excessiva diante das incertezas e desilusões, que leva à apatia diáfana da urdidura melancólica do existir, frente à angústia da possibilidade.

O conceito de Angústia em Kierkegaard (2014), portanto, examina principalmente o estado de inquietação do indivíduo, da indeterminação, da

liberdade, que o emaranha no momento da escolha quando ele entra em conflito ao se deparar com uma multiplicidade inumerável de possibilidades e, assim, com o risco de realizar-se, mas também de ir ao encontro de um fracasso, de obter sucesso, mas também derrotas. A condição de livre-arbítrio do indivíduo, o torna um ser atormentado, aflito por buscar certezas que não possui, isto é, ele se torna um ser “flutuante” em um jogo abstrato de decisões. As transformações do “Eu” são abordadas no poema “Metamorfose”,

METAMORFOSE

Firo-me ao espelho,
porque estou sorrindo,
a espera do palhaço a me trazer um ramo.

Firo-me ante a rosa,
porque mariposa,
só me ajeitei entre espinhos.

Firo-me ante o mito,
pois desencantado
é o seguir da vida.

Sangro-me na solidão
dentro da solidão,
e minha lágrima é verde.
(SILVA, 1991, p.78).

O poema liliano “Metamorfose” de 1966, se remete a uma transformação na existência do eu poético. Segundo os estudos de Chevalier e Gheerbrant (2009), pode-se compreender as metamorfoses como:

Essas metamorfoses podem ter aspecto positivo ou negativo, dependendo de se elas representem uma recompensa ou um castigo de acordo com as finalidades com às quais obedecem. Não é para se punir que Zeus se transforma em cisne diante de Leda. Elas revelam uma certa crença na unidade fundamental do ser, tendo as aparências sensíveis apenas um valor ilusório ou passageiro. As modificações na forma, de fato, não parecem mesmo afetar as personalidades profundas, que em geral guardam o seu nome e o seu psiquismo. Poder-se-ia concluir, de um ponto de vista analítico, que as metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma na

imaginação criadora (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.608).

As metamorfoses como são apontadas pelos escritores podem ser o princípio de uma transformação, sejam boas ou más, não alteram o íntimo do ser. A primeira estrofe relaciona-se a angústia da espera, “Firo-me ao espelho / porque estou sorrindo / a espera do palhaço a me trazer um ramo”. O momento que o eu lírico se volta para imagem poética do espelho, de acordo com Colette Soler (2001), trata-se de um “espelho falante”, ou seja, é um imaginário que se constrói acompanhado por elementos simbólicos. Configura-se, um espelho capaz não só de refletir uma imagem, mas de constituir sentido e se expressar, como resposta a um pedido expressado por alguém.

O espelho não lisonjea, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque encobrimos com a *persona*, a máscara do ator. Mas o espelho está por trás da máscara e mostra a face verdadeira (JUNG, 2008, p. 30, grifo do autor).

Nesse diálogo do eu lírico com o espelho em busca de soluções, a poesia de Lília Silva estabelece um discurso intertextual com o mito de Narciso, que se originou da crença dos gregos, segundo a qual, o ato de contemplar a própria imagem era presságio de má sorte, por esta razão carrega um simbolismo que fez dele, um dos mais notórios da mitologia grega. Na psicanálise, o termo narcisismo, designa a condição mórbida do indivíduo que tem interesse exacerbado pelo próprio corpo.

O espelho como representação de realidade imitada torna-se reflexo do “Eu”, cuja origem encontra-se na Antiguidade e tem suas raízes ligadas ao autoconhecimento. De fato, o espelho é um objeto cuja atração consiste em duplicar os seres. Cada ser, diante do espelho, possui seu duplo, que o contempla e o estranha, na medida em que é também contemplado. Este duplo é considerado um outro ser, semelhante ao original, mas silenciado.

Conforme Ana Maria Lisboa de Mello em *As faces do duplo na literatura* (2000), o duplo surge relacionado a questões existenciais que contemplam o sujeito. Segundo a autora, partindo da tradição popular, o duplo está associado à ideia da eternidade e o medo da morte, dessa maneira, desenvolvendo

sentimentos opostos. “Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia” (CHATEAUBRIAND apud HUGO, 2002, p. 46).

O eu lírico no seguinte verso, “a espera do palhaço a me trazer um ramo”, vivencia a espera angustiante de um ramo de alegria (palhaço). Para Freud (1986), a angústia é composta de “erwartung” – espera, essa expectativa aflige o indivíduo, pois o coloca imóvel diante das certezas e assim, diante do futuro. O sujeito vive mais seguro quando está inserido em estruturas coerentes, pois a incoerência e a incerteza o levam ao caos, pela ausência de uma lógica racional.

A angústia não é um afeto ordinário. Se ela é subjetiva como todo sentimento, é por colocar radicalmente em questão a própria subjetividade. Quer seja definida como sentimento do nada ou da liberdade, ela é sempre a revelação da própria subjetividade. (COURNARIE, 2001, p.124).

A angústia é uma condição do ser humano, ela é um sentimento de vazio, bem como de liberdade, entretanto o homem não vive de possibilidades, mas de certezas, ele necessita de segurança e de uma verdade para sua sobrevivência, por esta razão, a subjetividade que causa imprecisão, também torna o indivíduo um ser angustiado.

Por se tratar de um tema afetivo e constante no cotidiano dos sujeitos, essas reflexões tornam-se cada vez mais urgentes na sociedade contemporânea. Essa aflição por respostas, por soluções, essa inquietação diante do futuro, atinge os indivíduos em todas as culturas e crenças: povos indígenas, agricultores, cientistas, adolescentes ou idosos. O indivíduo é um ser angustiado por natureza, tendo em vista a sua eterna busca em conhecer a si mesmo e sua inserção no mundo. Diante desse afeto não há medicamento que o controle, não há meios racionais de proteção.

Na segunda estrofe, “Firo-me ante a rosa / porque mariposa / só me ajeitei entre espinhos”, o eu poético se volta para rosa, pois “A rosa tornou-se um símbolo do amor, e mais ainda do dom do amor, do amor puro...” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.789). O eu lírico inicia o poema

buscando mudanças, na primeira estrofe, tenta através do espelho conseguir respostas para sua espera, sem uma solução, ele se volta para a rosa em busca do amor autêntico, mas angustiado se torna, “mariposa”, que segundo o Dicionário de símbolos¹ (2015), seria a força destruidora da paixão. Um ser de hábitos noturnos, cuja luz é sua grande atração, tal como o enamorado que iludido pelo sentimento do amor, não enxerga a verdade.

E pela busca de certezas o eu lírico vai se configurando um ser tomado pela angústia e dessa forma se “ajeita entre espinhos”, como expressam os versos. Quando o homem sente angústia, esta cumpre a exata função de alertar que algo em sua vida não está de acordo, no caso do eu poético o amor. Ela se distingue de outros estados emocionais perturbadores como o tédio, a solidão e a melancolia, por alguma qualidade específica da consciência. Não há estudos que possam comprovar o que determina essa qualidade. Nas investigações de Freud (1932), o psicanalista argumenta que poderia ser algum lampejo advindo das excitações viscerais. De qualquer forma, a angústia é um estado de aflição e incomodo que se desenvolve de maneira consciente e que pode ser distinguido subjetivamente pelo homem de outros afetos, como a raiva, o desespero e a saudade.

Lília estabelece uma relação entre realidade e fantasia, “Firo-me ante o mito / pois desencantado / é o seguir da vida”, para o eu poético é mais fácil se ancorar no mito, na eternidade, no duradouro, do que encarar as frustrações e a efemeridade da existência, pois a fantasia se constitui de acordo com o inconsciente. O filósofo Schopenhauer discorre sobre o porquê da vida se tornar melancólica ao longo da jornada humana,

Destarte, para a maioria dos homens, a vida não é senão uma luta pela existência, com a certeza duma derrota final. Mas que os faz perseverar em tão penoso combate não é tanto o amor da vida, quanto o temor da morte que, sempre inevitável à vista, pode a cada instante rojar-se sobre eles. A própria vida é um mar semeado de escolhos e de abrolhos que o homem evita com prudência e cuidados extremos, embora não ignore que apenas lhe tenha escapado, cada novo passo aproxima dum naufrágio bem diversamente formidável, dum naufrágio total, inevitável e irreparável, da morte para a qual navega diretamente; termo final da fatigante travessia, porto mais

¹ <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/mariposa/>

terrível que todos os escolhos evitados (SCHOPENHAUER, 2005, p.31).

O indivíduo é norteado por um futuro certo, a morte, dessa maneira, ele traça sua rota buscando viver em harmonia, realizando objetivos e obtendo sucesso. Caso estas conquistas não ocorram como ele vislumbra, uma tensão se alastra sobre sua vida. Os dias não são mais vivenciados, pois cada data se torna uma contagem regressiva para morte, dessa forma, o encanto e a alegria de viver se esvaem pelo temor do fracasso.

A última estrofe apresenta um eu lírico em tons vermelho e verde. Segundos os estudos de Kandinsky (1990), sobre a cor verde, ela representaria o tédio e a apatia, nos versos do poema, “Sangro-me na solidão / dentro da solidão / e minha lágrima é verde”. O homem teme a solidão, pois busca estar em diálogo constante, em interação com o “Outro” é um sujeito cosmopolita que almeja sucesso e admiração. O indivíduo solitário é visto pelos olhos de outrem, como alguém fracassado, sem virtudes que sejam atraentes, ainda que a solidão seja autoconhecimento e reflexão, durante séculos ela simboliza uma condição lúgubre, apontada também por inúmeros autores,

Diferentes autores, Voltaire como Diderot, Holbach como Grimm, se pronunciaram, por diversas vezes e em variadas versões, contra a solidão, que eles julgam como um estado quase doentio. A solidão é considerada como a consequência de uma escolha pessoal, como uma vontade deliberada de se isolar dos outros homens. Ela é moralmente condenável: somente um egoísta, um misantropo, um homem mau ou depravado pode se isolar dos outros homens. No pensamento das Luzes, o símbolo da solidão assume a figura de um monge, e é inútil se estender sobre o conjunto de valores negativos ligados ao personagem. Um homem esclarecido não deseja a solidão, ele se afirma em seu comércio com outrem. Mas é preciso proteger o homem contra a solidão; tal é a condição de sua felicidade, do desenvolvimento de sua personalidade, da riqueza de sua vida afetiva e intelectual. (BACZKO, 1974, p. 164).

O indivíduo deve ser protegido da solidão e não está apenas no discurso de Baczko esta teoria, distintos teóricos como, Voltaire e Diderot, defendem a mesma premissa, de que a solidão é a arruína do ser. Um sujeito para se realizar e prosperar necessita de interação, da troca de informações, do

convívio social, que o destacará dos demais. É através desse jogo cotidiano, que ele trava seus desafios, enfrenta seus rivais e supera os obstáculos. Embora, o sujeito seja individualista em seu estilo de vida e objetivos, somente a partir do “Outro”, que ele poderá testar suas habilidades e conhecimentos.

Abordando agora a solidão por uma perspectiva amorosa, de acordo, com a fábula de Aristófanes *O mito do andrógino*, os seres humanos haviam se juntado em duos, o que formou seres completos. Assim, com grande força, eles suscitaram a desconfiança dos Deuses que os dividiram para reduzir seu poder. Por esta razão, cada metade passou a procurar sua outra parte na Terra. Conforme a fábula, o motivo do sangramento no verso, “Sangro-me na solidão”, que leva o eu lírico à tristeza, está contido na ausência de sua outra metade, isto é, na sua incompletude. Dessa forma, “A felicidade para a raça humana está, conclui Aristófanes, na busca bem-sucedida pelo amor. Eros é o grande benfeitor que nos devolverá à nossa condição original, curando-nos e tornando-nos bem-aventurados e perfeitamente felizes”. (ARISTÓFANES apud MCMAHON, 2006, p. 49). A partir da fábula do dramaturgo grego, a felicidade plena está na realização com o “Outro”, ou seja, na relação a dois e, por essa razão, o indivíduo desde que nasce é orientado a encontrar sua outra metade, para assim atingir a plenitude.

Há apenas um erro inato, e este é o de que nós existimos para sermos felizes. Ele é inato em nós porque coincide com a nossa própria existência e porque, de fato, todo nosso ser é apenas a sua paráfrase, assim como nosso corpo é o seu monograma: nós somos justamente Vontade de viver, e na satisfação sucessiva de todo o nosso querer é em que pensamos mediante a noção da felicidade. Enquanto nós persistimos neste erro, e ainda por cima corroboramo-lo com dogmas otimistas, o mundo nos parece cheio de contradições. Assim, a cada passo, nas grandes ou nas pequenas coisas, somos obrigados a experimentar que o mundo e a vida estão completamente arranjados de modo a não conterem a existência feliz (...) Neste sentido, seria mais correto colocar o objetivo da vida em nossas dores do que nos prazeres [...] (SCHOPENHAUER, 2005, p. 513).

Segundo Schopenhauer (2005), os indivíduos tendem a procurar por razões que os levem a contemplar a felicidade, seja pelo sucesso profissional, moral ou afetivo, pois a vontade de viver está condicionada a ela. No entanto,

ainda que procurem pela completa realização, os sujeitos são obrigados a vivenciar o sofrimento e a infelicidade de um mundo que abarca esses afetos. Dessa maneira, seria mais confortante que eles se preparassem para a solidão, a angústia e as tristezas, do que, para as ledices da existência.

Ao findar do poema o eu lírico expressa “e minha lágrima é verde”, para o pintor Wassily Kandinsky (1990) o verde é a mais calma e pacífica de todas as cores. É uma coloração estática que não desenvolve estímulos e não desperta paixões. É uma cor sem apelo, sem vibração, tornando-se benéfica para aqueles que necessitam de repouso, porém, essa apatia pode tornar-se enfadonha. O choro verde do eu poético manifesta o tédio como consequência de sua solidão.

O poema “Te aceito, pois...” de 1973, que compõe a obra “Menino de orvalho”, apresenta um eu lírico infeliz e angustiado, pela impossibilidade de não ter seu amado. Segundo os estudos de Freud, “O sentimento de felicidade derivado da satisfação, de um selvagem impulso instintivo não domado pelo ego é incomparavelmente mais intenso do que o derivado da satisfação de um instinto que já foi domado.” (FREUD, 1978, p. 143). O sentimento do homem por outros indivíduos é uma tensão harmônica por prover de uma satisfação controlada por sua razão, enquanto o afeto amoroso é exacerbado, pois deriva de um desejo que depende de outrem para se consumir, “A irresistibilidade dos instintos perversos e, talvez, a atração geral pelas coisas proibidas encontram aqui uma explicação econômica” (FREUD, 1978, p. 143).

TE ACEITO, POIS...

...e depois a cruz
- é sempre o tema.

Tuas asas feriram-se
à simples sombra do cactus.

Restei só,
nesta oscilação, que mais tenho,
de frágil e gigante
em mim composta.

Se às vezes me sangras,
noutras és tênue

como a gota de nuvem
na montanha.

Sempre houve a rival
- não a do sonho -,
e teu gesto não foi mais que o de antes
chegares.

Te aceito, pois.
Quando em vertigem, no caos,
rumo ao templo de força
que é minha alma,
reverenciada.

Te aceito, pois,
(e mal me aceitas),
e ao teu corpo que a mim é primavera,
entanto orvalhada de veneno...
(SILVA, 1991, p.98).

O título do poema indica a posição de aceitação do eu lírico e as reticências reforçam essa ação sinalizando para uma justificativa que alimente essa decisão. A escritora ao utilizar a palavra “aceito” manifesta que o eu lírico está entrando em consonância com algo nocivo, pois se fosse uma situação agradável, não seria aceitável, mas desejada. Dessa forma, entende-se semanticamente, que aquele que aceita, se submete a algo, e assim, é a condição do eu poético de submissão ao amado.

A primeira estrofe se inicia com reticências para mostrar ao leitor, que há algo que ocorreu no passado do eu lírico, uma situação que tornou a cruz o tema de sua existência, “... e depois a cruz / - é sempre o tema”. A simbologia da cruz revela no ocidente uma tradição cristã,

[...] condensando nessa imagem a história da salvação e a paixão do Salvador. A cruz simboliza o Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade. Ela é mais que a figura de Jesus, ela se identifica com sua história humana, com a sua pessoa (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.310).

A abordagem comparativa utilizada nessa pesquisa propõe uma aproximação bíblica das ações de Jesus com a do eu lírico, compreende-se, que “Ele” amava e aceitava o próximo independente dos seus erros e atrocidades, seguindo essa perspectiva de “aceitação do Outro”, observa-se,

que o poema configura um ser, que aceita o seu amado mediante a sua improbidade. Na segunda estrofe, “Tuas asas feriram-se / à simples sombra do cactus”, o pronome possessivo “Tuas” indica a presença do “Outro”, ferido - como um pássaro ao sobrevoar pelas sombras dos cactus, isto é, ao se deparar com os obstáculos da vida. Essas dificuldades ajudam a reforçar ainda mais sua aceitação perante o eu lírico.

A solidão se abate como forma de castigo, que é imposta pela ausência de outrem, assim o eu poético se culpa por sua subjetividade sentimental, “Restei só / nesta oscilação, que mais tenho / de frágil e gigante / em mim composta”. Segundo Roland Barthes (1981) a ausência é via de uma única passagem, daquele que fica e que vê o outro partindo, pois para aquele que parte não há espera, e sim, chegada. Dessa forma, o “eu” que permanece se constitui através do “Outro” ser ausente. Assim, “dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: sou menos amado do que amo” (BARTHES, 1981, p. 27). Diante do vazio deixado pelo sujeito que se foi, a angústia se fortalece levando o eu lírico a aceitá-lo independente dos acontecimentos, pois assim, esse afeto se dissipa e o equilíbrio reestabelece.

Segundo a obra *A separação dos amantes*, “Ausente, o amado torna-se de imediato uma imagem insubstituível, única e perdida para sempre; a seguir, será vivido como traidor, mesquinho, omissos e desatento” (CARUSO, 1989, p. 67). O valor afetivo depositado ao ente amado o leva a uma imagem ideal, nessa perspectiva não há possibilidade de substituí-lo ou de trocá-lo, pois ainda distante sua imagem se faz presente pela memória e pelo afeto.

Não por acaso, em todos os mitos religiosos, o estado idealizado de dor ‘absoluta’ após a morte física do pecador é equiparado à separação absoluta do objeto amoroso. O reino das sombras – o inferno – apresenta-se como o lugar da dissociação, da ausência e da separação eterna; só os deuses e semi-deuses podem superar as leis da existência e descer a esse reino, para libertar os amantes esperançosos. Na representação cristã da condenação eterna, a própria essência dessa condenação encontra-se na dor provocada pela separação dos amantes (isto é, na separação do amor absoluto personificado em Cristo) e no desespero daí decorrente (CARUSO, 1989, p. 13).

Um dos maiores males que angustia e aflige o indivíduo é a perda do sujeito amado. A difícil tarefa de “enterrar” alguém que não faleceu, de controlar os afetos que permanecem e de tirar da mente, as recordações de momentos que ainda podem ser vivenciados. Enfrentar a morte é uma travessia árdua, que exige um equilíbrio tanto afetivo quanto psíquico. E lidar com uma perda de um ser que ainda permanece vivo, se torna mais difícil, pois a morte é uma perda sem volta e a separação deixa possibilidades.

A morte como perda nos fala em primeiro lugar de um vínculo que se rompe de forma irreversível, sobretudo quando ocorre perda real e concreta. Nessa representação de morte estão envolvidas duas pessoas: uma que é 'perdida' e a outra que lamenta esta falta, um pedaço de si que se foi. O outro é uma parte internalizada nas memórias e nas lembranças, na situação do luto elaborado. A morte como perda evoca sentimentos fortes, pode ser chamada de 'morte sentimento' e é vivida por todos nós. É impossível encontrar um ser humano que nunca tenha vivido uma perda. Ela é vivenciada conscientemente, por isso muitas vezes, mais temida do que a própria morte. Como esta última não pode ser vivida concretamente, a única morte experienciada é a perda, quer concreta, quer simbólica (KOVACS, 1992, p. 150).

Segundo o autor a morte como perda evoca dores fortes, mas essas dores não são físicas, elas ocorrem na mente, são chamadas dores psíquicas. A dor psíquica ocorre sem agressão aos tecidos. O motivo que a provoca não se encontra no corpo, mas sim, nas lembranças, na ausência, na saudade no vazio que se rompe pelo abismo da distância. A partir desses afetos é que formam um laço entre aquele que ama e seu objeto amado, “quando a causa se localiza nesse invólucro de proteção do eu que é o corpo, qualificamos a dor de corporal; quando a causa se situa mais-além do corpo, no espaço imaterial de um poderoso laço de amor, a dor é chamada psíquica” (NASIO, 2000, p.25).

A relação que se constitui entre o casal apresentada nos versos, indica um indivíduo que suporta qualquer ato para dar continuidade a esse sentimento amoroso. “Se às vezes me sangras / noutras és tênue / como a gota de nuvem / na montanha”, ora há sangue como resultado de ações que ferem afetivamente, ora é tênue como a doçura de gestos de amor, por esta ótica representativa vai se construindo um cenário conflitante entre os dois. E assim,

o eu poético se sente inseguro, pois é como “uma gota de nuvem na montanha”, de acordo com simbolismo cristão devido às imagens do Cristianismo escolhidas pela autora, “O simbolismo mitológico da montanha primordial ou cósmica encontra certo eco no Antigo Testamento. As altas montanhas, lembrando fortalezas, são símbolos de segurança (*Salmo*, 30, 8)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 617). O eu lírico se sente minúsculo como uma gota de nuvem diante da fortaleza, que é seu amado, dessa forma sua existência se reduz ao nada.

E os conflitos não ocorrem somente pela ausência, mas também por outros fatores decorrentes de uma relação amorosa: como ciúme e falta de carinho, o que pode ser analisado nos versos, “Sempre houve a rival / - não a do sonho - / e teu gesto não foi mais que o de antes / chegares”. Os versos apresentam o advérbio de tempo “sempre” para sinalizar a constante presença de uma intrusa nessa relação chamada de rival. Para elucidar sobre os dramas amorosos, discorre Marina Colasanti a partir de sua obra “E por falar em Amor”,

Sofrer achando que nosso amado ama outra pessoa é terrível; mas é bem menos terrível quando a outra é apenas uma suspeita sem rosto, sem definições, quando nada sabemos de concreto sobre a possível relação, e tudo fica envolto numa nuvem de incertezas. A partir do momento em que sabemos, a nuvem se desfaz e a dúvida ganha identidade (COLASANTI, 1984, p. 182).

A possibilidade de existir “Outro” leva ao sofrimento, pela angústia da incerteza, da dúvida em relação à comprovação dessa desconfiança. Segundo Colasanti, enquanto a suposição não for revelada esse sofrimento torna-se ameno, mas diante da certeza, ele é terrível, assim pode ser observado no poema, que não há uma dúvida sobre a existência de “Outro”, pois o advérbio de tempo “Sempre” indica a presença permanente dessa rival e o verbo “houve” reforça essa comparência, o que torna esse sofrimento mais intenso, pois como é dito nos versos, “Sempre houve a rival / - não a do sonho –”, não é uma dúvida ou uma imaginação, mas a real certeza de uma traição.

O que leva a compreender uma infidelidade nas entrelinhas do poema são os versos que prosseguem, “e teu gesto não foi mais que o de antes / chegares”, isto é, se há uma “rival” na trama poética, o sujeito amado passa a

mudar sua forma de agir, pois não há um carinho direcionado exclusivamente para uma, e sim, uma atenção dividida entre duas. “A única coisa de que a infidelidade realmente necessita é do desejo de *romper um compromisso de exclusividade, mantendo, porém o vínculo da relação*” (COLASANTI, 1984, p. 191 – grifo do autor). A infidelidade quebra com um dos principais elementos de uma relação amorosa ocidental, que é a monogamia, um sistema social ou cultural, segundo o qual um indivíduo pode ter apenas um cônjuge, enquanto estiver casado. Por esta razão, com a inserção de mais um ao dueto, o equilíbrio se desfaz, a atenção se torna reduzida, a ausência mais frequente e os conflitos se ampliam.

Se amo, quero que o outro me ame. E que me ame só a mim. E que não esconda nada. Mas porque amo, quero que o outro não se sinta preso, faça o que quiser, seja feliz. E também porque amo, reconheço ao outro o direito de me dizer somente o que quiser me dizer, e de ter seus segredos. Mas aquilo que penso e aquilo que sinto não conseguem chegar a um acordo. E se ele amar outra, se estiver na cama com outra, se partilhar com outra a cumplicidade do seu segredo comum, eu sofro, sofro, sofro. (COLASANTI, 1984, p. 189).

Uma relação conjugal é desenvolvida pela sintonia do casal, mas para que haja um equilíbrio, cada um deve preservar sua individualidade, na forma de pensar, agir e opinar em relação ao seu meio. Quando se tira essa privacidade do outro, a relação deixa de ser harmônica e passa a se transformar numa prisão como aponta Colasanti. O indivíduo busca em um vínculo afetivo se completar, ou seja, preencher suas lacunas sentimentais, porém caso ela se torne uma redoma, o sujeito passa a procurar formas de se esquivar e assim encontrar sua liberdade, dessa maneira, sendo ele livre surge a possibilidade de uma nova companhia.

Diante da ausência do amado, a vida do eu lírico torna-se um caos, como apontam os versos, “Te aceito, pois / Quando em vertigem, no caos, / rumo ao templo de força / que é minha alma / reverenciada”, ainda que ele seja infiel, a angústia causada por sua separação é maior que os motivos que levaram a ela. Desse modo, o eu poético permite a conciliação, pois dói menos,

aceitar, do que, rejeitar essa infidelidade. E por que o amor permanece, ainda que o “Outro” faça sofrer?

Há duas razões fundamentais para que o sentimento amoroso continue e até seja mais forte, mesmo que haja decepção e tristeza causadas pelo sujeito amado. A primeira delas diz respeito às teorias de Platão (1991), que posiciona o amor, entre o mortal e o imortal, um meio-termo entre o sagrado e o humano, assim quem ama deseja algo que não tem; logo, o amor é uma carência, e aos deuses nada poderia faltar sendo eles entidades perfeitas, dessa forma Eros não poderia ser um Deus, pois era um ser incompleto. Essa concepção sobre o amor indica uma ideia de busca, procura e inquietação, o que o associa a um anseio de encontrar um objeto que possa satisfazê-lo. De acordo, com o filósofo, o amor almejava a renúncia carnal, para realizar-se na virtude do sagrado. Assim, o indivíduo sente a necessidade de manter uma relação, ainda que conturbada, pois a carência e a sensação de incompletude tornam-se angustiantes e dolorosas.

A segunda se refere à ideia de batalha, de superação de obstáculos, para Marina Colasanti, “O amor pode então demonstrar-se sólido ao perseverar, vencendo essas dificuldades... Quanto maiores forem os obstáculos, e mais determinada à resistência, maior será o amor” (1984, p. 258). O indivíduo ao configurar em seu inconsciente o afeto amoroso como um “prêmio” passa a enfrentar todos os percalços, pois assim quanto maior os impedimentos, maior será a vontade de obter esse objeto. A rival abordada como imagem de infidelidade no poema é vista como um sinal de obstáculo para o eu lírico, o que torna o seu sentimento ainda mais forte pelo sujeito amado.

Robert Burton (1638) escreve que o amor pode inebriar como o vinho, aquecer o corpo e alegrar a alma, mas a melancolia amorosa provoca tormentos, preocupações, tristezas, suspeitas, ansiedade e ciúme. Burton também lembra que muitos consideram o ciúme uma causa, outros um sintoma da melancolia, por conta das fantasias suspeitosas que assombram igualmente os ciumentos e os melancólicos. Ele, por sua vez, pensa que o ciúme merece o status de paixão distinta e implica essencialmente o medo de que a pessoa amada esteja interessada em outra pessoa. Muitos ciumentos padecem de receios, tristeza, angústia, ansiedade e ódio pelos

mais variados objetos. Conforme Burton, as cortes da Europa oferecem vários exemplos de como o ciúme pode provocar fúria, violência e desespero. A mais interessante obra desse período sobre o tema da dor de amar é, sem dúvida, o *De la maladie d'amour ou mélancholie érotique. Discours curieux qui enseigne à cognoître l'essence, les causes, les signes et les remedes de ce mal fantastique*, do médico francês Jacques Ferrand (1575-1623), editada em Paris, em 1623. Uma primeira versão havia sido publicada em Toulouse, em 1610, porém, após dez anos de circulação, foi queimada nas fogueiras da Inquisição. Ferrand apresenta uma noção muito semelhante, em alguns aspectos, ao amor mundano de Vieira. Segundo o francês, o amor é composto por diversos movimentos contrários: alegria e tristeza, esperança e desespero, amizade e ódio ou ciúme. É a origem de todas as perturbações da alma ou uma síntese das mesmas: desejando gozar de algo que lhe agrada ocorre a concupiscência; não podendo gozar há a dor e o desespero. Quando consegue é o prazer, quando acredita na possibilidade é a esperança, mas quando a perde, o ciúme (BURTON apud SILVA, 2008, p. 482).

Discorre o Doutor Paulo José Carvalho da Silva psicólogo e pesquisador da Universidade de São Paulo (USP) segundo Robert Burton, o descontrolo amoroso causa uma das maiores dores no ser humano. Ele é constituído por dualidades que se tornam complexas de racionalizar, ora esperança, ora desespero, ele não depende de quem sente, mas daquele por quem se sente. Quando é correspondido suas reações são agradáveis, motivadoras e efusivas, entretanto quando não é, os sintomas são perturbadores, melancólicos e excessivos. O amor gera a sensação de posse e a possibilidade de perda, que leva a angústia, ao tormento e desenvolve alucinações, ciúme, medo da ausência.

A última estrofe apresenta sinais de um amor não correspondido pelo eu poético, em cada estrofe há uma tentativa de aceitar o amado, embora haja uma infidelidade causada por ele, mas ao findar dos versos o que se depreende é que mesmo sendo aceito, “Ele” não deseja voltar, “Te aceito, pois / (e mal me aceitas) / e ao teu corpo que a mim é primavera / entanto orvalhada de veneno...”, o enunciado em parênteses expressa o receio do amado em relação ao amor do eu lírico, enquanto “Ele” mal aceita os sentimentos dela, embora sendo o culpado, “Ela” o aceita independente de seus erros.

A partir da obra de Platão (1991), “O banquete”, interpreta-se, o amor incondicional do “Eu” no poema, como uma versão do sentimento platônico que

influenciou diretamente os mitos de amor, que percorrem uma jornada de sacrifícios relativos a um único ser. Essa idealização do objeto amado como a outra metade, segundo Aristófanes, coloca o sujeito diante de uma situação nem sempre possível de ser realizada, pois nem todo indivíduo que amo também me ama. Isso pelo fato de que não existe um único objeto que encarne a realização do desejo. Segundo Platão (1991) não existe apenas um objeto de desejo, mas vários outros que causam afeto semelhante, porém o desconhecimento de que ele existe leva o homem a aceitar o seu destino, que é desejar e amar dentro de uma lógica una.

Os versos se encerram com metáforas que reforçam o projeto estético de Lília, imagens poéticas que ajudam a refletir o interior humano, que traduzem o inconsciente e os anseios. A escritora entretece lírica e imagem ao compor sua obra, dessa forma, “Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras” (RANCIÈRE, 2012, p. 16). Não é preciso que se manifeste claramente o amor nos versos da autora, pois o leitor que acompanha sua escrita, ao lê-la, vê o afeto em suas reticências, nas metáforas e imagens. Para Rancière (2012) a imagem precisa colocar em prática um diálogo entre o visível e o dizível, isto é, seja pela angústia que se faz presente em todos os versos ou pelas palavras, (cruz; feriram-se; só; frágil; sangras, entre outras), que emanam sentimentos em suas formas, observa-se, “ [...] uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

Os últimos versos, “e ao teu corpo que a mim é primavera / entanto orvalhada de veneno...”, o eu lírico vê o amado como o florescer de sua alma e o desabrochar de sua volúpia. A primavera se constitui como metáfora para explicar uma relação amorosa, ou seja, o orvalho se configura como lágrimas carregadas pelo veneno de um ser que encanta, mas também mata. Para Lakoff e Johnson em sua obra *Metáforas da vida cotidiana* (2002), o sistema conceitual humano é metaforicamente estruturado em parte. Pois a metáfora expressa uma organização do pensamento. Assim, metáforas como expressões linguísticas são decorrentes do sistema conceitual. Por exemplo, a expressão metafórica “nossa relação não está *afundando*”, esse enunciado deriva da metáfora conceitual “afundar”, isto é, impelir para o fundo, naufragar;

significados que são transpostos para a compreensão do conceito “amor”. É neste sentido que Lakoff e Johnson (2002), descrevem a metáfora como a possibilidade de compreender um conceito em termos de outro.

1.2 A ANGÚSTIA DO “EU” DIANTE DA EXISTÊNCIA

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

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

ROSA DE MÁSCARAS

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

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

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

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

Troquei de rosa estrada,
Pra quebrar o cotidiano.
Era rosa, simplesmente,
espelho do que eu sentia.
E fui de rosa na mão,
tinha manto de rainha...

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

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

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

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

Há em cada indivíduo um outro “Eu” a ser descoberto conforme os estudos de Jung (1984), o ser humano existe tanto no plano consciente quanto no plano inconsciente, ele age nesses dois polos que devem ser complementares e comunicáveis. O “Eu” com sua máscara percorre sua

travessia agradando todos ao seu redor, a poeta diz, “Eu ia de rosa na mão / Todos, todos a queriam / Cantou o pássaro a ela / orou a pedra da estrada / sorriu o menino-sempre / choveu moedas do rei / Eu ia de rosa na mão / Todos, todos a queriam”, seja o amado através do pássaro, a juventude – menino, o dinheiro – moedas do rei e até os obstáculos – a pedra; se tornam mais como aponta o eu lírico enfaticamente “todos” a queriam com a rosa na mão, quando se está feliz, alegre e realizado, todas as ações se tornam bem concretizadas, o que passar a desenvolver no “Outro” uma admiração.

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

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

convivência e de aparência. O homem sem suas máscaras sociais se torna um ser fragilizado e vulnerável perante o convívio com o próximo. Dessa forma, para Jung,

A persona é um complicado sistema de relação entre a consciência individual e a sociedade; é uma espécie de máscara destinada, por um lado, a produzir um determinado efeito sobre os outros e por outro lado a ocultar a verdadeira natureza do indivíduo [...]. A identidade com a persona determina automaticamente uma identidade inconsciente com a alma, pois quando o sujeito, o eu, é indistinto da persona, não tem relação consciente com os processos do inconsciente. Ele é esses processos, é idêntico a isso. Quem é seu próprio papel exterior também sucumbirá infalivelmente aos processos internos, isto é, há de contrariar, por absoluta necessidade, seu papel exterior, ou vai levá-lo ao absurdo (v. enantiodromia). Fica, assim, excluída qualquer afirmação da linha individual e a vida transcorre em meio a contradições inevitáveis. Neste caso, a alma é sempre projetada num objeto real e correspondente, estabelecendo-se com este um relacionamento de dependência quase absoluta. Todas as reações oriundas desse objeto têm efeito direto e que toca o íntimo do sujeito. Trata-se, muitas vezes, de vínculos trágicos (JUNG, 1991, p. 65-390).

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

Na última estrofe o eu poético volta a sua primeira faceta, deixa de ser interior e passa a ser exterior, isto é, volta a se mascarar para continuar agradando o “Outro”, “Voltei à rosa antiga / E andei com ela na mão / O mundo todo sorriu”, os versos manifestam como essa mudança tornou melhor a vida do eu lírico, ao colocar a máscara o mundo todo voltou a sorrir. O mascaramento humano não ocorre de uma forma simples e banal, é um sistema de socialização do sujeito que é acionado em determinadas

circunstancias, pois cabe a ele, fingir, omitir, dissimular, ou seja, se moldar diante daquilo que seja conveniente e benéfico a ele. Mas, há momentos que não é necessário essa máscara sendo o sujeito livre para se expressar como quiser, e isso, dependerá de seus vínculos sociais, do ambiente e lugar que estiver.

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

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

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

necessário que eu a absorva vitalmente, e isto, deve ser o essencial”, (KIERKEGAARD, 1980, p. 75).

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

SALMO DA SOLIDÃO

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

alguém poderá tirar-me as vendas,
dos olhos.

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

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

Hodierno, mais do que em outros períodos da história, a busca pela felicidade se encontra mais persistente e angustiante, o ser humano a configura como pré-requisito para se viver bem. Ser feliz é o maior prêmio que o indivíduo pode ganhar desse embate cotidiano entre sujeito/sociedade/realização, isto é, o sujeito precisa corresponder ao que a sociedade impõe: beleza, sucesso, poder, amor, alegria – são alguns

elementos que norteiam essa relação social e ao conquistar todos eles o sujeito torna-se realizado, ou seja, completamente feliz. Essa urgência pela felicidade não é exclusividade do sujeito contemporâneo. Nos primórdios, Platão já dizia: “Não é verdade que nós, homens, desejamos todos ser felizes?” (PLATÃO apud COMTE-SPONVILLE, 2001, p. 02). O que na Antiguidade, Pascal também já escrevia, “Todos os homens procuram ser felizes; isso não tem exceção... É esse o motivo de todas as ações de todos os homens, inclusive dos que vão se enforcar...” (PASCAL apud COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 10).

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

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

Segundo White (2009) o indivíduo deveria ser capaz de ordenar suas preferências sem a influência do presente, sem se deixar levar por suas vontades. O gozo de ser feliz suscita em uma grande dificuldade de ser atingido, pois conforme Platão (1991) somente uma pessoa que já havia a

conhecido merecia o adjetivo de feliz. Ainda que o processo para alcançar a felicidade necessite da inevitável relação com o “Outro”, para o filósofo, a experiência com a verdade e com a harmonia é essencialmente individual: ela está no plano da relação do indivíduo com o mundo.

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

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

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

GAIOLA VAZIA

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

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

Hoje relembro-te, duende dançarino,
 dormindo.
 E a promessa de amor escrita
 em batom
 no espelho,
 aguardando acordasses.

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

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

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

A segunda estrofe apresenta uma intensa vontade do eu poético de reaver a presença do amado, assim como aponta os versos, “Mas te sentiste envolto / em arco-íris / de redes / e em luzes de porcelana / ouvindo roxas músicas / de meus lábios”, ele considera o “Outro” como “arco-íris”; “luzes de

porcelana”; são imagens utilizadas para expressar como o eu lírico tem grande admiração por seu amado. Para Barthes, “Quando o Gasto amoroso é afirmado continuamente, sem freio, sem reparo, produz-se essa coisa brilhante e rara, que se chama exuberância, e que é igual à Beleza” (BARTHES, 1981, p. 117). A escolha das palavras da escritora revela o sentimentalismo do eu lírico diante do enamorado. Ele coloca aquele que ama em um pedestal, como se fosse um “Deus” que pudesse ter a beleza de um arco-íris, o brilho de uma porcelana e a magia de um duende como se manifesta nos versos posteriores, “Hoje relembro-te, duende dançarino / dormindo”.

Compreende-se que a angústia se encontra na busca incansável pela felicidade, dessa forma, a possibilidade de ser feliz se concretiza, por meio, de pequenos detalhes aos que o eu lírico tenta se agarrar, “E a promessa de amor escrita / em batom / no espelho / aguardando acordasses”, a estrofe manifesta uma promessa que sustenta a esperança de uma possível realização amorosa.

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

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

A quarta estrofe é marcada pela nostalgia de um tempo feliz, “E as gardêneas que me deste / no quarto / enquanto dormiam os vulcões / do México / espumados de neve”, o eu poético se remete ao passado para buscar os anseios que não encontra no presente. A imagem das gardêneas flores chinesas muito utilizadas por aqueles que desejam demonstrar seus sentimentos², contribui para configurar o amor do passado.

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

Para Freud (2010) os homens deixaram de operar somente pelo princípio do prazer e passaram a considerar a realidade e suas contundências. As paixões, elementos centrais da libido, deixaram de serem as únicas norteadoras das ações humanas. O indivíduo segundo a realidade, que pode ser considerada uma terceira parte, passa a mediar os impulsos e, dessa maneira, o caos incontrolável das paixões deixa de ser regra.

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

Dizemos às vezes “uma felicidade” para dizer “uma alegria”, mas a felicidade é algo muito diferente, e sobretudo bem mais do que uma alegria passageira. Fica claro desde então que a felicidade deva ser um contentamento duradouro, um estado estável, permanente, e, refletindo-se nisso, talvez até eterno. De fato, se nossa felicidade viesse a interromper-se, ela é que deixaria lugar a uma insatisfação, a um descontentamento, a um sofrimento; então não seria a verdadeira felicidade, já que acolheria também todo o seu contrário. “Um momento de

² <http://www.significados.com.br/gardenia/>

felicidade” é, portanto, estritamente falando, uma expressão imprópria, quase contraditória, pois isso é confundir a felicidade com a simples alegria, a cuja essência não repugna que seja concebida apenas como provisória, ao passo que a felicidade, por sua vez, é permanente, ou não é. A felicidade a que aspiramos todos deve, se não ser necessariamente eterna – pois não estamos de modo algum seguros da eterna sobrevivência de nossa alma –, pelo menos perdurar ao longo de toda a nossa vida (BOSCH, 1998, p. 22).

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

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

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

Também, poder-se-ia dizer que o desejo é a insatisfação que restou depois do acúmulo da necessidade. O desejo vive de sua insatisfação, resguarda esta estranha função: a função da insatisfação. Freud o dizia com todas as letras: nenhum objeto coincide com o objeto que o sujeito busca. O desejo é como

uma lançadeira, que continua tecendo, quando, à primeira vista, parece que o trabalho está terminado. Esta relação profunda do desejo com a insatisfação liga-o à instabilidade do objeto da pulsão (MASOTA, 1987, p. 84).

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

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

Lília Silva se vale de uma linguagem figurada, ao tecer versos, que configuram um universo imaginário bem como interior. A escritora constrói no poema “Gaiola Vazia”, um cenário romântico com imagens que levam o leitor a compartilhar desse campo sentimental. Verifica-se, em todas as estrofes uma tessitura semântica que constitui o poema, na primeira: braços; pássaros; esperança; lírios. Na segunda: arco-íris; luzes; músicas; lábios. Na terceira estrofe: dormindo; promessa; amor; escrita; espelho. Na quarta: gardênias; quarto; lembro; pássaro; braços. E na última estrofe: condição e feliz. Compreende-se, que esse encadeamento de imagens elaborado pela autora, apresenta um sentido, logo transmite uma mensagem, que por meio do lirismo dos versos passa a ser decodificada pelo leitor, aquele que se propõe a refletir.

Para Gaston Bachelard, “pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto de objeto, mas que capte sua realidade específica” (1993, p. 04). A poesia esboçada pela escritora, não representa um mero entrelaçar de imagens, mas a materialização de

afetos, anseios e lacunas que constituem o homem. A escritora dá forma às linhas do imaginário, “para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética” (BACHELARD, 1993, p. 04).

1.3 A ANGÚSTIA DO “EU” EM BUSCA DE SI

As imagens articuladas na poesia de Lília realizam uma leitura peculiar, do modo que o indivíduo se relaciona no universo. O poema “Auto-retrato”, apresenta um olhar sensível da poeta ao desbravar o interior humano. Com uma linguagem introspectiva e um senso crítico jacente, a poeta constrói um diálogo sem se prender aos romantismos utópicos.

AUTO-RETRATO

O que me prende a vida é este pranto,
mesmo na torre erguida por meu gesto.
Esta visita do corcel de trapos,
que me volta a sorrir como uma doida.

O que me prende a vida é o efêmero
das papoulas tornadas ao afago.
São os de lã sobre meu linho,
lilases, navegando em meus cabelos.
São pássaros de lágrimas, exilados
das verdes faces de minha velha mãe.
São raízes de chumbo que se alteiam
nos olhos do horizonte que escolhi.

O que me prende a vida são as rochas
que um dia me erguem braços de algodão.
É ver
os lobos vestidos de céu;
o azul ornado de sangue e pedras;
as mãos descalças sobre tanta neve,
com seios-tochas ao ninarem o filho.

O que me prende a vida é saber
que as traças são inúteis ao granito;
que espumas das estátuas se põem

no pranto do mar,
e homens com olhos de paina,
estão a deglutir pedras imensas.

O que me prende a vida é a campina
de cactos, que sangrou meus ombros mortos.

O que me prende a vida é esta certeza
de que as paredes serão tule,
coroadas
de rosas de megatons.

O que me prende a vida é este grito;
é a estrela derramada no telhado,
feita bordão,
a reiventar-me o canto,
entre as feridas abissais da terra.
(SILVA, 1991, p.44).

O título do poema se remete a um estado de reflexão interior, pelo qual o indivíduo se volta para ele mesmo, em busca de verdades e autoconhecimento. No entanto, a escritora não constrói um autorretrato de si, mas de um “Eu”, que poderia ser qualquer indivíduo diante dos enigmas da vida. Na primeira estrofe, “O que me prende a vida é este pranto / mesmo na torre erguida por meu gesto / Esta visita do corcel de trapos / que me volta a sorrir como uma doida”, o eu lírico, expressa um choro de indignação perante a existência sendo essa inconformidade que o leva a querer estar vivo. O verso, “mesmo na torre erguida por meu gesto” faz referência aos braços erguidos ao céu, um sinal utilizado pelo cristianismo de louvor a Deus. O corcel é abordado no poema como a representação do homem, pois “Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 203).

A segunda estrofe se inicia com a mesma ideia anterior com imagens mais melancólicas e versos mais tétricos, “O que me prende a vida é o efêmero / das papoulas tornadas ao afago / São os de lã sobre meu linho / lilases, navegando em meus cabelos...”, o eu lírico estabelece uma profunda reflexão ao enxergar nos momentos passageiros da vida, uma solidez para prosseguir vivendo, “Ora, a felicidade consiste naquilo que já vimos, ou seja, em desfrutar

prazeres e estar isentos de dores” (BENTHAM, 1979, p. 19). Um prazer que seja pleno e duradouro pode ser uma busca abstrata para o homem. Pois se deleitar com instantes alegres talvez seja a real felicidade humana. Desse modo, o eu poético entende que o efêmero se faz essencial para vida, pois ela não depende apenas de futuras realizações, mas de um passado álcare também. As “papoulas³” se remetem ao esquecimento do indivíduo em relação aos momentos de outrora, e o “afago”, “a lã sobre meu linho / lilases, navegando em meus cabelos...” fazem referência aos eventos prósperos.

Seguindo a tessitura de sentidos do poema “Rosa de máscaras” e “Gaiola Vazia”, os pássaros também se manifestam em “Auto-retrato” como a representação do ente amado, entretanto, esse sujeito não se refere a quem o eu lírico ama, mas aos sentimentos de sua mãe, como apontam os versos, “... São pássaros de lágrimas, exilados / das verdes faces de minha velha mãe / São raízes de chumbo que se alteiam / nos olhos do horizonte que escolhi”, depreende-se, que no passado os homens foram afastados ou se afastaram da mãe do sujeito lírico, e assim, esta trajetória como “raízes de chumbo” segue da mesma forma com o eu poético, em razão, do futuro que escolheste.

A terceira estrofe configura imagens sagradas e significados expressivos. Com uma linguagem figurada e mais hermética, a escritora delineia a complexidade das convicções humanas, “O que me prende a vida são as rochas / que um dia me erguem braços de algodão”, de acordo com o Cristianismo a abordagem utilizada pela autora em suas composições, a imagem da rocha “No antigo Testamento, o rochedo é símbolo da força de Jeová, da solidez de sua aliança e de sua fidelidade” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 782). Uma das causas que justificam a existência do eu lírico é a fé, a crença por um poder divino capaz de transformar o que é justificado pelo verso, “que um dia me erguem braços de algodão”, essa força é que levanta os braços do eu poético com trajes de algodão em direção ao firmamento. A fé do homem em relação ao subsistir é resultado de seu receio diante do mistério da existência. Dessa forma, na passagem, “É ver os lobos

³ Para os autores, “No simbolismo eleusino, a papoula que é oferecida a Deméter simboliza a terra, mas representa também a força de sono e de esquecimento que toma os homens depois da morte e do renascimento (MAGE, 136)” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 944).

vestidos de céu” é uma tentativa de crer que até os mais bravos poderiam se render a força do nume.

Razão e fé são questões que inquietam e afligem o ser humano, que se vê inferior diante da superioridade divina. Os versos, “o azul ornado de sangue e pedras / as mãos descalças sobre tanta neve / com seios-tochas ao ninarem o filho”, o azul (sagrado) se mescla com o sangue (derramado pela salvação dos homens) na concepção bíblica do Cristianismo e as pedras⁴ seriam a origem divina dos seres humanos. Essa abordagem cristã torna-se necessária para compreensão do poema, uma vez que se verifica na obra de Lília Silva, uma reflexão voltada para aspectos que transcendem a racionalidade.

Os versos “as mãos descalças sobre tanta neve / com seios-tochas ao ninarem o filho” são imagens poéticas que configuram a relação materna como um afeto além do sofrimento, um sentimento generoso e sublime. A escritora se vale do afeto maternal como uma das grandezas da existência, assim como a crença, que é apontada no início da estrofe para justificar, uma das causas que mantem o eu lírico preso à vida. Discorre Edgar Morin (2015), em sua obra *Introdução ao pensamento complexo*, que há duas formas de pensamento que guia o indivíduo: o racional ligado à lógica e à razão e o mítico, relacionado ao universo imaginário, mitológico e a surrealidade. Para o autor, o raciocínio humano ocorre a partir da articulação destes dois tipos de pensamento, que se encontram indissociáveis, de forma que o plano imaginário dos mitos, religiões e crenças ainda que mais abstrato e misterioso, tem o mesmo valor que o plano racional para o homem.

O eu poético se prende a vida numa procura de sentidos que o façam prosseguir, “O que me prende a vida é saber / que as traças são inúteis ao granito / que espumas das estátuas se põem / no pranto do mar / e homens com olhos de paina / estão a deglutir pedras imensas”. Verifica-se, que as traças representam os males que atormentam o eu lírico e o granito torna-se sua rispidez diante dos conflitos da existência. No entanto, sua frieza como de

⁴ Valendo-se do *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, “Tradicionalmente a pedra ocupa um lugar de distinção. Existe entre a alma e a pedra uma relação estreita. Segundo a lenda de Prometeu, procriador do gênero humano, as pedras conservaram um odor humano. A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e de descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus. A pedra bruta desce do céu; transmutada, ela se ergue em sua direção” (2009, p. 696).

uma estátua não permanece diante da tristeza, e assim, vai se dissolvendo como espuma nas lágrimas da melancolia. O que deixa o sujeito lírico mais seguro de sua permanência na terra é a consciência, de que ainda existem indivíduos capazes de superar grandes obstáculos, o que sinaliza o verso, “e homens com olhos de paina / estão a deglutir pedras imensas”.

A simbologia dos versos de Lília aponta para uma escrita figurativa e surrealista⁵ que dialoga com o leitor por meio de imagens, “Se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens” (BACHELARD, 1993, p.16). Uma das sutilezas do poeta está na arte de relacionar imagens, na forma como ele as entrelaça em sua lírica. Desse modo, a imagem vai se constituindo da tessitura enunciativa que o poema vai construindo entre morfemas e sintagmas. Essa teia de significados se manifesta nos versos lilianos, que apresentam uma associação de imagens que apontam para uma reflexão sobre a existência.

A quinta estrofe do poema “Auto-retrato” segue com os versos, “O que me prende a vida é a campina / de cactos, que sangrou meus ombros mortos”, o eu poético se vale da expressão “campina de cactos” para tratar das dores e das decepções que o homem se depara diante da sua travessia. Sofrimentos que ferem (sangram) até os sujeitos mais exaustos dos percalços da vida (ombros mortos). E diante das ambiguidades que constituem o indivíduo, o eu lírico também aponta bons motivos para continuar vivendo, como na penúltima estrofe, “O que me prende a vida é esta certeza / de que as paredes serão tule / coroadas de rosas de megatons”, observa-se, que a expressão, “paredes tule” e “coroadas de rosas” se opõe a “campina de cactos” apontada nos versos anteriores. Nessa ocasião, o sujeito poético crê em uma jornada de alegrias, sem os espinhos dos cactos, mas com as belezas das rosas. Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), a rosa é a flor simbólica de maior utilização no Ocidente, simboliza a alma, o coração e o amor.

O poema constrói a cada estrofe a identidade de um sujeito delineado pelos dramas e questionamentos da vida. Um esboço que reflete uma multidão de sujeitos que sofrem pelas incertezas e angústias que afligem o inconsciente.

⁵ Nos anexos “Correspondência entre Lília Silva e Job Lopes” há referências sobre as características surrealistas de Lília Silva.

O imediatismo de ser feliz e a busca pelo amor são duas constantes na jornada humana. Desse modo, independente de classe, gênero, idade ou etnia, o indivíduo carrega em seu âmago esses anseios, que o configuram como um ser vulnerável e incompleto.

Ao longo das sete estrofes o que se compreende em todos os versos é uma vontade de enunciar, de expor os sentimentos. O título “Auto-retrato”, já se remete a uma avaliação interior, uma reflexão que ocorre no poema como forma de um desabafo de todas as aflições, medos e sofrimentos que se esconde no mais profundo “self”⁶. É um momento de libertação inconsciente da autora, no qual o sujeito lírico se constitui como porta-voz da sua alma. “Um drama enfim em que o poeta preencha plenamente a finalidade múltipla da arte, que é abrir ao espectador um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens” (HUGO, 2007, p. 69). A obra poética de Lília Silva com imagens poéticas constrói esses dois horizontes: o interior ao revelar as angústias e aflições que os indivíduos por medo ou vergonha preferem omitir, e o exterior ao deslindar uma sociedade constantemente onipotente, ao ditar tendências que o homem necessita seguir, como se elas fossem critérios para julgar ou condenar o valor da existência.

A última estrofe do poema, “O que me prende a vida é este grito / é a estrela derramada no telhado / feita bordão / a reiventar-me o canto / entre as feridas abissais da terra”. A escritora configura nos versos finais uma síntese de seu poema: o eu lírico se prende a vida pelas angústias (grito) que consomem o ser humano; por perguntas que só o tempo trás as respostas e nem sempre há uma solução para todas. Assim, o indivíduo sonha em ser “estrela” como aponta o verso, ele acredita que pode alcançar o céu (sucesso) e o brilho diante de todos (admiração), mas como essa felicidade suprema é uma busca permanente, o eu poético se torna “estrela derramada no telhado”, ou seja, como uma peça dentre várias que ajudam a formar as ideologias sociais. Não é uma peculiaridade do eu lírico se questionar sobre a vida, já que essa introspecção é uma condição do homem.

⁶ Segundo os estudos de Carl Gustav Jung, o self é o arquétipo da centralidade e do equilíbrio desenvolve-se progressivamente ao longo da existência humana, por meio, de uma individuação do sujeito. O processo ocorre através da harmonização e sintonização dos pares de opostos, parte consciente e inconsciente.

O que resta ao indivíduo é evoluir diante dos males do universo, como expressa a poeta, “a reiventar-me o canto / entre as feridas abissais da terra”, pois não há um medicamento que previna dos sofrimentos da alma, o sujeito para viver plenamente necessita passar por todos os estágios que compreendem a existência: alegria; prazer; ternura; amor são alguns afetos que fazem a vida ser mais aprazível. No entanto, desespero, saudade, melancolia, angústia entre outras, são sentimentos que o homem precisa vivenciar para evoluir espiritualmente e chegar à sabedoria existencial. Entende-se, que passar por essas dores não é um estado tranquilo e muito menos fácil, mas é nessa fase que o sujeito procura se desvendar, aonde nele emana o autoconhecimento, “à clara luz dos enigmas temos a possibilidade de encontrar nosso caminho, o caminho dos picos inacessíveis. [...] só a experiência existencial desvenda o significado dos enigmas” (JASPERS, 1993, p. 115).

De acordo com Jaspers (1993) o sujeito para encontrar seu self, para descobrir sua essência interior como ser existente, necessita desvelar os enigmas do inconsciente. É no diálogo entre o “Eu” e a “alma” que o indivíduo se redescobre e se reconhece tendo uma ideia dimensional de sua relação com os outros e com o universo.

Exilado em seu existente o homem quer ultrapassar-se. Não se satisfaz com o ser, numa quietude fechada em si mesma, o perpétuo retorno do existente. [...] Só na ação sobre si mesmo e sobre o mundo, em suas realizações, é que ele adquire consciência de ser ele próprio, é que ele domina a vida e se ultrapassa. Isso ocorre de duas maneiras: por ilimitado progresso no mundo e pelo infinito que se faz presente a ele em sua relação com o transcendente (JASPERS, 1993, p.50).

O indivíduo se tornou um ser isolado dentro de sua própria “concha”, ele se fecha para o universo como uma forma de defesa, como um mecanismo de sobrevivência, diante dos males que assolam a condição humana. Todavia, ele não quer apenas se exilar do mundo, ele busca transcender sua racionalidade, e assim, adquirir a sabedoria como mecanismo de superar suas fraturas.

A repetição constante do verso “O que me prende a vida” vai além de uma construção anafórica, a ideia se configura como um sinal de “esperança”, pois a cada dia o eu lírico busca novos motivos para continuar seguindo. O ser

humano se mantém motivado quando estabelece metas a cumprir, os percalços surgem como desafios a serem vencidos, o que proporciona mais estímulo e vontade de realizar os objetivos traçados.

Por falta do vínculo profundo do espírito, a sua vida, seja por encantadora ingenuidade infantil, seja por necessidade, não é mais do que uma mistura sem nexos de um pouco de ação, de acaso, de acontecimentos; vemo-las umas vezes praticar o bem, depois fazer o mal; umas vezes o seu desespero dura uma tarde, outras prolonga-se por três semanas, e ei-las prazenteiras, e logo desesperadas por mais um dia. A vida é para elas uma espécie de jogo em que se entra, mas não chegam nunca a arriscar tudo, nunca ela se lhes representa como uma consequência infinita e fechada. Por isso não falam nunca senão acerca de atos isolados, tal ou tal boa ação, tal falta (KIERKEGAARD, 2014, p. 262).

A vida não é linear e não pode ser controlada pelo homem, por mais que suas ações sejam condicionadas, elas podem gerar consequências imprevisíveis no futuro. O indivíduo é incapaz de manipular todos os acontecimentos que sucedem a sua volta, pois a vida é como cita o autor, “uma espécie de jogo”, um embate paradoxal, uma mescla de alegrias e tristezas, de conquistas e derrotas, um jogo, no qual a peça fundamental é o homem, os seus atos é que movimentam o tabuleiro e não jogá-lo, é como anular sua existência. As regras que ditam essa disputa são estabelecidas pelas normas sociais e jurídicas, porém cabe a cada jogador segui-las ou não. Os indivíduos, “não chegam nunca a arriscar tudo” (KIERKEGAARD, 2014, p. 262), o homem é cauteloso em suas ações, seja por temor a justiça humana ou divina, porém o que ele mais teme é a completa derrota, a morte.

Observa-se ao analisar a fortuna poética de Lília Silva, que suas poesias se amalgamam e os versos se reencontram como rios que desaguam em uma cachoeira. O poema “16” publicado em 1991, apresenta uma reflexão que se entrelaça com “Auto-retrato”.

atritam-se às correntes de minhas asas?

Culpar a destruição dos sentimentos,
a vida gastando-me a pele
e a alma,
se o lixo humano estende-me as mãos
e sorri e sorri,
até que a pureza intacta de eu crer
doe-me toda
à tanta máscara!...

Somar o mundo lá fora
a mim: - seu auto-retrato.
(SILVA, 1991, p. 26).

O eu lírico com um olhar sábio em relação à existência, se volta para o interior, em busca de respostas que o universo não deixa transparecer. A primeira estrofe manifesta uma consciência diante da realidade, “Culpar o mundo do caos / se arestas de mim própria / atritam-se às correntes de minhas asas?”, o indivíduo muitas vezes se exime da sua responsabilidade de lutar por seus ideais, para colocar a culpa no “Outro”, no universo, naquilo que de alguma forma justifique sua frustração. Entretanto, o eu poético admite que está nele as “arestas”, ou seja, as falhas que constituem o ser humano, em sua totalidade. São estas fraturas⁷ que tornam o sujeito angustiado, pois ele não se reconhece como um ser vulnerável, e sim, atravessado por inúmeros discursos que o levam para caminhos sem respostas. Desse modo, os atritos citados pela autora é o resultado da angústia que se aloja nessas arestas e impede o eu lírico de bater asas e voar, isto é, de seguir sua travessia.

Para Luiz Costa Lima (2000) o conceito de sujeito fraturado se distancia da ideia de sujeito moderno, pois o fraturado é um sujeito móvel, que transita por diversos espaços, é um ser adaptável que se expressa pela posição que assume. “[...] Por sua mobilidade, o sujeito fraturado é aquele capaz de ser visto a ocupar posições diversas no interior da sociedade” (LIMA, 2000, p. 274). De acordo com o autor, o sujeito não terá uma posição que seja fixa, isto é, definida, essa posição poderá ser assumida a partir do meio em que esse sujeito se encontrar, “a possibilidade de uma nova posição do sujeito supõe a saída de si; não em favor de um ‘pensamento de fora’, mas, como vimos no

⁷ O termo fraturas é abordado nessa pesquisa partindo dos estudos do teórico Luiz Costa Lima.

último Foucault, em prol de um pensamento que se supunha na fronteira” (LIMA, 2000, p. 284). O autor defende um sujeito que adquire uma nova posição, não pela influencia de um pensamento alheio, mas por suas reflexões descentralizadas.

O eu lírico configurado por Lília é reflexivo, que se situa nas fronteiras entre a razão e a subjetividade. Os versos prosseguem, “Culpar a destruição dos sentimentos / a vida gastando-me a pele / e a alma”, verifica-se, que não são os afetos que estão sendo diluídos, mas a rotina cartesiana do cotidiano que está tornando o ser humano mais insensível. Ao se defrontar com uma conjuntura mecanicista, o indivíduo se torna frustradamente manipulado por ela. E caso, sua atitude seja oposta aos padrões impostos, sua conduta é tomada como de um esquizofrênico ou rebelde. Por esta razão, o indivíduo tende a se desiludir e tornar-se tépido diante dos acontecimentos.

A decepção do sujeito é tamanha diante da realidade que sua confiança pelo “Outro” já não há. Nos versos, “se o lixo humano estende-me as mãos / e sorri e sorri / até que a pureza intacta de eu crer / doe-me toda / à tanta máscara!...”. O eu lírico se encontra extremamente decepcionado com a condição humana em um mundo controlado pelos avanços tecnológicos e pela mobilidade de um sujeito cosmopolita, o homem tornou-se individual, veloz e lógico em suas ações, dessa forma, ele age muitas vezes por impulso sem medir as consequências, assim ele se vê o comandante de suas decisões e passa a enxergar o “Outro” ora como concorrente ora como “escada” para chegar aos seus ideais. A partir dos estudos de Zygmunt Bauman, o relacionamento Eu/Outro é mercantilizado e seus laços afetivos são frágeis podendo a qualquer momento serem rompidos. E, deste modo, “O interesse público é reduzido à curiosidade sobre as vidas privadas de figuras públicas e a arte da vida pública é reduzida à exposição pública das questões privadas e a confissões de sentimentos privados” (BAUMAN, 2001, p. 46). Assim, os motivos do eu lírico em considerar nos versos, o homem como lixo, “se o lixo humano estende-me as mãos”, significa que a virtuosidade e os valores se perderam em meio à “modernidade líquida”⁸.

⁸ “Modernidade líquida” é um conceito desenvolvido pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman. “Para o sociólogo, as inúmeras esferas da sociedade contemporânea (vida pública, vida

A obra *O Amor líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos* de Zygmunt Bauman (2004) apresenta a teoria de uma sociedade contemporânea, na qual os laços afetivos e a convivência sofreram uma degradação em sua essência. Segundo Bauman (2004) são casos raros os vínculos duradouros e as relações afetivas, o homem vive de laços frágeis, que se desfazem a qualquer desentendimento ou oposição. Afetos que se constroem rapidamente e que se rompem na mesma proporção, assim, o amor líquido é resultante de uma modernidade também líquida, a qual foi construída em meio à destruição de valores, tais como confiança, amizade, compaixão, entre inúmeros outros.

Os versos, “até que a pureza intacta de eu crer / doe-me toda / à tanta máscara!...”, o eu lírico revela o seu desengano em relação ao homem. A sociedade se transformou em um “jogo” de forças, os indivíduos passaram a competir, e nesse embate, o escudo deu lugar à máscara como peça essencial para se defender. Seguindo a perspectiva de Jung (1984), a persona pode ocorrer de forma positiva ou negativa, essa máscara tem a finalidade de proteger o Ego e a psique das diversas forças e reações sociais que invadem o sujeito. Por esta razão, o indivíduo com o objetivo de se proteger ou para tentar se adaptar ao seu círculo, adota conscientemente uma personalidade artificial ou mascarada, contrária as suas características e o seu caráter. Quando o homem se isola em seu ambiente, solitário com seus pensamentos ou em um grupo reservado de amigos, a persona se manifesta de modo distinto de quando se está com desconhecidos ou no local de trabalho. Há para cada situação social uma persona, o que leva o sujeito a se camuflar e raramente se mostrar como de fato é.

A teoria de Jung (1984) sobre a persona pode ser analisada a parti da poesia elaborada pela escritora. Os dez poemas selecionados para essa tese indicam um eu lírico que se constitui pelas distintas facetas que apresenta em

privada, relacionamentos humanos) passam por uma série de transformações cujas consequências esgarçam o tecido social. Tais alterações, de acordo com o sociólogo polonês, faz com que as instituições sociais percam a solidez e se liquefaçam, tornando-se amorfas, paradoxalmente, como os líquidos. A modernidade líquida, assim, é tempo do desapego, provisoriedade e do processo da individualização; tempo de liberdade ao mesmo tempo em que é o da insegurança. Como resposta a esta possibilidade de liberdade (BAUMAN, 2001, p. 152), os homens deste tempo, no anonimato das metrópoles, têm a sensação de impotência sem precedentes, já que, no anseio por esta liberdade, os mesmos encontram-se por sua própria conta e risco em meio ao concreto”. (TFOUNI, 2008, p. 176).

relação ao “Outro”. A persona se configura nos poemas de Lília Silva por meio da angústia e dos afetos que a cada estrofe vai moldando as atitudes do eu poético, o indivíduo não age sozinho, contra ele próprio, suas ações ocorrem como resultado da interação com o “Outro”.

O poema se encerra com a estrofe, “Somar o mundo lá fora / a mim: - seu auto-retrato”, a persona ocultada pelos indivíduos, as decepções, melancolias e angústias são reflexos do universo humano, e sendo o eu lírico, fruto dele, esse retrato também é seu. O sujeito tenta se afugentar dos males sociais, de um jogo de forças e poder, porém ao nascer o indivíduo já está inserido nessas amarras. Exilar-se, é uma forma não só de isolamento, mas de anulação da existência, o sujeito se constitui pela interação com o próximo, assim, cabe a ele viver conforme suas convicções e ideais, ainda que haja sofrimento, esse é um dos elementos da vida.

Para a poeta Lília Silva, a travessia existencial tornou-se um dos temas para sua abordagem poética. A expressividade criada pela linguagem serve como um ponto catalisador, base pela qual a escritora manifesta um olhar interior sobre o universo, em que seres e coisas são captados por uma ótica lírica de reflexão. Os afetos, em sua aparição epifânica ganham um sentido de contemplação, pelo qual o eu lírico se conjuga com o mundo, formando um único tecido. O poema “61” apresenta sentimentos urgentes de um “Eu” em busca de si,

61

Em grisalhas cirandas,
 - ausente o véu -,
 tanto esmolei o amor!
 (mesmo em húmos de esperança,
 lúcida de que ele é dependência...)
 E Tu, que escorres o Infinito
 dos dedos
 e, em jograis relicários, as galáxias;
 e Tu, Senhor-da-Beleza e soluções,
 se a tudo criaste,
 a quem amas?

Acaso me recordas?

Indago-Te, por criares o mal
se, Deus, poderíeis
só o Bem exalar.

Eu não teria tanta ferida
sem cicatriz
de tormentosas luas
e, anjo ou verdugo algum erguer-me-ia a pele,
acobertando-as.

Não tingiria de branco, esta dor,
ou abstrata, a Paz
eu fingiria.
O certo e o errado
não confundiriam
o passado em pegadas ao futuro.

Já vence, o Tempo, a técnica:
computadores humilham cérebros
que os criaram.
A dor não tem, na lágrima, a expressão maior,
mas a mais ínfima.
O irmão sente a peste do século:
o convívio
- Babel a nós predestinada.
O próximo vencerá, definitivamente o tempo,
A alçar o imensurável,
As soluções vizinhas ou distantes,
Imitando-Te.

Sei que nas paisagens-procelas
foste-me bonança,
mas acuso-te:
antes da inteira morte,
assassinei-me ao que não foi Poesia,
mesmo enxergando-a
coagulado o sangue
nos cravos do madeiro
de minha alma.

Nesta agonia desde a juventude,
perdoam-Te meus olhos, pela bússola
da única estrela que me deste.

Acaso me respondes nesta noite,
Que, tua dádiva não pode ser contínua
Se, esbanjando a luz em tantos séculos,
Em migalhas a fazes em todas luas?

E acaso aceito o caos
desintegrada,
por integrar-Te na poesia que me deste?
(SILVA, 1991, p. 66-68).

A escritora constrói um poema introspectivo por imagens da afetividade, que são a principal matéria-prima de sua composição. Ela capta as nuances da vida, daquele que habita as multidões, sem ser notado pelo “Outro”. Lília não se comunica com um público restrito, mas com aquele que sonha, que busca ser feliz, que vivencia as decepções da existência, ou seja, ela estabelece um diálogo com o ser humano independente de quem ele seja. Segundo Eliot (1972), o “correlato objetivo” do poema está na interioridade do “Eu” configurado pelas dores e angústias da busca pela felicidade.

O único modo de expressar emoções em forma de arte é através de um “*correlato objetivo*”, em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que serão a fórmula dessa emoção particular. Assim quando os fatos externos que precisam convergir para a experiência sensorial são fornecidos, a emoção é imediatamente evocada (ELIOT, 1972, p.145 – grifo do autor).

A escritora tece uma teia semântica que conduz o leitor a vivenciar a angústia que o eu lírico passa em cada estrofe. Os léxicos, “dor; ferida; cicatriz; agonia; caos; sangue; morte” formam uma tessitura que ajuda a delinear, um sujeito melancólico, que não se permite ser alegre, pois revive constantemente os sofrimentos de outrora. O poema se inicia remetendo-se ao passado com os versos, “Em grisalhas cirandas / - ausente o véu - / tanto esmolei o amor!”, o eu poético se submete a triste condição de “mendigo” implorando uma compaixão inexistente por parte do “Outro”. Ele persiste em um afeto sem resposta, sem conseguir compreender, que a rejeição está no amado, e não, na falta de sentimentos.

O eu lírico ainda que tomado pelos sintomas amorosos possui uma consciência reflexiva sobre o mesmo. Os versos em parênteses apontam para essa análise, “(mesmo em húmos de esperança / lúcida de que ele é dependência...)”, a utilização do vocábulo “humos” sinaliza para uma esperança que o eu poético alimenta, sentimento que o leva a esmolar receptividade, embora ele saiba que essa vontade de acreditar é uma dependência do amor que ele não consegue se destoar.

Amar é estar em disponibilidade para o sofrimento. Pois se o amado é insubstituível e nele se concentram todos os nossos desejos, nossa vulnerabilidade é absoluta. E o simples conhecimento dessa vulnerabilidade, dessa dependência, arreia de susto nossa alma. O mais complicado é que não dependemos só dele para sermos felizes ou para mantermos a felicidade aparentemente obtida com a vitória inicial da conquista. Dependemos da pessoa em que ele se transforma ao se tornar o *amado*, pessoa que em grande parte independe dele mesmo (COLASANTI, 1984, p. 138).

O sujeito não depende exclusivamente do amor para alcançar a felicidade desejada, mas depende da projeção que ele constrói em relação àquele que ama. A dependência se dá por essa idealização que se constitui no “Eu” ao tornar o “Outro”, um ser especial com características peculiares que o distingue de todos. Cada indivíduo tem a sua história e sua identidade, sendo assim, cada ser é insubstituível, porém quando o sujeito estabelece uma relação afetiva com o “Outro”, não é o amado que se torna único, mas o sentimento que o “Eu” atribui a ele. Dessa forma, o que deve ser substituído não é o sujeito amado, pois isso só ocorrerá, quando ele deixar de existir, para que um novo ocupe o seu lugar. Compreende-se, que a mudança deve ocorrer nos sentimentos, já que eles podem ser substituídos e alterados.

Os versos, “eu não teria tanta ferida / sem cicatriz”, as melancólicas imagens elaboradas pela autora expressam um estado de angústia vivenciado pelo eu lírico. São essas fraturas de uma árdua travessia que o tornam mais tétrico em relação à vida. De acordo com Sartre (1997), é nos estados de crise existencial que o indivíduo passa a refletir sua posição no universo. É quando ele percebe sua fragilidade diante dos conflitos humanos e passa a questionar suas limitações, por esta razão, ele é tomado pela consciência do “nada”. O sentimento de angústia o transporta para a realidade de um ser inacabado, imperfeito, isto é, incapaz de construir sua vida com perfeição.

Valendo-se, da obra *Prismas do teatro* de Anatol Rosenfeld, o homem para compreender seu self necessita “sair” de si, para se observar e adquirir um próprio “Eu”. Segundo Nicolai Hartmann, “é somente no expandir-se e autoperder-se que a pessoa encontra a si mesma, e somente na identificação consigo mesma ela é uma estrutura capaz de expansão, isto é, um ser

espiritual” (HARTMANN Apud, ROSENFELD, 1993, p. 30). O poema desprende o leitor de si e o leva a refletir sobre os afetos que compõe a essência humana. Uma leitura desprentensiosa das obras da autora torna ineficaz o efeito reflexivo, que é transmitido através da escrita. O eu lírico constituído por Lília, cumpre não só o papel literário, mas também o psicanalítico, filosófico e social, ele se expande nas palavras de Hartmann, como ser literário, mas também expande o olhar do leitor, ao dialogar com o seu meio e o seu próprio “Eu”. Com isso, se forma uma corrente: autor/poema → poema/leitor → leitor/Eu. Para o crítico,

A autoconsciência pressupõe não-identidade e identidade ao mesmo tempo; a identificação pressupõe a distância. No momento em que o homem se descobre, ele está além de si mesmo. Conquistando esta presença à soi, a pessoa se desdobra, se reflete, se fragmenta; é livre, não coincide consigo (HARTMANN, apud ROSENFELD, 1993, p. 30).

O autoconhecimento é a autoconsciência não se dão de maneira simples, são processos que requer um distanciamento do sujeito e seu inconsciente. Para se descobrir enquanto cerne, o indivíduo precisa ir além de sua persona e estar acima de suas emoções. Diante de uma rotina exaustiva e o acúmulo de informações aceleradas, o sujeito não refleti sobre si, não busca seu âmago, ele vive conforme os atos sociais, ou seja, o indivíduo somente alcançará a liberdade quando descobrir sua essência.

Os dez poemas apresentados nesse capítulo são um recorte que expressam imagens afetivas recorrentes nas obras poéticas da autora. Lília Silva manifesta nos poemas estudados um eu lírico angustiado diante do amor, da existência e de sua própria condição humana. Uma angústia que não se expressa como uma doença a ser medicada, mas como uma inquietação inerente aos indivíduos, que os constitui como seres reflexivos, que se questionam e passam a questionar o universo a sua volta. O homem é um ser imperfeito e repleto de dúvidas e são por essas falhas, cicatrizes e indagações que a angústia se faz presente. De acordo com Sartre (1997), nos momentos de crise e caos existencial, o homem é levado a se analisar e passa a refletir suas limitações, consequentemente, o sentimento de angústia revela à

realidade de um ser incompleto, indeciso, vulnerável diante dos mistérios do interior e do universo.

2. DRAMATURGIA DOS AFETOS EM *UM JUDEU NA MINHA CAMA*

Figura 3.



Fonte: A escritora Lília Silva expondo sua tela autobiográfica "Vestida de noiva": fruto dos dramas afetivos de sua vida. A foto não consta data, pois foi enviada do acervo de fotos pessoais da autora.

Lília A. Pereira da Silva iniciou sua trajetória pelo campo dramático em 1968, com a publicação da obra *Juiz Morto*. Críticos como Menotti del Picchia escreveram sobre sua estreia no teatro, “Sua leitura nos dará o duplo gozo: o de fruir a magistralidade da arte na narrativa e o encanto poético em que envolve as reações emocionais dos personagens que criam em cena um clima de pensamentos profundos” (PICCHIA apud SILVA, 1968, p. 01). A escritora apresenta personagens complexos que retratam o interior humano e principalmente as inquietudes, que atormentam o homem. É no vazio existencial que moram as fraquezas do indivíduo, que o sujeito vivencia os paradoxos da existência, e assim, a dualidade dos afetos. Conforme Fernando Soares⁹, “A sua poesia, o seu romance e a sua pintura estão nos atos de seu primeiro drama para o teatro nacional. O teatro esperava a força do seu estilo e o sofrimento de sua vida” (SOARES apud SILVA, 1968, p. 01). A escritora revela um teor trágico, mas não da obscuridade da morte e dos sentimentos lúgubres, o que ela tece são as dores do cotidiano, os medos sociais, uma crítica sobre as relações contemporâneas entre o “Eu” e o “Outro”.

Em 1976 a autora publica sua segunda e até então, última obra dramática, *Um judeu na minha cama*, livro selecionado para ser estudado nessa tese. Ressalta-se que o objetivo desse capítulo não é analisar o gênero dramático, mas as imagens afetivas que se constroem nas relações dos personagens. A escolha se justifica, por tratar de uma trama centrada em dois sujeitos, Gad e Luana, dois seres que se mesclam e trocam de posições durante o texto dramático, ora o discurso parte do olhar dele, ora a fala está na subjetividade dela. De acordo com Claude Cotti¹⁰, “Ambos os personagens convivem com intensa solidão: ele casado e ela desquitada. Procuram amparar-se um no outro e fracassam. Uma linda e atual peça de uma autora de setenta livros” (COTTI apud SILVA, 1997, p. 213).

Lília configura o retrato de relações contemporâneas, que tornam os laços sentimentais mais frágeis e mais difíceis de entrelaçar. A complexidade

⁹ O presidente do teatro brasileiro de Comédia em 1968: citação retirada do livro *Um judeu na minha cama*

¹⁰ O Presidente da Academia de Artes Liberais da França em 1997: citação retirada do livro *Um judeu na minha cama*.

das emoções do sujeito hodierno implica em relações menos profundas e laços mais efêmeros. O indivíduo teme o “outro”, e assim, passa a temer a si mesmo, pois ele não se reconhece e não se entende. Os protagonistas de *Um judeu na minha cama* são dois personagens com idades amadurecidas, Gad um judeu de trinta e seis anos e Luana, uma brasileira de quarenta anos de idade. Ambos estabelecem um diálogo interior e afetivo, uma relação que se desenvolve pelos questionamentos existenciais e que se alimenta pelo medo da solidão. Gad têm dois filhos em seu casamento com sua esposa, uma mulher descrita por suas riquezas, mas mantém durante dezessete anos uma amante, Luana. E, assim, o judeu vai sustentando as duas relações com sua esposa e sua amante.

A protagonista Luana vivencia de forma ousada e transgressora a condição de amante (escolhida por ela). E Gad, se apresenta como um personagem dubio, ora vilão ora mocinho. Em uma sociedade patriarcal do século XIX e início do século XX, a personagem principal jamais poderia aceitar sua condição de amante e ainda tentar desconstruir o matrimônio. A partir da leitura de *Um judeu na minha cama*, observam-se os reflexos da contemporaneidade, ao tratar de uma protagonista melancólica, mas que compreende o seu papel e prefere essa condição a ser casada.

Segundo os estudos de Alain Touraine (2007) a sociedade contemporânea ocidental constitui um novo sistema de organização social, esse sistema é denominado pelo teórico francês como “modelo de recomposição”, ou seja, uma nova sociedade que necessita de uma recombinação de ideias. Com base nessa nova conjuntura, o papel da mulher é de agente ativo, e não mais como coagente. Assim, o homem deve se adequar ao seu novo lugar descentralizado. Valendo-se, da ideologia de Touraine, o papel de amante e protagonista apresentado por Luana, é reflexo desses novos posicionamentos da mulher. A psicanalista Eliane Mendlowicz expõe uma breve síntese sobre as transformações conjugais e o papel da mulher,

No século XIX, difundiu-se a ideia do amor romântico. Como consequência, gradativamente, começaram a ser valorizados nos laços matrimoniais, além da posição social e financeira do futuro cônjuge, aspectos afetivos, emocionais e sexuais. Essa tendência foi extremamente intensificada no século XX,

chegando a ponto de o casal valorizar mais a questão amorosa do que as responsabilidades com os filhos. Com o passar dos tempos, a estrutura familiar modificou-se. As mulheres passaram a ter um papel mais importante na educação dos filhos, já que as famílias diminuíram consideravelmente de tamanho, e passou-se a valorizar a vulnerabilidade infantil, sendo a mãe a grande responsável pelo respaldo emocional das crianças. O foco central familiar deslocou-se da “autoridade patriarcal para a afeição maternal”, como escreveu Mary Ryan (1981, p.102). Até muito recentemente, as mulheres deixavam a casa paterna somente para casarem-se. Nesta última geração, é que as mulheres passaram a valorizar sua independência financeira (MENDLOWICS, 2009, p. 48-49).

Com os avanços da modernidade, o intercâmbio de culturas, o cosmopolitismo o sujeito tornou-se independente, e assim, a mulher, figura historicamente submissa e dependente passou por modificações ideológicas com o decorrer do tempo. E como exemplo dessas novas mudanças, se caracteriza a personagem de Luana, uma poeta, pintora, musicista que se torna amante em prol de uma vida de luxos.

Luana desconstrói a imagem da mulher romântica, de idealizações amorosas, pois se configura em busca da sua própria realização, e não, de uma satisfação estruturada em um homem ou em um casamento feliz.

Gad – Não! Você ama a si própria.

Luana – Discordo. Ajo de acordo com meu instinto de conservação. Torno-me individual por isso. Também para viver preciso de dinheiro, tendo empregado tudo que tive em imóveis. Para mim, mais que dinheiro, vale o tempo. É dele que preciso para me realizar. Resultado: vivo com você para que me propicie o tempo. É bem isso e nada mais (SILVA, 1997, p. 68).

De acordo com Ghilardi-Lucena (2002) a ideia patriarcal de que a mulher tem que ser bela ou deve ser com o propósito de arrumar um companheiro (namorado, marido, amante) é uma concepção ultrapassada socialmente, vestir-se belamente não é um ato necessariamente de busca sexual ou afetiva, mas de um estar bem consigo mesmo, de ser admirada, elogiada. Nos séculos anteriores, tradicionalmente, a mulher se tornava atraente para ser conquistada. Na modernidade, ela é quem conquista. “A imagem de moça comportada está dando lugar à de mulher liberada. De conquistada a conquistadora” (GHILARDI-LUCENA, p. 85, 2002).

Luana é uma mulher que se caracteriza por sua beleza, mas também, pela forma realista e sem máscaras de julgar a vida. Uma das razões, que a tornam “fria” e cética diante dos acontecimentos pode ser justificado por sua travessia infeliz no plano pessoal e profissional. A protagonista se distingue das mulheres da década de setenta, optou por não se casar e o que se refere ao campo profissional, ela sonhava em ser uma artista, publicar poemas e expor seus quadros, porém pela falta de dinheiro jamais conseguiu levar a diante suas pretensões.

Com uma trajetória conturbada e de inúmeras frustrações, a personagem se constitui uma mulher niilista, sem grandes expectativas em relação ao futuro, compreende que a felicidade em sua plenitude é uma busca ilusória. Essa consciência de Luana se dá pela sua maturidade e também por seu conhecimento existencial adquirido pela vida de escritora e artista plástica. A personagem se posiciona diante da existência com um olhar melancólico e crítico,

Luana – E faz de conta que não sei disso! Redundância! Prolixidade sua... Entenda, Gad, todos dizem que a vida é uma merda, mas acho que ela serve para sacudir a alma dos indivíduos lúcidos. Viver é uma praga, mas tem lá seus encantos. (SILVA, 1997, p. 62).

A imagem feminina abordada na obra *Um judeu na minha cama* é de uma mulher com autonomia em seus pensamentos, que não se deixa levar pelas opiniões e moralismos de uma sociedade ditada por homens. Luana não se destaca apenas pela condição de amante que exerce no drama, mas também, pela riqueza de sua consciência reflexiva e por seu talento literário, que se intensifica nos diálogos dramatúrgicos.

O relacionamento de Gad e Luana é conflitante, os dois construíram por quase duas décadas uma trama sedimentada por laços de adultério. Entretanto, o que mais atormenta o casal não é a infidelidade, mas a dependência que ambos sentem. “Gad – Nós somos explorados porque demonstramos depender de alguém que amamos. E se não temos coragem de largar dessa pessoa, de medo de entrar no caos, isso se torna até virtude em

nós” (SILVA, 1997, p. 67). A dependência afetiva¹¹ leva o jovem a manter uma relação infiel por anos, ele não consegue se desapegar do convívio que tem com Luana, dessa forma o que os prendem não é uma atração sexual regida pela libido, mas um sentimento de apego.

Uma obra literária deve ser considerada como um espaço de “fronteiras”, que se relaciona com as leituras do social, do psicanalítico, do filosófico deixando aberta para ser objeto do olhar das várias áreas do conhecimento, que sejam interessadas na relação entre as produções discursivas e os personagens no qual estes são elaborados. O escritor retrata não só estórias ficcionais, imaginárias, mas histórias reais de uma determinada época, que dialogam com a sociedade. O autor é um artesão da palavra e ao jogar com a língua ele joga com “um fragmento material da realidade” (BAKHTIN, 1992, p.3). Dessa forma, o drama apresentado por Lília, revela os afetos que inquietam o homem e se constituem nas relações contemporâneas, por esta razão, como pesquisador presente neste meio, não busco por meio dessa pesquisa uma solução definitiva, mas uma interpretação literária que possa auxiliar em reflexões sobre a problemática afetiva.

2.1 A LIBERDADE HUMANA: DOIS OLHARES

A obra *Um judeu na minha cama*, apresenta uma relação marcada pelos sentimentos e conflitos afetivos. O que caracteriza a existência individual são as emoções peculiares vivenciadas por cada ser. O indivíduo constrói o seu destino a partir das suas escolhas e dos seus afetos, pois é um sujeito consciente, capaz de fazer escolhas livres e intencionais, ou seja, escolhas nas quais irão definir seu futuro e suas ações. A escolha é um processo natural da existência humana e a liberdade de escolher é um ato que preocupa, angustia e inquieta, uma vez que gera responsabilidade pela autoria do seu destino e

¹¹ De acordo, com Melchiori e Dessen (2008), a teoria do apego começou a ser elaborada recentemente, na segunda metade do século XX por John Bowlby e Mary Ainsworth, embora seja uma teoria inicial é mundialmente conhecida em estudos clínicos e acadêmicos.

compromisso com as suas consequências. A liberdade de escolha não é meramente uma parte da vida, mas um reflexo dela, dessa forma a identidade e as características do indivíduo seriam consequências das suas próprias escolhas.

Gad e Luana vivem um relacionamento adúltero, uma união contundente que ora se coloca no campo amoroso, ora se manifesta como um jogo de poderes, ele busca o prazer, ela busca o conforto financeiro. Gad vivencia a rotina de um casamento desgastado pela monotonia do cotidiano e encontra em sua amante a liberdade, uma possibilidade de se expressar sem receios e sem máscaras. Porém, será que essa liberdade existe? E ao deparar-se com uma nova prisão o relacionamento com Luana, o protagonista se angustia pela falta de liberdade, de poder se revelar sem disfarces. O que pode ser observado na cena a seguir,

Gad – Liberdade! Liberdade!... Procuro-te e não te encontro! Andei pelas estradas e vislumbrei angústia, só sofrimento. A escuridão não me deixava ver, somente apalpar as paredes frias... Como é frio este mundo!... Oh, quem poderá libertar-me? Sofrimento atroz que me persegue! Espero o raiar do dia para encontrar a luz da esperança (SILVA, 1997, p. 20).

A angústia encontra-se vinculada à possibilidade. Ou seja, ela está alojada no oculto, no indefinível, naquilo que não se pode tocar ou ver. É uma incerteza que constitui junto de si outras variáveis indefinidas. Entre as inúmeras possibilidades, a que aflige o sujeito desde seu nascimento é a “liberdade”, que é almejada em toda sua existência. Porém, ela se constrói apenas como possibilidade. O homem através de seu posicionamento no universo tem a oportunidade de moldar seu destino, mediante suas escolhas. Essa liberdade possibilita contribuir para a própria realização, mas também poder negá-la. O mistério diante da vida e a subjetividade em relação aos acontecimentos expõe a fragilidade humana, na qual um dos maiores sintomas é a angústia existencial e a realização da existência como possibilidade.

Gad busca uma liberdade idealizada, uma maneira de ser livre, de consequências, culpas, uma forma de viver sem preocupações. Porém, ele já é livre, sua liberdade está nas suas escolhas e estar com Luana se torna uma opção. O protagonista não necessita ter uma amante em sua vida, mas se

possui é devido ao seu direito de escolha. “Gad – Liberdade é a palavra feliz ou triste? Tantas vezes somos livres e solitários!” (SILVA, 1997, p. 21). A partir dos estudos, de Jean-Paul Sartre (1997), o ato da escolha revela a responsabilidade, o homem se constitui em um mundo configurado por decisões. Dessa maneira, ele deve optar por uma alternativa e por um critério pelo qual essa alternativa foi escolhida. A angústia significa: optar, decidir, escolher, entre alternativas que não possuem critérios externos. É necessário escolher para que o indivíduo possa ser livre. Assim, sempre que está diante de uma ação, o sujeito se torna responsável por tudo o que escolhe, porque não há outra opção que não seja exercer a liberdade.

O diálogo da obra apresenta um personagem frustrado, pois almejou alcançar a liberdade que para ele se encontrava no convívio com Luana e se deparou com o sofrimento da desilusão. Gad se encontra deprimido diante de uma busca impossível o que torna sua vida obscura. A partir do momento que suas ideias se diluem se desfazem com elas também, sua alegria e seu deleite pela existência. Assim, o protagonista se encontra em uma escuridão psíquica, dessa maneira somente a possibilidade poderá reabrir novos horizontes. O homem é movido pela esperança, pela vontade de buscar algo, e quando esse desejo acaba, se finda com ele também a existência. O seguinte fragmento apresenta essa ideia, “Espero o raiar do dia para encontrar a luz da esperança” (SILVA, 1997, p. 20). Gad ainda que esteja desapontado com a ausência de liberdade, não consegue deixar de acreditar na possibilidade de encontrá-la, como se o futuro pudesse trazer respostas que o presente não possui.

Segundo Kierkegaard o passado não pode desenvolver no homem a angústia, para que isso ocorra é necessário que haja uma relação com o futuro ou quando um evento passado (tragédia), trauma ou perda é posto em relação dialética com a culpa. Assim, o indivíduo se angustia diante da possibilidade e diante do futuro.

O passado, pelo qual eu deveria angustiar-me, deve estar numa relação de possibilidade para mim. Se me angustio por um infortúnio passado, não é por aquilo que passou, mas sim por algo que pode vir a repetir-se, isto é, vir a ser futuro. Se ela é mesmo realmente passada, então não posso me angustiar, mas somente me arrepender. Se eu não o faço, então eu me

permiti antes fazer minha relação com ela dialética, mas com isso, a infração se tornou ela mesma uma possibilidade e não algo passado. Se me angustio diante do castigo, então este é posto somente, tão logo, numa relação dialética com a infração (caso contrário, carrego meu castigo) e, então, eu me angustio diante da possibilidade e diante do futuro (KIERKEGAARD, 2014, p.98).

Gad buscou em sua amante a liberdade que não possuía com sua família. Porém, ao longo do tempo foi se sentindo só, distante dos seus filhos e de sua esposa, pelos quais não se importava mais. E com Luana ainda que a convivência fosse frequente, era como se ele não tivesse segurança, já que compartilhavam uma relação oculta. O que o trecho seguinte apresenta, “Gad – Você representa minha fuga, minha frustração, meu amparo e, pior de tudo, minha maior angústia. E pensar que, apesar disso, nossa convivência é nossa solidão...” (SILVA, 1997, p. 21). O personagem se angustia por buscar na amante uma liberdade inexistente, e essa inquietude aumenta com o vazio que se abre em sua existência, pois ainda que tenha duas mulheres, é como se não tivesse nenhuma, já que ambas não preenchem as lacunas de sua vida.

Luana diferentemente de seu amado compreende a liberdade por outra ótica, conforme o fragmento, “Luana – O pensamento é sempre nosso, Gad. DEMAIS nosso. Em todo o resto, tentamos também a liberdade. É o mais gostoso caramelo do século. Gad – Liberdade é palavra feliz ou triste? Tantas vezes somos livres e solitários!” (SILVA, 1997, p. 21). A protagonista tem uma ideologia mais realista em relação à liberdade, segundo ela, o indivíduo é responsável pelo que pensa, logo por suas ações e atos. Dessa forma, a liberdade está nas tentativas do homem de se realizar.

A angústia leva o homem a tomar consciência de sua liberdade, isto é, a angústia é uma das consequências de ser livre. A liberdade precede a existência humana, pois é sua essência. A liberdade não é um sentimento possível ou uma emoção a ser alcançada, mas o ser do homem como projeto a realizar-se. Gad no texto dramatúrgico manifesta essa angústia que o leva a refletir sobre sua condição de sujeito livre, quando ele diz, “Tantas vezes somos livres e solitários!” (SILVA, 1997, p. 21), o homem vivencia inúmeras possibilidades, porém essas decisões devem ser tomadas unicamente por ele,

dessa forma, a solidão e a melancolia se abatem como forma de isolamento, afim de que ele reflita sobre si e suas escolhas.

Gad não consegue compreender que é livre, desde o momento que nasceu, desde que decidiu se casar com sua esposa e que escolheu ter Luana como sua amante. O protagonista procura pela liberdade como se fosse um objeto perdido, que em algum momento pudesse ser encontrado. Em uma das conversas com a amante diz o personagem, “Um dia você me disse que costuma se refugiar da solidão. Que pobres somos!... E, no entanto, existe a liberdade... Sabe onde ela está?” (SILVA, 1997, p. 26). Gad compara a solidão e a liberdade, pois acredita que ambas são estados afetivos. A solidão pode ser evitada, pois depende do indivíduo se sentir solitário ou não. Ele não precisa estar só para ser solitário como não precisa de outros para evitar a solidão. Esse sentimento se encontra alojado no âmago do ser, ele se desenvolve consonante com outros afetos, como, por exemplo, a melancolia, a angústia e o medo. Diferentemente da solidão, a liberdade não pode ser ignorada ou afastada, ela é imanente ao homem, cabe a ele perdê-la ou não, optar por A, B ou C, como também não escolher, sendo assim é uma condição humana.

Segundo Karl Jaspers, “nós somos liberdade e liberdade não é arbítrio, mas opção e escolha de nós mesmos” (1993, p. 361). A liberdade encontra-se na essência da existência. O que move a liberdade é a racionalização do homem, o fato de questionar algo. O indivíduo vive de dualidades e paradoxos, por esta razão, que há liberdade, pois o homem vive cercado de imposições e limitações. Diante dessas barreiras políticas, sociais e culturais, a liberdade jamais pode ser dada em sua totalidade, mas vivenciada constantemente em fragmentos.

O protagonista atribui sua falta de liberdade ao casamento frustrado, ele acredita que está na rotina cotidiana de sua família as barreiras que o impedem de ser livre, como aponta o trecho, “Há tantos homens casados, tristes como eu, todos uns imbecis, covardes, inautênticos. Não posso trocar minha dependência pela sua liberdade, da qual tenho profunda inveja” (SILVA, 1997, p. 19). Para Gad, sua covardia está no medo de desfazer seu casamento, ele se sente dependente do contexto que construiu. Assim, se torna prisioneiro de

uma vida infeliz e acredita que Luana por ser solteira seja livre e tenha a liberdade que ele almeja. O personagem não compreende que ele também se dispõe de liberdade, já que depende dele permanecer casado ou não.

Gad e Luana são dois sujeitos livres, mas que compartilham dessa liberdade de formas distintas. Gad é o patriarca de uma família de classe média alta e constantemente tenta alimentar essa posição patriarcal. Ele busca ser o bom marido e o pai atencioso para seus filhos. Porém, essa linearidade entre o trabalho e a casa o leva ao desgaste emocional, o que leva ele a ter uma relação com Luana, pois essa seria sua liberdade, sua fuga e seu refugio dos conflitos cotidianos. No entanto, com o decorrer do tempo, Gad percebe que a liberdade também não está nessa segunda relação, e que os afetos são muito mais contundentes com Luana do que com sua esposa.

Luana é uma artista que se frustra pela falta de dinheiro para investir em sua carreira. É uma mulher bonita e sensual, que se vale de sua beleza para seduzir os homens. Apaixone-se por Gad e acredita que seu dinheiro a fará realizar-se como escritora. Entretanto, o caso se arrasta sem corresponder as suas expectativas. Diferentemente do seu parceiro, ela compreende a liberdade como inerente à existência e um ato de escolhas. Dessa maneira, Luana sofre menos por ter consciência de que sua condição de amante é uma escolha sua e não um fardo como o casamento de Gad. O que pode ser analisado na cena abaixo,

Luana – Eu o transformei em meu prisioneiro. Você gostou da prisão.

Gad – Todos nós somos cobaias de alguém. E você, de quem é?

Luana – De mim própria. Agora pode me dizer que sou minha glória e minha frustração... (SILVA, 1997, p. 55).

O diálogo apresenta duas visões sobre a liberdade: Luana possui a consciência de que aprisionou o amante aos seus sentimentos. Pretenciosa e astuta, ela acredita que Gad perdeu sua liberdade ao se apaixonar por ela. Além disso, a protagonista não se sente presa a ninguém a não ser aos seus afetos. Já, Gad tem uma ideia de dependência ao acreditar que está “acorrentado” ao convívio com a amante, o que fortalece o domínio de Luana por ele.

Gad – E pequeninas pedras rolam sobre nós. Mas somos um rochedo que não se destrói, mas as pedras sim! No final das contas, você é meu amparo e escudo, mas também minha prisão.

Luana – Uma ilha marítima só é tocável através do mar: não vai ao nosso encontro ou de rio algum. Nós é que vamos ao encontro dela.

Gad – Meu barco chega à ilha e volta, porque assim é você. Não quer convívio de muito tempo com ninguém. (SILVA, 1997, p. 73).

As palavras de Gad apresentam um homem emaranhado por uma “teia” de sentimentos lançada por Luana. Para o protagonista, está em sua amante o amparo e proteção da qual ele necessita. Mas com esse alento vem também uma prisão afetiva pela qual ele não consegue desatar. Luana com toda sua superioridade sentimental se compara a uma ilha, pois se acha autossuficiente e ainda possui a soberba de acreditar que os outros que devem ir até ela. E para aumentar a empáfia de Luana, o amante preso afetivamente busca todas as formas de aproximação para chegar até ela.

De acordo com Sartre (1997) o homem é um ser livre. O indivíduo é fruto de sua liberdade, pois constantemente escolhe as ações que irá praticar. Embora o personagem acredite que não tenha liberdade, por estar preso a amante, ele já exerce o ato de ser livre, ao escolher. Dessa forma, a liberdade não pode ser uma conquista, assim como uma vitória ou a realização de um sonho, ela é uma condição da existência humana:

Com efeito, sou um existente que aprende sua liberdade através de seus atos; mas sou também um existente cuja existência individual e única temporaliza-se como liberdade [...] Assim, minha liberdade está perpetuamente em questão em meu ser; não se trata de uma qualidade sobreposta ou uma propriedade de minha natureza; (SARTRE, 1997, p. 542 - 543).

Para a filosofia sartreana o homem é livre para decidir diante dos questionamentos da vida, já que possui consciência das suas ações. Gad e Luana vivem os dois lados da liberdade, ele se sente preso pelo matrimônio e por esta razão sem liberdade, ela por não ter filhos e nem compromissos conjugais seria aparentemente “livre”, mas opta por se prender a relação

incompleta com Gad. Os personagens ao fazerem suas escolhas apresentam as opções que consideram mais viáveis, seja por medo ou por necessidade. A liberdade une os indivíduos à sociedade, os tornando responsável por seus atos e pelo tipo de sujeito que desejam ser. Desse modo, de acordo com Sartre (1997), as escolhas do homem geram um sentimento de responsabilidade. Diante desse peso que o homem carrega por cada decisão tomada surge a angústia pela inquietação da escolha.

2.2 A BUSCA PELA FELICIDADE

A busca pela felicidade é uma constante na existência humana, o homem projeta sua vida com o objetivo de alcançar a felicidade plena, de agarrá-la em sua totalidade, como se fosse possível solidificar esse sentimento e em determinado momento apreendê-lo por inteiro. O texto dramaturgico se passa na década de setenta, mais especificadamente em 1971, mas apresenta questionamentos que são atemporais, falar de afetos é falar de um tempo sem marcas, uma vez que o homem nasce e é atingido por essa afetividade, dessa forma, não se busca relacionar a obra com o contexto histórico/social no Brasil, uma vez que o objetivo é analisar os conflitos que se dissipam dos personagens.

Retomando os poemas de Lília Silva, o eu lírico busca refletir sobre sua condição existencial, no primeiro momento as frustrações são causadas pelo desamor, no segundo, pela infelicidade e no terceiro pelo vazio de existir. O texto dramaturgico apresentará imagens afetivas semelhantes e dois “Eu” questionando a sua posição universal. O primeiro ato se inicia com a primeira fala da personagem de Luana, a escritora manifesta, por meio da protagonista o início de uma reflexão existencial que percorrerá por mais de duzentas paginas da obra. “Gad – Você gosta mesmo de mim? E se sente mais feliz agora? Luana – Claro que me sinto mais feliz. Mas dizem que a felicidade duradoura é conceito dos medíocres...” (SILVA, 1997, p. 17). Observa-se, que Luana é uma mulher consciente em relação à jornada humana, assim ela contempla os momentos felizes ao lado de Gad, mas é ciente de que a

felicidade não é um estado permanente na vida do homem. Segundo o autor, “a intenção de que o homem seja ‘feliz’ não se acha no plano da ‘criação’” (FREUD, 2010, p.30). O universo configura diversos fatores que corroboram para infelicidade dos indivíduos: a subjetividade do ser humano; o transcorrer do tempo; os fenômenos da natureza; a complexidade afetiva, dentre inúmeros outros.

De acordo com os estudos freudianos, “[Os homens] buscam a felicidade, querem se tornar e permanecer felizes” (FREUD, 2010, p.29). Uma busca imanente à humanidade seja da Oceania ou da América, todos desejam ser felizes, se sentir realizados e plenos. Um sentimento que transcende as fronteiras culturais e sociais e não depende do nível financeiro, pois está constituída de forma distinta em cada ser. Para a protagonista, acreditar na felicidade plena é romantizar uma ideia impossível e viver buscando uma utopia. Já Gad apresenta uma visão oposta a de Luana, isto é, ele faz uma representação da parcela dos indivíduos que também acreditam em uma felicidade constante.

Luana – O que é grande para você?

Gad – A ilusão de eu ser feliz. É por isso que você é “grande” e eu a compro. Tem o corpo e eu, o dinheiro. E aí juntaram-se a coisa mais bela e a mais triste. Quem é mais “nada”, eu ou você? O pior é que não posso conviver com seu mundo diuturnamente, porque faço parte desse mundo covarde que não enfrenta a sociedade (SILVA, 1997, p. 19).

O diálogo acima manifesta o imenso desejo de Gad em ser feliz. O personagem apresenta uma ideia reflexiva sobre a felicidade, pois ele sabe que vivê-la constantemente é uma ilusão. Porém, não consegue deixar de lado a busca por esse sentimento que se resume no relacionamento com “Luana”. No entanto, a felicidade não pode ser comprada como o protagonista diz, “você é “grande” e eu a compro. Tem o corpo e eu, o dinheiro” (SILVA, 1997, p. 19). Gad equivocadamente compra a amante achando que em troca obterá a felicidade e o que reconhece é que não poderá passar todo o tempo que o apetece ao lado da amada. Dessa forma, ele se volta à realidade, que ele chama de “mundo covarde”, uma vez que a grande maioria dos sujeitos prefere ignorar a inexistência de uma felicidade plena.

Valendo-se dos estudos em relação à “modernidade líquida”, Bauman (2001), discorre que a liquidez não seria oposta ao sólido, mas sim o efeito da busca pela solidez. Os indivíduos perseguem a solidez insistentemente até chegar ao ponto em que percebem a impossibilidade de alcançá-la. Luana é um exemplo dessa persistência e ao se deparar com uma realidade menos romântica e mais possível, ela passa a compreender o sentido da felicidade.

O que faz Luana permanecer durante anos como amante de Gad, não é apenas as condições financeiras propiciadas por ele, mas uma consciência realista diante da existência. Com uma travessia de lutas, a protagonista conhece as mazelas da vida, entretanto Gad, de uma cultura judaica tradicionalista e casado com uma mulher de inúmeras posses, ao contrário de Luana, nunca precisou fazer grandes esforços para adquirir conforto e, muito menos sofreu frustrações que o levassem a melancolia. Observa-se, a seguir uma melancólica reflexão da personagem,

Luana – Vai dar uma de moral agora? O mundo é tão podre que a gente vai sentindo o próprio físico também apodrecendo para acompanhá-lo. E tudo o que não é podre é utopia. É por isso que ando sentindo tanta novidade em minha saúde... Minhas reflexões abalaram-me muito estes dias. Perdi três quilos; não sinto sono e nem fome.

Gad – Mas você acordou, princesa adormecida...

Luana – Sempre fui sonâmbula.

Gad – E o que resta de mim?

Luana – E de mim?

Gad – A mesma Luana de sempre!

Luana – Não!... (SILVA, 1997, p.155-156).

A cena manifesta um olhar melancólico de Luana e até mesmo desesperançoso em relação ao universo. Quando ela expressa, que o mundo é podre e que os sujeitos vão apodrecendo para tentar acompanhá-lo, a protagonista expressa uma crítica sobre as relações humanas. O homem atual torna-se cada vez mais um “robô” movido pela energia da busca pela felicidade e nesta obsessão ilusória, ele deixa de se preocupar com bens vitais para viver uma incessante busca por um “tesouro” ilocalizável.

É difícil conceber como que alguém pode [...] ser persuadido de que [...] o homem exista para ser feliz. Pelo contrário, estas decepções e desilusões contínuas, como a natureza geral da

vida, apresentam-se como que destinadas e calculadas para despertar a nossa convicção de que [...] a vida é uma empresa que não cobre os seus custos; e que a nossa vontade deveria virar as costas para ela (SCHOPENHAUER, 2005, p.411-438).

Schopenhauer (2005) em seus estudos compreende que o indivíduo não é um ser destinado a ser feliz. O homem nasce para aprender a lidar com os percalços da vida, ou melhor, com os sofrimentos e aflições que o assolam. Vivenciar essas tristezas é consequência natural da vida humana, sendo assim, cabe ao sujeito se preparar existencialmente para suportar as dores da alma. Luana consciente dessa ideologia tenta dialogar com Gad mostrando para o amado que a vida não é necessariamente uma jornada para se deleitar inteiramente da felicidade, mas uma travessia composta por etapas, aonde há fases boas e outras ruins.

Para o filósofo, “Tudo na vida proclama que a felicidade terrena está destinada a ser frustrada, ou reconhecida como uma ilusão. Os fundamentos disto dormem nas profundezas da natureza das coisas” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 411). Aparentemente as palavras do filósofo podem ecoar pessimistas, mas ao analisar as condições sociais e psíquicas dos indivíduos, pode-se depreender que a cosmologia na qual os seres estão inseridos não corrobora para um sistema harmônico.

O trecho a seguir apresenta um desabafo da protagonista, “Luana – Faz trinta anos que sofro sem parar, um desencontro atrás do outro, e ainda luto por dinheiro, como se não bastasse essa disparidade sentimental” (SILVA, 1997, p. 134). Observa-se, que a ideia de Luana faz alusão a teoria apresentada por Schopenhauer. Aos seus quarenta anos, ela luta diariamente por uma vida melhor e mais amena. O que torna o ser humano motivado em suas ações, são os seus objetivos íntimos, vontades que nunca cessam, pois são eles os pilares que sustentam a vida. A ausência de metas a realizar torna o homem um ser vagante no universo, como um objeto inerte sem vitalidade e estímulos que o façam feliz. Dessa forma, entende-se que a felicidade está no percurso da existência, ou seja, na busca pela realização e no prazer de satisfazê-lo. Abaixo mais uma reflexão de Luana em relação ao ato de ser feliz,

[...] Nossa frustração vai se acumulando no subconsciente e conservamos sempre uma ilusão de encontrarmos o perfeito. Então, nem que ela não nos traga JAMAIS FELICIDADE, empenhamo-nos de corpo e alma a realizá-la. E também tenho aprendido que tudo se sedimenta no tempo (SILVA, 1997, p.184, grifo da autora).

Os sujeitos embora saibam que a felicidade em sua totalidade é uma realização inexistente, eles ainda permanecem persistentes nessa busca. Luana passa por inúmeros desenganos e o acúmulo dessas decepções vai se alojando em seu inconsciente, assim ela deixa “engavetada” em sua mente esses sentimentos e recomeça novos propósitos, que alimentem sua esperança. Identificam-se, no trecho da obra, escrito em letras maiúsculas, às palavras “JAMAIS FELICIDADE”, esse recurso utilizado pela escritora configura um sentimento de descrença que se caracteriza fortemente na personagem.

O dualismo schopenhaueriano apresenta dois conflitos antagônicos e preponderantes em sua teoria: o primeiro diz respeito à busca cega e solitária do homem pela felicidade, como forma de autoafirmação da vontade. O segundo se opõe a este, pois se refere ao destino que impõe o sofrimento aos indivíduos, o que é um dos princípios da autonegação da vontade de viver. O texto dramático de Lília Silva constrói dois personagens densos e ambíguos, que representam essas duas perspectivas apontadas pelo filósofo. Gad representa a busca pela felicidade tentando de todas as formas se realizar, se dedica no trabalho, agrada a família e ainda satisfaz os caprichos da amante, entretanto seus esforços são em vão, pois ele não consegue se sentir feliz. Já a protagonista Luana representa a autonegação da vontade, uma vez que, não acredita na felicidade plena e tem conhecimento de sua impossibilidade, por esta razão, ainda que infeliz, ela permanece com Gad, porque ao lado dele não será realizada completamente, mas longe do amante sua vida será mais difícil e decadente.

Ao tratar da temática da felicidade na sociedade contemporânea torna-se relevante apresentar algumas considerações do sociólogo Zigmunt Bauman, que tece reflexões humanistas sobre a temática. Em sua recente obra, *A Arte da Vida* de 2009, o autor apresenta um estudo que aponta elementos de uma sociedade ocidental que criou um conceito para felicidade. Tal abordagem se

trata de uma busca persistente, angustiante, tensa e interminável baseada em almejar um ideal. No entanto, esse ideal se transforma em um simulacro sempre desejado e nunca encontrado, a não ser por efêmeros momentos de satisfação.

Em um dos trechos, Gad explana, “– Tudo isso é realidade. Nada mais que ela. E a realidade fere” (SILVA, 1997, p. 154). O personagem busca incansavelmente ser feliz, mas se depara com as mazelas da racionalidade. Isso ocorre porque a felicidade em sua plenitude se encontra em um plano ideal, dos sonhos, enquanto a realidade é lóbrega, “fere” nas palavras de Gad. Para Schopenhauer, “A felicidade comparativa é geralmente apenas aparente, ou então, como a longevidade, uma exceção. A sua própria possibilidade deveria ser abandonada, como um mero chamariz [...]” (2005, p. 238). A felicidade não pode ser mensurada ou comparada com as demais existências, pois cada um é feliz de uma determinada forma, que talvez não seja felicidade para o “Outro”. Alguns compreendem que ser feliz está relacionado ao amor, já para outros ao dinheiro, enquanto uns se sentem felizes viajando, ganhando um jogo, dançando uma música, dessa forma não há como compará-la.

Nós sentimos dor, mas não sentimos a falta de dor; sentimos a preocupação, mas não a falta de preocupação; sentimos o medo, mas não a segurança. Nós sentimos o desejo, como sentimos a fome e a sede; mas tão logo ele é satisfeito, ocorre o mesmo que com o bocado de comida: no instante em que é devorado, desaparece aos nossos sentimentos [...]. Por isto, nós não somos conscientes dos três maiores bens da vida – a saúde, a juventude e a liberdade – quando os possuímos, mas somente depois de perdê-los: pois também eles são meras negações [...]. As horas se vão mais rápido quanto mais prazenteiras são; e mais devagar quanto mais penosas: isto porque a dor, e não o prazer é positiva e faz o seu presente sensível. Do mesmo modo, com o tédio nos tornamos conscientes do tempo, com o divertimento e o passa-tempo não. Ambos os casos demonstram que a nossa existência alcança o máximo de felicidade quando a sentimos o mínimo possível: disto se segue que o melhor seria não possuir a existência (SCHOPENHAUER, 2005, p. 575).

A felicidade se manifesta de forma distinta para cada ser humano e vivenciá-la intensamente na brevidade do seu tempo é também uma maneira de ser feliz. Quanto maior é o prazer, mais rápido será a duração desse êxtase

e se o deleite for duradouro, o seu fim também será mais melancólico. O homem muitas vezes não tem consciência da sua passagem pela terra, acredita na longevidade e esquece de que estar saudável e ter liberdade também são estados de felicidade, pois não tê-las seria um intenso sofrimento.

Os indivíduos são condicionados a buscar aquilo que não possui, a desejar o que é proibido e a cobiçar o que há de melhor. Essas características são imanentes ao homem desde o seu nascimento, “onde existe uma proibição tem de haver um desejo subjacente” (FREUD, 1986, p. 129). Tudo que não está ao alcance do sujeito passa a ser almejado por ele, assim, a felicidade também torna-se um desejo permanente. O que justifica a persistência de Gad em continuar sua relação adúltera com Luana, pois para ele, a felicidade está nesse relacionamento proibido, nessa cobiça por algo que ele não pode obter constantemente.

Em sua obra *A interpretação dos sonhos*, Freud elaborou uma definição de desejo relacionada à ideia de realização. Para o psicanalista, o desejo é uma força motivada pela mente. E dessa forma, não há um desejo, mas múltiplos alojados no inconsciente. E estes desejos podem emergir na infância e perdurar por toda a vida ou simplesmente se desfazer com o tempo. O retorno dessa vontade se dá pelos sonhos, pela memória ou por similaridades de detalhes. Segundo Lacan (1992) considera *das ding* como um objeto que se espera reencontrar, ou seja, ao pensar o desejo como distinto tanto da demanda quanto da necessidade, o psicanalista o caracteriza contra a ideia de uma totalização. O desejo se manifesta pela dependência de um apelo ao “Outro”, sendo assim, impossível uma satisfação total.

Gad busca a felicidade guiado por *das ding*, após vivenciar o prazer ele busca reencontrá-lo a todo tempo. “Gad – Sabe que ontem, quando deixei você, senti uma dor no peito de tanto que encheu?” (SILVA, 1997, p. 111). Conforme Lacan (1992), o desejo é representado pela falta. E essa ausência é marcada pela impossibilidade do indivíduo em preencher tal vazio, o que se manifesta na obra de Lília, o personagem Gad ao deixar a amante sente uma dor no peito, isto é, o sofrimento pela falta que Luana irá causar. Dessa forma, a resposta que o inconsciente busca não pode ser encontrada em parte

alguma, e assim, não pode ser plenamente realizada. No entanto, o homem é persistente devido à motivação pela busca deste preenchimento.

Diante de uma busca ilusória e interminável, o protagonista vai se cansando e ao mesmo tempo se convencendo de sua infelicidade no universo, “Gad – Você é uma fria. Este cômodo é frio. Esta casa é fria. Nada mais tenho a procurar, nem meus próprios sonhos, porque eles não se realizam” (SILVA, 1997, p. 94). O personagem se frustra por não realizar seus desejos, logo, ele se depara com a realidade, na qual os anseios não são inteiramente realizados. No plano real, o homem vivencia mais projetos, metas, expectativas, vontades, do que, propriamente a contemplação desses desejos, enquanto no plano imaginário, tudo está propenso a se realizar a qualquer momento. Por esta razão, Gad vai deixando de acreditar na sua fantasia de ser eternamente feliz para vivenciar as aflições da realidade.

Enfrentar obstáculos e ser derrotado, chorar com o sofrimento, sentir saudades, se angustiar de remorso são erros inevitáveis para o amadurecimento humano, é a etapa que antecede a aprendizagem. Segundo Schopenhauer (2005) a infelicidade é a norma, já a felicidade é a exceção. Ser feliz é algo raro, pois o sofrimento se confunde com a essência da vida. O sofrer está presente tanto na inteligência superior quanto na mediocridade do homem como consequência da privação, da necessidade e da preocupação com a manutenção da vida.

De acordo com Schopenhauer (2005) o mundo se apresenta com milhares de indivíduos em diferentes espaços e com inúmeras dores. Segundo o filósofo, a responsável por esse sofrimento é a “vontade” sentimento que resulta em um desejo insaciável, o que corresponde à ânsia do ser humano em tentar realizar seus objetivos incansavelmente. Movido pela vontade o homem constantemente se encontra buscando algo, no caso da obra dramática, Gad sempre está querendo ser feliz e ter a amante ao seu lado. Por esta razão, “É tão impossível à vontade deixar de querer de novo através de uma satisfação, quanto é o tempo findar ou começar. Inexiste para ela um preenchimento duradouro [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 462).

Gad enxerga em Luana a realização dos seus desejos, isto é, a contemplação da felicidade, “Gad – Luana, estenda-me as mãos, essas que

não existem... Veja: há o nosso beijo, o desejo, o corpo, o êxtase, mas é tudo de sombras, compreende?” (SILVA, 1997, p. 42). O homem se interessa primeiramente pela aparência, seja pelos outros indivíduos, por objetos ou alimentos, dessa maneira, devido à sua fugacidade, ela jamais o satisfará. Segundo Schopenhauer (2005) desejando a aparência e consumindo-a, o homem passa a ser consumido pelo vazio existencial e pelo tédio, dos quais ele não escapa se não conseguir desfazer-se dos seus interesses individuais e do egoísmo.

Entre querer e alcançar flui sem cessar toda vida humana. O desejo, por sua própria natureza, é dor; já a satisfação logo provoca saciedade: o fim fora apenas aparente: a posse elimina a excitação, porém o desejo, a necessidade aparece em nova figura (SCHOPENHAUER, 2005, p. 404).

O desejo de Gad pela amante resulta em dor, sofrimento causado por uma satisfação plena, que não pode ser contemplada. Ainda que Gad se separe de sua esposa, a vida com Luana não seria repleta de felicidade, pois a posse eliminaria a excitação, o que levaria a saciedade em ter a amante diariamente ao seu dispor.

2.3 SUJEITOS FRATURADOS: A ANGÚSTIA E O VAZIO EXISTENCIAL

Observa-se ao estudar as obras de Lília Aparecida Pereira da Silva, a imagem da angústia como um dos afetos preponderantes em sua produção literária. Com temáticas existenciais e afetivas, a autora aborda questões inerentes ao homem, dúvidas que inquietam e que levam a uma nova percepção de identidade e mundo. O texto dramático *Um judeu na minha cama*, retrata afetos e questões que afligem o homem e sua forma de se posicionar no universo. Gad e Luana travam a dualidade humana, o bem e o mal, amor e ódio, medo e coragem, melancolia e felicidade, os dois movimentam uma “ciranda” de sentimentos, que ora convence de um lado ora convence do outro.

Nas palavras do personagem Gad, “Triste a condição humana! As lágrimas são, sempre...” (SILVA, 1997, p.76). O desabafo do protagonista

expressa o conturbado conflito que o ser humano vivencia. Diante das incertezas que aumentam a insegurança do homem, ele se vê rodeado de vontades, mas incapaz de realizar todas. Os sujeitos não conseguem controlar os seus afetos e se desequilibram da linha tênue da vida.

Luana – Pois é. Vemo-nos assim, dia a dia, com o mesmo tipo de conversa, aqui em meu quarto, para onde você se dirige logo que chega.

Gad – Quando não estamos fazendo amor... E por falar nisso, venha cá... (Deita-se nela. Projetam-se luzes e flashes.) Desgarro-me de você como a fera se desgarra de sua presa. Ela só faz isso quando saciada... Ah, minha querida!... Nossa solidão é o casamento de nossa angústia. Pus a fantasia na mão e fiquei com ela estendida aos meus olhos. Mas, de repente, ela foi-me pesando e pesou demais (SILVA, 1997, p. 35).

Gad tenta fazer da realidade uma fantasia amável para se sentir feliz. No entanto, não há máscaras que permaneçam firmes diante de um sentimento que corrói e que aflige como a angústia. O afeto que não engana como Lacan (2005), se refere à angústia, é aquilo que não confunde. Pois tudo que é da ordem do imaginário é passível de engano. Por esta razão, sendo real a angústia não gera equívoco. Desse modo, o objeto que causa anseio não está diante do desejo, e sim por trás dele. Dessa forma, a amante de Gad se constitui como objeto de anseio, mas a angústia está por trás dessa relação na espera pelo reencontro, pela saudade, pelas dúvidas e insegurança, enfim tudo que não pode se harmonizar em meio às fraturas humanas.

A tese de Lacan no Seminário de 1963 aponta para um estatuto do objeto anterior ao desejo. A angústia lacaniana é uma via de acesso ao objeto, que causa o desejo. De acordo com Lacan é o medo do oculto, daquilo que não se conhece, do que não se controla. Segundo o teórico, para que se reestabeleça o equilíbrio no homem é preciso livrar-se do vazio que o consome. Por este motivo, a angústia é um afeto enquanto sentimento abstrato, “Que é a angústia? Afastamos a ideia de que seja uma emoção. Para introduzi- lá, direi que ela é um afeto” (LACAN, 2005, p.23).

Os personagens de Gad e Luana vivenciam uma intensa angústia, ambos se unem pelo propósito afetivo, mas a relação entre eles que deveria ser de prazer e volúpia torna-se um emaranhado de conflitos íntimos. Luana se

lamenta por não ter sido a artista que sonhara, se amargura pela vida solitária que compartilha ao se encontrar casualmente com Gad e sofre pelo futuro que poderia ter tido se tivesse tomado outras escolhas. Enquanto Gad vive uma angustiante busca pela felicidade, e assim, se decepciona por não ter coragem de desfazer o casamento; por não se satisfazer completamente com Luana e por não ter domínio dos acontecimentos à sua volta, dessa maneira sofrem por vazios que se tornam impreenchíveis. O protagonista, por meio, do dinheiro almeja o controle da existência como se pudesse haver uma forma de manipulá-la. Essas inquietudes e falhas, que compõem os personagens são retratos de um ser humano composto por lacunas por fraturas.

[...] procura-se assinalar a importância que assume o que se poderia chamar a *posição do sujeito*, a qual, variável e raramente harmônica com outras posições suas, se torna uma das variáveis a levar em conta. Exatamente porque o sujeito é fraturado, ele não tem uma posição *a priori* definida, senão que a assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais (LIMA, 2000, p. 23).

O sujeito fraturado se constitui por sua multiplicidade, por suas fendas e inquietudes. Não é um ser pronto, mas mutável como parte imprescindível da alteridade. Não possui o poder de se autoconhecer e de se satisfazer plenamente, seu conhecimento se dá pelas possibilidades de interação com o “Outro”. Um sujeito que evolui por suas falhas e não por suas virtudes, que já são assimilados pela razão, a subjetividade se manifesta pela busca de sanar essas fraturas, nas quais são intermináveis. Os protagonistas da obra de Lília Silva, vivenciam esse conflito de fraturas, apresentam imperfeições buscando solucioná-las constantemente, entretanto se deparam com mais questionamentos, que os levam a angústia incessante de respostas.

[...] sua passagem [do sujeito formal] para o sujeito concreto e real supõe a entrada da intuição, que, de sua parte, bloqueia por si a pergunta quem sou? Pode-se ainda dizer: o sujeito da apercepção transcendental se põe no limiar da dicotomia entre entendimento e razão. Para que ele próprio não se converta em matéria transcendente, que como sabemos, supõe em Kant uma resposta fenomenicamente inapropriada, precisa se manter nesse limiar, não dar um passo além de seu caráter

lógico, formal. A unidade do sujeito kantiano implica, portanto, não só uma maior complexidade senão alternativas antagônicas, ou seja, fraturas (LIMA, 2000, p.105).

O sujeito kantiano citado pelo teórico Luiz Costa Lima (2000) se expressa como aquele que transcende o limiar, que não se prende aos limites da racionalidade, que o tornaria incapaz de transpor as barreiras interiores. O sujeito kantiano se constitui nas fissuras e nas dualidades que atormentam o pensamento do homem. O sujeito que passa a ser denominado por Lima (2000) como fraturado, “Participante de uma história fraturada, sendo ele próprio fraturado, o sujeito mesmo é um agente- paciente (melhor se diria: um paciente agente fraturado). Suas representações, ainda quando fantasmáticas, não são menos sintomais” (LIMA, 2000, p. 135). Fruto de um contexto no qual está inserido, esse sujeito é o reflexo de uma conjuntura de fraturas, que há séculos os indivíduos buscam findar.

Ao ponderar a existência de um sujeito fraturado, se considera também sua vulnerabilidade e inconstância. Elementos que não caracterizam como um ser fraco diante dos outros, todavia como um sujeito que reflete sobre suas fragilidades e se constrói na alteridade. No que diz respeito à construção de suas representações, ele não resgata a posição do sujeito como central, “proprietário, por sua intencionalidade, dos objetos que produz” (LIMA, 2000, p. 135).

Os estudos de Luiz Costa Lima compreendem uma representação-efeito que se dá na Literatura, a representação que o leitor fará de determinado objeto, no qual essa produção de sentido também será fraturada, uma vez que o leitor também é um sujeito de fissuras, que não deixará a leitura se tornar objetiva e fechada em si mesma, como um produto acabado. Dessa forma, a *mímesis* não nasce da necessidade de adequar-se a um objeto, a uma cena ou fenômeno externo ao sujeito, pelo contrário, surge de uma permanente busca de sanar as fraturas, compreender as incoerências do homem e suas inquietudes.

Irreflexiva, cega, produto de uma carência indentificatória, em seu processo contudo, ela se concretiza em um mímema, produto que efetua um sujeito para si mesmo, de cuja fenda derivam representações, por certo não coincidentes com as

que serão depois vistas por outros sujeitos, igualmente fraturados em seu produto (LIMA, 2000, p. 148).

O sujeito não se constitui individualmente e isolado em suas acepções, ele é fruto de uma experiência, inserido em uma cultura, atravessado por uma conjuntura histórica, da qual ele assimilará inúmeros saberes Segundo Chaves (2005) os estudos de Lacan apresentam um sujeito completamente atravessado pela imagem do “Outro”, pela família, pela sociedade, pela religião e pela própria imagem de si,

A razão de ser da constituição do sujeito, desde então, é procurada por Lacan na relação do sujeito consigo mesmo, ou seja, o sujeito se torna social em razão de uma deficiência interna. Dessa maneira, não será o exterior que o determinará, o sujeito não será um efeito da exterioridade sobre si mesmo, mas a constituição do sujeito se dará por uma alteridade que o penetra, revelando a origem dessa natureza negativa, que, a princípio, só havia sido percebida em seu exterior. Isso só será possível, na totalidade, por meio de „determinações culturais“, na medida em que o sujeito já se porta dentro de si como essa alteridade, que é, enquanto tal, o efeito da presença desse campo no qual ele surge e que o cerca por todos os lados. (CHAVES, 2005, p. 43).

Ao buscar em si respostas para suas fraturas, o sujeito também buscará entender o universo de fissuras e logo, compreender o “Outro fraturado”, que o cerca. De acordo com Sartre (1997) o indivíduo existe a partir de escolhas e através delas é que vai manifestar a sua presença no universo. O homem primeiramente existe e, durante o processo de seu subsistir, ele vai constituindo a sua essência, ou seja, a existência precede a essência, a essência é um formador humano. A angústia nasce da consciência de que são as escolhas próprias, individuais, que determinam a essência de quem se é. E que essas escolhas podem afetar o universo.

As fraturas que se expressam nos personagens da obra *Um judeu na minha cama* se revelam pelas ações desajustadas que ambos realizaram. Gad e Luana são retratos de uma união infiel, perigosa e que rompe com os padrões morais da sociedade. De acordo com as palavras de Gad, “Você sofre do pavor da angústia porque não quer entrar na realidade. Eu a mantive na fantasia durante doze anos e agora tem pavor de enfrentar a realidade”. Aceitar

a realidade para Luana é se conformar com uma vida fracassada pela qual ela se sente envergonhada. Dessa forma, ela passa a projetar-se em um universo imaginário, que ela constrói para aliviar suas dores, esse cenário se constitui por meio do quarto, onde ela configura sua existência.

Gad – Eu a tirei da merda. Da merda pisada, de ganhar uma miserinha como secretária.

Luana – Eu não fiz nada para isso.

Gad – Prendeu-me, isso sim! Você significa “quarto”... sabe o que quer dizer isso? Quatro paredes, sem mais espaço, sem ar novo, sem sua coragem de se mostrar socialmente comigo.

A vida de Luana se torna tão reduzida ao quarto que até o seu amante a associa com o cômodo. Entre quatro paredes ela se isola do mundo e por sua vez, dos problemas que habita ele, uma tentativa de rejeitar suas fraturas e ignorar as incertezas que ameaçam o homem. No quarto ela pode viver como suas representações e também se esconder de uma sociedade que a condena. Pode-se, observar que grande parte da ação do teatro se passa no espaço do quarto, onde Luana e Gad refletem sobre suas vidas, esse cenário ocluso se remete a angústia como um afeto que vai sufocando aos poucos e afunilando a existência. Na cena a seguir um diálogo do casal que expressa essa angústia,

Gad – Você pode me pedir milhões, Luana. Mas uma coisa não paga a ninguém: a sua tristeza... A sua força é o meu casamento. E sua angústia, também. Você merece a fantasia. É sempre preciso que as pessoas a mereçam para tê-la. Estou ficando realista, muito diferente, desde que frequento o psiquiatra (SILVA, 1997, p. 47).

Gad se culpa pela vida que ele acha que faz Luana suportar, porém essa condição de amante foi escolhida por ela, e não imposta por ele. A angústia de Luana se constitui por inúmeras frustrações que se acumularam em sua existência, porém o que mais a aflige é a incerteza do seu futuro ao lado de Gad. A protagonista tem como alicerce de sua existência o relacionamento com o amante, dessa forma sem elo algum com a certeza, surge o desespero da possibilidade ou da carência de necessidade. Compreende-se, que quanto maior é o desejo, mais persistente se torna a

busca, pois o sujeito não se satisfaz com uma realidade incompleta. E para que a projeção torne-se completa é necessário tempo nesta passagem do possível ao real, todavia este tempo é extenso, arrastado e penoso, pois é assim quando o indivíduo busca algo grandioso, o tempo deixa de ser belo e imediato e passa a ser tenso e longo.

[...] tempo histórico ou ficcional, tempo das reminiscências ou devaneios, tempo contínuo ou tempo cíclico. Não apenas se formam de passado, presente e futuro, como também de todo o tempo que não aconteceu, do que poderia ter sido, do que melhor seria se não fosse do que não cessa de acontecer; enfim é uma rede de tempos em que o sentido será dado pela escolha dos passos, pelas pegadas por onde terá passado o poeta e o leitor (PARAIZO, 2003, p. 36).

Para o autor o tempo se configura de distintas formas, não só para poetas e leitores, mas para todos que vivenciam a existência. O tempo de Luana é um transcorrer angustiante e incerto, pois suas possibilidades estão voltadas para um sujeito que pode ou não aparecer no dia seguinte; que pode ou não continuar com ela. E dessa maneira, se torna uma “miragem” de tudo que parece possível. Nas palavras de Luana, “A gente sempre espera, mesmo arruinada de desesperança... Isso é um vício da vida” (SILVA, 1997, p. 141). A espera é um tempo duvidoso que aflige aquele que aguarda. Com os avanços tecnológicos a sociedade contemporânea tornou-se imediatista e a “espera” um dos grandes causadores da angústia.

Luana se divide entre o tempo da espera e a fantasia pela qual se encasula. A realidade se torna angustiante à medida que sua vida fica a mercê das decisões do amante. Essa expectativa torna-se melancólica, pois o amado incapaz de escolher, vai arrastando os problemas e busca ajuda em Oz seu psiquiatra. Com uma idade avançada, a personagem se nega a recomeçar os objetivos novamente, mais que isso, Luana acomodada com a vida proporcionada por Gad, teme perder seu amado e por consequência voltar à pobreza.

A fantasia construída por Luana como fuga de uma realidade tétrica é o cenário perfeito para sua paz interior. Essa projeção compreende o seu apartamento e principalmente seu quarto, onde ela ao menos uma vez se sente

“esposa” de Gad. Além disso, são entre essas paredes que ela declama seus poemas, tece suas pinturas e se realiza como a artista que sonhara. No seu apartamento ela se sente respeitada como uma dama da sociedade, pois é ali que ela dita ordens as suas empregadas Ucha e Lena. Segundo Bachelard, antes do sujeito sair pelo mundo, ele é acolhido em seu lar, a casa é primeira referencia espacial do homem, “o primeiro mundo do ser humano” e que, por essa razão, transforma-se em uma “das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (Bachelard, 1993, p. 26). É por meio do espaço da casa que Luana vivencia sua fantasia e faz de conta ser alguém que nunca conseguir ser. “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1993, p. 24).

Luana – Sou uma falecida, sabe? Talvez MAIS falecida
agora. Hoje não quero refletir mais nada.
Gad – Você sofre do pavor da angústia porque não quer
entrar na realidade. Eu a mantive na fantasia durante
doze anos e agora tem pavor de enfrentar a realidade.
No fundo, nós dois somos irreais um para o outro.
(SILVA, 1997, p. 22 – grifo da autora).

Valendo-se das palavras de Gad, a vida amena, de comodidade, conforto e dinheiro proporcionado pelo amante levou Luana acreditar, que poderia ter uma trajetória distinta daquela que estava. Com o decorrer do adultério, que durou dezoito anos, ela foi se acostumando às regalias que o amado a concedia, por esta razão, começou a fazer do seu apartamento um “castelo” e do seu quarto, “o trono”, onde tudo podia dizer e fazer sem que alguém, além de Gad, a julgasse. Mas como o protagonista aponta esse reinado que jamais existiu, bem como, Luana nunca foi à princesa que Gad buscava. Dessa forma, eles se tornam sujeitos fraturados um para o outro, o que por consequência os tornam angustiados, já que realidade é pérfida, como a amante expressa, “Hoje não quero refletir mais nada” (SILVA, 1997, p. 22), os questionamentos inquietam Luana, pois as respostas são incertas, difíceis e amargas.

De acordo com Furtado (2008) a fantasia de uma relação amorosa indissociável leva o “eu” a sustentar a ilusão de que o “outro” preenche todos

os seus vazios. Por esta razão, a beleza atribuída ao “outro” compreende diversas projeções que são inevitáveis, pois são estímulos do desejo interior. Assim, “Eu deposito nele, como um véu brumoso de beleza e bondade, todas as fantasias do meu desejo” (FURTADO, 2008, p. 43).

Os protagonistas vivem fantasias paralelas, porém nenhum dos dois consegue se realizar em suas projeções imaginárias. Luana culpa Gad por sua angústia e infelicidade, ela atribui ao amante sua vida fracassada tentando de certa forma se abster das suas derrotas. Gad deposita em Luana uma felicidade inteiriça, e assim, cobra da amada o preenchimento de fraturas, que só ele é capaz de buscar. Dois sujeitos inquietos, aflitos, fraturados, com sentimentos em atrito e uma história incerta. Assim, Lília vai traçando em um texto dramático as fissuras da travessia humana.

A escritora compõe uma tragédia interior, um conflito que não está na batalha física, mas no embate consigo mesmo, na guerra angustiante pela compreensão da existência. O casal de amantes retratam relações humanas que se diluem com o imediatismo e as transformações globais. Em um dos trechos, Luana diz, “[...] Quanto mais capacidade para se fazer o bem a determinada pessoa, mais capacidade dela em nos trair” (SILVA, 1997, p. 147). São reflexões como esta, de questionamentos existenciais que atingem o homem. O texto dramático está estruturado na busca humana de compreender os conflitos interiores e nas problemáticas sociais do homem, que inquietam o “eu” individual e coletivo. Um estilo que pode ser observado nos personagens lilianos, figuras que espelham sujeitos comuns, cotidianos, que se podem reconhecer em inúmeros locais.

Outro aspecto apontado na obra, que retrata as complexidades humanas, são os diálogos entre Gad e Oz. O protagonista estabelece uma relação frequente com o psiquiatra. Essa escolha por um acompanhamento psiquiátrico ocorre de forma natural, ou seja, o protagonista procura alguém que possa compreendê-lo e orientá-lo em sua vida desajustada. E assim, surge Oz, um conselheiro e amigo sincero, que por inúmeras vezes se distancia da função de médico. Os questionamentos existenciais perturbam o homem desde a Antiguidade, os filósofos já indagavam sobre a condição humana, no entanto, com a Idade Média os distúrbios de comportamento e a inquietude do homem o

levaram a ser tratado como “louco”, assim inúmeros sanatórios foram construídos para refugiar esses “anormais” considerados pela sociedade. Dessa forma, somente na contemporaneidade que a relação homem/psiquiatra se torna compreendida, e apenas nas últimas décadas, os sujeitos passaram a recorrê-la com mais benevolência.

O personagem de Oz, cujo nome é derivado do hebraico Oziel, que significa fortaleza; força de Deus. Manifesta-se nas cenas como o ponto de equilíbrio mental de Gad. Como o próprio nome designa, ele surge como uma fortaleza capaz de acalmar a tormenta vivida pelo protagonista. Oz é um psiquiatra com uma vasta sabedoria, tanto pela longa experiência de vida como por sua carreira médica. As reflexões elucidadas por Oz se apresentam como a imagem de uma consciência de Gad, que racionaliza e tenta compreender as lacunas afetivas.

Cena 3 (Psiquiatra)

Gad encontra o consultório vazio. Senta-se na cadeira de sempre. Fecha a porta. Torna a sentar-se. Levanta-se anda de lado a outro. Oz mexe no trinco da porta.

Gad – Doutor! É a mesma coisa de novo!...

Oz – Mas seu grupo não era amanhã, Gad?

Gad – Sei lá dele. Hoje precisei vir. É que aconteceu. Eu ando ouvindo e vendo cenas do futuro. A Luana, de repente, soltou a língua contra minha esposa. Ando sofrendo com isso...

Oz – Não é possível! A Luana tem classe. Não telefonaria jamais para sua esposa. Não sabe que, todas as vezes que ela ameaçou isso, se descarregava de realizar esse impulso? Conheço Luana melhor que você (SILVA, 1997, p. 143).

O psiquiatra Oz exerce na cena o papel de um conselheiro e da própria consciência de Gad, buscando ser racional e tentando levar o paciente ao realismo. O personagem de Oz é uma das características de uma obra que dialoga com a contemporaneidade, um homem desequilibrado afetivamente, que busca ajuda de um profissional a fim de se compreender também.

Na origem da psiquiatria está à necessidade humana de tornar inteligível e tolerável à complexidade e a ausência fundamental de sentido que caracteriza a existência. É do encontro com “a natureza trágica da vida”, e dos afetos que esse encontro suscita, que nasce a necessidade de nomear, descrever,

classificar, distinguir normativamente e tratar condições existenciais que nos causam dor e angústia (ZORZANELLI, BEZERRA, COSTA, 2014, p. 11).

O indivíduo vive cercado por inúmeros problemas cotidianos, por frustrações constantes, desilusões e desamparos que afetam diretamente sua existência. Durante séculos o homem por muitas vezes inibiu suas perturbações e procurou solitariamente uma solução para elas. Analisa-se, que em *Um judeu na minha cama*, o protagonista sem receios e sem preconceitos busca controlar e entender seus afetos. “Gad – Doutor! O que anda me acontecendo, hem? Pode me dizer o que representam estes sonhos loucos? Oz (*acendendo o cachimbo*) – Sonhou outra vez, Gad?” (SILVA, 1997, p. 120). O protagonista considera Oz, o ponto racional da sua mente, aquele que medirá suas atitudes e julgará imparcialmente os seus atos. “Os medos, ansiedades e angústias contemporâneos são feitos para serem sofridos em solidão” (BAUMAN, 2001, p. 186). Os indivíduos temem compartilhar seus pavores e serem menosprezados e julgados pelo “Outro”, temem serem apontados como seres fracos e incapazes, o que torna a solidão mais constante e suas perturbações maiores, diante desses conflitos íntimos e sociais, o psiquiatra aparece como o melhor ouvinte, o observador atento e o conselheiro incorruptível.

Gad busca uma solução para suas fraturas, harmonia essa que ele transfere para sua amante. “Minha querida, a sua presença é para mim como a luz do dia. Quando descerro a janela, encontro sua miragem. Assim eu luto. Luto em vão, porque luto comigo mesmo. Não há inimigo a enfrentar” (SILVA, 1997, p. 78). O protagonista se vê angustiado e inserido em uma escuridão que seu próprio inconsciente constrói. A obscuridade que emerge em Gad, na ausência de Luana, é a angústia da espera, da expectativa em revê-la, em ter certeza que ela estará em sua presença novamente, isto é, fruto da insegurança e do medo que possui em desapegar-se do que imaginariamente acredita ser “dele”.

Lidar com enfermidades interiores não é uma tarefa fácil, algumas sensações e afetos, não significam que sejam causas clínicas, mas respostas do inconsciente e do coração para as ações que se propagam pela vida. Como

diz o protagonista, “Gad - É preciso liberta-se e lidar com sua força total, com as coisas reais” (SILVA, 1997, p. 78). A subjetividade humana é uma das razões que mais inquietam o universo, dessa forma cabe ao sujeito voltar-se para si em busca de soluções, mas percorrer o caminho de volta para o mundo real. O homem deve explorar as duas esferas: exterior e interior e compreender que uma afeta a outra e que elas são dependentes.

Na perspectiva de Bauman o sujeito da modernidade líquida se constitui por inúmeros mal-estares, sentimentos de aflição, nostalgia, angústia, depressão. Inquietações que os atormentam diante de uma vida que pode ser desperdiçada por relações superficiais e vazias. Um mal-estar que o protagonista também sente na obra e transmite ao dialogar com a amada, “Gad – Luana, você, comigo, não tem relacionamento de gente para gente, mas de pessoa para mercadoria” (SILVA, 1997, p. 53). O que o personagem mais teme é entregar seus sentimentos a uma mulher que negocia suas emoções, afim de um bem pessoal.

Gad busca em Luana uma forma de completude existencial. Ao constituir uma vida infeliz e incompleta afetivamente, ele projeta no relacionamento com a amante uma forma de se completar. Segundo o autor, “Não nos contentamos com a vida que temos em nós e no nosso próprio ser: queremos viver na idéia dos outros uma vida imaginária, e, para isso, esforçamo-nos por fingir” (PASCAL apud ATTALI, 2003, p. 62). O indivíduo não se realiza em si próprio e recorre ao “outro” para estancar as suas lacunas. Mais que isso, busca ser admirado e vivenciado por outrem.

Gad descontente com sua existência ao lado da família vislumbra em Luana o complemento dos seus vazios interiores.

Gad – Talvez seja este o vácuo da minha eterna solidão. E aqui, angustiado, só tenho um pensamento: você. Escrevo-lhe da maior profundidade do meu ser, da minha alma, pois estou sozinho, na hora da verdade (SILVA, 1997, p. 30).

O vazio de Gad se intensifica pela ausência da amada. Porém, o que o judeu não compreende é que esse vazio permanecerá ainda que esteja com Luana, pois esse vácuo apontado pelo personagem é insatisfazível na existência humana. O sujeito somente alcança seus desejos a partir das redes

da imaginação, a base na qual se concretiza tais construções que amenizam a falta e o vazio. A inconsistência de uma satisfação permanente leva o ser humano a se configurar sempre inacabado.

Gad insatisfeito com sua existência culpa o relacionamento com sua esposa como razão de sua incompletude. E ao se envolver amorosamente com a amante, passa a designar a ela um sentimento que o preencha inteiramente. Todavia, ele não encontra essa totalidade afetiva em Luana, dessa forma, passa a sofrer por um vazio que não consegue protelar. O seguinte diálogo manifesta a frustração do personagem por não ser completar na relação com a amante,

Gad – Luana, estenda-me as mãos, essas que não existem... veja: há o nosso beijo, o desejo, o corpo, o êxtase, mas é tudo de sombras, compreende? Sombras que se cruzam, protegem-se, fogem com uma corrida desabalada, somente encontrando refúgio na noite que se olvida no sono, pois o alvorecer recomeçará à procura do nada. Note, amor, volto à minha solidão, como prisioneiro dentro da jaula!...

Luana – Sabe que se você insiste em pensar em solidão ela aumenta?

Gad – Está bem. Sou de bronze, mas o calor me derreteu. Enfrentei a mulher e me transformei em bronze. Caí, moldei a aresta do robô e quase que não o alcanço mais. Na sombra da noite o robô vem a mim, mas ele não existe e fico no vazio. Então, caminho só, na profundidade da minha imaginação, esperando o dia da verdade... (SILVA, 1997, p. 42-43).

O protagonista compara os sentimentos de Luana como sombras: “a sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 842). Para Gad, os sentimentos da amada são abstratos no plano racional, isto é, a presença de Luana não consegue materializar os afetos que ele anseia. O que ele busca vai além da corporeidade, está contido no âmago, ou seja, na correlação de seus sentimentos com os dela.

Diante, de um desejo irrespondível por parte da amante, o protagonista se abate pela solidão, pois sente que seus anseios afetivos não foram sanados. “A solidão é, na verdade, uma condição imanente ao homem, faz parte da própria vida. Só que em certos momentos a percebemos mais agudamente, e não sabemos como lidar com ela” (ANGERAMI – CAMON,

1990, p.9). Interpreta-se, esse texto dramaturgico analisando que os percalços travados pelos personagens não estão voltados para a concretização de um amor, mas pela compreensão de si, pelo entendimento interior que não depende do “Outro”, como a solidão, o vazio, a felicidade e a angústia, afetos refletidos nesse capítulo.

A solidão pode ser considerada maléfica a partir do instante que o “Eu” considera imprescindível à presença do “outro”. Entende-se, que o homem é um ser social, interativo como aborda Bakhtin (1992), dessa forma, torna-se impossível uma existência social sem o contato com o “Outro”. Por esta razão, o sujeito precisa se comunicar, porém essa comunicação não necessita ser constantemente pessoal, ela pode ocorrer por meio dos inúmeros meios, que a sociedade contemporânea possibilita, tais como: celular, e-mail, redes sociais, vídeo, entre outras. No entanto, esses avanços não são acompanhados por todos, o que leva muitos sujeitos a se depararem com o vazio deixado pelas mudanças tecnológicas.

As ponderações apontadas tentam justificar um dos sintomas do vazio existencial, mas o que se compreende na obra liliana a partir de Gad e Luana é um vazio relacionado à ausência afetiva. Gad não consegue conviver com a solidão e transfere para a amante o dever de completá-lo, porém Luana ao perceber a vida de uma forma distinta não se sente responsável por satisfazê-lo afetivamente, “Luana – Para mim, mais que dinheiro, vale o tempo. É dele que preciso para me realizar. Resultado: vivo com você para que me propicie o tempo. É bem isso e nada mais” (SILVA, 1997, p. 68). O comentário é frio e objetivo, ela utiliza-se dos afetos do amante para realizar os seus objetivos. Enquanto ela espera se satisfazer na vida individual, Gad busca uma satisfação a dois, o que depende mais da amante do que dele.

Luana se constitui por uma *persona* com elementos mais objetivos, racionais e incisivos. Porém essas características são o molde de uma das inúmeras facetas criadas pela protagonista para se colocar diante dos conflitos existenciais. Luana aparentemente consegue lidar melhor com os complexos afetivos do que o amante, porém em seu interior, ela teme apegar-se afetivamente a Gad, pois se encontra na condição de amante, ou seja, ela foge do sofrimento de uma espera angustiante por uma vida a dois.

Embora, Luana fuja do sofrimento e do vazio, essa tentativa de evasão já se configura como um temor à solidão.

Luana – Estou-me lembrando dessa madrugada amarga, quando os passarinhos cantavam às cinco horas da manhã, embaixo dos grossos pingos de chuva, e o dia nem havia chegado. Eu senti que realmente cheguei a uma encruzilhada: ou resistirei soberanamente a todo esse drama em minha vida, ou adoecerei dos nervos, sem entender que a moléstia dele passou para mim. Pondere comigo, Mayla: qual pode ser o caminho de uma mulher que se apegou a um homem casado a não ser o próprio sofrimento? E por que mais esse destino para mim? Eu não gostaria de, em síntese, voltar a refletir que a convivência apodrece o mais puro sentimento. Por essa razão, a gente deve ser como as borboletas, passar além do chão, pelas coisas, sem se demorar nelas (SILVA, 1997, p. 142).

A cena apresenta o lirismo de uma personagem enriquecedora: Luana não se destaca apenas pela condição de amante que exerce no drama, mas também pela riqueza de sua alma de artista e pelo seu talento de poeta que se intensifica nos diálogos. No desabafo com sua amiga Mayla, a protagonista manifesta a consciência de sua vida infeliz e de um futuro melancólico ao lado de Gad. Quando ela se questiona, “Pondere comigo, Mayla: qual pode ser o caminho de uma mulher que se apegou a um homem casado a não ser o próprio sofrimento? E por que mais esse destino para mim?” (SILVA, 1997, p. 142), pode-se observar uma percepção reflexiva da personagem, sobre um futuro pungente ao lado do amante. Consciente do porvir, Luana busca uma maneira de desemaranhar dos conflitos afetivos, ainda que sofra no findar.

A escritora constrói uma personagem com elementos artísticos o que torna ainda mais profundo os seus diálogos. A protagonista tem um olhar crítico diante dos laços sentimentais e uma postura que transcende os padrões patriarcalistas. Luana concebe uma visão realista do universo, um pouco amargurada, mas resultado das suas experiências. “Por essa razão, a gente deve ser como as borboletas, passar além do chão, pelas coisas, sem se demorar nelas” (SILVA, 1997, p. 142). A protagonista tece um enunciado conotativo, que por meio da comparação, manifesta um desprendimento dos objetos, o que torna sua vivência menos excruciante.

O papel de amante que Luana exerce faz uma subversão do arquétipo que a sociedade constitui. Luana não se tornou amante movida pelo amor por Gad e pela busca de um futuro ao seu lado. A protagonista se prendeu ao judeu, em razão, da vida confortável e ociosa que ele a propiciaria. Dessa forma, ela poderia ter tempo para se dedicar às artes e à literatura. Porém, com o decorrer dos anos, ela também se envolve afetivamente, e ainda, que se afaste dos conflitos emocionais, já se encontra enredada por esses sentimentos. “Luana – O pouco que me dá NÃO PAGA A GUERRA ESPIRITUAL A QUE ME SUBMETE” (SILVA, 1997, p. 173 – grifo da autora). Para ela o que há de nocivo na relação dos dois, não está relacionado aos sentimentos de Gad, mas a perturbação interior que ele causa nela.

Luana – Precisei do seu dinheiro, porque estava a nenhum. E você jamais precisou do meu... Essa é a simples verdade da nossa estória. Ou pensa, que uma escritora, uma pintora não precisa de tempo para realizar a sua arte? Ou julga que fui ociosa durante esses anos e não procurei ir ao encontro do meu ideal o mais possível? E ainda mais: estou-me lembrando de que você não cobriu meu último cheque e me cortaram pela terceira vez no banco (SILVA, 1997, p. 173).

Em um melancólico diálogo com o amante, Luana objetivamente expressa sua face fria e impassível em relação aos laços que os unem. Para ela, o que define sua estória com Gad está ancorada no dinheiro e nas facilidades que sua vida com ele a proporcionaria. O texto dramático apresenta o sujeito masculino como um ser fragilizado, subjugado e tolerante, dessa maneira promove uma inversão de gêneros e demonstra uma mulher racional e objetiva diante de um homem sensível. Lília Silva apresenta personagens transcendentais que acompanham as mudanças da contemporaneidade. Gad, ainda que permaneça num papel patriarcal sendo o provedor da família e da amante, sofre desesperadamente pela infelicidade que o assola e pela solidão que o corrói. Sobrejacente a esse sofrimento se encontra Luana, que se une ao amante pelo dinheiro e ao ser mais racional que ele, passa pelos conflitos de forma mais amena. Há, nessa condução do drama, uma perspectiva inovadora quanto aos papéis de gênero, uma negação da ‘virtuosa’ fragilidade feminina e da “viril” força masculina.

O papel que a protagonista exerce na obra *Um judeu na minha cama*, se torna transgressor à medida que a personagem desempenha uma posição ativa no texto dramatúrgico. Luana é independente em suas ações e não deixa se levar pela opinião de seus amigos ou do amante. Ainda que os dois sofram, Gad é que se abala mais com os conflitos entre ambos. Segundo a autora,

As mulheres têm sido levadas, nos últimos anos, assim, a buscar um novo entendimento do seu papel. Querem pensar e agir por conta própria, mas seu planejamento de vida ainda inclui a antiga identidade feminina, o que faz com que sua vida se realize no conflito de expectativas contraditórias como ter uma formação profissional e uma carreira ou adaptar-se ao ciclo familiar, ter ou não ter filhos, entre outras (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 62).

Luana se apresenta como reflexo das mudanças atuais, ela guia sua vida conforme suas acepções e objetivos, dessa maneira se posiciona muito mais realista e racional que o personagem masculino. Conforme Luana, “Nossa frustração vai-se acumulando no subconsciente e conservamos sempre uma ilusão de encontrarmos o perfeito. Então, nem que ela não nos traga JAMAIS A FELICIDADE, empenhamo-nos de corpo e alma a realizá-la” (SILVA, 1997, p. 184). Observa-se, uma ideia aplicável à vida social sem resquícios de fantasia, um pensamento sólido que expressa a sabedoria de uma mulher experiente/madura que conhece as mazelas e dissabores da existência.

Luana e Gad compartilham de uma solidão que se faz distinta para ambos. Para ela a solidão é assimilar a vida de forma pessimista, sem expectativas e sem utopias, enquanto para ele a solidão se desenvolve pela ausência do amor, do carinho e da presença do “outro”. Diante das duas visões distintas, interpreta-se nesse estudo, que o sofrimento de Gad torna-se mais intenso que o de sua amante, pois sua felicidade está fundamentada na relação com Luana, ao contrário do que expressa ela. “O desespero do homem contemporâneo apresenta várias facetas de sofrimento, mas seguramente a ausência do Outro é um dos maiores espectros dessa realidade” (ANGERAMI-CAMON, 1990, p. 06).

O vazio que atormenta Gad é como um abismo sem fim, a cada tentativa de cessar esse abisso, maior ele fica. Luana não foi a provedora dessa fenda,

mas um subterfúgio para amenizá-lo. “Gad – Cheguei até você atordoado pela minha solidão no lar. Solidão... Solidão... É o tema catastrófico de hoje em dia. Os amantes pagam para preencher sua solidão” (SILVA, 1997, p. 25). Observa-se, que o protagonista antes de conhecer Luana, já sofria em uma vida solitária e ao conhecer a amante depositou a ela o dever de preencher o vazio que o afligia.

De acordo com os estudos de Angerami-Camon (1990) a partir da obra, *Solidão: a ausência do outro*, os afetos como o amor e a paixão estão intimamente ligados aos sentimentos de estima e rejeição. Esses afetos se tornam reais à medida que o “Outro” se faz presente. Por esta razão, a estima e a rejeição estão relacionadas à percepção do “Outro”, pois depende do receptor a correspondência do emissor. Não há interação quando apenas um emite afeto, sendo assim, é necessário que haja um equilíbrio afetivo entre ambos. A maneira de ser e como ser depende da percepção daquele que vê o que passa a moldar as ações do “Eu”. Porquanto, “O Outro tem o poder de me iludir, fazendo com que a solidão pareça distante quando de sua presença” (ANGERAMI-CAMON, 1990, p. 10).

Seguindo a perspectiva apontada por Angerami-Camon (1990) o “Outro” possui um contexto que carrega consigo, que leva o “eu” a sentir-se inserido em uma história, um grupo, um outro lar. Essa inserção leva o “eu” a torna-se parte do “Outro”, entretanto, essa percepção é ilusória, uma vez que se compreender que as realizações pessoais são resultado das possibilidades únicas de cada um. “Em suma, por mais que se viva junto do Outro que se ama, por mais que se interaja socialmente, não será possível evitar a certeza de ser só” (ANGERAMI-CAMON, 1990, p. 10). O que o indivíduo necessita aprender é que a existência se constrói exclusivamente por cada um e que a opção de unir-se a alguém se torna uma possibilidade de vivência e não uma fuga da solidão, o preenchimento de um vazio ou a contemplação da felicidade plena.

Os estudos de Sartre (1997) apresentam a análise de um homem, que não se dá conta de que ele não é apenas aquele que faz suas escolhas, mas também aquele que é responsável por elas. O homem, não pode ser controlado por seus desejos e suas paixões, nem ser guiado por crenças. O ser

humano não pode agir determinado pela força de suas paixões. Pois é ele o responsável por elas. E também é ele o responsável por atribuir um significado a um determinado sinal. Gad passa todas as cenas sendo movido por seus afetos, assim como pode ser observado no diálogo, “Gad – Luana: você, solteira ou casada, bonita ou feia, moça ou velha, nunca a deixarei. Você é minha emoção. E a emoção é eterna” (SILVA, 1997, p. 33).

Discorre José Luiz Furtado sobre os relacionamentos humanos, “Eu deposito nele, como um véu brumoso de beleza e bondade, todas as fantasias do meu desejo” (FURTADO, 2008, p. 43). O sujeito projeta uma idealização de um ser moldado conforme suas aspirações e anseios e passa a projetar no “Outro” a corporificação dessa imagem. “O outro é o nosso duplo, o outro é o fantasma inventado pelo nosso desejo” (PAZ, 1991, p.77), conforme o autor, o responsável por alimentar a imagem que se constrói de outrem é o “eu”, está nele e a partir dele os elementos que mentalmente configuram formas a sua abstração.

Segundo Cruz, “a poesia é revelação da condição humana e, por essa razão, criação do homem pela imagem” (2008, p.140). O “eu” se constitui pela imagem que constrói para o “Outro” e também pela forma que o “Outro” concebe a imagem do “eu”. Entende-se, que “A fantasia do outro ajuda a viver a ilusão de que todos os meus vazios interiores estão preenchidos pelo outro, seu exterior, por sua pessoa viva, então a beleza do amado é toda tecida de projeções [...]” (FURTADO, 2008, p. 43). A cena a seguir, apresenta um exemplo que ajuda a compreender as teorias de Octavio Paz e José Luiz Furtado,

Gad – Pois ouça: minha realidade é tão grande que sou um homem pintado que vai buscar cores na casa da Luana, porque, na sua, tudo é escuro, e se sente como que decapitado... O homem intelectualiza as suas emoções junto aos que ele deve estar, mas sente emoção maior ao lado dos que sente necessidades de conviver (SILVA, 1997, p. 95).

Gad atribui a Luana as cores de sua vida, a razão de seu viver está atrelado à vivência dos seus sentimentos ao lado da amante. Dessa maneira, o que está em jogo nessa “balança” afetiva não é o amor entre ambos, mas a

dependência sentimental de Gad. É por medo de perder essa parte da vida ocupada por Luana, que ele teme o vazio ser ainda maior.

Os estudos de Bauman (2004) apontam para uma fluidez nas relações amorosas da contemporaneidade, fruto da incerteza e da insegurança que aflige os indivíduos. Há os sujeitos que buscam angustiantemente uma relação íntima, mas há também os que tentam se eximir dos laços sentimentais. Gad estaria configurado nessa busca pelo amor e Luana integraria aqueles que se afugentam das emoções. “Desde a entrada das nossas sociedades na era do consumo de massa, predominam os valores individualistas do prazer e da felicidade, da satisfação íntima, não mais a entrega da pessoa, a uma causa [...]” (LIPOVETSKY, 2004, p. 23). Enquanto Gad busca a realização de um sentimento, que para ele é o ponto mais essencial de sua existência, para Luana o que interessa são seus anseios individuais: a carreira de escritora, dinheiro e reconhecimento, ela representa o olhar contemporâneo da sociedade para os afetos, uma visão efêmera, desapegada de laços que possam perdurar.

Segundo Rosset (2004) a relação afetiva se estrutura a partir de um fenômeno de movimentos opostos, na qual o altruísmo e a admiração mútua estabelece uma forma de entendimento entre o casal. Por esta razão, uma relação harmônica seria aquela em que cada sujeito tem o seu próprio espaço, a sua própria identidade e deseja fazer o bem à pessoa amada, sem esperar recompensa.

Luana – Pois é, besta que fui de ter ficado estes quinze anos unida a um homem que nunca ameí! Antes eu tivesse criado varizes nas pernas, adquirindo rugas... Mas agora estaria livre para ter escolhido o homem que desejasse realmente. Maldita a hora que troquei o meu entusiasmo de viver, de moça, por dinheiro. E você também se uniu, embora em casamento, pelo dinheiro. Sempre foi obcecado por ele; nunca amou sua mulher! Ela, mais rica, o que já é sobejamente entendido, representou o dinheiro, na hora do altar. Você casou com o cifrão, não com o que representa uma grinalda (SILVA, 1997, p. 74-75).

Ao desabafar com o amante Luana expressa relações movidas por recompensas, ou seja, pelo dinheiro. O protagonista casa-se pensando no

capital que obteria com o matrimônio, no entanto com o passar dos anos, a falta de amor na relação o leva a solidão. Na tentativa de estancá-la, ele se envolve com a amante Luana, que por sua vez, aceita o relacionamento infiel visando garantir um bom futuro (dinheiro). Os dois constroem a representação dramatúrgica dos relacionamentos atuais: laços que se formam por interesses particulares, um tentando completar o que falta, em si, a partir do “Outro”.

Segundo Lipovetsky (2004) quanto mais ocorre o desenvolvimento global e tecnológico das cidades, mais solitário o indivíduo se torna, razão dada às barreiras pessoais que se estabelecem pelo universo virtual. Dessa maneira, quanto mais as relações se tornam livres do contato físico, mais fragmentada e diluída se torna a afetividade humana. Seguindo essa perspectiva para Nogueira (2013), a pós-modernidade é o cenário oportuno para o desenvolvimento de sujeitos individuais e de identidades vagas, sem raízes, devido uma realidade sem referências e superficializada.

Todos os acontecimentos têm que ser transformados em algo grandioso, em um espetáculo que envolva toda a coletividade, seja que evento for, um crime, um evento esportivo, um escândalo social, uma catástrofe da natureza ou um simples acidente. A emoção foi transformada em objeto de marketing cujo impacto é calculado e trabalhado cuidadosamente pelos meios de comunicação com o objetivo de provocar horror, surpresa, tristeza, indignação, alívio, compaixão, lágrimas ou sorriso, tudo orquestrado de tal maneira que mantenha o homem em constante estado de suspense (NOGUEIRA, 2013, p. 14).

A sociedade vivencia uma era que a desconfiança tomou conta dos seres, de um lado está à ausência afetiva dos indivíduos, do outro, afetos que são impulsionados com uma finalidade persuasiva. Gad e Luana constroem uma relação, que representa uma realidade esvaziada de afetos e valores sentimentais. O protagonista não realizado em seu casamento vai à procura de completar o seu vazio em Luana. Ao perceber que a amante não corresponde aquilo que ele busca, passa a se relacionar com Ucha a empregada de Luana. A revelação ocorre através de uma carta deixada por ela,

Mas ele, já com o plano feito, apareceu. Foi mesmo assim: ele chegou, apertou à campainha da entrada de serviço, eu abri e

disse: “Sr. Gad, espere que vou abrir a outra porta”. Ele disse: “Não precisa, eu entro por esta mesmo”. Entrou, tomou um copo de água e começou a conversar. Depois de tudo, me falou: “Ucha, quando eu vou poder sair com você, a fim de fazer um programa, mas sem compromisso?” Então aconteceu que eu tive relações com ele e, depois de tudo, foi embora (SILVA, 1997, p. 139).

Os indivíduos são constantemente condicionados pelo instinto sexual e se observa na cena o notório prazer como forma de entretenimento. O corpo se torna mercadoria de consumo, no caso de Ucha, no qual Gad “compra” o corpo para seu deleite. “O amor não é principalmente uma relação com certa pessoa. Ele é uma atitude, uma orientação de caráter que determina como alguém se relaciona com o mundo como um todo, e não com um “objeto” de amor” (FROMM, 2000, p. 57). O que leva o protagonista a se relacionar com inúmeras mulheres é a ânsia de preencher um vazio interior, mas também um egoísmo de se auto-realizar, de buscar somente o que é propício a ele, dessa forma, deixando de lado os sentimentos alheios.

Os personagens Gad e Luana percorrem por mais de duzentas páginas procurando uma solução para os seus dramas interiores. O direito a liberdade; a busca pela felicidade; angústia; solidão e vazio são imagens afetivas que tetricamente levam a perguntas sem respostas. E se não houvesse essas indagações, não existiriam sujeitos angustiados, inconformados com seus modos de viver e com os afetos que os inquietam. Gad e Luana não chegam a respostas concretas para resolução dos seus afetos, mas passam a se compreender ao dialogarem sobre suas fraquezas, uma reflexão profunda que culmina no findar do relacionamento entre ambos.

As angústias dos personagens na obra dramaturgica correspondem às mesmas inquietações, que o eu poético tece no capítulo anterior. Em todos os poemas analisados, o “EU” vive atormentado pelos afetos de infelicidade, vazio, desamor, solidão, melancolia, que são os quais Gad e Luana tentam resolver em seus diálogos. Na poesia o “Eu” se constitui sozinho na busca de compreender os seus conflitos diante do “Outro”, no texto dramaturgico o “Eu” e o “Outro” estão presentes e se configuram um ao lado do outro buscando solucionar juntos as suas perturbações. No entanto, em cada um dos contextos: lírico e dramático, essas inquietações não são sanadas, essas

fissuras não são preenchidas e os personagens assim como o eu lírico passam conviver com essas fraturas.

3. FACETAS DO INTERIOR

Figura 4.



Fonte: Lília Silva em sua plenitude (Segundo a escritora o seu retrato preferido), a foto não consta data, pois foi enviada do acervo de fotos pessoais da autora.

Lília Aparecida Pereira da Silva é uma escritora de distintas expressões artísticas, que buscam dialogar com o leitor por meio de imagens afetivas que percorrem por todas as suas composições. Segundo o pintor Vitório Gobbi, “Lília é uma artista que nos revela um mundo interior rico, surpreendentemente rico” ([1960] 2002, p. 20). A autora constrói em suas diversas obras, imagens que aos poucos vão formando um ser de angústias, de tristezas, de medos e de amores, um ser que se aproxima do leitor por seu caráter interior e humano. Esse ser ganha as formas do eu poético que se angustia diante do amor, da existência e de si, dos personagens dramáticos que se questionam entre si as mesmas inquietações e as formas recebem traços, contornos e rabiscos ao se modular nos desenhos: um eu multifacetado que busca o encontro de si, o encontro das respostas que está imanente ao homem perseguir.

Nesse capítulo foram selecionados seis desenhos (originalmente incolores) de duas obras, *Carnaval Brasil* de 1996 e *Desenhos para Pedrinho* de 2001¹². Para a pintora Lopes Bouza, “Às vezes um mundo Freudiano, às vezes a interpretação metafórica da comédia humana. É o que caracteriza a personalidade artística de Lília” (BOUZA apud SILVA, 1996, p. 313). Com uma percepção para as inquietudes da existência, a escritora configura no papel traços que passam a delinear afetos que se escondem no âmago.

De acordo com o poeta José Varela, “Contemplar as telas de Lília é empreender uma viagem no infinito espaço interior. Sou poeta, não pintor, mas como poeta posso sentir a poesia de seus quadros” (VARELA apud SILVA, 1996, p. 326). Lirismo e sensibilidade se entrelaçam nos contrastes dos desenhos afetivos que a autora constrói. Diante de um universo caótico e ao mesmo tempo sublime regido pelas dualidades humanas e as leis sociais, Lília manifesta sentimentos que regem o homem, ao retratar sujeitos melancólicos e angustiados diante da vida.

Para Quirino da Silva, “Uma coisa extraordinária é o que Lília A. Pereira da Silva nos revela tanto na pintura como na poesia: o senso dramático da vida. Entrega-se ao sentimento até sofrer; cria suas obras do interior” (SILVA, 1996, p. 338). Lília apresenta a existência como um “palco” e os afetos os

¹² Livro preferido pela autora Lília Silva em relação aos seus desenhos. Afirmção da autora escrita em punho em anexo.

“personagens” principais dessa representação do homem, da vida, dos conflitos íntimos que se calam diante do “Outro” que se ocultam perante o universo, uma forma de inibir a dor e mascarar as falhas. Os desenhos que serão estudados expressam seres inquietos que constituem a travessia existencial, esboços que retratam as formas das emoções que circulam pela vivência humana.

Quem conhece essa mulher irrequieta, versátil e inteligente que se chama Lília A. Pereira da Silva, sabe muito bem que para ela a vida é para ser vivida amplamente, em todos os seus aspectos. E vivendo de uma forma intensa cada um dos seus momentos, ela vai se repartindo, vai se dando de mil formas, num desassombro de atitudes que chega a chocar a alguns espíritos desavisados, limitados dentro das regras de viver, códigos de moral, escolas literárias e “ismos” artísticos. (TOLEDO apud SILVA, 1996, p. 329).

Valendo-se de uma percepção existencialista, os afetos na composição liliana configuram um universo interior onde o homem busca se compreender. No qual os sujeitos buscam um sentido para a vida, pois a falta desse sentido levaria ao seu findar. Segundo Calmon (2002) a existência do homem se refere à sua relação de ser-no-mundo. Dessa forma, estar-no-mundo constitui um fato determinante e reflexivo, pelo qual o “Eu” trava uma luta árdua e constante com o “Outro” e consigo mesmo, um embate que dissipa melancolia, dúvidas, aflições e incertezas que o homem teme conviver.

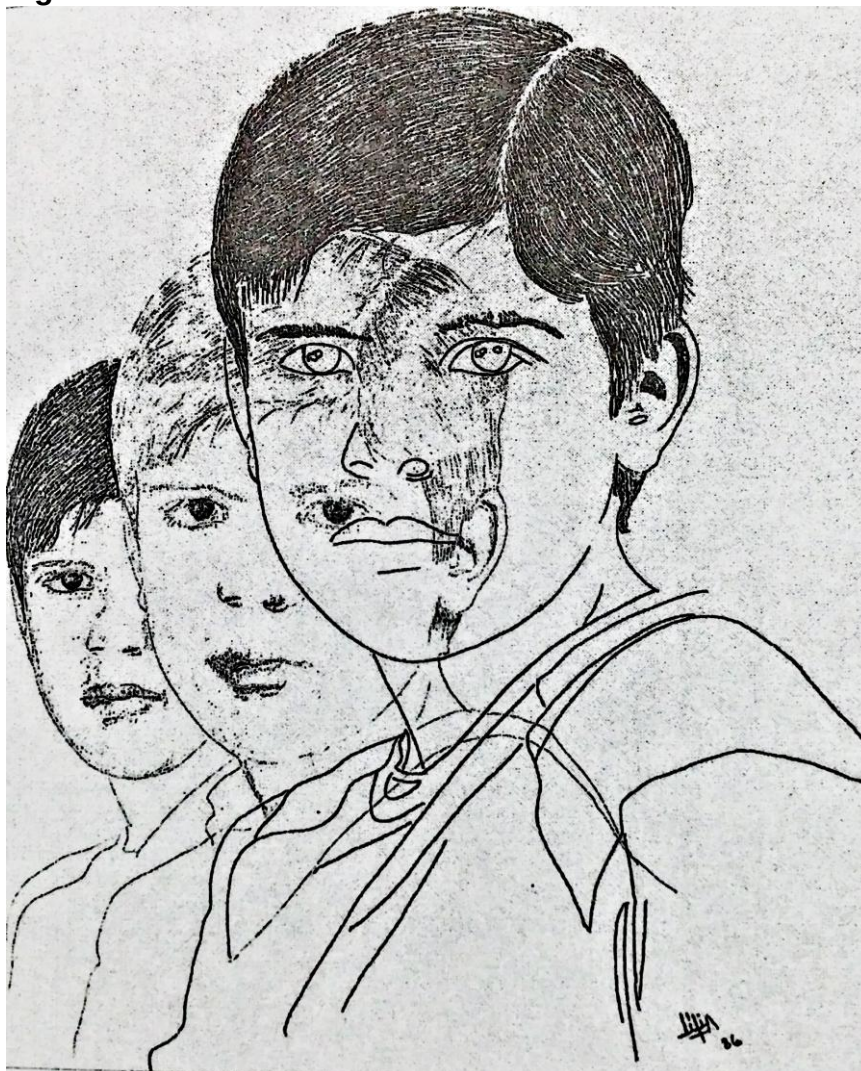
O indivíduo preocupa-se com a sua maneira de viver e com as formas de modificá-la. Ele consciente ou inconscientemente estabelece pré-reflexões diante dos seus atos cotidianos, pois são deles que se derivam o conhecimento racional. Desse modo, o homem ativa sua percepção existencial para analisar sua vivência e assim elaborar suas ideias, sentir seus afetos, construir seus desafetos e relacioná-los com a sua vida. Por exemplo, se há saudade é porque houve uma reflexão sobre o passado e essa análise levou a uma inquietação no presente, que pode ser uma angústia, uma tristeza ou uma alegria, tudo depende dos afetos de cada ser humano e de suas experiências. Dessa forma, os desenhos aqui apresentados possibilitam inúmeras leituras e olhares e não se encerram na interpretação abordada nessa tese.

3.1 O “EU” E O DUPLO

Os desenhos se manifestam na composição de Lília Aparecida Pereira da Silva, assim como o eu lírico na poesia e os personagens no texto dramático, formas que ganham traços para apresentar as dualidades existenciais, os questionamentos humanos, as angústias que se duplicam e se fragmentam pela constituição do homem. As primeiras indagações se iniciam pelos poemas, percorrem o drama e ganham formas gráficas com os esboços da autora. Como expressões do interior, retratos do inconsciente, que refletem sentimentos arraigadas a travessia existencial. Esses desenhos representam as facetas e as inquietações que constituem a personalidade de cada ser. A abordagem dos desenhos se valerá das teorias do *duplo*, de Sigmund Freud (1978-86), Carl Gustav Jung (2008), Otto Rank (1932), Jacques Lacan (1998), Clément Rosset (1976), Luiz Alfredo Garcia-Roza (1986), além de outros.

O desenho apresenta uma face multiplicada por retratos distintos que se constituem em um único ser. Pelos traços, se observa um menino com a mesma vestimenta, o mesmo formato de cabelo em ambas as projeções, no entanto, com um olhar que se distingue a cada nova face. As facetas revelam no primeiro plano, um olhar misterioso, perdido, sem pálpebras e pupila, o que torna o esboço mais enigmático. A segunda face expressa um olhar profundo, reflexivo, austero, de um ser enfadado com a existência ou consigo próprio, as sobrancelhas erguidas intensificam a inconformidade do sujeito com algo. Em terceiro plano, uma face mais melancólica com um olhar mais baixo e sobrancelhas deitadas, que se manifesta pela frustração e pela tristeza que o toma.

Figura 5.



Fonte: Cristiano Loures de Paula Leite, 1986. SILVA, Lília A. Pereira da. **Desenho e pintura**. São Paulo: João Scortecci, 2002, p. 175.

O menino é multiplicado, mas mantém as mesmas roupas, a mesma posição do corpo, alterando apenas sua face. Como se fosse um corpo moldado por máscaras, por novas formas do seu estado afetivo. O menino do meio aparece comprimido pelos demais, como se ele estivesse sufocado por essa inconstância de ser e não ser quem é ou acredita ser. O duplo se manifesta segundo os estudos de Jung (2008) por um lado sombrio na personalidade humana, outro universo, que habita sentimentos ocultos. Esse lado obscuro é denominado por ele de *sombra*, o que corresponde à face

negativa da personalidade do indivíduo, pela qual comporta pensamentos, desejos, recordações e experiências reprimidas ou omissas por serem opostas aos parâmetros sociais ou aos padrões que o ser humano impõe a ele próprio.

A duplicidade pode ser interpretada como um processo de divisão “[...] porque há dentro de cada um de nós um estranho que irrompe nos sonhos, nos pesadelos que nos acordam, nos atos falhos que se chamam de inconsciente” (SLAVUTZKY, 2009, p.84). Há em cada ser, um outro “Eu” que se manifesta diante de determinadas circunstâncias, que se revela ao confrontar o íntimo de cada um. O esboço apresenta a ampliação de um ser, o duplo, que se manifesta no interior humano. O homem não consegue manipular suas emoções e seu inconsciente, assim se constitui por máscaras.

A abordagem do duplo se manifesta em diversas lendas e mitos que constitui a literatura. De acordo com o *Dicionário de mitologia grega e romana*, de Pierre Grimal (2000), o símbolo do duplo corresponde a Jano, o deus que possui duas faces simbolizando o conhecimento entre o passado e o futuro, protetor das mudanças, dos começos e fins, das portas das casas e da transição entre o homem primitivo e civilizado. Já para os gregos o duplo está ligado aos mitos de Narciso e Eco. O mito de Narciso apresenta a duplicidade por meio do reflexo da água, onde o jovem passa a se enxergar como uma busca de si e o encontro consigo.

Narciso era filho do deus-río Cefiso, e de uma Ninfa. Desprezava o amor, embora as Ninfas o perseguissem, enamoradas dele. Houve uma, Eco, que se apaixonou de tal maneira pelo mancebo, que emagreceu a ponto de só restarem dela os ossos e a voz. Conta-se que Nêmesis se encarregou de vingar as mulheres desprezadas. Um dia fez com que Narciso contemplasse o reflexo de seu rosto nas águas de uma fonte, onde fora se refrescar. Insensível a tudo o mais, ali ficou o moço, extasiado diante da beleza do rosto que via no fundo da água. E assim permaneceu até morrer (GUIMARÃES, 1996, p. 228).

Segundo Guimarães (1996) a ninfa Eco se sentiu culpada e se transformou em um rochedo, vivendo a emitir os últimos sons que ouve. Do fundo da lagoa, surgiu a flor que recebeu o nome de Narciso e tem as suas características. O Jovem Narciso carrega um grande dilema: enxergar-se ou viver ou não se enxergar e viver. Dessa forma, não podia conhecer a sua face,

pois não compreenderia a velhice ou a vida eterna. Por essa razão, era egocêntrico e preso em seu próprio mundo cobiçado e admirado por ele próprio. A falha de Narciso foi se equivocar na escolha do amor. Ao invés de dirigi-lo a outro, volta-se para si próprio. O que ele ama é o seu reflexo, por isso não abandonou as águas da fonte. Seu desejo era manter permanente a imagem que o seduziu e a sedução o levou à morte.

Por mais que Narciso apreenda a sua imagem, o seu reflexo nas águas é apenas uma mera superficialidade. Dessa maneira, ao se olhar, ele é um ser vivente e ao mesmo tempo não. Ele se duplica, assim são os sentimentos nas inquietudes e dualidades do homem, pois há em Narciso uma ligação com o objeto de retorno: o inconsciente recalcado. O espelho reflete o interior do “Eu” e reproduz o que os olhos não alcançam.

Mas se Um é a unidade, porquê a problemática da incompletude que se verifica em Narciso e em Sá-Carneiro, projectada para as suas personagens? Se o Um é feito de duas metades, cada uma das metades comporta o estatuto de divisão e incompletude e, desta forma, cada metade é, em si, uma unidade constituinte da unidade formada pela união das duas metades. Assim se compreende que cada metade tenha uma dupla identidade: ser em si mesma metade e, em simultâneo, ser constituinte da unidade. Esta clivagem fundamental – estatuto inerente a qualquer sujeito – tende (e tende, apenas) a anular-se na fusão. Daí que na relação “narcísica” se procura a fusão no Outro. Todavia, incapaz de aceitar a alteridade, aquilo que se procura no Outro não é o diferente, é o Mesmo. A verdadeira unidade, todavia, é aquela que resulta da unidade dual, ou seja, do casal, de duas unidades distintas que se interseccionam originando uma nova unidade. A escolha de objecto é a escolha do outro, diferente do eu. É a escolha da alteridade. Com o duplo, esse outro-eu, a diferença é reduzida a zero (LOURENÇO, 2009, p. 22).

A busca pelo “Outro”, aquele que se internaliza em cada “Eu”, não representa o encontro com o desconhecido, mas consigo mesmo, é uma procura do que já está dentro, mas que se projeta para fora, é um reencontro de si, e não, de outrem. O mito de Narciso revela como essa procura pelo inexistente pode levar a loucura e a solidão.

O mito de Eco, por sua vez narra os acontecimentos de uma bela ninfa dos bosques, que era conhecedora de tudo que ocorria no Olimpo e em todos os debates sempre detinha a última palavra. Assim, Eco que sabia do caso de

Zeus com uma ninfa, o ajuda a não ser flagrado por Hera. E como recompensa recebe um anel. No entanto, Hera descobre o que houve e castiga a ninfa a repetir eternamente as últimas palavras. Depois do episódio, a ninfa ao caminhar pelo campo, encontra Narciso. Seduzida pelo jovem, Eco não conseguia iniciar uma conversa, pois respondia apenas às últimas palavras ouvidas. Dessa forma, devolvia a Narciso as palavras por ele pronunciadas. Rejeitada pelo jovem, Eco se isolou nas cavernas, onde permaneceu escondida, sem dormir. À medida que crescia seu sofrimento, seu corpo desfalecia e secava.

A ninfa Eco configura uma relação de conflitos com os outros seres e a imposição constante de suas ideias. Ou seja, ela não teria vida ou voz própria ficando sempre a mercê dos outros. Os mitos de Narciso e Eco configuram uma leitura do homem na busca de si e na relação consigo mesmo, uma dificuldade em transitar pelas representações possíveis de si e do universo. Dessa forma, se revela o duplo, o outro “eu” que emerge do âmago humano.

No findar do século XVIII o Romantismo alemão constrói uma imagem nomeada *doppelgänger* – aquele que caminha ao lado, neste período o duplo teve seu apogeu. O Romantismo segundo Chevalier,

Deu ao duplo (*Doppelgänger*) uma ressonância trágica e fatal... Ele pode ser o complementar, porém, mais frequentemente, é o adversário, que nos desafia ao combate... Encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte (CHEVALIER, 1998, p. 354).

O duplo se caracteriza como uma busca humana de identidade que leva ao “Eu” interior a luta para se tornar melhor, na escolha entre o bem e o mal que é o maior conflito humano. O duplo, indiferente da forma que se manifesta se apresenta relacionado com a alma e a morte. As mitologias segundo as quais o mundo seria uma criação autocontemplativa constituem seres em busca de si, numa tentativa de se compreender existencialmente como sujeito no universo,

Esta disposição amorosa pelo próprio Eu só é possível porque, ao mesmo tempo, os sentimentos de defesa encontram uma saída no ódio e na crença do Duplo. O Narciso encontra-se

numa situação equívoca defronte do seu próprio Eu. Ele ama-se, mas sente uma revolta contra este amor exclusivo. Esta revolta manifesta-se sob duas formas, em primeiro com medo e desgosto do próprio reflexo o vemos no herói fictício do romance que lê Dorian Gray e na maior parte dos heróis de Jean-Paul; depois, pela perda da sombra ou da imagem. Mas neste caso, como o mostram os relatos de numerosas perseguições, o reflexo ou a imagem não se perdem completamente, mas, pelo contrário, estas imagens tornam-se mais fortes, mais pessoais, mais poderosas, o que prova precisamente o interesse exagerado pelo próprio Eu. Assim a contradição aparente explica-se quando se vê que a perda da sombra ou da imagem pode ser representada como uma perseguição, uma luta com esta sombra ou com esta imagem. (RANK, 1932/2005, p.58).

Segundo os estudos precursores de Otto Rank (1932) uma das características do duplo é a ampliação da imagem, a multiplicação do ser, uma perseguição pelo “Eu” por uma identidade interior, por uma resposta absoluta de si, o que Freud ([1919] 1986), considera como uma predisposição narcísica que está na raiz da paranoia, o principal perseguidor é, na verdade, o próprio ego do sujeito, outrora o mais amado, o que impulsiona a uma megalomania.

O duplo apresenta uma natureza subjetiva e complexa, o que leva a projeção de um conflito psíquico do “Eu” consigo mesmo. Neste sentido, a formação do duplo corresponde a um estado de libertação, pela qual se entra a partir de uma disposição psicológica capaz de criar este conflito e buscar sua conclusão ou talvez uma compreensão maior.

A perspectiva do duplo abordada nessa tese se constitui a partir dos estudos psicanalíticos de Freud ([1919] 1986) e Otto Rank (1932/2005), que tratam o duplo como o “estranho”, o afeto que reprimido se transforma em ansiedade podendo ser um elemento desconhecido, que atormenta, angustia, aflige e que retorna ao ser humano,

A qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso, o ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror (FREUD, 1986, p. 295).

Para Freud (1986) nem tudo que é reprimido pode gerar estranhamento em si, isto é, depende das condições individuais, das experiências e da

memória de cada um. Assim, se diferenciando do estranhamento que ocorre a partir dos “complexos infantis” reprimidos. De acordo com o psicanalista, um dos fenômenos relacionados à estranheza, um dos mais conflitantes é o do duplo, devido às formas e níveis de desenvolvimento. Dessa forma, há três situações distintas que se refletem nos sujeitos: o primeiro é a duplicação os seres podem ser considerados idênticos porque aparecem de forma semelhante; o segundo é a divisão, no qual o sujeito se identifica com outro ser, aonde o leva a questionar quem é o seu “Eu”; o terceiro é chamado de “intercâmbio” que reside na substituição do “Eu” por um estranho.

A palavra alemã ‘*unheimlich*’ é obviamente o oposto de ‘*heimlich*’ [‘doméstica’], ‘*heimisch*’ [‘nativo’] – oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque *não* conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem que ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1986, p. 239 – grifo do autor).

O estranho surge à medida que o novo aparece, assim aquilo que não é conhecido, que não é familiar geralmente causa estranhamento, dúvida, receio. O homem se vale de certezas para construir suas verdades e formular suas ideias, ele não sabe lidar com o oculto, com o desconhecido e por não compreendê-lo passa muitas vezes a ignorá-lo. Nesse caso, o duplo permanece reprimido em cada ser, pois sua aparição provoca medo, tensão o que leva o sujeito a não se reconhecer.

Em seus estudos Freud (1986), também considera os mecanismos de introjeção e projeção como estratégias de elucidar o duplo. Esse processo ocorre pela dialética do interior/exterior; bem/mal; que se desvelam em um jogo de estranheza descrito por Freud, no qual algumas condições se encontram presentes, seja na ficção literária ou na vida real. Segundo Freud (1986) tudo aquilo que incomoda, perturba ou desagrade é projetado para o exterior humano, ou seja, é reprimido para fora, enquanto tudo que se identifica, gosta ou agrada são trazidos canibalescamente para dentro do “Eu”.

As pesquisas de Freud a respeito do duplo ocorrem em concordância com os estudos de Otto Rank, destacando-se as ligações do duplo,

[...] reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da idéia. Originalmente, o 'duplo' era uma segurança contra a destruição do ego, uma 'enérgica negação do poder da morte', como afirma Rank; e, provavelmente, a alma 'imortal' foi o primeiro 'duplo' do corpo (FREUD, [1923] 1988).

O duplo se relaciona com o reflexo no espelho e com a sombra por serem uma duplicação do homem. Uma forma do ser se contemplar e voltar-se para si em busca da reflexão interna, o que originalmente Freud e Rank designam como uma segurança contra a destruição do ego, contra o aniquilamento de si, essência que se encontra de cada ser.

De acordo com Luiz Alfredo Garcia-Roza (1986) o estranho é caracterizado por sua familiaridade com o oculto. Para o autor, o novo não é motivo de estranhamento, pois ele faz parte das metamorfoses da existência, a palavra denominada *unheimlich* em alemão, seria algo que se repete que retorna e que se apresenta como diferente e inusitado. O estranho é algo que repete de forma diferente e não da mesma maneira uma compulsão que advém do princípio do prazer. O conceito freudiano do *unheimlich* se configura pelo processo de desconstrução da personalidade humana. A abordagem se relaciona, ainda, com a duplicação patológica que se reconhece através da perda da identidade, que motiva múltiplas condutas ao objeto recalcado.

Para Lacan (1998) em sua obra *O estádio do espelho como formador da função do eu*, o duplo se desenvolve em três níveis: duplicação, divisão, troca ou confusão, estados relacionados ao imaginário, ao real e ao simbólico. No plano imaginário se estrutura as duplicações de imagens, ideias, sócias com semelhanças em ações, além dos processos psíquicos que passam telepaticamente de um ser para outro. No nível simbólico o que aparece é a divisão do aparelho psíquico, no qual o sujeito reflete sobre si mesmo, deixando-se encarnar por um "Eu" estranho conforme Freud. No registro do real está a troca, um intercâmbio do "Eu" com o "Outro".

A aparição desses seres estranhos que imitam e triplicam a imagem do menino pode ser analisado na passagem do conto de *William Wilson* de Edgar Allan Poe,

Uma noite, depois do encerramento de meu quinto ano na escola e imediatamente após a altercação acima mencionada, verificando que todos imergiam no sono, levantei-me da cama e, de lâmpada na mão, deslizei através de uma imensidade de estreitos corredores do meu quarto para o de meu rival. Longamente planejava uma dessas peças de mau-gosto, à custa dele, em que até então eu tão constantemente falhara. Era, agora, minha intenção pôr o plano em prática e resolvi fazê-lo sentir toda a extensão da malícia de que eu estava imbuído. Tendo alcançado seu quartinho, entrei silenciosamente, deixando a lâmpada do lado de fora, com um quebra-luz por cima, dei um passo e prestei ouvidos ao som de sua respiração tranqüila. Certo de que ele estava dormindo, voltei, apanhei a luz e com ela me aproximei de novo da cama. Cortinados fechados a rodeavam; prosseguindo em meu plano, abri-os devagar e qüietamente, caindo então sobre o adormecido, em cheio, os raios brilhantes de luz, ao mesmo tempo que meus olhos sobre seu corpo. Olhei, e um calafrio, uma sensação enregelante no mesmo momento me atravessou o corpo. Meu peito ofegou, meus joelhos tremeram todo o meu espírito se tornou presa de um horror imotivado, embora intolerável. Arquejando, baixei a lâmpada até quase encostá-la no seu rosto. Eram aquelas. . . aquelas as feições de William Wilson? Vi de fato, que eram as dele, mas tremi como num acesso de febre imaginando que não o eram. Que havia em torno delas para me perturbarem desse modo? Contemplei, enquanto meu cérebro girava com uma multidão de pensamentos incoerentes. Não era assim que ele aparecia - certamente não era assim - na vivacidade de suas horas despertas. O mesmo nome! Os mesmos traços pessoais, o mesmo dia de chegada ao colégio! E, depois, sua obstinada e incompreensível imitação de meu andar, de minha voz, de meus costumes, de meus gestos! Estaria, em verdade, dentro dos limites da possibilidade humana que o que eu então via fosse, simplesmente, o resultado da prática habitual dessa imitação sarcástica? Horrorizado com um tremor crescente, apaguei a lâmpada, sai silenciosamente do quarto e abandonei imediatamente os salões daquele velho colégio para neles nunca mais voltar a entrar. (POE, 2007, p. 08).

Quando o “Outro” se manifesta em nossa existência, emana com ele a dúvida, a hesitação, o medo de descobrir o que ele é. O trecho do conto de Poe (2007) é utilizado como comparativo, para compreender esse duplo, esse estranho que surge. O quarto escuro apontado pelo personagem pode ser

entendido como o interior humano, no qual muitas vezes é preciso uma “lanterna”, isto é, à luz da reflexão para desvendar os mistérios que esconde a essência. O personagem do conto de *William Wilson* (2007) depara-se com um ser com “O mesmo nome! Os mesmos traços pessoais” (POE, 2007, p.08). O duplo se apresenta como um lado do qual os indivíduos temem acordar, temem enxerga-lo em sua veracidade. Ele é a personificação daquilo que não se quer ou daquilo que se almeja ser, o que produz pavor, tensão, pois é a partir do momento que ele se eleva, que o homem se mostra por completo.

O desenho apresentado por Lília contempla um ser e dois estranhos que acompanham essa essência. Essas formas que se configuram amalgamadas ao Cristiano Loures de Paula Leite – nome designado pela autora para sua obra elucidam a manifestação do duplo, da imitação do “Outro”, do ser duplicado, que ganha forma a cada pensamento, a cada afeto e fantasia que se desenvolve dentro do homem. Wilson no conto se vê duplicado assim como a imagem de Cristiano, segundo o autor “E, depois, sua obstinada e incompreensível imitação de meu andar, de minha voz, de meus costumes, de meus gestos!” (POE, 2007, p. 08). Essa evidência causada pela similitude se intensifica pela possibilidade de enxergar em si mesmo os próprios erros, como também, de deixar sobressair o inconsciente.

O desenho manifesta três faces que se entrecem em olhares distintos. Um único ser, que se configura por afetos diferentes. O homem se constrói por diversas emoções, ele ora é alegre ora triste ora está efusivo ora entediado, dessa forma retomando o primeiro capítulo da tese, o poema “Rosa de máscaras”, os indivíduos são compostos por inúmeras facetas as chamadas máscaras sociais. Dessa forma, se torna impossível o homem se constituir homogêneo afetivamente, ele é o resultado de sensações e sentimentos ambíguos, de experiências que o tornam único diante do “Outro”.

Os olhos do menino em cada duplicação do retrato revela um estado anímico. O primeiro olhar não possui pálpebras, pupila e nem cor e apresenta uma transparência enigmática e tensa, “O olho único, sem pálpebras, é, por outro lado, o símbolo da Essência e do Conhecimento divino. Inscrito num triângulo, é, nesse sentido, um símbolo ao mesmo tempo maçônico e cristão” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 654). O olhar do menino no primeiro

plano manifesta um vazio que consome o ser humano, um abismo que se forma em seu interior como reflexo de um sujeito melancólico diante do universo.

O indivíduo melancólico não consegue conviver com o tédio, as frustrações e os conflitos existenciais. O universo é representado por repetição de atos e interage numa sequência de fatos que se repetem e se alternam cotidianamente. Esse saber diário é o que constitui a experiência individual do homem, essa historicidade é construída a cada instante e a cada ação praticada.

Figura 6.



Fonte: Cristiano Loures de Paula Leite, 1986. SILVA, Lília A. Pereira da. **Desenho e pintura**. São Paulo: João Scortecci, 2002, p. 179.

O desenho acima de Cristiano Loures de Paula, assim como o esboço 05, também retrata as facetas humanas. Nesse, o menino se encontra dividido em três, no qual aparecem lado a lado. As vestimentas e a fisionomia são distintas do desenho 1. Do lado direito do esboço: sobrancelhas baixas, lábios caídos e um olhar melancólico em busca de algo. Do lado esquerdo, os olhos atentos e reluzentes, sobrancelhas erguidas e lábios alargados expressando um leve sorriso. As faces opostas retratam a dualidade humana, os conflitos entre o bem e o mal, o que ajuda a constituir o desenho do meio um ser enigmático, sem face, sem expressão, que serve de mediador entre os dois lados.

O ser que se constitui entre as facetas laterais se manifesta como a essência do “Eu” como reflexo do seu duplo. Ele ganha traços à medida que opera um dos dois lados. A face passa a ser preenchida conforme as máscaras sociais, pois o homem não é completamente bom ou mau, ele é fruto desses entrelaçamentos, de sentimentos que se intensificam conforme cada situação e cada ato. Conforme as teorias de Jung (1984), o sujeito constrói personagens e assume diferentes papéis sociais que, muitas vezes, encontram-se cristalizados e que estão impedidos de serem vivenciados em sua plenitude e em sua possibilidade criativa resultando assim em uma inadequação decorrente da falta de espontaneidade. Socialmente cada indivíduo incorpora máscaras que se configuram a partir das instituições de sua cultura, que muitas vezes o desencoraja a desempenhar algumas nuances.

Tendo em vista a complexidade dos papéis sociais, criam-se máscaras que são incorporadas constantemente pelo indivíduo. Buchbinder (1996), aborda as máscaras cotidianas como aquelas desenvolvidas pelo interior humano, na qual segundo o autor, elas representariam a história individual do sujeito, que dialoga com o contexto social no qual está inserida, essa relação é expressa em sua face ao gerar uma máscara. Elas são incorporadas a partir da rotulação de padrões predeterminados pela sociedade, na qual o indivíduo é reprimido de expressar sua verdadeira essência, dessa forma, ele se transforma muitas vezes em um ser superficial e ríspido ocultando valores e sentimentos que a sociedade oprime.

Pode-se analisar que o desenho que emerge ao meio está amalgamado aos dois laterais. Seus contornos se entrelaçam aos outros esboços, o que manifesta as alternâncias afetivas do homem, ora melancólico feliz. De acordo com Freud (1978), todo indivíduo é um inimigo de si mesmo e da civilização, pois vivencia constantemente a tensão entre as exigências pulsionais e as exigências da vida civilizada. Dessa forma, Freud se opõe a ideia de que o homem é naturalmente bom, uma vez que ele faz parte de um grupo e assim é corrompido pela sociedade. Para o psicanalista o indivíduo é intrinsecamente agressivo e seus atos se lastram entre o bem e o mal,

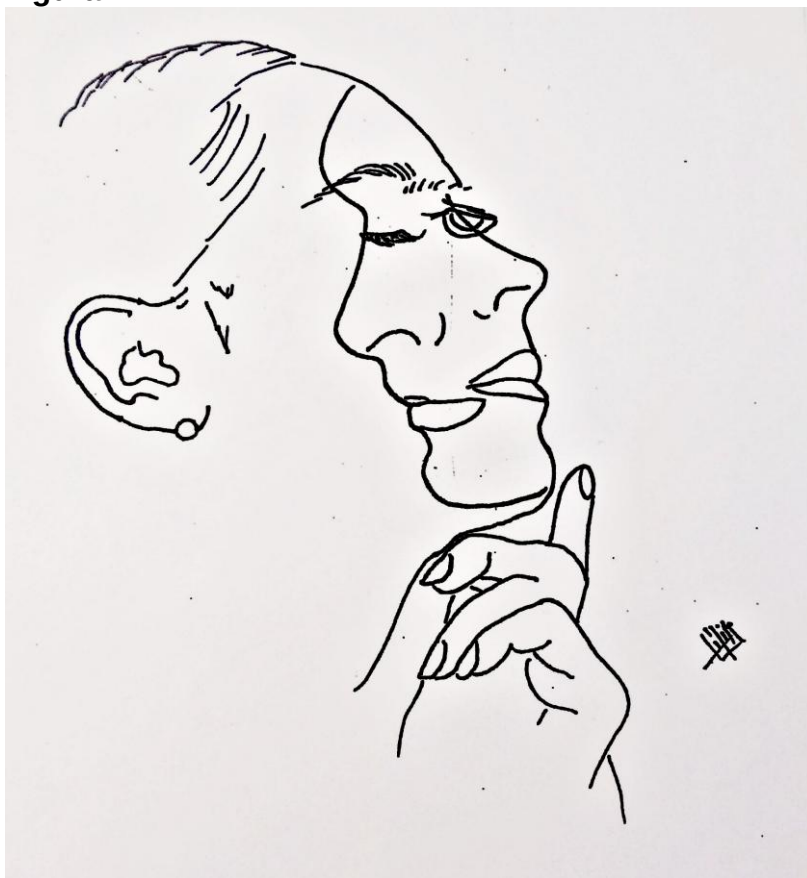
O elemento de verdade por trás disso tudo, elemento que as pessoas estão dispostas a repudiar, é que os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo (FREUD, 1978, p. 133).

A humanidade passou a crer na ideia romântica de que o homem é um ser imanentemente bom, assim quando os sujeitos se deparam com afetos negativos os reprimem com veemência, pois temem se tornarem seres ruins. A sociedade, a religião e as crenças levam os sujeitos a temer o mal que existe fora do homem e que pode corrompê-lo, no entanto, esse mal está dentro de si e depende do livre arbítrio de cada ser em vivenciá-lo plenamente ou contê-lo.

De acordo com os estudos de Freud (1978), o próprio ideal de amar ao próximo como a si mesmo deve ser compreendido como uma forma de controle sobre as pulsões agressivas. Também a hostilidade que certos grupos nutrem por outros, denominado pelo psicanalista de “narcisismo das pequenas diferenças”, seria uma forma de descarregar no meio externo a agressividade contida nos indivíduos. Dessa forma, os princípios e normas estabelecidas pela conjuntura social não conseguem apresentar uma conciliação entre as exigências da comunidade e as exigências do indivíduo que a constitui.

Segundo Freud (1978) crimes repudiados pelas leis que regem a sociedade são aqueles que muitos homens têm uma predisposição natural a cometer. Em termos gerais, o canibalismo, o incesto, e a ânsia de matar seriam desejos característicos dos humanos, que ainda nascem com cada criança e seriam operantes, caso não fossem repelidos conscientemente. Por esta razão, a existência de leis é imprescindível para manter a ordem e conter as pulsões humanas em detrimento dos instintos individuais. Dessa maneira, ainda que a civilização seja de interesse universal, todo indivíduo é virtualmente seu inimigo. Nenhum ser humano vive isolado do universo, embora certos indivíduos vivam em áreas remotas ou ambientes restritos, ainda estabelecem vínculos exteriores e necessitam sustentar o fardo de viver conforme as normas sociais. Esta incompatibilidade das relações entre o indivíduo e a sociedade leva Freud a argumentar que o perigo não se encontra fora da civilização humana, mas dentro dela, pois o homem é seu maior inimigo.

Figura 7.



Fonte: SILVA, Lília A. Pereira da. **Desenhos para Pedrinho**. São Paulo: João Scortecci, 2001

O esboço apresenta um “Eu” voltado para si e para o universo. As mãos indicam um posicionamento reflexivo e os olhos cerrados manifestam a busca interior. O desenho apresenta duas faces em um único ser, aquele que se fecha para o universo, que ignora a vida a sua volta e passa a construir julgamentos e ideias a partir das falsas ilusões e aquele que se volta para dentro de si, que busca se autoconhecer e se confrontar com seus medos.

Para Clément Rosset em sua obra *O real e seu duplo* de 1976, o indivíduo muitas vezes ignora o real e constrói uma “venda” para não sofrer diante da realidade.

O real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às consequências que normalmente deveriam resultar dela (ROSSET, 1976, p. 13).

O homem percorre a existência fugindo do sofrimento, das frustrações e assim vai se desvencilhando da tristeza, das derrotas e de seus temores. O indivíduo vivencia as mazelas da realidade, embora se isole visualmente delas. Os olhos fechados que se configuram no desenho expressam essa “cegueira” ou “incapacidade” do sujeito em lidar com os problemas, porém ao exilar-se da realidade, ele se depara com uma complexidade ainda maior, que é a compreensão dos afetos que se constituem dentro de si. O autoconhecimento é um percurso em passos lentos e reflexivos que pode significar um permanente diálogo interior ou um embate de aceitação.

A velocidade, no entanto, não é propícia ao pensamento, pelo menos ao pensamento de longo prazo. O pensamento demanda pausa e descanso, “tomar seu tempo”, recapitular os passos já dados, examinar de perto o ponto alcançado e a sabedoria (ou imprudência, se for o caso) de o ter alcançado. Pensar tira nossa mente da tarefa em curso, que requer sempre a corrida e a manutenção da velocidade. E na falta do pensamento, o patinar sobre o gelo fino que é uma fatalidade para todos os indivíduos frágeis na realidade porosa pode ser

equivocadamente tomado como seu destino (BAUMAN, 2001: 239).

Em uma sociedade capitalista não basta ser rápido para atingir os objetivos é necessário ter paciência e sabedoria para entender o que se passa no universo interior. Ao buscar o externo, o sujeito se esquece de cuidar do que está internalizado em seu cerne e para reflexão interior se demanda tempo, concentração e muitas vezes os resultados surgem em longo prazo e quase imperceptíveis, pois não será a aparência externa que mostrará as mudanças, mas as atitudes e ações que sutilmente irão ocorrendo dentro de si.

O desenho manifesta um ser que se volta para o seu âmago, as mãos levemente erguidas apoiando o queixo e o olhar cerrado indicam o pensamento reflexivo. O indivíduo raramente busca examinar o “Eu” mais profundo que habita o seu interior. É como se a procura por respostas o levasse à loucura ou ao desequilíbrio mental por lidar com forças ocultas e abstratas. No entanto, essa investigação de si, não se torna uma fuga da realidade, mas uma forma de se conhecer profundamente, isto é, a consciência é o conhecimento de si.

3.2 O EU E A SOMBRA

O outro lado interior que o homem teme é chamado de sombra por Carl Gustav Jung (2008) a sombra é compreendida como um arquétipo, a face obscura da personalidade do indivíduo, ela comporta pensamentos, desejos, sensações, recordações e experiências reprimidas ou ocultadas por serem opostas aos parâmetros sociais ou aos padrões que o ser humano impõe a ele próprio. Ela se constitui a partir das fraquezas do sujeito, de sua inferioridade e daquilo que é vergonhoso ou negativo em seu existir.

O conceito de sombra adotado por Jung é utilizado como uma forma representacional para descrever o material individual que inconscientemente, o homem rejeita e oprime dentro de si, que assim é enviado para o inconsciente pelo temor de não ser aceito por outrem. A descoberta da sombra para o psicanalista é apresentada na obra, *Memórias, Sonhos e Reflexões* de 1966,

Tive um sonho que me assustou e me animou ao mesmo tempo. Era de noite, e encontrava-me num lugar desconhecido. Avançava com dificuldade contra um forte vento. Uma densa bruma cobria tudo. Nas minhas mãos em forma de taça, tinha uma débil luz que ameaçava extinguir-se a todo o momento. A minha vida dependia dessa débil luz, que eu protegia preciosamente. De repente, tive a impressão de que algo avançava atrás de mim. Olhei para trás e apercebi-me da forma gigantesca de um ser que me seguia. Mas ao mesmo tempo estava consciente de que, apesar do meu terror, devia proteger a minha luz através das trevas e contra o vento. Ao acordar dei-me conta que a forma monstruosa era a minha sombra, formada pela pequena chama que tinha aceso no meio da tempestade. Sabia também que aquela frágil luz era a minha consciência, a única que possuía. Confrontada com poder das trevas, era uma luz, a minha única luz (JUNG, 1986, p. 88-89).

As sombras não existem na escuridão, dessa forma, caso o ser humano se constituísse inteiramente pelo mal expressando toda a sua animalidade em seus instintos primitivos e em sua índole, a sombra seria ineficaz, ou seja, inexistente. Só há escuridão por ter luz, sendo assim só é possível haver sombra onde há luz. Por essa razão, a sombra não se configura como algo ruim, mas como uma faceta da natureza do homem. Ela desempenha uma função de fundamental importância, pois somente quando o indivíduo volta-se para si em seu cerne mais profundo em busca de respostas é que ele retorna da escuridão trazendo à luz o seu aprendizado e suas qualidades.

O “Eu” para conseguir a admiração e a aceitação pelo “Outro” passa a rejeitar e a repudiar o que ele acredita não ter de bom diante de outrem. O homem para se sentir bem necessita ser aprovado pelos demais, assim ele exhibe ou inibe seus afetos conforme a conveniência da situação. Por essa razão, a sombra está configurada pelas lacunas e pelos vazios, onde não se encaixam os sentimentos que não se quer transmitir aos outros e não se encaixam os valores que se escolhe para si próprio.

Em contraste com a sombra, que é o rosto que ocultamos, a “*persona*” ou a máscara, é o eu público, o semblante que mostramos ante o mundo. Aferramo-nos à máscara porque acreditamos que é o mais valioso que possuímos. “Quanto mais brilha a nossa máscara, mais escura é a nossa sombra (OCANÃ, 2008, p. 05).

A busca pela aceitação leva o indivíduo a construir uma imagem idealizada, um eu público, que cumpra um papel aceitável pelos grupos no qual está inserido, uma máscara, aonde se possa transitar pela família, amigos, colegas de trabalho entre outros de forma livre. Dessa maneira, o homem passa a negar o seu lado sombrio não por medo, mas por vergonha, pois reconhecer que a imagem que se constrói não é aquela que gostaria de ser e que não corresponde a realidade causa uma profunda melancolia, pois traz à tona a sensação de fracasso e infelicidade.

Figura 8.



Fonte: Gabriel Loures de Paula Leite, 1986. SILVA, Lília A. Pereira da. **Desenho e pintura**. São Paulo: João Scortecci, 2002, p. 177.

O desenho acima apresenta duas facetas: uma alegre, expansiva com um sorriso largo e prazeroso, que expressa a felicidade da criança e a segunda, de um olhar misterioso, sagaz, sinuoso, que observa fixamente o universo com as sobrancelhas fechadas e os lábios cerrados. Um desenho dentro do outro, traços que se complementam e se entrecem. Esses dois lados refletem o duplo humano e a sombra que surge do lado direito configura

a essência do menino que ganha formas conforme suas repulsas e seus desafetos. A sombra é uma manifestação que ocorre desde a infância e ao longo da vida determina as ações humanas,

A sombra pessoal desenvolve-se naturalmente em todas as crianças. A medida que nos identificamos com as características ideais de personalidade (tais como polidez e generosidade) que são encorajadas pelo nosso ambiente, vamos formando aquilo que W. Brugh Joy chama o "eu das decisões de Ano Novo". Ao mesmo tempo, vamos enterrando na sombra aquelas qualidades que não são adequadas à nossa autoimagem como a rudeza e o egoísmo. O ego e a sombra, portanto, desenvolvem-se aos pares, criando-se mutuamente a partir da mesma experiência de vida (ZWEIG, ABRAMS, 2000, p.16).

Segundo os autores, a partir do momento que a criança começa a desenvolver a sua personalidade, também começa a se delinear a sombra dos seus afetos. À medida, que o "Eu" escolhe, decide e traça os caminhos, ele passa a caracterizar a sua personalidade, a sua forma singular de agir e pensar em um universo de percepções. Dessa forma, quanto mais próximo o ser humano torna-se da sua autoimagem, ou seja, da projeção que ele faz para si, mais longe permanece da sombra, pois ela vai se constituindo à medida que seus afetos, anseios e atitudes vão sendo reprimidos.

De acordo com Zweig e Abrams (2000), organizadores da coletânea *Ao encontro da sombra*, muitas forças estão em jogo na formação da sombra, ela em muitos casos, que determina o que pode ou não ser expresso. A família, a religião, os amigos, o ambiente profissional, "criam um ambiente complexo no qual aprendemos aquilo que representa comportamento gentil, conveniente e moral, e aquilo que é mesquinho, vergonhoso e pecaminoso" (ZWEIG, ABRAMS, 2000, p.16). O indivíduo vai sendo moldado conforme suas experiências e a partir das reações que o "Outro" provoca em si, nesse jogo social, homem e sombra vão se constituindo e definindo as dualidades que são inerentes ao ser.

Segundo Zweig e Abrams (2000) a sombra age como um sistema imunológico psíquico, apontando o que é bom e o que é ruim. Entretanto, nem sempre o que se julga ser maléfico por uns, significa que realmente é para

outros. Um exemplo, para alguns sujeitos, falar alto e fazer gestos expressivos talvez seja, deselegante, desagradável e lascivo, para outros, pode ser habitual, agradável e extrovertido, e quando se trata de afetos, eles se desenvolvem de forma distinta em cada ser, como o medo pode significar cautela para alguns e prazer para outros.

Pessoas diferentes, em diferentes famílias e culturas, consideram de modos diversos aquilo que pertence ao ego e aquilo que pertence à sombra. Por exemplo, alguns permitem a expressão da raiva ou da agressividade; a maioria, não. Alguns permitem a sexualidade, a vulnerabilidade ou as emoções fortes; muitos, não. Alguns permitem a ambição financeira, a expressão artística ou o desenvolvimento intelectual; outros, não. Todos os sentimentos e capacidades que são rejeitados pelo ego e exilados na sombra contribuem para o poder oculto do lado escuro da natureza humana. No entanto, nem todos eles são aquilo que se considera traços negativos (ZWEIG, ABRAMS, 2000, p.16).

A sombra se desenvolve de acordo com os preceitos de cada cultura também, o que pode ser oprimido em um ambiente, pode ser exaltado em outro. Quanto mais tempo o sujeito passa em um determinado lugar, mais preso às suas concepções e crenças, ele se torna. Ao distanciar-se da sua rotina e de seu meio materno, o indivíduo evolui na sua essência e no modo de ver o universo. Ao entrar em contato com outras culturas e outras formas de vivência, o homem passa a legitimar a sua personalidade ou a desconstruí-la. E nesse percurso existencial a sombra o acompanhará em todas as decisões, pois ela sempre estará contida nas repulsas e negações do Ego.

Uma das dificuldades do homem é de apreender a sua sombra, ela não pode ser aprisionada. “Ela é perigosa, desordenada e eternamente oculta, como se a luz da consciência pudesse roubar-lhe a vida” (ZWEIG, ABRAMS, 2000, p.16). A sombra está arraigada no interior mais profundo do homem, nas circunstâncias mais extremas e espontâneas, é que ela se revela para rechaçar certos impulsos ou para torna-los ainda mais intensos. Ela não pode ser aniquilada, faz parte da constituição do “Eu”, ainda que seja reprimida ou ocultada, estará presente na essência do homem. Segundo Zweig e Abrams (2000) os indivíduos tendem a ver a sombra fora de cada ser, é mais fácil observar os outros do que a si próprios. Quando reagimos de modo intenso a

uma qualidade qualquer [...], de uma pessoa ou grupo, e nos enchemos de grande aversão ou admiração — essa reação talvez seja a nossa sombra se revelando” (ZWEIG, ABRAMS, 2000, p.17). O contato com o “Outro” é uma das manifestações mais fortes da sombra, diante do olhar alheio é que o sujeito psiquicamente faz suas opções, negações e omissões.

Embora não possamos fitá-la diretamente, a sombra surge na vida diária. Por exemplo, nós a encontramos em tiradas humorísticas (tais como piadas sujas ou brincadeiras tolas) que expressam nossas emoções ocultas, inferiores ou temidas. Analisando de perto aquilo que achamos engraçado (como alguém escorregando numa casca de banana ou se referindo a uma parte "proibida" do corpo), descobrimos que nossa sombra está ativa (ZWEIG, ABRAMS, 2000, p.17).

Observa-se na figura 08 no desenho de Gabriel Loures Leite, a sombra ganhando suas formas ao lado de um menino risonho, com um contentamento nos olhos, ao expressar seu sorriso expansivo e feliz. Segundo Zweig e Abrams (2000) os momentos de deleite e humor são estímulos propícios para se manifestar a sombra interior.

O desenho apresenta dois meninos, o duplo e a sombra. A manifestação do duplo é a união do ser vivente com o simulacro que toma a forma de um espelho, retrato ou de uma máscara. O esboço de Gabriel Loures Leite configura uma sombra que se constitui como a liberdade de seu ser e como a face interior que o habita. “Se quisermos encontrar o verdadeiro *self*, precisamos mergulhar no mundo da sombra e em seu fluxo constante” (CHOPRA, 2010, p. 18). A melhor forma de conhecer a si próprio é voltar-se para dentro, é no âmago que se encontra os conflitos mais latentes da existência. Nas palavras de Deepak Chopra (2010), a sombra é uma elaboração do homem. É fundamentando-se em suas falhas e lacunas que ela se constitui.

A sombra estipula o modelo de "eles", pessoas que são estranhas a "nós". Eles querem nos ferir e levar o que temos de valor. Ao contrário de nós, eles não são totalmente humanos. Nós temos o direito de lutar com eles, até mesmo de destruí-los. Esse modelo invisível, que modela a mente não de uma, mas de muitas pessoas, e sobrevive por incontáveis gerações

para minar o pensamento racional, é a essência do arquétipo da sombra (CHOPRA, 2010, p. 18).

O sujeito consegue controlar seus atos, mas não tem controle sobre sua mente. O indivíduo é um ser que racionaliza suas ações, o que torna suas emoções mais efêmeras e inflexíveis, o arquétipo da sombra se configura como o ponto falho do ser humano, no qual estão suas fraquezas e medos. O mundo é um “grande espelho”. E através dele se pode enxergar além, ver comportamentos e atitudes. Somos reflexos uns dos outros. Por essa razão, não há o que se envergonhar ou temer, pois em cada um se constitui uma sombra. Ela faz parte da existência como parte integrante do ser.

O lado sombrio começa a se formar na infância, o que se justifica nas obras de Lília Silva, ao retratar a figura de meninos em seus esboços. Para Freud (2010), é na infância que os conflitos se iniciam e que irão percorrer pelo resto da vida, ou seja, todo indivíduo já foi uma criança com temores que tentou se moldar e se adequar ao seu meio buscando aprovação e aceitação. A criança abordada por Freud sente angústia, solidão, melancolia, luxúria, vive conflitos e contradições e “[...] é capaz da maior parte das manifestações psíquicas do amor, por exemplo, a ternura, a dedicação e o ciúme” (2010, p. 139). Os desenhos da autora revelam essa criança, ou melhor, esse menino que é reflexo de um sujeito como qualquer outro capaz de sentir saudade, de amar e dissimular situações.

A palavra criança é uma criação da linguagem que se modifica no decorrer da História. Na contemporaneidade o conceito de criança surge muitas vezes ligado à “criança escolar” e para Biologia, de acordo com uma determinada faixa etária. Por essa razão, a concepção de criança para Freud transcende estes conceitos, pois nasce com o corpo que passará pelas etapas de desenvolvimento e de maturação estudadas pela Biologia. Entretanto, ela vai se constituindo por meio da sexualidade, da linguagem e das estruturas do inconsciente, que vai depender das experiências e das singularidades da sua própria existência, que muitas vezes não coincidirá com o seu corpo. Para Freud (1996), é ainda criança que se aprende a reprimir os afetos que a sociedade considera errado ou inadequado. A consciência passa a ter a

“função de observar e criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente” (FREUD, 1996, p. 253), dessa forma, a consciência tem como tarefa suprimir as circunstâncias e as ações adversas.

Segundo Freud, “[...] acham-se sob a compulsão de atribuir todas as perfeições ao filho [...] e de ocultar e esquecer todas as deficiências dele” (FREUD, 1996, p. 108). Os pais deleitados pelo prazer de possuir um primogênito acabam muitas vezes construindo uma imagem idealizada da criança. Imagem que corresponde à inocência, sinceridade, meiguice e bondade, características da infância, mas que nem sempre permanecem constantes na criança, uma vez que o indivíduo seja em qual etapa da vida estiver será sempre um ser formado por dualidades, conflitos e uma sombra que carregará seus sentimentos ocultos.

De acordo com Deepak Chopra (2010) o ser humano tenta aniquilar o arquétipo da sombra que habita sua existência, no entanto, “o primeiro passo para derrotar a sombra é abandonar todas as expectativas de derrotá-la” (CHOPRA, 2010, p. 11). Não se pode acabar com algo que constitui a essência humana, lidar com as fragilidades interiores é o constante exercício que o indivíduo está fadado a conviver, “O lado obscuro da natureza humana viceja na guerra, na dificuldade e no conflito. Assim quem falar em “vencer”, já perdeu. Você foi arrastado para a dualidade do bem e do mal” (CHOPRA, 2010, p. 11).

A dualidade humana é reflexo da sombra constituída diariamente nas ações humanas. De acordo com os estudos da psicanalista inglesa,

*Nos nossos sentimentos exagerados em relação aos outros (“Eu simplesmente não acredito que ele tenha feito isso!”, “Não consigo entender como ela é capaz de usar uma roupa dessas!”).

*Na *opinião* negativo que recebemos daqueles que nos servem de espelhos (“Já é a terceira vez que você chega tarde sem me avisar.”).

*Nas interações em que continuamente exercemos o mesmo efeito perturbador sobre diversas pessoas diferentes (“Eu e o Sam achamos que você não está sendo honesto com a gente.”).

*Nos nossos atos impulsivos e não-intencionais (“Puxa, desculpe, eu não quis dizer isso!!!”).

*Nas situações em que somos humilhados ("Estou tão envergonhada com o jeito que ele me trata.").

*Na nossa raiva exagerada em relação aos erros alheios ("Ela simplesmente não consegue fazer seu trabalho em tempo!", "Cara, mas ele perdeu totalmente o controle do peso!") (TUBY, 1984, p. 13).

Uma das principais manifestações da sombra ocorre no contato com o "Outro", quando o indivíduo deixa de ser quem é para tornar-se seu reflexo. Nas relações sociais o homem se posiciona de acordo com as circunstâncias, os seus afetos não podem ser moldados à determinada situação, cada um age e reage de uma forma, na qual dificilmente se pode prever o comportamento alheio. Segundo Tuby (1984) quanto mais o ser humano é levado a situações extremas de ódio, fúria e decepção, mais a sua sombra se fortalece.

Figura 9.



Fonte: Gabriel Loures de Paula Leite, 1986. SILVA, Lília A. Pereira da. **Desenho e pintura**. São Paulo: João Scortecci, 2002, p. 176.

Observa-se no desenho 9, uma duplicação dos meninos: ambos com olhares atentos, sobrancelhas erguidas e lábios cerrados. Os dois garotos estão ligados por um conjunto de riscos negros, que pode ser compreendido

pelas dimensões como a representação de uma porta ou de uma janela, que também se duplica. E ao lado, mais baixa, sem face e quase imperceptível se encontra a sombra, projetada como o lado reprimido, o espaço no qual se recaem todas as tensões negativas.

A harmonia do “Eu” tende a estar relacionada inicialmente com a aceitação externa do indivíduo, dos valores coletivos e da *persona*, “bem como daqueles elementos da individualidade que estão demasiado em desacordo com os valores aceitos da *persona* para poderem ser conscientemente incorporados à imagem que o ego faz de si mesmo” (WHITMONT apud ZWEIG, ABRAMS, 2000, p. 38). Dessa forma, o “Eu” reprime os seus anseios a fim de corresponder a uma imagem que se formula de si, todavia esses recalques não desaparecem por completo, eles são apenas inibidos e voltam a atuar como *alter ego* invisível, que aparentemente parece estar fora do sujeito, mas não está, é levado por todas as direções e se constitui pela sombra.

O desenvolvimento do ego ocorre a partir da repressão de tudo aquilo que coletivamente pode ser considerado “negativo”, “mau” e “inapropriado” para promover no indivíduo o seu lado “bom” e “afável”. O ego não consegue evoluir enquanto o “Eu” não romper com os tabus coletivos, aceitar os valores do superego e da *persona*. A repressão não elimina completamente os desejos e os impulsos, e muitos menos, os impedem definitivamente de agir, ela apenas os remove da consciência do ego.

A existência da sombra (ou a necessidade dela) é uma realidade arquetípica do gênero humano, pois o processo de formação do ego — o conflito entre coletividade e individualidade — é um padrão humano geral. A sombra é projetada de duas maneiras: individualmente, na forma da pessoa a quem atribuímos todo o mal; e coletivamente, na sua forma mais geral, como o Inimigo, a personificação do mal. Suas representações mitológicas são o diabo, o arquiiinimigo, o tentador, o demônio, o duplo ou o elemento escuro/mau no par de irmãos/irmãs (WHITMONT apud ZWEIG, ABRAMS, 2000, p. 38).

De forma individual ou coletiva a sombra se projeta na existência humana, seja pelo mal atribuído a determinados seres, seja pela coletividade de representações como o “diabo”, o “demônio”, o “duplo”. Indiferente das suas

formas ela está arraigada à vivência dos seres e aos conflitos entre o individual e o coletivo, no qual o sujeito deve tentar conviver. A sombra é a porta para a individualidade ao oferecer parte do inconsciente da personalidade, ela é o primeiro passo para compreensão e encontro do “Eu”. Uma das formas de acesso ao inconsciente é pela sombra. “Só quando percebemos aquela parte de nós mesmos que até então não vimos ou preferimos não ver, podemos avançar para questionar e encontrar as fontes das quais ela se alimenta e as bases sobre as quais repousa” (WHITMONT apud ZWEIG, ABRAMS, 2000, p. 40). A evolução do “Eu” se dá por sua pré-disposição em compreender aquilo que se oculta, que se reprime veemente dentro de si. Mais doloroso que entender a sombra é repudiar os afetos, aquilo que se deseja e que se quer.

O que diferencia o homem dos outros seres é sua afetividade, sua forma afetiva de vivenciar as experiências no universo. Um dos mitos utilizados por Platão é o mito da reminiscência, que contribui para compreender o porquê dos seres humanos serem afetivos. Segundo Platão (1999) as almas, antes de viverem na terra e se apropriarem do corpo humano, viviam em outro mundo, onde não havia nada que fosse sensível aos sentidos e absolutamente nada que mudasse ou que fluísse no tempo e no espaço. Esse era um universo de essências, puras e intelectuais, que poderia ser designado como um mundo das ideias: um lugar celeste denominado de *topos uranos*. Nesse lugar, as almas se constituíam em perpétua contemplação das belezas e das ideias e conheciam a verdade facilmente. Dessa maneira, ao entrar no corpo humano e dar-lhe vida, a alma passou a submeter-se às condições mundanas da Terra.

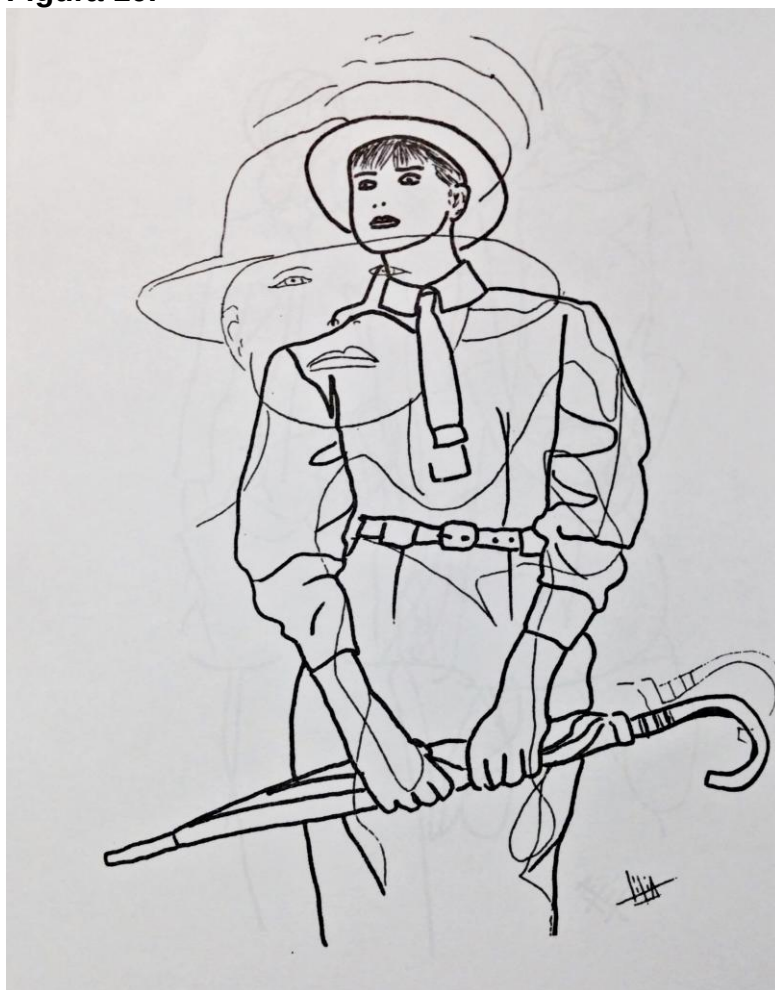
A fusão entre alma e corpo, essência e aparência, levou a temporalidade, a finitude, a maldade, a dor, o sofrimento, as frustrações e a ignorância. Esse choque fez com que a alma esquecesse das ideias que conhecera enquanto estava no *topos uranos*. Essa consequência leva aos questionamentos e a dualidade que configura a existência humana, o que corrobora para a constituição e permanência da sombra.

No desenho cinco, analisam-se, duas formações de sombra que se constituem na obra: o conjunto de riscos negros, que forma uma porta ou uma janela como passagem do exterior para o interior, o lado obscuro de cada ser. E a configuração de um novo ser semelhante ao “Eu”, todavia sem face, como

uma sombra que sempre acompanha o sujeito. “A sombra não é feita apenas de omissões. Ela se mostra, com bastante frequência” (ZWEIG, ABRAMS, 2000, p. 57). Segundo os autores, a sombra se revela constantemente e ao observar o desenho de Lília Silva, se depreende demonstrações da sombra na existência humana como parte inerente de cada ser.

A passagem escura criada no desenho pode ser representada como uma das formas egípcias de representar o inconsciente. “O labirinto de estranhas passagens, câmaras e saídas destrancadas na adega faz lembrar a antiga representação egípcia do mundo subterrâneo que, com suas possibilidades ignoradas, é um símbolo famoso do inconsciente” (FRANZ apud ZWEIG, ABRAMS, 2000, p. 57). O portal que se abre e reflete no desenho constitui a canalização para um novo caminho interior.

Figura 10.



Fonte: SILVA, Lília A. Pereira da. **Desenhos para Pedrinho**. São Paulo: João Scortecci, 2001

A figura 10 se constitui por uma jovem solitária com sua sombra. Em trajes formais e elegantes e com uma sombrinha fechada, ela lança um melancólico olhar para esquerda. O chapéu e a sombrinha tornam essa mulher formal e elegante e ao mesmo tempo com uma expressão desoladora e frustrada, os olhos quase cerrados e os lábios fechados. “A sombrinha concentra a atenção não sobre o Sol acima dela, mas sobre o Sol que se encontra embaixo, isto é, sobre a própria pessoa. Ela tende para interioridade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 843). A sombrinha representaria no esboço o interior dessa jovem que se encontra fechado ou desiludido diante da realidade. Já, “O chapéu, em sua qualidade de peça que cobre a cabeça do chefe, simboliza também a cabeça e o pensamento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 232). Dessa forma, a ênfase no chapéu se valendo da afirmação de Chevalier e Gheerbrant está projetando os pensamentos entristecidos.

Com os braços unidos e as mãos firmes segurando a sombrinha, analisa-se um “Eu” que está tentando se proteger de algo. Dessa forma, os lábios cerrados manifestam a frustração e o desencanto. A sombra expressa um olhar triste, fundo, inibido, de uma mulher de trajes finos, que poderia representar o poder econômico ou as aparências sociais. O conflito entre as fraquezas humanas não depende de vestimentas ou nível financeiro, pois se encontra no cerne da dor humana. Essas aflições estão no centro da experiência dos indivíduos. A vida e a morte, o bem e o mal, a felicidade e a melancolia coexistem em todos os humanos e manifestam sua força no decorrer da transitoriedade da existência.

Para lidar com a sombra é preciso, por exemplo, experimentar o medo para obter a coragem; se distanciar do que se gosta para compreender a saudade. É somente vivenciando os conflitos interiores que se pode superar e entender a sombra.

O indivíduo muitas vezes vive como se fosse formado apenas por valores homogêneos. Dessa forma, passa a se limitar e a se fechar para uma idealização de si. Isso ocorre porque o homem não examina sua vida, não reflete sobre seus sonhos e pensamentos. O ser humano é condicionado a temer o lado obscuro da vida e ao temê-lo passa a inibir quem realmente é.

Porém, é impossível ignorar a essência, aquilo que se gosta e se pensa sobre algures. A sombra passa a tomar as decisões, a reagir, tirando o direito de escolhas conscientes.

O objetivo de encontrar a sombra é desenvolver um relacionamento progressivo com ela e expandir o nosso senso do eu alcançando o equilíbrio entre a unilateralidade das nossas atitudes conscientes e as nossas profundezas inconscientes. O romancista Tom Robbins diz: "O propósito de encontrar a sombra é estar no lugar certo da maneira certa." Quando mantemos um relacionamento adequado com ele, o inconsciente não é um monstro demoníaco; diz-nos Jung: "Ele só se torna perigoso quando a atenção consciente que lhe dedicamos é desesperadamente errada." Um relacionamento correto com a sombra nos oferece um presente valioso: leva-nos ao reencontro de nossas potencialidades enterradas. Através do *trabalho com a sombra* (expressão que cunhamos para nos referir ao esforço continuado no sentido de desenvolver um relacionamento criativo com a sombra), podemos: chegar a uma auto-aceitação mais genuína, baseada num conhecimento mais completo de quem realmente somos; desativar as emoções negativas que irrompem inesperadamente na nossa vida cotidiana; nos sentir mais livres da culpa e da vergonha associadas aos nossos sentimentos e atos negativos; reconhecer as projeções que matizam as opiniões que formamos sobre os outros; curar nossos relacionamentos através de um auto-exame mais honesto e de uma comunicação direta; e usar a nossa imaginação criativa (através de sonhos, desenhos, escrita e rituais) para aceitar o nosso eu reprimido (ZWEIG, ABRAMS, 2000, p. 24).

O sujeito passa a se conhecer melhor na introspecção, se não há uma busca interior, o homem reprime seus desejos e se distancia daquilo que realmente é para se projetar no que idealiza ser ou querer ser. O indivíduo se molda a cada discurso, a cada lugar que está, usando as máscaras sociais – conceito abordado nessa tese por Carl Gustav Jung. Porém, quando o sujeito se encontra só, no seu íntimo, a máscara se desfaz e o que deve se elevar é o seu verdadeiro *self*, entretanto se não existe um esforço para a autorreflexão, o que se constitui é a sombra como expressão desses medos e recalques.

Encontrar o “Eu” mais profundo requer uma análise de si, e o que muitas vezes não ocorre são pausas para refletir os atos e discursos propagados. “[...] curar nossos relacionamentos através de um auto-exame mais honesto e de uma comunicação direta” (ZWEIG, ABRAMS, 2000, p. 24). O ser humano vive

uma angustiante rotina cotidiana, na qual é um objeto manipulado por uma rede global e capitalista, que o torna escravo de um sistema massivo e opressor. Quanto mais se produz, maior a recompensa, o que gera inúmeras horas de esforço, numa mecanização humana de um homem que não pensa e apenas executa.

Os desenhos estudados nesse capítulo apresentam um “Eu” menino/mulher, duplicado, multifacetado, que ganha formas conforme suas percepções e reações diante do “Outro”, que nesse caso, não é o ser amado ausente dos poemas, ou a/o amante do texto dramatúrgico, mas o “Outro” que se esconde dentro de si, que se constrói na essência do ser. Esse desenho que se duplica e que se contrapõe não está fora, está dentro, é parte do “Eu” e ao mesmo tempo é “Outro”, ora estranho como é apontado por Freud (1996), ora sombra como é designado por Chopra (2010), Jung (2008) e Zweig, Abrams (2000).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 11.



Fonte: O primeiro encontro do pesquisador Job Lopes com a escritora Lília Silva em sua cidade de origem, Itapira – SP, 03/08/2017.

Uma pesquisa de doutorado, uma tese, nasce muitas vezes de uma trajetória literária desde a graduação, nesse caso, como fruto de uma conversa reflexiva entre orientando e orientador sobre escritoras contemporâneas. Dessa forma, em uma tarde de Março de 2012, as primeiras reflexões surgiram sobre a autora Lília Aparecida Pereira da Silva. Os estudos seguiram pelo mestrado com a dissertação intitulada, “Poesia e imagem: o anjo e o palhaço nas obras de Lília A. Pereira da Silva”, onde o estudo realizado se debruçou na análise de obras poéticas e plásticas da escritora, buscando uma visibilidade de sua produção na academia.

Com cento e quinze livros publicados e obras em áreas distintas como: teatro, desenho, poesia, contos, pinturas, de direito e psicologia, o estudo tornou-se mais profundo e profícuo com as pesquisas de Doutorado, que permitiram o estudo de obras de outras áreas, como o texto dramático e os desenhos incolores abordados nessa pesquisa, como também contribuiu para uma compreensão dos inúmeros afetos: angústia, infelicidade, desamor, vazio existencial, tédio, insegurança, melancolia, nas relações complexas entre o “Eu” e o “Outro”. A pesquisa além de buscar a análise de distintas formas textuais empregadas pela escritora, oportunizou a ampla divulgação dos seus estudos, com cinco artigos publicados em diferentes revistas ranqueadas pela qualis/capes, com um capítulo de livro e diversos textos jornalísticos na Tribuna de Itapira em São Paulo, jornal da cidade na qual a escritora nasceu.

O permanente e constante diálogo com a escritora Lília Silva por intermédio de cartas (anexadas à tese), ligações telefônicas e o contato pessoal em sua cidade de origem (fotos em anexo) trouxeram para essa pesquisa uma maior veracidade nas interpretações, nas análises e na escolha do corpus a ser investigado. Cabe ainda citar, o valioso material que a autora disponibilizou como: livros, jornais, cartas, revistas, depoimentos, quadros, os quais foram essenciais para a escrita de cada página dessa tese. Ressalta-se que a maioria dos livros repassados pela escritora, foram doados a pesquisadores, bibliotecas, acervos e escolas, por mim e meu orientador Antonio Donizeti da Cruz.

A escolha por diferentes obras nessa pesquisa: poesia, teatro e desenhos se deu pela investigação das relações do “Eu” e do “Outro” que surgem constantemente em toda produção literária da autora, essa recorrência levou a seleção das determinadas obras aqui estudadas, afim de, analisar o que inquieta essas relações? Chegando nessa perspectiva as imagens da afetividade como elemento conflitante das relações humanas. O objetivo principal almejado nas análises não foi de pesquisar o gênero utilizado (questões normativas e estilísticas das formas poéticas, teatrais e dos desenhos), mas refletir sobre o “Eu” e o “Outro” em cada um deles e como se trata de relações existenciais e imagens afetivas, as teorias psicanalíticas, filosóficas e sociológicas atuaram como os pilares para reflexão e elaboração dos capítulos.

A tese não defini a fortuna literária da autora, entretanto aponta características estilísticas, eixos analíticos, marcas poéticas, explora os perfis de personagens, propõe relações comparativas e principalmente apresenta para os leitores quem é a escritora Lília Aparecida Pereira da Silva? Uma mulher de 91 anos, com 115 livros publicados até o momento e uma produção literária diversificada, com veiculação nacional e internacional. Amiga de Cecília Meireles, citada por Clarice Lispector, Manuel Bandeira e muitos outros nomes do cânone nacional, a escritora Lília, constrói em seus distintos meios de expressão, um “Eu” que transcende a ficção ao se aproximar da realidade interior. Em suas composições muitas vezes não há nomes, exemplo disso, são seus inúmeros poemas e quando têm, eles tornam-se meros substantivos próprios, onde qualquer um poderia ser denominado. O “Outro” se configura da mesma maneira, ele pode ser aquele da rua, da vizinhança, dos afetos ou até a duplicação do próprio ser.

As complexas formas de relação entre os sujeitos se constituem como matéria-prima para as abordagens lilianas. No primeiro capítulo, “Lília Aparecida Pereira da Silva: a afetividade e imagens da angústia”, a afetividade é estudada a partir dos teóricos da psicanálise e da filosofia: Freud (1996/1974); Emilio Romero (2011); Vera Lúcia Amaral (2007); André Martins (2009) e Renata Araújo (2012). A afetividade é caracterizada como uma das responsáveis pelo equilíbrio humano. Dessa forma, abrange todas as

sensações que possam afetar o ser. A condição existencial se constitui por uma amplitude experiencial, de lugares, eventos, sujeitos, objetos, que podem ou não afetar o indivíduo e será dessas relações entre o “Eu” e o “Outro” que a afetividade apresentará seu grau de importância.

A afetividade se constitui por pontos positivos e negativos dos sujeitos, o que dessa forma, projetará as máscaras, a persona e a sombra, conceitos junguianos de arquétipos sociais que aparecerá desde os poemas aos desenhos. Segundo Jung (1984) a máscara se apresenta como uma defesa do indivíduo perante o universo, uma forma de camuflagem interior. Enquanto a persona se desenvolve por um sistema de analogia entre a consciência individual e a sociedade, ela se articula como uma máscara determinada a causar o efeito que o “Eu” almeja projetar. Dessa forma, as máscaras sociais e a persona serão configuradas pelos valores positivos que o sujeito busca transmitir ou se constituir, já a sombra de acordo com Jung (1984), será o lado obscuro, o que corresponde à face negativa da personalidade de cada ser.

A afetividade de acordo com André Martins (2009) e Vera Amaral (2007), é um termo abrangente, no qual compreende, os sentimentos, as emoções, as paixões na relação que se estabelece com cada ser. Dessa maneira, ao analisar os conflitos que se dissipam das relações humanas, a afetividade torna-se essencial, pois ela é a geradora das inúmeras aflições e angústias que inquietam os indivíduos.

Segundo os autores estudados, a afetividade é o que condiciona o homem nas suas relações cotidianas desde os primórdios da vida, o sujeito entra em contato com o universo e tudo que está a sua volta transmite uma carga afetiva. Essas sensações vão percorrer toda a sua existência em graus mais amenos e outros mais intensos, elas ocorrerão separadas ou juntas, tendo em alguns casos variações de humor, essas possibilidades estarão motivadas pelas experiências de cada sujeito: viagens, amizades, trabalho, conquistas, derrotas, independente da idade, gênero, classe social ou etnia, a afetividade é inerente ao ser humano, um estado psicológico, que está presente em todas as ações interativas na sociedade.

O eu lírico nos dez poemas analisados se constitui fragilizado pelas angústias da existência, seja relacionado ao “Outro”, ao seu próprio interior ou

pelos afetos não recíprocos. As principais teorias abordadas para discorrer sobre a angústia no primeiro capítulo, se valem dos autores: Sartre (1997), Kierkegaard (2014), Freud (1986/1996), Schopenhauer (2005). O eu lírico se configura em cada poema tentando preencher um vazio, uma ausência, impreenchível, uma lacuna impossível de ser sanada, pois não depende dele essa completude, pois ela não existe, assim faz parte da existência esse anseio pela totalidade, um fardo que o homem deve carregar por toda sua vida.

Segundo Sartre (1997) o indivíduo é um ser no universo em movimento, considerado em constante evolução, primeiramente ele é posicionado como “nada” e sua formação se constitui a partir desse nada. Por esta razão, ele é um ser indeterminado e, por isso, vive incansavelmente à procura do sentido de sua vida, valorizando cada experiência na sua plenitude. A procura pelo significado dos abjetos e das abstrações da vida se efetiva no sujeito por suas insatisfações e pela tentativa de se ajustar em um mundo imperfeito. O que leva cada ser a se questionar, a indagar, a se angustiar com a sua própria subjetividade. O homem é um ser angustiado porque busca ultrapassar os seus limites, porque é curioso e tenta se satisfazer plenamente. Ele constrói a si mesmo, atividade, indeterminação e incompletude, definem a própria liberdade humana.

Esse anseio humano em completar suas lacunas em preencher seus vazios não se resolve de imediato e nem em longo prazo. É uma necessidade imanente dos seres de buscar se adaptar, de tentar viver da melhor forma possível, ou seja, a angústia sempre acompanhará o homem nesse trajeto existencial como consequência da sua insatisfação plena. Ela irá se amenizando com o findar da vida, no momento que o “Eu” descobrir que sua angústia é irremediável, assim como esse vazio interminável. Ao se negar a reconhecer as suas imperfeições, o sujeito se distância do entendimento afetivo, que resulta da sua aversão à verdade.

O segundo capítulo “A dramaturgia dos afetos em *Um judeu na minha cama*” segue a mesma linha tênue, da qual percorre o eu lírico nos poemas, os personagens de Luana e Gad buscam incessantemente a felicidade na tentativa de sanar as suas cicatrizes (mágoas, frustrações, solidão, tédio), mas o que eles não compreendem é que são sujeitos fraturados e incompletos. Os

protagonistas vivenciam diversos afetos e dessa relação adúltera não chegam a nenhuma conclusão. O livro se encerra com eles na mesma situação que se iniciaram: a procura de uma resolução definitiva para suas inquietações e unidos por suas próprias fraturas.

De acordo com os estudos de Luiz Costa Lima (2000) o sujeito que passa a ser denominado como fraturado, não consegue fugir ou escapar dessas fraturas, ele é fruto delas, ele se constitui nessas fissuras, dessa maneira o que resta aos mortais é aceitar a incompletude da existência e seus abismos afetivos. É impossível percorrer a existência sem se angustiar, sem sofrer, esses afetos também fazem parte da composição humana: frágil e sensível a todos os males. Cabe ao homem aprender a lidar com elas e evoluir conforme suas experiências.

O terceiro capítulo “Facetas do interior” seguindo a perspectiva dos capítulos anteriores, no qual o “Eu” se volta para dentro de si em busca de respostas e de se compreender melhor, o estudo se debruça nas análises de seis desenhos incolores. Composições de seres duplicados: crianças, adultos, homens, mulheres, desenhos que expressam a relação interior do “Eu” com o “Outro”, que nesse caso, é o seu próprio “Eu”, a complexa busca de si, daquilo que não está fora, mas que se encontra dentro do ser. As teorias estudadas levam aos conceitos do “duplo” e da “sombra” designados por Jung (2008), Freud (1986), Rank (1932), Zweig, Abrams (2000), Chopra (2010), para tratar desse outro “Eu” que se manifesta na essência humana.

O duplo surge relacionado a questões existenciais que contemplam o homem, vem desde os primórdios, a partir das lendas e mitos que constituem a literatura. Pois assim como os afetos se configura arraigado ao ser. Uma das características do duplo é a ampliação da imagem, a multiplicação do ser, uma procura pelo “Eu” por uma identidade interior. A perspectiva do duplo abordada por Freud ([1919] 1986) e Otto Rank (1932/2005), consideram o duplo como o “estranho”, o afeto que reprimido se transforma em ansiedade podendo ser um elemento oculto, que angustia, aflige e que retorna ao ser humano.

As formas do duplo e da sombra se manifestam pela duplicação acentuada e fortemente marcada que a autora Lília Silva tece em seus desenhos, afetos que saem das palavras poéticas e dramáticas e ganham

face, forma e contornos. A escritora expressa pelas diversas artes, um “Eu” angustiado desde a infância, um indivíduo buscando se entender, no entanto diante de uma angústia interminável.

[...] quer ser grande e acha-se pequeno; quer ser feliz e acha-se miserável; quer ser perfeito e acha-se cheio de imperfeições; quer ser o objeto do amor e da estima dos homens, e vê que seus defeitos só merecem deles aversão e desprezo. Esse embaraço em que se acha produz nele a mais injusta e criminosa paixão que se possa imaginar; pois concebe um ódio mortal contra essa verdade que o repreende e o convence de seus defeitos (LEBRUN, p. 100).

A reflexão levantada nessa tese sobre o duplo e a sombra, contribuem para compreensão de que o homem não se resume somente na sua forma física, mas possui uma essência, um outro “Eu”, que embora reprimido ou silenciado está internalizado em cada um, apontado por Jung (2008) como uma sombra, uma representação para descrever o material individual que inconscientemente, o homem renega dentro de si, pelo temor de não ser aceito em seu meio.

Essa pesquisa ao analisar distintas obras da escritora Lília Silva, apresenta uma possibilidade temática de fio condutor que amalgama todos os textos aqui analisados, as relações entre o “Eu” e o “Outro” e a afetividade como consequência ou estopim dos conflitos. Com quase um século de vida, a escritora percorre por um universo ficcional pautado na realidade, embora seus personagens e desenhos à primeira vista, pareçam inverossímeis, com o decorrer das primeiras leituras, a autora logo revela um mundo interior, de afetos, desafetos, complexos e questões que atormentam a vida desde o existir. Dessa forma, pode-se dizer que Lília Silva é uma autora de obras existenciais, psicanalíticas e filosóficas, com um teor melancólico e reflexivo, com símbolos e figuras fantasmagóricas que estruturam grande parte da sua produção.

REFERÊNCIAS

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

ALMEIDA, Moíza Fernandes. **Das teorias à experiência**: alteração nas vozes do feminino em poetisas contemporâneas. 2012, 173 f, Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AMARAL, Vera Lúcia do. **A psicologia da educação**: a vida afetiva: emoções e sentimentos. Natal: EDUFRN, 2007.

ANGERAMI-CAMON, Valdemar A. **Solidão. A ausência do outro**. São Paulo: Pioneira, 1990.

ARAÚJO, Renata Castelo Branco. **O sofrimento psíquico na pós-modernidade**: uma discussão acerca dos sintomas atuais na clínica psicológica. São Paulo: Portal dos psicólogos, 2012.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ATTALI, Jacques. **Blaise Pascoal ou o Gênio francês**. Trad. Ivone Benedetti, São Paulo: EDUSC, 2003.

ATTILI, Grazia. **Apego e Amor**: entenda porque escolhemos nosso parceiro. Trad. José Afonso Beraldin da Silva. São Paulo: Paulinas, 2006.

BACZKO, Bronislaw. **Los imaginários sociales**: memorias y esperanzas coletivas. Bueno Aires: Nueva Visión, 1974.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Hucitec, 1992.

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

BARTHES, Roland. **O Neutro**. Anotações de aulas e seminários ministrados no *Collège de France*, 1977-78. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido** – Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BENTHAM, Jeremy. **Introdução aos princípios da moral e da legislação**. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

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

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BUCHBINDER, Mario. **A poética do desmascaramento**: Os caminhos da cura. São Paulo. Ágora, 1996.

CARVALHO, Vicente Augusto. **Poemas e canções**. São Paulo: Saraiva, 1965.

CARUSO, Igor. **A separação dos amantes**: uma fenomenologia da morte. Trad. João Silvério Trevisan. São Paulo: Cortez, 1989.

CAMON, Valdemar Augusto Angerami. **Psicoterapia Existencial**. São Paulo: Pioneira, 1998.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1977.

CHAVES, Wilson Camilo. **A determinação do sujeito em Lacan**: da reintrodução na psiquiatria à subversão do sujeito. São Carlos: Edufscar, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionários de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COLASANTI, Marina. **E por falar em amor**. São Paulo: Rocco, 1984.

COMTE-SPONVILLE, André. **A Felicidade Desesperadamente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

CRUZ, Antonio Donizeti. **O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody**. Cascavel: Edunioeste, 2012.

ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio escolhidos**. São Paulo: Cotovia, 1972.

FARAGO, France. **Compreender Kierkegaard**. Petrópolis: Vozes, 2011.

FREUD, Sigmund. (1916-17) Conferências introdutórias sobre psicanálise. Conferência XVIII: Fixação em traumas: O inconsciente. In: **Obras Completas**. V. XVI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. (1913) A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas. In: **Obras Completas**. V. XVI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. (1914). Sobre o narcisismo: uma introdução. In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, Sigmund. (1919). O estranho. In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, Sigmund. (1915). Repressão. In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, Sigmund. (1905). Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, Sigmund. (1917[1916-1917]). Conferência XXV – A ansiedade. In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise**. A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal estar na civilização; Esboço de psicanálise; Sigmund Freud. Trad. Durval Marcondes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

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

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia** in: Edições Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FROMM, Erich. **A arte de amar**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FORGHIERI, Yolanda Cintrão. **Psicologia e fenomenologia**. São Paulo: Thomson Pioneira, 1993.

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

FURTADO, José Luiz. **Amor**. São Paulo: Globo, 2008.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise**: uma introdução à teoria das pulsões. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 24-25.

GHILARDI-LUCENA, M. Inês e OLIVEIRA, Francisco de (orgs.). **Representações do masculino**: mídia, literatura e sociedade. Campinas, SP: Alínea, 2008.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. São Paulo: Bertrand, 2000.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário de mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1996.

HARARI, Roberto. **O Seminário A Angústia de Lacan**: uma introdução. Trad. Francisco Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

HERNANDEZ, J. A. E. e BIASETTO, I. M. **Os componentes do amor e a satisfação**. Psicologia Ciência e Profissão, Brasília, v. 21, n. 3, p. 58-69, 2003.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JASPERS, Karl. **Introdução ao pensamento filosófico**. Trad. Leônidas Hegenberg e Octanny Mota. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 140-160.

JOSEF, Bella. **A máscara e o Enigma**. Londrina: Eduel, 2006.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Trad. Maria Luiza Appy. Obras Completas vol. XII – Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luiza Appy; Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.

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

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KEHL, Maria Rita. **Masculino / Feminino**: o olhar da sedução. In: NOVAES, A. (org.) O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

KIERKEGAARD, Sören Aabye. **Dois discursos edificantes de 1843**. Trad. Henri N. Levinspul. Publicação independente, 1980.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. **O conceito de angústia**. Trad. Álvaro Luiz Valls. Petrópolis: Vozes, 2014.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Debates, 1969.

KOVÁCS, Maria Julia. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do psicólogo, 1992.

LEBRUN, Gérard. **Pascal**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo: Brasiliense, 1983.

LACAN, Jaques. **O Seminário – a angústia livro 10**. [1901-1981]. Texto Estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jaques. **O Seminário, livro 17 – o avesso da psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jaques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Trad. Zanutto. Campinas: Educ, 2002. p. 52-106.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Lisboa: Relógio d'água, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles. **Tempos Hipermodernos**. Trad. Mário Vilela. Apresentação: Jorge Forbes. São Paulo: Barcarola, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **A fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 1999.

LOURENÇO, Patricia Alves. **O eu e o outro: considerações sobre o duplo n'a confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro**. 2009, 34 f, Dissertação (Dissertação em Psicologia) Psicologia Clínica. Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa, Portugal.

MARTINS, Andre. **O mais potente dos afetos – Spinoza e Nietzsche**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

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

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

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000. p. 111-123.

MELCHIORI, Ligia Ebner.; DESSEN, Maria Auxiliadora. A teoria do apego: contribuições para a compreensão do desenvolvimento humano. In: CAPELLINI, V. L. F.; MANZONI, R. M. (Orgs.). **Políticas públicas, práticas pedagógicas e ensino-aprendizagem**: diferentes olhares sobre o processo educacional. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008.

MENDLOWICZ, Eliane. **A sociedade contemporânea e a depressão**. São Paulo: Trivium, 2009.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

NASIO, Juan David. **O livro da dor e do amor**. Rio de Janeiro: Jorge, 1997.

NOGUEIRA, Odilon Luiz. **A fragilidade dos laços afetivos na sociedade contemporânea e seus impactos na vida das pessoas**. 2013, 36 f, Monografia (Pós-Graduação em Psicologia Clínica: Existencial e Gestáltica). Departamento de Psicologia. Faculdade de estudos administrativos, Minas Gerais.

PARAIZO, Mariângela Andrade. **O labirinto e a bússola**: aspectos do tempo em Borges. São Paulo: Fundação Memorial América Latina, 2003.

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

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PEASE, Barbara, Alan. **Porque os homens fazem sexo e as mulheres fazem amor?**: uma visão científica e bem humorada de nossas diferenças. Trad. Neuza Simões Capelo. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, **Estudos de História da Cultura Clássica**, 9ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 241-304.

PIÉRON, Henri. **Dicionário de Psicologia**. São Paulo: Globo, 1996.

PLATÃO. **Diálogos IV**. Trad. Edison Bini. São Paulo: Edipro, 1999, p.10-37.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROMERO, Emílio. **As Formas da Sensibilidade** – Emoções e Sentimentos na Vida Humana. São José dos Campos: Della Bídia, 2011.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**. Trad. José Thomaz de Brum. Porto Alegre: L&PM, 1976.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUGEMONT, Denis. **O amor e o ocidente**. Trad. Paulo Brandi e Ethel Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

ROCHA-COUTINHO, M. L. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de fenomenologia ontológica**. Tradução de Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

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

SILVA, Lília A. Pereira da. **Desenho e pintura**. São Paulo: João Scortecci, 2002.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Juiz morto**. São Paulo: João Scortecci, 1967.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Labirinto de conflitos**. 53 temas de psicologia. São Paulo: RG Editores, 2003.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Plurólogo**. São Paulo: João Scortecci, 1991.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Torre de cinzas**. São Paulo: João Scortecci, 1991.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Um judeu na minha cama**. São Paulo: João Scortecci, 1997.

SILVA, Lília A. Pereira da. **33 anos de poesia**. Vol. I. São Paulo: João Scortecci, 1991.

SILVA, Lília A. Pereira da. **33 anos de poesia**. Vol. II. São Paulo: João Scortecci, 1991.

SILVA, Paulo José Carvalho da. **A dor de amor na medicina da alma da primeira modernidade**. Revista latino-americana de Psicopatologia fundamental, São Paulo, v. 11. n. 3, p. 475-487, 2008.

SLAVUTZKY, Abrão. **Quem pensas tu que eu sou?** São Leopoldo: Unisinos, 2009.

SOLLER, Colette. **O inconsciente a céu aberto da psicose**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

TFOUNI, Fabio Elias Verdiani. A modernidade líquida: o sujeito e a interface com o fantasma. **Mal-estar e subjetividade**. Fortaleza, CE, v. 08, n. 01, p. 171-194, Mar/2008.

TOURAINÉ, Alain. **Iguais e diferentes**. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

TUBY, Molly. **A sombra**. São Paulo: Psicologia, 1984.

VILLARI, Rafael Andrés. **Relações possíveis e impossíveis entre a Psicanálise e a Literatura**. Psicologia ciência e profissão. Brasília, DF, 2000, v.20, n.02, p.02 – 07, Jan, 2000.

WEITEN, Wayne. **Introdução à psicologia temas e variações**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

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

ZORZANELLI, Rafaela; BEZERRA, Junior Benilton; COSTA, Jurandir Freire (Orgs). **A criação de diagnóstico na psiquiatria contemporânea**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (Orgs). **Ao encontro da sombra**. São Paulo: Cultrix, 2000.

ANEXOS

CORRESPONDÊNCIAS COM A ESCRITORA LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA

ANEXO 1 – CARTA DA ESCRITORA LÍLIA SILVA AO DOUTORANDO JOB LOPES: ARTIGO “A REPRESENTAÇÃO DO AMOR E DA MULHER”¹³ .

São Paulo, 1 de novembro, 2.017

Amigo Job Lopes:

Destaco seu artigo sobre "A REPRESENTAÇÃO DO AMOR E DA MULHER" em minhas obras, entre tantos que recebo, pelo carinho e sustentabilidade cultural a que se devotou em suas 14 páginas de estudo.

Revi minhas ilustrações que tanto falam de parte de minha vida devotada ao desenho, na qual você discorre meus sentimentos de forma psicanalística e me surpreendeu, além de referendar nomes mundiais de estudos conscientes.

De pronto, escolhi a numeração de suas páginas a que enfeitem meu futuro livro de "RASCUNHOS", no qual exporei grande parte de meus desenhos e pinturas.

Refleti sobre o mesmo "modus vivendi" a que fomos destinados como artistas, não só assinando nossos nomes em estudos de outros devotados às Artes, como procurando -de modo possível-, convivermos com eles.

Interessantes as analogias de, sendo interioranos, termos nos conhecido através das artes e nos tornado sinceros amigos.

Seu estudo mexeu com meu passado, porque coincidentemente eu lera "A SEMENTE DE MOSTARDA" de Bhagwan Shree Rajneesh, e me deparei com "o homem externo ou a mulher externa serem apenas uma representação do interior". Em suma, a amizade dos dois redonda em "um" -tal a sincronicidade dos pensamentos que se ajustaram. Assim, foram todos os artistas com os quais mantive correspondência no Brasil, Europa, Américas, China, Japão e por aí se estendem.

¹³ Artigo para leitura < <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/36155> >

ANEXO 2 – CONTINUAÇÃO DA CARTA DA ESCRITORA LÍLIA SILVA AO DOUTORANDO JOB LOPES: ARTIGO “A REPRESENTAÇÃO DO AMOR E DA MULHER”.

-2-

Quando um interesse comum soma duas pessoas, elas se tornam um círculo. Toda agitação existe através da dualidade. A Arte -em suma-, é produto de inspiração e de habilidade. A satisfação em dominar ou superar as dificuldades, diz respeito apenas ao elemento HABILIDADE, que culmina com o domínio absoluto da técnica. Durante grande parte de meu tempo, corripondi-me com uma poetisa argentina, Mirley M. Avalis, de "Venado Tuerto", que publicou muitas poesias minhas. Das que escreveu, não me esqueço de "COSTUMBRE: " Cuando toqué su mano estaba herida de ternura y dibujó una estrella temblando sobre mi piel".

Quando toqué la estrella estaba tibia y encontré una noche tan serena que fue costumbre herirme com su mano"...

Nós,poetas, Job, temos um mundo diverso, aparentando dominarmos a vida, como se estivessemos lendo (ininterruptamente), Fernando Pessoa, quando asseverou:

"Deem-me de beber,

que não tenho sede!..."

Numa das vezes em que encontrei, no Rio de Janeiro, Ferreira Gullar, ele me disse:

"Que tua vida

te baste

por poetisa!..."

(Eu havia comentado que estudaria Psicologia...)

Em suma, os poetas estudam a alma, o existencialismo, a espiritualidade, o ocultismo, o misticismo, o alargamento da consciência, a individuação, a unidade, a transcendência, a auto-realização, a meditação, a fenomenologia...além dos impulsos dos seres humanos.

E assim, eu teria que assinar ainda muitas e muitas páginas, descrevendo tudo o que você sintetizou em seu artigo sobre mim. Obrigada pelo acolhimento!

A sempre



ANEXO 3 – CARTA DA ESCRITORA LÍLIA SILVA: SOBRE A DISSERTAÇÃO “POESIA E IMAGEM: O ANJO E O PALHAÇO NAS OBRAS DE LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA¹⁴”.

Lília A. Pereira da Silva

ADVOGADA
O.A.B. 24.426

PSICÓLOGA
C.R.P.06/21694-6

São Paulo, 15 de março, 2.016

Prezado amigo Job Lopes:

Grande parte de minha vida foi dedicada à correspondências com escritores (as) brasileiros e alhures. Das mais significativas tem sido com você, professor em fase de doutorado, que se sincronizou de tal forma com minha sensibilidade que até me surpreende. Tão logo conheceu minha bagagem literária, tornou-se dedicado às poesias que escrevo e aos desenhos que fiz. De tal forma os define que, às vezes dá-me nítida impressão de termos almas gêmeas.

Há tempos, você assinou um livro de estudos sobre minha obra, intitulado POESIA E IMAGEM: O ANJO E O PALHAÇO NAS OBRAS DE LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA (Cascavel-Pr, 2.014), com um estudo sério, responsável, editado pela "Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Nível de Mestrado e Doutorado", que realmente me sensibilizou. Ao ler as 127 páginas que assinou, tinha exata impressão de sermos gêmeos mentalmente, tal o profundo encontro que você teve com minha sensibilidade e amor à cultura brasileira.

Desde então, você se tornou dedicado às poesias que escrevo e ao resto que assinei. Interessante é que nos conhecemos apenas por fotografia (você residindo no Paraná, eu em São Paulo). Encontramo-nos através do admirável professor Antonio Donizeti da Cruz, com quem também mantenho correspondência frequente e também divulgador de minhas duas artes que me enfeitam o mundo. visando sobretudo a cultura

ALAMEDA SANTOS, 778 - CEP 01418-100 - SÃO PAULO - CAPITAL

Federação Nacional dos Jornalistas Profissionais, CTPS - Série 047178-361 Registro Profissional 10.228 S.P.M.S. 4400

¹⁴ Dissertação para leitura < <http://tede.unioeste.br/handle/tede/2351> >

**ANEXO 4 – CONTINUAÇÃO DA CARTA DA ESCRITORA LÍLIA SILVA:
SOBRE A DISSERTAÇÃO “POESIA E IMAGEM: O ANJO E O PALHAÇO
NAS OBRAS DE LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA”.**

Lília A. Pereira da Silva

ADVOGADA
O.A.B. 24.426

PSICÓLOGA
C.R.P.06/21694-6

-2-

nacional. Além de seus dois doutorados, tive a satisfação de também receber de Minas Gerais, o livro de doutoramento de Moíza Almeida sobre minhas poesias entre outras de sua correspondência. Somei, portanto, três doutores sobre meu empenho artístico. Para minha sensibilidade, vocês têm o peso de meus tradutores de alhures, do Brasil à Rússia (Estônia).

Ontem, tive a satisfação de receber outra parte de seus estudos, Job, e de tal forma me encantei que o estou remetendo à minha terra natal, onde há um jornal com minha assinatura aos domingos. Como seu talento se esmiuçou junto ao seu nome (novamente), o que escreveu será dividido em tópicos e remetidos à você.

Considero todos que se tornam doutores somando seus nomes à minha bagagem cultural, como os tradutores que tive pelo mundo afora, somando até a data atual em mais que quarenta (já divulgados por Quirino da Silva, quando eu o auxiliava na década de ^{sessenta} ~~secenta~~ e alhures no jornais do "Diários de São Paulo e da Noite" e divulgados por aí em microfones abertos à cultura, com minha voz ou não).

A característica mais importante de nossos diálogos escritos é que não o conheço ainda, aos moldes de meu maior amigo intelectual estrangeiro - Claude Cotti - que um dia, me esperou no meio da rua em Paris, com um casal de pintores, porque não conseguiu aguardar a que eu chegasse pela porta, tal a espera de anos em nos conhecermos. Eu devo a ele os mais altos cargos que tive na vida cultural: sete livros traduzidos e cargos de honra em Paris como "DELEGADA GERAL

**ANEXO 5 – CONTINUAÇÃO DA CARTA DA ESCRITORA LÍLIA SILVA:
SOBRE A DISSERTAÇÃO “POESIA E IMAGEM: O ANJO E O PALHAÇO
NAS OBRAS DE LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA”.**

Lília A. Pereira da Silva

ADVOGADA
O.A.B. 24.426

PSICÓLOGA
C.R.P.06/21694-6

-3-

DE ARTES NO BRASIL, nos anos de 1.975 a 1.986; CONSELHEIRA LITERÁRIA E DELEGADA EM SÃO PAULO de 1.975 a 1.986 e DELEGADA GERAL de 1.974 a 1.986. Como vê, acumulei cargos nessas três grandes incumbências! Com o decorrer do tempo, somente a China no seu GREAT CHINA ARTS COLLEGE (WORLD UNIVERSITY), me orgulhou tanto com dois diplomas com retratos e tudo, agora as traduções de meus livros (9 deles de 66 a 1.974). Isso porque, nessa época, passei a me dedicar à pintura também. Então, somei 37 países que possuem minhas obras da época e cujo papel descritivo, já lhe enviei por carta (se bem me lembro). Devo-lhe ainda a carta respondendo às interessantes perguntas que me enviou. Ando atarefada com mais 2 livros em formação. Mas isso, se Deus quiser, acontecerá. Então, renovarei meu abraço espiritual de SEMPRE.



PS; Resolvi enviar-lhe esta cópia, antes de poder remeter-lhe o jornal. Estou correndo — como sempre — devido aos afazeres de ontem e de amanhã.
H sua sempre amiga



Federação Nacional dos Jornalistas Profissionais, CTPS - Série 047178-361 Registro Profissional 10.228 S.P.M.S. 4400

ANEXO 6 – CARTAS DA ESCRITORA LÍLIA SILVA PARA JOB LOPES

Lília A. Pereira da Silva

Amigo Job:

Seguem dois comprovantes do recebimento do seu livro:
o maior é seu, o outro, peço-lhe o favor de entregar
ao Donizete. No instante estou correndo, mas meu abraço
fica registrado.

Lília

São Paulo, 11 de abril, 16

Lília A. Pereira da Silva

TALENTOSO AMIGO JOB:

Como você parece gostar de meus "dibujos", envio-lhe
hoje, parte deles especialmente desenhados para livros
de Paris. Tenho MUITOS mais. Como estou correndo para
ser entrevistada logo mais, mandarei o resto que tenho
deles e também de livros meus traduzidos também na
França, Itália e Espanha (principalmente as apresenta-
ções dos tradutores). Preciso de um pouco mais de tem-
po. Não o esqueço. Espero tenha recebido a caixa que
lhe enviei. Abraços

Lília, São Paulo, 28-3-16

ANEXO 7 – A CONTRIBUIÇÃO CONSTANTE E ATENCIOSA DE LÍLIA
SILVA COM A PESQUISA

Lília A. Pereira da Silva

Querido:

Envio-lhe folhas do jornal que
me propala. Peço desculpas se
já mandei os 2 livros que
seguem. Minha correspondência
é exagerada. Não dá p/ recordar
de todos. Perdão da minha

inassiduidade. Estou terminando
novo livro, já no prelo.

Abraço de sempre. Obrigada
pelo telefonema. Pena que eu
não me encontrava. A noite
é mais fácil de me encontrar.
Mas eu telefonarei.

SP, 13-6-13

Lília

ANEXO 8 – LÍLIA SILVA E O SURREALISMO

Lília A. Pereira da Silva

MUITO QUERIDO AMIGO JOB LOPES:

Envio-lhe dez cópias do jornal do último domingo, lamentando que não pudesse contar ao leitor TUDO que já alcancei em minha indômita sede de assinar as 2 modalidades que propendi: LITERATURA e DESENHO (PINTURA). Minha vida toda foi dedicada ao surrealismo literário e pictórico, portanto à dar vazões à imaginação (sen-

sibilidade criativa _o quase inexistente, o quase intolerável aos demais que não possuem a profundidade de nosso inconsciente.

Beijinhos literários e a mais profunda admiração eterna

da



Itapira, 5- VIII- 2.0.15

B; Mando-lhe um beijo que assinale a
uma poderosa oração.

**ANEXO 9 – A RELAÇÃO DE AMIZADE ENTRE A ESCRITORA LÍLIA SILVA
E JOB LOPES**

Lília A. Pereira da Silva

MEU ETERNO AMIGO JOB LOPES:

Antecipo-lhe uma quase carta, que faz parte do remate do artigo que você me mandou. É uma cópia, porque meu jornal insistiu a que eu remetesse com urgência o que prometi a eles, tão logo o li.

O artigo ficou somado de mais outra missiva, mais ou menos no início, falando de mim misturando-me a vocês. O abraço de alma da sempre

 20, 2016

ANEXO 10 – A PREOCUPAÇÃO DA AUTORA COM A PESQUISA

*Lília A. Pereira da Silva*ADVOGADA
O.A.B. 24.426PSICÓLOGA
C.R.P. 06/21694-6

São Paulo, 5-9-14

Prezado Job Lopes:

Em aditamento ao seu pedido, seguem hoje mais 14 livros de Psicologia de minha autoria:

- 2 de 61 Interpretações Jungueanas de Sonhos
- 2 de Percepções Distorcidas
- 2 de Perspectivas Perceptivas
- 2 de Labirinto de Conflitos (1)
- 2 de Labirinto de Conflitos (2)
- 2 de Labirinto de Conflitos (3)
- 2 de Treine sua Percepção em Psicopatologia

no total de 14 exemplares que consegui, pois se esgotaram.

Como os reminiscentes se tornam importantes à autora, estou enviando cartas junto aos envios, para bússola. O abraço afetivo da sempre



(Com cópia).

Federação Nacional dos Jornalistas Profissionais, CTPS - Série 047178-361 Registro Profissional 10.228 S.P.M.S. 4400

ANEXO 11 – LÍLIA SILVA E SEU PERÍODO SURREALISTA

*Lília A. Pereira da Silva*ADVOGADA
O.A.B. 24.426PSICÓLOGA
C.R.P.06/21694-6

São Paulo, 27 de fevereiro, 2016.

Talentoso amigo Job:

Aqui vão rabiscos de desenhos caprichados, na época em que fui veementemente surrealista, também na pintura, não só nas poesias. Como você me disse que estuda MAIS meu desenho, para futura manifestação, envio-lhe xerox de xerox, apenas para que, eventualmente gostando de um ou outro desenho -mais que outros, possa escolhê-lo a que eu eventualmente o amplie, livrando-o dos borrões desinteressantes que os xerox provocam. É só xerografar o que escolheu e mandar-me. OK?

Abraços em seu intelecto que aprendi a admirar logo que o conheci trocando nossas impressões viventes.

A sempre amiga,



PS. Mande colaboração! O jornal espera.

São 39 xerox antigos enviados e 27 mais atualizados. Somam 66 desenhos. O nascimento do palhaço é muito forte, bastaria ele sozinho para "me" ou "nos" divulgar...

Federação Nacional dos Jornalistas Profissionais, CTPS - Série 047178-361 Registro Profissional 10.228 S.P.M.S. 4400

ANEXO 12 – A COMUNICAÇÃO PROFÍCUA DA AUTORA

São Paulo, 29 de março, 1.916

Job amigo:

Estou me perdendo entre tantas coisas que realizei como escritora. Perdoe-me eventuais repetições de envios. Sabe que me comunico demais com a nossa classe adulta de propósitos quase inegaláveis, exigindo atenção desmesurada em nossos dias-a-dias, mas a pressa de também termos outras obrigações, às vezes nos atordea.

Hoje segue algo mais de meus propósitos artísticos. Dê sempre suas notícias. Desejo-lhe um dia-a-dia sem réstea indesejada, SEMPRE! Aguardo tenha recebido tudo que enviei.

Até sempre,



**ANEXO 13 – COMPROVANTE DE RECEBIMENTO DA DISSERTAÇÃO DE
DE JOB LOPES NO CLUBE ATHLÉTICO PAULISTANO – SP (1900)**

São Paulo, 28-3-16

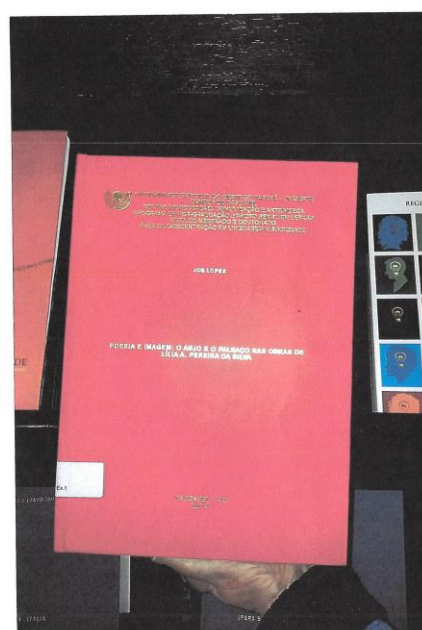
BIBLIOTECA DO CLUB ATHLETICO PAULISTANO.

Recebemos o livro de Job Lopes, intitulado "POESIA E IMAGEM: O ANJO E O
PALHAÇO NAS OBRAS DE LÍLIA APARECIDA PEREIRA DA SILVA" - Cascavel- Pr.-
2.014.

Simone G. de Moura



**ANEXO 14 – DISSERTAÇÃO DE JOB LOPES NA BIBLIOTECA DO CLUBE
ATHLÉTICO PAULISTANO – SP (1900)**



MEMÓRIAS DE LÍLIA SILVA

**ANEXO 15 - A PRIMEIRA CASA DA FAMÍLIA DA ESCRITORA LÍLIA A.
PEREIRA DA SILVA EM ITAPIRA - SP**

Figura 12.



Fonte: Foto registrada por Job Lopes em 02/08/2017.

ANEXO 16 - A JANELA DO QUARTO DE LÍLIA SILVA

Figura 13.



Fonte: Foto registrada por Job Lopes em 02/08/2017.

A janela elevada à esquerda, era do quarto de Lília Silva, na primeira casa da sua família em Itapira-SP.

ANEXO 17 - VISTA DA CIDADE DE ITAPIRA –SP

Figura 14.



Fonte: Foto registrada por Job Lopes em 03/08/2017.

Uma das vistas mais belas da cidade de Itapira-SP, segundo Lília Silva.

ANEXO 18 - VISTA DA CIDADE DE ITAPIRA –SP**Figura 15.**

Fonte: Foto registrada por Job Lopes em 03/08/2017.

Uma das vistas mais belas da cidade de Itapira-SP, segundo Lília Silva.

ANEXO 19 - VISTA DA CIDADE DE ITAPIRA –SP

Figura 16.



Fonte: Foto registrada por Job Lopes em 03/08/2017.
As serras que Lília Silva sempre apreciou em Itapira – SP.

ANEXO 20 - A PRAÇA DA INFÂNCIA DA ESCRITORA LÍLIA SILVA EM ITAPIRA –SP

Figura 17.



Fonte: Foto registrada por Job Lopes em 03/08/2017.
Praça Juca Mulato de Itapira - SP, Lília Silva gostava de ir na sua infância.

ANEXO 21 - A PRAÇA DA INFÂNCIA DA ESCRITORA LÍLIA SILVA EM ITAPIRA –SP

Figura 18.



Fonte: Foto registrada por Job Lopes em 03/08/2017.

Praça Juca Mulato de Itapira - SP, o lugar onde Lília Silva encontrava os seus primeiros namorados.

ANEXO 22 - ONDE SURGIRAM OS PRIMEIROS POEMAS**Figura 19.**

Fonte: Foto registrada por Job Lopes em 03/08/2017.

Praça Juca Mulato de Itapira - SP, o lugar onde Lília Silva em sua adolescência adorava escrever poemas.

ANEXO 23 - A IGREJA FREQUENTADA POR LÍLIA SILVA EM SUA ADOLESCÊNCIA EM ITAPIRA –SP

Figura 20.



Fonte: Foto registrada em 04/08/2017.

Igreja Matriz Nossa da Penha, igreja na qual Lília Silva frequentou toda sua infância.

PUBLICAÇÕES NO JORNAL TRIBUNA DE ITAPIRA

ANEXO 24 – PUBLICAÇÃO DE NOVEMBRO DE 2014

Figura 21.

4 ARTIGOS

TRIBUNA DE ITAPIRA - Domingo, 23 de novembro de 2014

O Anjo e o Palhaço nas obras de Lília A. Pereira da Silva

Job Lopes (do livro acima), Universidade do Oeste do Paraná - Campos de Cascavel Centro de Educação, Comunicação e Artes - Nível de Mestrado e Doutorado - Área de Concentração em Linguagem e Sociedade

Fazer poético e pictórico

Porque poesia é Amor. É esperança. É religião que não move. É origens-se, por certo, com o deslumbramento que o homem sentiu ao ver a natureza colorindo a terra, folhas e flores, sentindo pulsarem nele os nervos das ondas do mar, olhando o sol - exemplo de solidariedade aos homens; a chuva, o amadurecer dos frutos (SILVA, 2009, p. 471).

Poesia é imagem são nascentes que alimentam a vida, que aleitam o coração e a alma. Elas refletem o ser humano e seus matizes, bem como as indagações de si e do Outro, elas corroboram para uma compreensão interior, para um sentir mais profundo do homem em relação à existência e ao universo que o cerca.

Valendo-se dos estudos de Adina Muhana (2002) em relação ao trípode poético-pictórico seicentista de Manuel Pires de Almeida (1633), pode-se apreender que propósitos grandiosos alcançam a tinta e a cor, a pena e o pincel, pois quando se escreve se dá forma, contorno, cor e quando se pinta, se comunica-se produz uma linguagem e uma grafia. De acordo com Octavio Paz,

A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em uma ponte fraterna, que exprime uma arte profunda e sincera - o interior humano, dessa forma, todas elas são obras poéticas, expressões de lirismo e liberdade. Compreender a arte poética é mergulhar intencionalmente na realidade e captar nela a essência de palavras, que expressam angústias e aflições, assim como construir universos imaginários. "A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade" (PAZ, 1982, p. 37). Conforme Octavio Paz, em O arco e a lira, homem e palavra são resultados de uma relação uma, onde o sujeito cria e recria sua escrita, assim como também a silêncio. O homem é o porta-voz da palavra. É na simplicidade do cotidiano e nas banalidades de suas ações que ele a manifesta, "as palavras não vivem fora de nós. Nós somos o seu mundo e eles o nosso. Para capturar a linguagem não precisamos mais que usá-las" (PAZ, 1982, p. 37). De acordo com o autor, não há uma ocasião específica ou grandiosa para apreender a linguagem - basta ser verbalizado.

O artefato da palavra, ao buscar a essência da linguagem realiza uma mediação, uma tessitura de sentidos. É por meio da palavra e da sua relação com o homem e a natureza, que o poeta compõe um universo poético capaz de significar o mundo a sua volta. Mas "O universo poético não é tão forte e facilmente criticado" (VALERY, 1991, p. 210). O poeta não possui um material à sua espera para ser transformado. Ou seja, ele se detém das nuances da travessia humana, dos anseios que carrega o homem. Assim, "Enquanto haja homens, haverá poesia" (PAZ, 1993, p. 148). É dessa relação indissolúvel que faz germinar o ato poético do escritor.

Em relação ao fazer pictórico, ele reside em "um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura" (BOSI, 2000, p. 13). O escritor capta na realidade, conforme sua época, a essência humana que passa a ser transfigurada em imagem.

Estamos diante de uma tela móvel de operações: a intencionalidade vai plasmando, graças ao domínio das técnicas aprendidas, o seu próprio modo de formar que, a certa altura, pode alcançar o nível de estilo pessoal. As variantes de um verso, as sucessivas redações de um conto, ou os múltiplos esboços de uma figura ilustram eficientemente esse processo ao mesmo tempo expressivo e artesanal. A escolha de uma palavra e não de outra, de um traço, e não de outro, responde ora a determinações do estilo da época (a face cultural do gosto), da ideologia e da moda, ora a necessidades profundas de raiz afetiva ou a uma percepção original da realidade" (BOSI, 2000, p. 25).

Partindo as palavras de Alfredo Bosi, o ato pictórico não depende somente da técnica aprendida pelo autor. Técnica, como nomeavam os antigos gregos, mas também de uma sensibilidade e percepção do autor diante do meio em que vive. Desta forma, a função pictórica é desenvolvida a partir da percepção profunda do artista em relação ao universo. Pois é dessa transmissão que se constrói mundos inusitados, seres fantásticos e que se revelam os abismos da alma e os poços do coração, fruto da força da palavra enquanto instrumento capaz de expressar e interpretar a vida e suas excelsões.

Para Léger (1989), o escritor atua como agente configurador de fenômenos sociais e existenciais, podendo interferir no mundo físico a partir do universo visual, assim, o artista torna-se "empresário de grandes espetáculos ou do espetáculo da vida" (LÉGER, 1989, p. 13). Ou seja, ele tem o poder de criar seu próprio universo descomprometido da

lógica, bem como retratar as nuances que fascinam a realidade. As lembranças, experiências e sensações aferidas do mundo pelo autor, assim como sua liberdade imaginativa, são alimentos para o ato de criação. "Nossa religião linguística, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento. Ambas constroem, na ordem dos valores, uma unidade da lembrança com a imagem" (BACHELARD, 1993, p. 25). Tanto a recordação que busca imagens de uma realidade remota, quanto à imaginação que capta imagens de um universo distante, são eixos estruturantes para elaboração do escritor.

De acordo com Fayga Ostrower, em Criatividade e processos de criação,

O conhecimento intuitivo imediato reaparece em nós como um conhecimento mediado. As memórias de imagens anteriores já vividas servem de referencial aos dados novos. Estes, em novas integrações, por sua vez, se transformam em conteúdos referenciais. Sempre reconhecemos e nos reconhecemos (1977, p. 67).

A memória do escritor funciona como um arquivo de informações e experiências que são recuperadas e acionadas em determinados momentos de criação. Por conseguinte, as imagens surgem na mente como reflexos de recordações, como flashes de cenas e fatos vivenciados que são rememorados com outros sentimentos no presente. Dessa forma, compreende-se, que "Seria a rememoração a retomada de um passado e que isso tudo desapareceria num grande baraco silencioso, no esquecimento." (DIAS, 2004, p. 107). O ato de recordar faz renovar cenas passadas, tornando-as vivas no presente, isto é, não permite que a experiência adquirida ao longo da existência seja apagada ao cair "num grande baraco silencioso" assim como Acir dias cita em sua tese.

A memória do poeta é onde ele apóia e recupera suas fantasias e tragédias. Ela é fonte de inspiração e calcário para construção e desconstrução. Para Sergio Niculicheff,

Recordo habitualmente à memória para fazer muitos dos desenhos. Tenho como procedimento me obrigar a desenhá-los sempre, independentemente do caráter de estudos e do grau de elaboração, como uma forma de organizar imagens dispersas no consciente e no inconsciente da memória (2009, p. 53).

A memória é fundamental para o processo criativo e organizacional. Realidade e imaginação conjugam o campo das ideias - são algebras de assimilações e impressões do compositor que capta a essencialidade das formas na busca da síntese da representação. "De certo modo, quando olhamos para alguma coisa, não estamos apenas olhando, pois toda imagem nos olha também e

transportamos para elas a experiência do nosso olhar" (DIAS, 2004, p. 96). Conforme expõe Dias, a imagem tem força e ao se deparar com o olhar do sujeito, ela passa a ser tocada por uma memória visual, ou seja, o autor transfere para imagem todas as suas acepções.

O pensamento de Dias comunica com o de Octavio Paz ao explicar que, na relação entre homem e ser, encontra-se a consciência do sujeito como força transformadora daquilo que ele vê. "A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque encerra o homem e as coisas - e, mais profundamente, entre o homem e seu ser - se interpõe a consciência de si mesmo" (PAZ, 1982, p. 43). Sobre o ato de criação do compositor, se entende que,

O fazer artístico é definido como uma operação transeunte, isto é, frato da ação humana cujo termo final está na obra e não no sujeito. A causa desta ação criadora ou simplesmente aperfeiçoadora é a inteligência prática (PAVIANI, 1973, p. 33).

Dessa forma, o artesão das cores, com acuidade ao conhecer o mundo, aprende a sua volta à essência dos objetos, clareia os bocos da existência, e assim, os transforma em - criação. Ele passa a desenvolver a inteligência prática, no dizer de Paviani, "A inteligência humana, ao conhecer só por conhecer, chama-se intelecto especulativo e ao conhecer para agir ou fazer, chama-se intelecto prático" (1973, p. 33).

O fazer poético nasce da relação íntima do poeta com o palhaço, é um ato de libertação da linguagem do inconsciente e principalmente das emoções. Não é um encontro marcado com prévio discurso elaborado, ocorre no improviso, no acaso, na epifania do cotidiano, mas pode ser revisitado, reconfigurado ou inspirado por um extático desejo. A poesia, de acordo com Octavio Paz, é "Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior, linguagem primitiva. Obediência às regras, criação de outras. Imitação dos antigos, cópia da real, cópia de uma cópia da ideia" (1982, p. 15). Entende-se, conforme o autor, que não existem modelos a serem seguidos, não há fórmulas poéticas, pois a construção do poema nasce de uma relação singular e de um sentimento único do poeta ao compor, e só um leitor com sensibilidade poderá senti-la.

O poeta desenvolve sua poesia numa relação de cumplicidade entre o homem e a palavra, uma criação guiada pelo imaginário e pelas sensações. "Arte: percepção aguda das estruturas, mas que não dispensa o calor das sensações" (BOSI, 2000, p. 41). A ideia de Bosi fortalece o pensamento de Octavio Paz (1994) em A dupla chama: amor e erotismo, quando explica que as experiências do poeta não se constituem de ideias ou sensações, mas de "ideias-sensações", que só fluem do interior do escritor e de seu

olhar atilado.

Gilberto Mendonça Teles discorda sobre a forma de trabalhar do autor contemporâneo e como ele compõe sua obra,

O autor de hoje trabalha à sua maneira, à maneira que ele considera mais conveniente à sua expressão pessoal. Do mesmo modo que ele cria sua mitologia e sua linguagem pessoal, ele cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu conceito de poema, e a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura de arte. Cada poeta tem sua poética. Ele não está obrigado a obedecer a nenhuma regra, nem mesmo aquelas que em determinado momento ele mesmo criou, nem a sintontizar seu poema a nenhuma sensibilidade diversa da sua. (TELES, 1985, p. 380).

Segundo Teles, o poeta atual elabora suas próprias regras, da mesma forma que as quebra e que as contesta. Cada poeta tem sua própria construção lírica, seu fazer resulta de sua singularidade e inquietações. Da mesma maneira, ele elabora sua obra, conforme suas aspirações e emoções sem prender-se a regras "ele cria as leis de sua composição" (TELES, 1985, p. 380). O autor contemporâneo não produz apenas poemas e imagens, mas produz conceitos, linguagens, expressões e seu próprio modo de dialogar com a alma e com o mundo.

Para o crítico em relação ao fazer do poeta,

O que se espera dele, hoje, é que se pareça a ninguém, que contribua com uma expressão original. Por isso, ele procura realizar sua obra não com o que nele é comum a todos os homens, mas com o que ele, na sua, compartilha com todos os homens, mas com o que nele é mais íntimo e pessoal, privado, diverso de todos (TELES, 1985, p. 380).

O fazer poético exige um olhar distinto para com o outro, que a originalidade deve estar na sua percepção que vai além das perlinhas existenciais, que ultrapassa anelos superficiais e que se encontra alojado no seu interior mais íntimo. Na concepção de Hegel (1980), a alma do poeta é primordial para emanar versos, assim, suas aspirações são fontes essenciais da criação poética. Para Hegel,

Tudo emana do coração e da alma ou, mais exatamente, das disposições e situações particulares do poeta. Sendo assim, o conteúdo (é o laço univo dos diferentes aspectos que tal conteúdo vai revestindo no seu desenvolvimento). (...) o conteúdo permanece puramente subjetivo e tem origem ou ponto de apoio no pensamento íntimo do próprio poeta (1980, p. 224).

O poema é filho de uma relação apaixonada entre o poeta e as palavras, entre o "eu" e as sensações, fruto de uma cumplicidade sincera e harmônica. Assim, o ato poético é mais

complexo, pois segundo Cruz, "... o fazer poético não fica somente em nível de inspiração" (2012, p. 193). É composição elaborada, refletida e reconstruída pelo autor. Do mesmo modo, é obra inspirada por elevações e também reflexos sociais. Poesia seria sociedade, mesmo que "particular em suas raízes mais profundas, acerta o outro, o universal humano" (ADORNO, 1980, p. 194), nas palavras do crítico, ela é por essência social.

O poeta é um guardião da palavra que detém o poder de dar liberdade à matéria, de criar seus reinos, seus sonhos e personagens. Dessa forma, "Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer uma vã estética de artesãos, mas um deslocar em liberdade a matéria" (PAZ, 1982, p. 26). A palavra em liberdade exala paixão, significação, ela se desnuda ao leitor, ela nasce e renasce, enfim, ela vive. "A palavra, finalmente em liberdade, mostra as suas entranhas, todos os sentidos e alusões; como um fruto maduro, ou como um foguete no momento de explodir no céu" (PAZ, 1982, p. 26). O poeta, no momento da criação do poema, está libertando a palavra e todos os seus entranhos é como se ele fizesse resurgir o seu espírito.

A criação poética, além de emotiva, social e interior, é também inventiva. Nesse sentido, os pensamentos transcendem o real para habitar em campos imaginários. O poeta "inventou" é capaz de dar sentido a tudo que toca" (CRUZ, 2012, p. 199). Ele liberta a palavra, bem como a significação, todo vocabulário tem sentido em uma obra poética.

Conforme Paz, "Sim, a linguagem e poesia e cada palavra esconde uma certa carga metafísica disposta a explodir tão logo se toca na mola secreta; a força criadora da palavra reside, porém, no homem que a produz" (PAZ, 1982, p. 45). O poeta é articulador que prepara o terreno - a folha de papel, para a eclosão de suas bombas - as palavras que ele aciona. No dizer de Paz, "O homem põe em marcha a linguagem" (1982, p. 45). Consoante com a teoria do autor, Guillén (1959) aponta para um poeta "criador" que faz uma palavra ou expressão assente - se tornar viva, obter sentido e se materializar enquanto forma poética.

Segundo Cláudio Guillén (1959), a criação é um termo recorrente na arte, ela representa um processo criativo, no qual ocorre uma transferência de forças. Não há uma mudança de conteúdo na matéria, mas da realidade que a cerca. A ideia de criação leva o artista a desenvolver um outro universo e passa a fazer essa realidade significar. Dessa forma, um objeto existente ou depreciado na realidade concreta pode se tornar existente e ser imprescindível na realidade abstrata criada pelo autor.

(continua)

ANEXO 25 - PUBLICAÇÃO DE SETEMBRO DE 2014

Figura 22.

ARTIGOS

TRIBUNA DE ITAIPRA - Domingo, 7 de setembro de 2014

Estudos sobre Lília no Paraná

O anjo e o palhaço: imagens do duplo
Job Lopes

As imagens do anjo e do palhaço emanam nas obras de Lília como expressões do interior, figuras do inconsciente que configuram sentimentos implícitos e emoções que percorrem arraigadas a travessia humana. Compreende-se que essas imagens representam o duplo advindo do alemão *Doppelgänger*, que designa - aquele que caminha do lado, a sombra do sujeito. O duplo se manifesta na composição líliliana a partir da construção de suas figuras, densas, evadidas de conflitos pessoais, angústias e dramas existenciais. Imagens que reivindicam um espaço e se significam, pois ocupam um lugar na vida do homem. Assim, elas travam uma luta entre a realidade que as sufoca e a imobilidade de romper com a estrutura em que estão imersas.

Segundo os estudos de Jung (2008) há um lado sombrio na personalidade humana, um outro universo, oculto e obscuro, que não se deixa ver-se, um lado que habita os sentimentos mais profundos, os desejos mais lóbregos e as sensações negativas. A duplicidade pode ser interpretada como um processo de divisão "... porque há dentro de cada um de nós um estranho que irrompe nos sonhos, nos pesadelos que nos acordam, nos atos falhos que se chamam de inconsciente" (SLAVUTZKY, 2009, p. 84). O anjo e o palhaço são apresentados na imagética líliliana como esse ser "estranho" apontado pelo autor, eles constituem um universo inconsciente que inquieta e faz refletir, eles são a sombra e a persona - os dois lados do sujeito.

A imagem angelical atua como a sombra do homem, como a face que ele almeja ser, em razão disso, o eu lírico passa a buscar incansavelmente essa projeção, pois ela personi-

fica os sentimentos que o atormentam, corporifica suas fraquezas e angústias, ou seja, o lado tético que entristece sua existência. Para o teórico a sombra é uma imagem do inconsciente pessoal. "A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente, como, por exemplo, traços inferiores de caráter e outras tendências incompatíveis". (JUNG, 2008, p. 277).

O anjo materializa o amor e a felicidade que o eu poético não possui e a bravura que o falta. A figura expressa o sofrimento e o caos que atormenta a sua travessia, ela desvela suas decepções e medos tornando o eu lírico dependente de sua força, dessa forma, ele permanece persistente na busca por seu amado, pois é também a busca pela superação desse lado tático que o deprime. A sombra é compreendida como a face obscura da personalidade do indivíduo, para Jung (2008), ela comporta pensamentos, desejos, sensações, recordações e experiências reprimidas ou ocultadas por serem opostas aos parâmetros sociais ou aos padrões que o ser humano impõe a ele próprio. Ela se constitui a partir das fraquezas do sujeito, de sua inferioridade e daquilo que é vergonhoso ou negativo em seu viver.

O anjo emerge na poesia de Lília como a imagem de herói e do ser amado - como o lado fraco e débil do eu poético por obter as qualidades que se ausentam em sua existência - coragem, felicidade, amor e alacridade. O duplo torna-se a expressão de uma busca de identidade do sujeito, de uma procura pelo "eu" que leva ao interior - a luta para ser melhor equilibrando-se entre escolhas: pelo bem e o mal, que é o embate mais complexo do homem.

O inconsciente coletivo é a biblioteca da mente, um arquivo de toda a experiência vivenciada da qual se pode acionar no presente. É a partir dele que a sombra do anjo se materializa com as formas desse lado que se esconde no sujeito, a figura angelical torna-se onipotente na existência do eu lírico por encarnar seus medos e temores. "Se quisermos encontrar o verdadeiro self, precisamos mergulhar no mundo da sombra e em seu fluxo constante. Parece uma busca perigosa, uma empreitada que faria empalidecer o maior dos heróis". (CHOPRA, 2010, p. 18). Entende-se a partir do autor, que o eu poético passa a procurar incessantemente a imagem angelical, por estar à procura de si, assim, ele mergulha nessa travessia obscura, pois encontra o anjo - seria encontrar seu verdadeiro self.

Nas palavras de Deepack Chopra (2010), a sombra é uma elaboração do homem. É fundamentando-se em suas falhas e lacunas que ela se constitui.

A sombra estipula o modelo de "eles", pessoas que são estranhas a "nós". Eles querem nos ferir e levar o que temos de valor. Ao contrário de nós, eles não são totalmente humanos. Nós temos o direito de lutar com eles, até mesmo de destruí-los. Esse modelo invisível, que modela a mente não de uma, mas de muitas pessoas, e sobrevive por incontáveis gerações para minar o pensamento racional, é a essência do arquétipo da sombra. (CHOPRA, 2010, p. 18).

O anjo se manifesta na poética de Lília Silva como esse "modelo invisível" apontado pelo autor, a figura angelical exerce controle sobre a existência do eu lírico, ela passa a dominar suas atitudes e escolhas o tornando dependente de suas ações. Dessa maneira, o arquétipo da sombra suga toda vitalidade do sujeito poético o deixando sem vida e sem presente - como um ser vidente, desesperado a procura de uma parte que o completa que o torna inteiro.

A imagem do palhaço é apresentada nas obras de Lília como o outro lado do homem como a persona - a máscara da alacridade. Ela é utilizada como disfarce do sofrimento como camuflagem do interior, isto é, como uma "arma" do indivíduo para manter-se forte diante da realidade. Segundo Jung, uma das formas de superar a distância entre consciente/inconsciente é estabelecer um diálogo entre o "eu" e o outro - um eu exterior e um interior, a busca de si mesmo, como um sujeito completo.

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

Há em cada indivíduo um outro "eu" a ser descoberto conforme os estudos de Jung (1984), para o autor o homem existe tanto no plano consciente quanto no plano inconsciente, ele age nesses dois polos que devem ser complementares e comunicáveis. O arquétipo da persona é expresso através das imagens circenses, figuras grotescas que revelam um homem melancólico, angustiado e perdido em um universo de aparências.

Segundo o escritor, "Como o homem não se expõe, é protegido por um cordão de isolamento que é o seu sofrimento, sua angústia, sua dor. Esse cordão protege o homem contra a verdade do mundo" (CARRERO, 2013, p. 15). Partindo do autor é a fantasia do palhaço que protege o "eu" contra as mazelas do mundo, a vestimenta encobre seus sofrimentos e aflições, ameniza a catástrofe, porém, não remedia a tragédia interior. Para o teórico Jung, "A fantasia é uma expressão, a aparência de algo desconhecido, mas real". (2008, p. 105). Em razão disso, a fantasia do palhaço discursa na imagem, expressa sentimentos, assim como mascara a dor, a ressoa, a liberta, invade o leitor, fala com a alma através de uma linguagem sensível e poética.

Lília Silva entrelaça dois momentos de felicidade em sua produção, ela descreve o indivíduo com todos os seus entretos, dos mais escuros aos mais suaves, ela fala com a alma, por meio, da matéria lírica. "A poesia sobretudo em seu surpreendente processo atual, (não pode) corresponder senão a pensamentos atentos, apaixonados por algo desconhecido e essencialmente abertos ao devir". (BACHELARD, 1993, p. 15). De encontro com o desconhecido, a poeta nos revela um mundo obscuro povoado pela fantasmagoria do interior e pelos dramas existenciais. É através de imagens refletoras do ser humano que passamos a conhecê-lo melhor e a nos entender nessa imensidão como homens.

De acordo, com Carlos Mendes de Souza, "... um criador só pode entender totalmente aquilo que já foi encontrado dentro de si". (2013, p. 23). A escritora mergulha no infinito de seu interior para compreender e expressar as nuances e matizes que coloram a jornada humana. Lília não se vale de artifícios externos para compor suas obras, mas de elementos densos e vivos que estão nas entranhas do ser, que percorrem as veias do homem.

ANEXO 26 – PUBLICAÇÃO DE JANEIRO DE 2015

Figura 23.

4 ARTIGOS

TRIBUNA DE ITAPIRA - Domingo, 11 de janeiro de 2015

O talento de Job Lopes analisa a literatura da Dra. Lília (continuação do seu livro sobre a escritora)

A idéia de criação ou poesia é algo muito amplo, pois toda e qualquer passagem do não-ser ao ser se efectua por um acto de criar, de tal sorte que, mesmo as obras produzidas na totalidade dos ofícios são criações, como criadores ou poetas são todos os seus artífices (PLATÃO, Fil., p.205).

Segundo o Filósofo, o que torna a poesia uma criação refere-se ao fato da obra conceder sentido a um objeto sem valor. O poeta, em seu processo de elaboração, não produz apenas versos, imagens e formas, mas cria um ser que passa a ocupar um espaço e se significar. No entanto, essa criação não é absoluta, ela ocorre por imitação, conforme Platão, pois a natureza e os objetos, isto é, o mundo já havia sido criado antes do homem. Dessa forma, toda criação posterior e do universo é reflexo de seu meio. Em sua obra *A República* o pensador aponta que a poesia é semelhante a um espelho, ela não pode criar a realidade, mas pode reproduzir e revelar o que esta contido nela.

A realidade do poeta é a base de sua criação, é a partir dela que o autor manifesta suas inquietudes, ansiedades e percepções. Porém, não é apenas da realidade que se produz uma obra, ela é também solo de invenção, de inverdades em que permitem ao escritor, ousar e criar seu próprio enredo e personagens. Na acepção de Borges, não há satisfação em contar uma história como realmente aconteceu. Temos de mudar as coisas, ainda que as achemos insignificantes; caso contrário, não devemos nos tornar como artistas" (2000, p. 121). O artista é aquele que modifica a história, que a conta de outra forma, pois se ela for contada tal qual ocorreu torna-se um relato histórico e não uma criação artística.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino (1990) discorre sobre três aspectos criativos, o primeiro em relação à fantasia do artista que é considerada um mundo proliferar; o segundo composto por um universo distinto da realidade, na qual o artista habita e constrói sua experiência de vida e o terceiro que requer outra organização, dos "estratos de pa-

lavras que se acumulam sobre a página como os estratos de cores sobre a tela que são ainda um outro mundo..." (CALVINO, 1990, p. 113). Assim, pode-se compreender que são esses três mundos que configuram o processo de criação do autor.

Calvino ainda afirma: "a fantasia do escritor atinge forma e figura, é um pouco sem fundo" (1990, p. 113). Valendo-se da afirmação do literato, entende-se que o universo imaginário do artista é essencial para a produção de suas obras. É a partir dele que seus traços ganham formas e que seu esboço torna-se figura. A fantasia é fonte fértil e incontrolável que guia as mãos do compositor.

Em relação à realidade e à fantasmagoria, o crítico expõe,

Seja como for, todas as "realidades" e as "fantasias" só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões poliformes obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto (CALVINO, 1990, p. 114).

O autor argumenta que fantasia e realidade ganham vida somente pela escrita, sendo assim, é fundamentando-se nela que se esboça o real e o fantástico. É através da mesma matéria que interior e exterior se comunicam e se revelam. O autor configura sua obra de arte a partir dos pontos e linhas empregados. São eles que vão designar se a sua criação será surreal ou verossímil.

O crítico em relação ao ato imaginativo, assim se expressa:

sempre busquei na imaginação um meio para um conhecimento extra-individual, extraobjetivo; portanto seria justo que me declarasse mais próximo da segunda posição, a que a identifica com a alma do mundo" (1990, p. 106).

O universo imaginário é ponte de acesso para um saber que está além do plano da lógica, que transcende o real, pois se encontra arraigado no interior do homem. "A fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são mais interessantes, agradáveis ou divertidas" (CALVINO, 1990, p. 107). Partindo do autor, observa-se, que a fantasia líliana é composta por um mundo de magia, mas não só da magia angelical e circense, e sim, daquela que colore o interior da existência.

2. A imagem do anjo na poética líliana

Os sonhos ajudam a feitura que pouco a pouco a vida vai tendo. E nós somos como aves: podemos percorrer distâncias, mas estamos sempre presos à ilha (SILVA, 2009, p. 512).

Segundo os estudos angelológicos de Buonfiglio (1993), Malakl é a palavra hebraica para anjo que simboliza "mensageiro". O anjo é descrito pela primeira vez na escritura, a partir do Antigo Testamento bíblico. Para Aquino (2006), todo anjo é um ser singular perante Deus. É uma criatura imaterial, incorporea, incorruptível e imortal, possui habilidades naturais recebidas em sua criação, todavia assim como os humanos, é um ser criado tendo suas limitações. Sua vitalidade é independente da natureza, pois seu corpo não depende de alimento, respiração, movimento e contato com outro corpo para reprodução.

"Todo anjo, seja bom ou mau, tem a capacidade de entender, querer, decidir e escolher simultânea, direta, de uma única vez, definitiva e perfeitamente, uma ou muitas coisas como elas são, sem sentir, emocionar-se, abstrair ou raciocinar" (AQUINO, 2006, p. 59). Dessa forma, compreende-se, que o anjo é perfeito, por ter imane, respostas e soluções corretas em todas as circunstâncias, o que faz com que ele se distancie do homem, que necessita refletir, analisar e ponderar suas atitudes, o que ainda não garante uma decisão acertada.

A expressão grega "daimon" - daimon remete-se ao sentido de anjo bom e protetor, cujo significado se opõe a demônio. Cabe ao daimon estabelecer a harmonia, ou seja, construir um ambiente que seja aprazível e receptivo. O anjo daimon como ser velador "... faz das quatro paredes e do conjunto das relações à morada humana, na qual nos sentimos bem..." (BOFF, 2003, p. 33). Ele possibilita o equilíbrio - que o homem não consegue governar entre o bem e o mal, isto é, ele traz para a vida humana a paz e a serenidade.

O homem detém o livre arbítrio - o poder de optar por escolhas e tomar decisões diante de atitudes e acontecimentos. Assim, de acordo com Leonardo Boff, o indivíduo carrega em seu interior o daimon bem como sentimentos e sensações,

A voz da interioridade, aquele conselheiro da consciência que dissuade ou estimula, aquele sentimento do conveniente e do justo nas palavras e nos atos que se anuncia em todas as circunstâncias da vida, pequenas ou grandes. Todos possuem o daimon, esse anjo protetor que nos acompanha sempre, um dado objetivo como a libido, a inteligência, o amor e o poder (2003, p. 34).

O anjo bom está inerente ao ser humano, pois, assim como o amor e o ódio é uma força que precisa ser exercida ou resgatada do interior. A proteção angelical reage a partir das ações do sujeito no mundo em que habita. Ela não ocorre na imobilidade, está associada às emoções e estímulos que o sujeito trava em sua existência.

Para o crítico Harold Bloom, "Por três mil anos, temos sido visitados por imagens de anjos. Essa longa tradição literária se expande da antiga Pérsia para o judaísmo, o cristianismo, o islamismo e as várias religiões americanas" (2008, p. 11). Hodierno principalmente na Literatura americana, o anjo vem sendo abordado constantemente como personagem central de romances. Algumas obras destacam-se no mercado editorial com um grande interesse dos leitores tornando-se best-sellers, como, *Halo*, de Alexandra Adornetto; *Fallen*, de Laure Kate; *Hush*, de Becca Fitzpatrick; *Tempo dos Anjos* de Anne Rice; *Beijada por um anjo*, de Elizabeth Chandler e, representando a literatura brasileira contemporânea o romance *A batalha do apocalipse*, de Eduardo Spohr.

A imagem do anjo desperta curiosidade e fascínio nos seres humanos, pois se encontra arraigada no imaginário religioso e esotérico. Pode ser essa, uma das causas que levam inúmeros leitores em todo o mundo a se interessar por essa temática. Nas principais obras contemporâneas, a figura angelical aparece como um herói, em distintas situações e condições psicológicas, vividos questionamentos existenciais e a descoberta do amor; como protetor orientando no resgate de valores e virtudes, e até mesmo, vivendo embates contra forças malignas. Na maioria das obras se corporifica como um jovem colegial, às vezes aparece caído - enviado por Deus - ou se transforma misticamente em anjo. Dessa forma, está sempre disposto a experimentar todas as emoções e combater o mal.

Segundo Octavio Paz, "O herói de Baudelaire era o anjo caído na cidade" (1993, p. 44). Assim, como vem sendo representado na Literatura pelos escritores atuais bem como por Lília. A figura do anjo se constitui na lírica da poeta como um "herói" fadado a salvar o eu lírico das trevas da melancolia.

Observa-se, uma mudança de imagem heroica na literatura, no passado os heróis contemplavam príncipes e guerreiros como Tristão, Riobaldo e o Capitão Rodrigo Cambará ou homens destemidos como Romeu e o índio Peri. Enquanto na literatura contemporânea, seres irreais com dons e poderes sobrenaturais passam a serem os grandes defensores, ainda que sejam frágeis e sensíveis.

Para Octavio Paz (1993), na obra *A outra voz*, essa mudança ideológica de herói deve-se a transformação dos interlocutores. A natureza, ao longo dos anos, vai desaparecendo e, com ela, montanhas, florestas, animais selvagens e vilarejos, isto é, o cenário de batalhas e embates vai se apagando e dando lugar a urranhas, céus, máquinas altamente tecnológicas e, assim, a cidade real torna-se abstrata. "No século XX, o interlocutor mítico e suas vozes misteriosas se evaporam. O homem ficou sozinho na cidade imensa e sua solidão é a de milhões como ele" (PAZ, 1993, p. 45). Partindo do que afirma o autor, o sujeito contemporâneo torna-se individual e solitário, inserido numa sociedade de existência virtual e de sonhos globais, e, nessa nova realidade, seres com poderes especiais como os anjos tornam-se heróis.

Valendo-se da perspectiva abordada nas obras contemporâneas, analisa-se, que o anjo na literatura é representado com distintas emoções e formas físicas. Com algumas características em comum, são todos do gênero masculino e são corporificados com elementos mais próximos do ser humano do que da visão arquetípica religiosa. Em suma, são sempre incumbidos de ajudar os indivíduos e instaurar a paz e a felicidade. Para a autora.

A imagem do anjo fulgura na lírica da escritora Lília A. Pereira da Silva com intensa força poética, uma figura recorrente em seus versos, protagonista das mais torrescentes emoções, manifesta-se como a "porta" para o céu, como a passagem para o paraíso - a felicidade plena. É constantemente almejada por uma voz lírica feminina, sua presença traz alacridade e esperança, mas sua ausência causa luto, pois emerge os sentimentos mais fúnebres.

Esses seres angelicais se apresentam na poética líliana como figuras arquetípicas, assim, não encontram-se mais como conteúdos do inconsciente, "pois já se transformam em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob forma de ensinamento esotéricos" (JUNG, 2008, p. 17). Argumenta Jung (2008), que as imagens vão além de meras visualizações, elas são também representações. As imagens arquetípicas podem se manifestar, por meio, de sonhos, visões, sentimentos, lembranças e sensações sinestésicas. Compreende-se, que o anjo na lírica é delineado pelos sentimentos do eu poético que o concebe como representação do ser amado. Assim, "O arquétipo representa um modelo hipotético abstrato" (JUNG, 2008, p. 17), ou seja, o modelo representado na poética de Lília é o anjo - ser abstrato.

ANEXO 27 – PUBLICAÇÃO DE AGOSTO DE 2015

Figura 24.

4 ARTIGOS

TRIBUNA DE ITAPIRA - Domingo, 2 de agosto de 2015

Entrevista de agosto com a Dra. Lília - Por Job Lopes

Dra. Lília Aparecida Pereira da Silva

A lina da Universidade do Paraná, Job Lopes, escritor e jornalista, no seu primeiro ano de doutorado, com uma entrevista em vários jornais daquele Estado, autor do livro sobre Lília, "Poesia e Imagem: O Anjo e o Palhaço nas Obras de Lília A. Pereira da Silva", endereçou à mesma várias perguntas sobre seus textos literários e pictóricos.

Também poeta, em 21 do próximo mês, em Mato Grosso do Sul, imortalizado com a professora Encarnação Medina Argona, espanhola de nascimento e professora da empresa Prati Aida da Silva, ensinando a criatividade de Lília em seus poemas que já correm vários países. Foi a seguinte pergunta mais importante de Job Lopes às artes da Dra. Lília: Como sua obra se situa no Brasil e em outros países com os quais correspondeu ou visitou? A autora apresentou-lhe o seguinte resumo de sua curriculum vitae:

Alguns aspectos de 'Curriculum Vitae' de Lília

Doutorou-se em Letras em Nova Iorque em 7.7.1977 pela "World University" filiada à Universidade de Danzig (Polónia). Recebeu diplomas de seus livros, de resenhas e nobres europeus, como o rei Olavo VI da Noruega, Palácio Real de Oslo, a) Y. Bonnem, rei Olavo VI, da Suécia, a) C.F. Palmieri, dos reis Humberto II da Itália e Baudouin I da Bélgica, das rainhas Fabiola (Belga), Juliana (Holanda) e Silvia (Espanha), do príncipe soberano Francisco-Joseph II, de Liechtenstein, a) Allgauer, príncipe Georges Galatinze (França), da princesa Li Chun-Yue e do príncipe Archip, O.C. da China, do imperador da Etiópia, Haile Selassie I, Adida Abeba, da imperatriz dos Perús, Jarihi Teheran, do Sr. de Caymont, Grand Duc de Luxembourg, "Duc de La Force" (França), dos príncipes Grace Kelly e Ranieri (Mônaco), do Papa Paulo VI (Vaticano).

De escritores como: no Chile, Arturo Aranda Salazar, Eliane G.C., também de Aranda Salazar, idem, Enrique Campos Menéndez, Jaime Valdez da Embaixada do Chile; António Urdaraga, Carlos Morales Letanet, Manuel Fco. Mesa Seco, Ramón Da Rússia, Lília recebeu correspondência de Karl, Moscov, Lada e E. Peresleguina, idem; Patricia Villanete, Leningrado; Victor Chekhovstov, Moscou; Eleni Kovakina, da Alemanha; Dr. Herbert Winemmann, Dr. A. Dassau, Dr. Karlheinz Bueck, Helmut Preibler, Lydia Mehmman; Marianne Müller e da Universidade de Göttingen; da Suécia, Nils Hedberg.

De Portugal: Fernando Namora; A. Garibaldi, contra-almirante Américo Thomaz e Jonas Negalbas; Da Suíça: Albert Theile, Do Japão: Takashi Okada, Ukonomya-Tochiji e de Nagasaki e Kagawa (com assinaturas ilegíveis); Da Polónia: Stanislaw Krzywicki, Da Itália: Vincenzo Josia, Italo Rocca, Flema Maroncelli, Francesco Bonneschi; Guillermo Hurtado Alvarez, Rosa-Maria Donato, Giuseppe Burgio, Edgite Pesce Gorini; Leo Magnino; Francesco Bonneschi; Renzo Mazzone, Pietro Neroni; Ezio de Polpa Valture, Giuseppe Carlo Rossi; Paola France Vespi; Lorena Berg Fattori; Salvatore Macca; P.A. Janini, Da Venezuela: Dionisio Aymeril.

Da França: Roger Pecheyard; Pierre Bonheur, Alice Cotti; Claude Cotti; Pierre Seghers; Marjan; R. Cattel.

Da Bulgária: Nicolay Donce, Da Rússia: Verónica Pombouso, Da Holanda: Henricus Haveren Post, Dr. D. Post van den Busscher; Ginge Smeethlage; Dos USA: Vittorio Crecinmanno Tomasi; Paulo de Paula, Gerald Moser; Laura Iakovski; Marson Finer de Moraes; Da Turquia: Sülli Dikoluglu; Da Bélgica: Gert-Henry Aubrière; Jean Clancy; Me Ray Tuilmann; Raymond Bati; Da Argentina: Morley M. Ayvatic; Carmen Rodriguez Barros, Lúcia Passanunzi, José Santos Golumi, Ernesto Zetkov, Rodolfo Alonso, De Cuba: Olga Torres Socas, Da Colômbia: Manuel Da Espinal; José Jurado Morales; Eduardo de la Rica; Gregório San Juan; Marina de Castellan; Alberto Barason; Da Iugoslávia: Osvaldo Ramos; Do Peru: Enrique Lopes Alvarez.

Do México: Elvira Maldonado de Carrillo; Lilia Aurora Fernandez F.; Angeles Men De San Salvador; David Escobar Galindo Doria de Alatorre; Jorge González Carrasco; De Honduras: Edgar C. Kooton Jr.; José L. Varela Ibarra; Da Noruega: Ahs Froydland, Da Eslovénia: Pent Nurnekoud; Da Nicarágua: Maria Luisa Cortés B.; Da Checoslováquia: Dr. Zdenek Hampel Csc.; Da República do Congo: Castro Lobo.

Cartas de presidentes, embaixadores, prefeitos, associações e universidades do exterior

Lília recebeu de René Haby, Ministro da Educação de Paris, elogio sobre suas obras; dos Presidentes de Roma, Berne, San Salvador, Costa Rica, Tunísia, México, Madrid, Paris, Suíça, Dos Embaixadores internacionais de: Paris, Rep. Árabe Unida, Chile, Itália, Dos Prefeitos internacionais de: Marselha, Montreal, Sarreguemines, Antibes, Nîmes, L'Orne, Fontvieille, Lyon, Jonzac, Arcachon, Saint-Cloud, Dordogne, Lure, Gisors, Neuilly-Sur-Seine, Cannes, Calais, Avignon, Vernon, Saint-Maries de la Mer, Toulon, Mezanet, Mende, Lorent, Tarbes, Goncaneu, Saint-Michel, Martigues, Douai, Nice, Belleville-Sur-Saone, Béziers, Santiago do Chile, Neuilly-Sur-Seine, Dos Deputados de Nîmes e Montpellier e do Generalíssimo Franco (Madrid).

Várias referências internacionais e seus livros em bibliotecas de:

Suécia: Götterburg, Malmö, Estocolmo, Uppsala.

Rússia: Moscou, Kraków, Lublin, Jarmina, Szczecin, Lituânia Soviética, Zegredo.

Itália: Milão, Firenze, Napoli, Roma, Battipaglia, Sicília, Agrigento, Valscano, Pozitano, Teramo, Palermo, Scilla, Cuneo, Gênova, Trapani, Triste, Rovereto, Assis, Bolzano, Nice, Azara del Vello, Viareggio, Verona, Capri, Lucina, Pisa, Messina, Capri, Rep. de San Marino, Pampolona, Livorno, Bologna, Parma, Oggetto, Padova, Viterbo, Palermo, Siena, Perugia, Ancona, Città Di Castello, Torino, Gizia, Rimini, Imola, Orsico, Monopoli, Trani.

No Canadá: Waterloo, Montreal, Montreal, Halifax, Ottawa, Quebec.

Nos USA: Nova Iorque, Arizona, Colômbia, Itasca, Washington, Pensilvânia, Miami, Texas, Filadélfia, Virginia, Minneapolis, Sydney, Georgetown, Utah, New Orleans, New Brunswick, Wellington, Califórnia, Riverside, Los Angeles, Chicago, Maryland, Glasgow, Bristol, Keele, Reading, Ohio, Illinois, Silver Spring, Kansas, Bethesda, New Jersey, Waltham, Durham, Carolina, Exeter, Waltham, Stirling, Oakland.

Suécia: Berne, Epalinges, Hamburgo.

China: Singapura, Hong Kong, Taipei.

Peru: Lima, San Marcos, Huacayo.

Mônaco: Monte-Carlo, Saint-Jo.

Índia: Madras.

Inglaterra: Londres, Essex, Cambridge, Oxford.

Portugal: Felgueiras, Póia Delgada, Vila Nova de Felicidade, Lisboa, Porto.

Japão: Tóquio, Nagasaki, Kagawa, Osaka, Tochiya, Fukushima.

Fínlandia: Helsinque.

Tailândia: Bangkok.

Turquia: Ankara.

Libano: Beirute.

Alemanha: Zantiga, Stuttgart, Mainz, Bonn, Leipzig, Berne, Berlin, Dublin, München, Aulus, Freiburg, München, Berg, Hamburg, Heilbronn.

México: D. Federal, Cimatagaya, Celaya.

Austria: Viena.

Uruguai: Montevideo, Paysandú.

Colômbia: Bogotá.

Venezuela: Caracas.

Espanha: Madrid, Laquiza, Barcelona, Cuenca, Bilbao, Maradech.

França: Paris, Nantes, Limoges, Liechtenstein, Cors, Sur-Lore, Sarreguemines, Antibes, L'Orne, Fontvieille, Lyon, Jonzac, Arcachon, Saint-Jod, Perpignan, Lure, Gisors, Neuilly-Sur-Seine, Cannes, Calais, Avignon, Epinal, Ville de Saint-Etienne, Casade d'Orleans, Ville de Lodre, Chateau-Thierry, Ville de Lyon, Lausanne, Toulon, Thiers, Aix, Chaux-de-Fonds, Isenay, Toulouse, Ville de Liège, Saint-Gervaise, Reims, Dijon, Epinal, Bernay, Asnières, Chaloux, Ville de Nevers, Amey, Bordeaux, Ville de Neuchâtel, Vichy, Cambou, Mende, Cortez, Berruy, Ville de Charleville, Villi de Nantes, Pau, Lescar, Nancy, Bellort, Dunquerque, Ville d'Arles, Ville de Charleville.

Noruega: Bergen, Oslo.

Nicarágua: Managua, León.

Austrália: Queensland, Melbourne.

Holanda: Amsterdam, Utrecht.

Polónia: Szczecin, Warszawa, Danzig.

Venezuela: Caracas, San Salvador.

Hungria: Pécs, Budapest.

Argentina: Venado Tuerto, Córdoba, Buenos Aires, Santa Fé, Bahía Blanca.

Checoslováquia: Praha.

Etiópia: Addis-Abeba.

Rep. do Congo: Brazzaville.

Bulgária: Sofia.

Iugoslávia: Fiume, Rijeka.

Bruxelas: Bélgica, Vichy, Sambré.

Chile: Santiago, Vinal del Mar, Lineares.

Panamá: Isla de Robinson Crusoe.

România: Bucarest.

Holanda: Havaí.

Estónia: Tartu.

Cuba: Havana.

Costa Rica: América Central.

Tunísia: Oriente.

Rep. Árabe Unida do Egito.

Dinamarca: Antepura.

África do Sul: Sandam.

Ecuador: Am, do Sul.

Israel: Tel-Aviv.

Alaska: Polo Norte.

Trindade: Tobago.

Jornais internacionais falando de Lília

Itália: "La Fiera Letteraria" (Milão), "No Publicist", "Il Giornale del Pesi", "Giustizia Nuova", "Il Pungolo Verde", "L'Observatore Romano" (Vaticano).

Bélgica: "Presence Des Lettres et Des Arts" (Bruxelas).

Argentina: "La Prensa", "La Ley" (B. Aires), bem como "Gazeta de Buenos Ayres".

França: "Paris Jour", "Argus de la Presse", "n° 109, 1971, Nines Journal", "La Gazette Uruguai", "Informacion" (montevideo), "Casin San Rafael", "Punta del Leste", "Ahorra", "Cooperativa Nacional de Escritores" 1961, "El Chicuro".

Alemanha: "Der Deutsche Zeitung".

Nicarágua: "El Observador", Managua, 1962, "La Noticia", idem, mesmo ano.

Folhetos estrangeiros dos quais Lília faz parte:

Itália: "Publicazioni Dal 1954 Al 1972", Vincenzo Josia, "L'Arado della Stampa", "Nostalgia di Porogello", "Il Progresso Italiano-Americano", folheto particular do tradutor de Lília, Vincenzo Josia.

Universidade de Provença: "Études Brailiennes".

Uruguai: "Exposición Galeria del Arte Casin San Rafael".

Espanha: "Cuaderno Literário (Barcelona)", "Honolulu - Books Abroad", "University of Oklahoma".

Revistas estrangeiras falando de Lília

Itália: "Automa" (Milão), "La Carovana" (Roma), "Silfury" (Battipaglia), "La Cultura del Mondo" (Roma), "Mond".

Espanha: "Azer".

Chile: "Ercilla".

México: "IAB", Palas de la Sede (Monte Carlo).

USA: "Zenith Sales Corporation" 1962 e "Wangundia", N.Y.

Venezuela: "Lirica Hispana", Caracas e "Noticia Poética".

Costa Rica: "Zenith".

Lília Tradutora

Do livro do exilado do Chile: António Urdaraga, "Papeiros de Alta Tensão", "Luzes Manos para Jean", de Edmundo Herrera Santiago do Chile (indóito), 500 Poemas sem Fronteiras, 50 países, "Alfa Finestra", Evigir Poeta Corinti, Roma (indóito).

Antologias estrangeiras das quais participou

Inglaterra: "Who's Who in Poetry" (Cambridge).

França: "Anthologie de la Société Académique Des Arts Libéraux de Paris".

Itália: "Poesia del Brasile Droggi".

Livros estrangeiros dos quais participou

Nicarágua: "Las Rimas Universales", "Las Copas del Pueblo", Alfonso Cortés B.

França: 59 livros, sendo 53 de Claude Cotti, três de Alice Cotti, um de Michelle-Joseph Taroni, um de Marjan (Nort) e um de Charles Taboed, todos de Paris.

Argentina: de Mirkey M. Avalis (Sta Fe) "Ventana Al Asombro".

Itália: "Polcromia", Guillermo Hurtado Alvarez, (Roma). E muitos mais citados aqui.

Outras manifestações estrangeiras sobre Lília

França: Assembleia Nacional de Paris "Institut de France", Paris, Ministro de Educação de Paris, "Institut de France, Académie Des Sciences Morales et Politiques", Paris.

Holanda: "Het Spaans, Portugaies en Ibero-Amerikaans Instituut", Centro Cultural Holanda-Portugal-Brasil.

Suécia: Instituto Ibero-Americano (Götterburg).

Itália: "Comunità Europea Degli Scrittori" (Roma), Instituto Lombardo (Milão), "Società Letteraria di Verona", "Istituto Universitario Orientale", "Società Dante Alighieri" (Teramo).

Bélgica: "Sélexe Académique et Littéraire", Portugal: Ministério de Comunicação Social, Secretaria de Estado e Cultura de Ponta Delgada.

Mônaco: "Crédit Agricole Mutual", Saint-Lô.

USA: "The City of Edinburgh District Council", "Ministry of Culture and Arts".

Referências de Academias estrangeiras

França: Academia Francesa.

Itália: "Académie de Lettres Science et Arts" (Nápoles), "Academia Polareana dei Polareanti Messina", "Academia Patavina" (Padova), "L'Accademia delle Scienze di Torino".

Suécia: "St. Olavs-Academy", "The Northern Pontifical Academy".

Universidades estrangeiras onde se encontram obras de Lília

Austrália: "University of Melbourne", "The Australian National University", "University of Queensland".

Itália: "University Soranky Central Library" (Tel-Aviv).

Tailândia: "Thammasat University Library" (Bangko).

China: "Great China Arts College, World University".

Polónia: "Universidade de Danzig".

Suécia: "Universitetsbibliothek" (Uppsala), "Stockholm Universidade", "Göteborgs Universitet".

Hungria: "Bibliothèque de L'Université (Pécs), Bibliothèque de L'Université à Budapest".

Rússia: "Universitet Jagielloński" (Kraków), "Universidade de Moscou".

Noruega: "Bibliothèque de L'Université" (Bergen).

Canadá: "Saint Marys University" (Halifax), "University of Waterloo".

Alemanha: "Rand Afrikaans University" (University of Exeter) (Bergen), "Universitäts-Bibliothek Freiburg i.B.R.", "University of Dublin", "State and Universitäts-Bibliothek" (Hamburg).

Alaska: "University of Alaska".

USA: "Cornell University Library" (Ithaca), "University Lincoln" (Arczon), "University of Oxford", "University of Minnesota" (Minneapolis), "Temple University" (Pennsylvania), "Washington State University" (Vancouver), "University of Wisconsin", "University of California" (Riverside), "Columbia University in the City of New York", "Duke University Library" (Durham), "Wanda University Library", "University of Glasgow", "University of Reading", "University of Keele", "University of Stirling", "The Librarian, University Library" (Dorham), "RILIS", "Rigues, The State University of New Jersey", "Brinckley University Library" (Waltham), "The University of Texas at Austin", "The University of Kansas", "University of Miami Library", "University of Exeter", "Africa: "University of South Africa" (Solms).

Inglaterra: "University Library" (Cambridge), "University of Essex", "The British Library", "University of Leeds", "The British Library".

Itália: "Università Degli Studi Di Firenze", "Università Degli Studi Di Trieste", "Istituto Lombardo (Milão), Biblioteca Universitaria (Oggetto), Biblioteca Universitaria Padova, "Università Degli Studi Perugia", "Biblioteca della Società Economica di Chivari".

França: "Bibliothèque Interuniversitaire de Toulouse", "Bibliothèque de l'Université" (Reims), "Université de Paris" (Bibliothèque Sainte Geneviève), "Bibliothèque Centrale de Pret des Nongers" (Epinal), "Université de Besançon", "Bibliothèque Interuniversitaire D'Als", "Bibliothèque Interuniversitaire de Bordeaux", "Africa: "Pochebrienne de Pamplona", "Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona".

Argentina: "Universidad Nacional Del Sur" (Bahia Blanca).

México: "Universidad Iberoamericana", Chile: "Universidad Católica de Chile" (Santiago).

Uruguai: "Universidad de la República Facultad de Humanidades y Ciencias" (Montevideo).

Peru: "Universidad Nacional Mayor de San Marcos" (Lima).

Premios Internacionales obidos por Lília

Premio do Concurso Internacional, Distrito Federal do México - 1961 (Poética).

Premio Revista "Silfury", 1978 e 1981 - (Battipaglia, Italia) (Poética), etc, etc.

Titulos estrangeiros a Lília

Delegada de Artes, no Brasil, da "Société Académique Des Arts Libéraux" de Paris, 1970.

Convidada a representar a literatura brasileira no Distrito Federal do México, na festa da poesia mexicana "Sor Juana Inés de la Cruz", 1972.

Diploma de mérito "Antena de Quental", concedendo-lhe o grau de Gra C. m. Portugal, 1978.

Membro Beneficário do "Centro Literário e Artístico de O Jornal de Felgueiras", "Portugal".

Suécia: "Honra de Grande Cruz" "Título do Mérito Diplomático de Insitit, Des Relações Diplomáticas", 1978.

Doutor Honoris Causa-Chefe Diplomático de Saint-Michel, Paris, Doutorado de sociologia pela "Northern Pontifical Academy", Suécia, etc, etc.

Figura 25.



BIOGRAFIA CRONOLÓGICA DOS LIVROS DE LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA

ANEXO 29

Figura 26.

264

LIVROS DE LÍLIA

1.	1941	A Valsa dos Sentimentos	
2.	1958	Lenço Materno	Poesia
3.	1958	Pamela	Poesia
4.	1959	Poemas à Luz do Abajur	Romance, 1.ª e 2.ª ed.
5.	1959	Almas de Barro	
6.	1960	Os Sete Véus nas Marés	Romance
7.	1960	Reflexos	Poesia
8.	1960	Estrela Descalça. Prêmio D.F. do México e 1.ª Bienal do Livro. São Paulo	Poesia
9.	1960	Vovó vai a Marte. Encenado por Fenízio Marchini no "Centro de Comércio e Indústria" de Itapira, S.P.	Teatro
10.	1960	Serenata do Abismo	Poesia
11.	1964	Tótons não deus	Poesia
12.	1964	Relógio de Raízes	Poesia
13.	1965	A Pantera	Romance, 1.ª e 2.ª ed.
14.	1965	Monstros e Gênios	Contos
15.	1966	Altar das Cicatrizes	Poesia
16.	1967	Síntese Lírica	Pensamentos
17.	1967	Magia do Anoitecer	Pensamentos, 1.ª e 2.ª ed.
18.	1967	Visita do Pássaro	Poesia, 1.ª e 2.ª ed.
19.	1968	O Juiz Morto	Cineatro, 1.ª a 4.ª ed.
20.	1968	Estórias para Sonhar Crianças	Infantil
21.	1970	Gênese-lô Prêmio Pen-Club, São Paulo	Poesia
22.	1970	Adenda Literária para Júri	Direito
23.	1971	A Fada do Tocantins	Infantil
24.	1971	Festival de Desintegração	Poesia
25.	1972	Trigo de Estrelas em Campo de Abismo	Poesia

ANEXO 30

Figura 27.

268

LIVROS EDITADOS NO EXTERIOR

26.	1968	Riflessi		
27.	1971	Fleurs de Lilia	ROMA	Antologia Poética
28.	1973	Altar de Las Cicatrices	PARIS	Antologia Poética
29.	1973	Credo Incroyable	BARCELONA	Antologia Poética
			PARIS	Antologia Poética

30.	1974	"Largas Manos para Jean", Jean Aristinguet		Tradução (Venezuela)
31.	1974	Elegia aos Amados Suicidas		Poesia
32.	1974	Menino de Orvalho		Poesia
33.	1975	Moinho de Sonhos Infantis		Infantil
34.	1975	"Papiros de Alta Tensión" – Antonio Undurraga		Tradução (Chile)
35.	1976	Um Judeu na Minha Cama		Cineatro, 1.ª, 2.ª e 3.ª ed.
36.	1980	Diálogo dos Pássaros Mortos		Romance
37.	1988	"Ala Finestra", Edvige Pesce Gorini		Tradução (Roma)
38.	1988	Perspectivas Perceptivas – Trechos Para Treinar Sua Percepção		Psicologia
39.	1989	Salmo de Pétalas no Cristal do Abismo		Poesia
40.	1991	33 Anos de Poesia, vol. I		
41.	1991	33 Anos de Poesia, vol. II		
42.	1991	Simbiose		Autobiográfico
43.	1991	Plurólogo		Poesia
44.	1991	Pólen de Faunos (Cartas de Amor)		Poesia
45.	1991	Pastora da Estátua		Poesia
46.	1991	Pólen de Anjo no Aquário de Cinzas		Poesia
47.	1991	Raízes Aladas		Poesia
48.	1991	Torre de Cinzas		Poesia
49.	1991	Pólen Mágico		Poesia
50.	1992	Trechos Mágicos		Poesia

ANEXO 31

Figura 28.

51.	1992	Moinho de Cio	
52.	1993	Percepções Distorcidas	Contos
53.	1993	Luar de Fadas	Psicologia
54.	1993	Brincando o Jogo do Mundo	Infantil
55.	1993	Correspondência L.L.	Infantil
56.	1993	Elipses do Anjo	Epistolar
57.	1994	61 Interpretações Junguianas de Sonhos	Poesia
58.	1994	Mínimos Conceitos (Poesias) e Contos Abstratos	Psicologia
59.	1994	Breve Esboço Filosófico do Direito	Poesias – Contos
60.	1995	Robô Célio na Floresta do Saci	1.ª e 2.ª edições
61.	1996	Fenômenos	Infantil
62.	1996	Carnaval Brasil (Carnival Sketches)	Esotérico
63.	1996	Impacto	Desenhos
64.	1996	Diário da Borboleta	Poesia
65.	1997	Cartas à Minha Sombra	Infantil
66.	1997	Álbum de Mim Nua	Crônicas
67.	1997	Europeanas	Poesia
68.	1997	Um Judeu na Minha Cama	Poesia
69.	1998	The Angel's Surprise	Cineatro
			Poesias Versadas em 8 Idiomas
70.	1998	Prêmios Poesia e Desenho 1998	Concurso
71.	1998	500 Poesias Sem Fronteiras Vol. 1	Traduções
72.	1999	500 Poesias Sem Fronteiras Vol. 2	Traduções
73.	1999	500 Poesias Sem Fronteiras Vol. 3	Traduções
74.	1999	500 Poesias Sem Fronteiras Vol. 4	Traduções
75.	1999	500 Poesias Sem Fronteiras Vol. 5	Traduções
76.	1999	Diário de Um Robô Lírico	Diário Juvenil
77.	1999	Versos aos Meus Netos	
78.	1999	Prêmios Poesia e Desenho 1999	Concurso
79.	2000	Prêmios Poesia e Desenho 2000	Concurso
80.	2000	Hai Kais aos Olhos de Oli	Poesia

ANEXO 32

Figura 29.

(240)

81.	2001	Saia de Cigana entre Galáxias	
82.	2001	Prêmios Poesia e Desenho Lília A Pereira da Silva	Poesia
83.	2001	Desenhos para Pedrinho	Concurso
84.	2001	Artistas de Itapira	385 Desenhos
85.	2002	Desenho e Pintura	Documentário
86.	2002	Prêmios Poesia e Desenho Lília A Pereira da Silva	Autobiográfico
87.	2002	Poesias para Lília	Concurso
88.	2003	Labirinto de Conflitos - vol. 1	Poesia
89.	2003	Labirinto de Conflitos - vol. 2	Psicologia
90.	2003	O Comércio nas Idades Antiga e Média - Breve Esboço	Psicologia
91.	2003	Prêmios Poesia e Desenho Lília A Pereira da Silva	Direito
92.	2004	Chuva de Gatos Verdes	Concurso
93.	2004	Prêmios Poesia e Desenho Lília A Pereira da Silva	Poesia
94.	2004	Labirinto de Conflitos - vol. 3	Concurso
95.	2005	Diário na Suíça	Psicologia
96.	2005	Treine sua percepção em temas de Piscopatologia	Poesia
97.	2005	Freud em meu divã de Analista	
98.	2.007	Para Biografia	Psicologia
99.	2.007	Para Biografia (2)	Documentário
100.	2.007	Artistas de Itapira (2)	Documentário
101.	2.007	Olimpo de Vagalumes	Documentário
102.	2.007	Desenhos Abstratos	Poesia
103.	2.008	O Espantalho Pescador	Infantil