



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

JOB LOPES

**POESIA E IMAGEM: O ANJO E O PALHAÇO NAS OBRAS DE LÍLIA A.
PEREIRA DA SILVA**

CASCAVEL - PR

2014

JOB LOPES

**POESIA E IMAGEM: O ANJO E O PALHAÇO NAS OBRAS DE LÍLIA A.
PEREIRA DA SILVA**

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

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

CASCADEL – PR

2014

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

L853p Lopes, Job
 Poesia e imagem: o anjo e o palhaço nas obras de Lília A.
 Pereira da Silva. / Job Lopes.— Cascavel, PR: UNIOESTE, 2014.
 126 f.; 30 cm.

 Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da ruz
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do
 Paraná.
 Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, Centro de
 Educação, Comunicação e Artes.
 Bibliografia.

 1. Lírica. 2. Imagem. 3. Arquétipo. 4. Alegoria. 5. Lilia Silva –
 Escritora. I. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. II. Título.

CDD 21.ed. 869.91

JOB LOPES

**POESIA E IMAGEM: O ANJO E O PALHAÇO NAS OBRAS DE LÍLIA A.
PEREIRA DA SILVA**

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

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz (Orientador)

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE

Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro

Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

Cascavel, 05 de Fevereiro de 2014.

AGRADECIMENTOS

A todos os mestres da graduação de Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – campus de Marechal Cândido Rondon, que diretamente compuseram o meu saber.

Em especial, aos professores da banca examinadora de qualificação e defesa: Prof. Dr. Acir Dias da Silva, à Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro e à Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves, pelo diálogo sempre atencioso, pelas leituras e contribuições valiosas.

E, com grande carinho, estendo os agradecimentos ao meu orientador Antonio Donizeti da Cruz, que ao longo da travessia acadêmica esteve me guiando pelas veredas da poesia e como um estimado amigo que sempre compartilhou experiências que me levaram a reflexões sobre a vida.

A minha mãe Luzia Souza Santos e a minha irmã Josiérika Santos, pelo apoio incondicional e pela grande compreensão. Aos meus amigos e colegas mestrandos, Elisângela Redel, Elizete Paludo, Thiago Benitez, Caroline Arenhart de Bastiani, Patrícia de Lara ramos e Joyce Fernandes. E aos amigos da vida, Cris Fites, Elisangela Batista, Murilo Herrera Theodoro, Leandro Leone, Felipe Schmidt, Karina Stefannello pela força e motivação inspiradora.

À CAPES, que apoiou o desenvolvimento da pesquisa por meio da concessão de bolsa de estudos que possibilitou a produção de artigos, participações em congressos e palestras.

E, por fim, os meus eternos agradecimentos, à pessoa mais admirável, sensível e de uma simplicidade e sabedoria indescritível, que tive a imensa honra de conhecer e poder estudá-la – Lília A. Pereira da Silva.

*... Vejo as asas, sinto os passos
de meus anjos e palhaços,
Numa ambígua trajetória
De que sou o espelho e a história.
Murmuro para mim mesma:
“É tudo imaginação!”.*

Cecília Meireles

LOPES, Job Evangelista. **Poesia e imagem**: o anjo e o palhaço nas obras de Lília A. Pereira da Silva. 2014. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel.

RESUMO

Poesia e imagem são formas sublimes de ver o mundo, comportam sentimentos elevados e ressoam ecos. A poética da escritora contemporânea Lília A. Pereira da Silva é fruto de uma entrega profunda as artes escritas e visuais, a autora configura em suas obras os dramas existenciais, as feridas do tempo e as angustias da alma. Lília revela com percepção e singela sensibilidade o interior do homem – escondido pelas máscaras sociais, camuflado pela persona e exposto pela sombra conforme a teoria de Jung (2008). As imagens poéticas dialogam com as emoções, elas habitam a moradia humana, são como vozes no silêncio, e não expressam apenas o duplo, mas o triplo como aponta Rancière (2013). As perspectivas teóricas abordadas são a crítica, a sociológica, fenomenológica e hermenêutica, pois consideram o estudo das imagens uma análise subjetiva dentro de um processo constante de interpretação onde o pesquisador tem função essencial no diálogo com o objeto estudado. A pesquisa compreende a análise de oito poemas e oito imagens de Lília Silva que compõe o *corpus* literário. Assim, o anjo e o palhaço emergem como as principais imagens poéticas na obra liliana: na poesia o ser angelical se constitui como uma sombra, como o arquétipo portador da felicidade e do amor, como um herói a salvar o eu lírico das trevas do sofrimento. Essa idealização do ser amado/protetor é uma forma que o eu poético encontra de tentar reviver o passado e acreditar num futuro próspero. O palhaço se apresenta como uma alegoria do homem melancólico – sujeito angustiado, arrebatado pelo tédio cotidiano. Um ser solitário diante de uma realidade individualista e sofredor das mazelas sociais. Assim, “Cada leitor procura algo no poema. E não insólito que o encontre: já o trazia dentro de si” (PAZ, 1982, p. 29). Compreende-se, que ao interpretar o anjo e o palhaço passa a se voltar para duas óticas: uma externa em relação à obra e a outra interna para os anseios do interior.

PALAVRAS-CHAVE: lírica, Imagem, arquétipo, alegoria, Lília Silva.

LOPES, Job Evangelista. **Poetry and Image**: the angel and the clown in the works by Lília A. Pereira da Silva. 2014. 126 f. Thesis (Masters in Language and Literature) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel.

ABSTRACT

Poetry and image are sublime ways of seeing the world, they comprehend elevated feelings, and resonate echoes. The poetics of contemporary writer Lília A. Pereira da Silva is the result of a deep surrender to written and visual arts; the author sets in her works the existential dramas, the wounds of time and the anguish of soul. Lília reveals with intense perception and simple sensitivity the man's interior – hidden by the social masks, camouflaged by the persona and exposed by the shadow as in Jung's theory (2008). The images of the poet dialogue with emotions, they inhabit the human dwelling, they are like voices in the silence, and do not only express the double, but the triple as Rancière (2013) points out. The theoretical perspectives deal with criticism, sociology, phenomenology and hermeneutics as they consider the study of images subjectively within a constant process of interpretation in which the researcher has an essential role in the dialogue with the object studied. The research includes the analysis of eight poems and eight pictures by Lília Silva that makes up the literary corpus. Thus, the angel and the clown emerge as the main images in Lília's work: in poetry the angelic figure is constituted as a shadow, as the archetypal bearer of happiness and love, like a hero to save the lyrical self from the darkness of suffering. However, this idealization of the beloved/protector is a way that the poetic subject finds in trying to relive the past and believe in a prosperous future, that is, an inherent desire in every individual to hope for a fortunate future. In the pictorial images the clown is presented as an allegory of the melancholic modern man - anguished individual, enraptured by everyday boredom, lonely being facing an individualistic reality and suffering from social ills. "Each reader looks for something in the poem. And not unusually, he finds it: he already carried it inside him" (PAZ, 1982, p. 29). It is understood that when analyzing the angel and the clown two points of view are focused, one external – with relation to the work and other internal - to the desires of the interior.

KEYWORDS: Lyrical, Image, Archetypal, Allegory, Lília Silva.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. FAZER POÉTICO E PICTÓRICO	17
1.1 A ESCRITORA DA PALAVRA E DAS IMAGENS	26
2. A IMAGEM DO ANJO NA POÉTICA LILIANA	33
2.1 DESFALECENDO-SE: A BUSCA DO EU EM <i>BALADA AO ANJO</i>	50
2.2 O DESPERTAR DE UMA ILUSÃO EM <i>O ANJO</i>	56
2.3 REVIVENDO O PASSADO EM <i>ANJO ÍNTIMO</i>	60
2.4 A FORÇA DA IMAGEM EM <i>ANJO PARALELO</i>	63
2.5 VIVENDO DE FANTASIA EM <i>POR CONSOLO, O ANJO</i>	65
2.6 PASSADO E FUTURO: <i>EM RITMO DE CRESPÚSCULO, O ANJO</i>	68
2.7 A DESIDEALIZAÇÃO DA IMAGEM EM: <i>O ANJO PARALÍTICO</i>	71
2.8 <i>AO ANJO MORTO: O FINDER DE UM AMOR</i>	75
3. ALEGRIA OU MELANCOLIA? O PALHAÇO COMO IMAGEM ALEGÓRICA	83
3.1 PALHAÇO: UMA ALEGORIA DO SUJEITO MELANCÓLICO	90
3.2 O ANJO E O PALHAÇO: IMAGENS DO DUPLO	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO



Figura 1. Lília desenhada por Menotti Del Picchia, São Paulo, 1960.
Fonte: O desenho encontra-se na obra: SILVA, Lília A. Pereira da. **Monólogos de Arte**. RG Editores, São Paulo: 2009.

As artes são irmãs. Todas são mensagens de transbordamento de sensibilidade dos que nasceram para transmiti-las (SILVA, 2002, p. 01).

A poesia amálgama imagens, uma é metáfora da outra, elas se completam e se declaram, assim como aponta Adma Muhana (2002). A presente dissertação se propõe analisar a imagem do anjo e do palhaço nas obras de Lília Aparecida Pereira da Silva, tendo também como foco: as figuras imaginárias que emergem em sua lírica, apresentando uma confluência de textos e imagens; o fazer poético e pictórico da artista e seus entrelaçamentos.

Analisar-se-á a poética de Lília Aparecida Pereira da Silva a partir do recorte de oito obras líricas e oito imagens selecionadas com base nas leituras realizadas em relação à obra da escritora. Em relação ao corpus literário serão estudados: “Anjo paralítico” que integra a coletânea *33 Anos de Poesia*, Vol. I, (1991); “Ao anjo morto”; “Balada ao anjo” e “O anjo” que compõem a antologia *33 Anos de Poesia*, Vol. II, (1991); “Anjo íntimo” e “Anjo paralelo”; “Em ritmo de crepúsculo, o anjo” e “Por consolo, o anjo” contidas em *Elipses do anjo* (1993). Em relação às obras circenses: quatro imagens de palhaços produzidas pela escritora que se encontram no seu site e quatro imagens que integram o livro *Histórias do espantalho pescador* (2010).

Lília Aparecida Pereira da Silva atua em diversas áreas, suas obras perpassam a poesia, a pintura, o desenho, a música e a ilustração. A autora constitui 103 livros publicados nas áreas de Literatura: poesia, romance, teatro, literatura infantil, Artes plásticas (pintura, desenho), livros didáticos, de Direito e de psicologia. A artista realizou mais de 19 exposições individuais e mais de 160 coletivas. Suas obras na área das artes constam de desenhos, ilustrações, capas de livros, pinturas e cartões natalinos e de luto, perfazendo um total de mais de 6.000 mil títulos, com comprovantes em vários museus.

A escritora nasceu em 1926 na cidade de Itapira (SP) e atualmente reside na capital paulista. Ao longo de sua vida se formou nos cursos de: Secretariado, Jornalismo, Direito e Psicologia e Doutorou-se em Letras em Nova Iorque pela “World University”, filiada à Universidade de Danzing (Polônia). Escritora de notório reconhecimento recebeu grandiosas manifestações de seus livros, de realezas e nobres de inúmeros países.

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). 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 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). Lília compõe poemas assim como desenvolve uma técnica que vai desde o acrílico, esmalte, óleo, purpurina, colagem, tela, alumínio, papéis diversos, aquarela, ao guache (além de outros materiais). Suas composições percorrem do figurativo ao abstracionismo, apresentando também ousadas técnicas expressionistas e surrealistas, com uma obra sensível, que desvela as mazelas interiores e os dramas humanos.

Para Octavio Paz, “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual é um método de libertação interior” (PAZ, 1982, p.15). A lírica de Lília apresenta um exercício espiritual de liberdade de pensamentos e emoções ao compor imagens poéticas articuladas à profundidade de palavras e cores. A escritora entrelaça a fantasia ao desencantamento das angústias e tristezas engavetadas no eu poético. Ao compor uma escrita elaborada e com traços fortes e precisos, ela expressa uma mescla de figuras com uma pincelada de dor – das cicatrizes marcadas pela travessia existencial.

A poesia liliana apresenta uma confluência de imagens que norteiam suas obras. Dessa forma, busca-se analisar as figuras com maior recorrência a partir dos dados levantados em relação ao seu arcabouço literário. Assim, o anjo e o palhaço destacam-se como imagens poéticas constantes em sua obra. “A imagem nunca é um "elemento": tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite sua recorrência” (BOSI, 1977, p.15). Com base em oito poemas da autora, analisar-se-á o anjo, esse ser que entristece o eu lírico, bem como fortalece, que causa desespero e aflição, mas que também alenta e apaixona. E o palhaço em oito obras pictóricas, uma imagem de contornos fortes, de cores quentes e vibrantes, de um sorriso vivaz, porém melancólico e sorumbático. Para Lília, “O palhaço é a soma do lirismo e da tragédia, nas suas cores álacres, no seu riso sem limite, sem poder livrar-se da triste condição humana” (SILVA, 2002, p.103).

As imagens do anjo e do palhaço percorrem a poética de Lília, como nascentes que fluem anseios e angústias. Segundo Muhana, “A poesia carrega figuras e as figuras poesia, para quem as escuta e vê...” (2002, p. 42). As figuras se encontram enraizadas na poesia, elas se articulam como espelhos que refletem as mais efêmeras e densas emoções.

O anjo emerge na lírica de Lília Aparecida Pereira da Silva como ser supremo – aquele que detém o poder de fazer outrem feliz, aquele, que é guardião do amor e da alegria. Quando está presente se impõe; sua ausência o faz ser desejado e quando está perdido é buscado. Assim, manifesta-se como a representação do amor – estrada para plena felicidade do eu poético. Bloom (2008), em sua obra *Anjos Caídos*, argumenta a imagem angelical em toda a literatura é apresentada como metáfora da morte, pois o anjo caído que habita a terra representa a condição humana do reconhecimento de sua mortalidade. Mas também assegura que os anjos representam o amor e a celebração das inúmeras possibilidades humanas.

A imagem do palhaço é expressa nas obras lilianas ora com um sorriso expansivo ora com um olhar nostálgico. Com olhos humildes de quem já sofreu ou cerrados pelas tragédias da vida, a figura de traços firmes e cores radiantes penetra na alma com um saudosismo que emociona em facetas vivazes e enigmáticas. Uma obra que não apresenta ledice, mas, que propõe a reflexão interior, um voltar-se para dentro, isto é, a representação da melancolia maquiada em cada ser. Conforme as palavras da autora, “Para mim ele não é palhaço de circo unicamente. É o símbolo da tragédia do homem, do sofrimento humano, tão bem descrito por Dostoiewski. Vivo fascinada pelos temas fortes, reais, trágicos” (SILVA, 2002, p.91). O brilho colorido de suas figuras grita nas molduras como ecos do interior que desmascaram uma fantasia de regozijo, pois expressa nas entrelinhas de seus contrastes e tons, uma alegria sufocada pela tristeza vivenciada.

As perspectivas teóricas abordadas nessa pesquisa são a crítica, a sociológica, fenomenológica e hermenêutica, por considerar o significado das figuras uma análise subjetiva e instável dentro de um processo constante de interpretação, em que o pesquisador tem fundamental influência no objeto analisado, mais do que aquilo que as imagens expressam.

É também uma pesquisa básica, que tem por objetivo desenvolver novos conhecimentos sem aplicação prática, e envolve verdades e interesses universais, de modo a aumentar o conhecimento sobre um determinado assunto, sem que exista uma aplicação imediata.

Para a efetivação desse estudo, primeiramente inicia-se partindo dos estudos da Literatura Comparada, por se tratar de uma análise das esferas:

líricas e imagéticas. No âmbito da Literatura, quando se tem como objeto de investigação duas áreas de expressão ou a abordagem de mais literaturas, utiliza-se o método comparativo/interpretativo para orientação das análises e dos conteúdos investigados.

A pesquisa contempla três capítulos: No primeiro, “Fazer poético e pictórico”, se abordará as pesquisas em relação aos estudos líricos e imagéticos e como eles dialogam contribuindo para o enriquecimento dos estudos comparados. Dessa forma, analisar-se-á, partindo da poética de Lília, o processo de construção lírica e o desenvolvimento do ato imagético de suas obras, cuja produção artística ainda está em desenvolvimento. Compreende-se, que à escritora engrandece a arte poética na contemporaneidade e afirma-se por centenas de obras estruturadas em um fazer poético-pictórico, que esboça as sutilezas da existência, sinalizando para uma perpetuidade no tempo.

No segundo capítulo, “A imagem do anjo na poética liliana”, será analisado como a figura arquetípica surgiu na escritura e como ela vem sendo abordada na poesia de Lília A. Pereira da Silva. Nas seções seguintes serão analisados oito poemas refletindo sobre como o anjo é abordado em cada obra. Dessa maneira, buscando compreender a relação, que se estabelece entre o eu poético/anjo, pois em cada poema a figura angelical se contextualiza de uma forma distinta, mas todas elas ligadas por um fio condutor: o amor e a melancolia do eu lírico.

No terceiro capítulo, “Alegria ou melancolia? O palhaço como imagem alegórica”, o tema a ser refletido é a figura circense partindo de teorias literárias e filosóficas, no qual se estudará oito obras de palhaços: que contemplam o livro *Histórias do espantalho pescador* (2010) e o site da autora. Em razão disso, analisar-se-á o palhaço como alegoria observando a expressividade das figuras e como elas revelam em suas formas uma melancolia ocultada por sorrisos álacres.

Ao longo dos capítulos se compreenderá como ponte entre as imagens do anjo e do palhaço, o duplo do sujeito bem como o sentimento de vazio e de frustração do homem diante da existência.

E por fim, as “Considerações finais” na qual se apresentará os resultados alcançados da análise angelical na poética de Lília e da figura

cômica em suas pinturas. E ainda, como se articula poesia e imagem em sua obra e como essas duas esferas podem dialogar no campo da Literatura Comparada propondo novas perspectivas de análise.

Com o objetivo de analisar as imagens do anjo e do palhaço na poética da autora, o referencial teórico desta pesquisa encontra-se fundamentado essencialmente, pelos seguintes estudiosos: Adma Muhana, Alfredo Bosi, Alain Gheerbrant, Carl Gustav Jung, Fayga Ostrower, Fernand Léger, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Gilberto Mendonça Teles, Ítalo Calvino, Harold Bloom, Jean Chevalier, Marina Colasanti, Octavio Paz, Roland Barthes, Walter Benjamin, Wassaly Kandinsky entre outros.

Busca-se com esta pesquisa um aprofundamento de procedimentos de estudo e análise do texto lírico e imagético, bem como compreender os estudos comparados entre poesia e imagem. Ressalta-se, que esta dissertação é pioneira nos estudos em relação à obra literária da escritora Lília Aparecida Pereira da Silva, desse modo, espera-se, que a pesquisa contribua para outras investigações em relação à autora ou outros escritores que abordem a análise de imagens poéticas em distintas esferas como o cinema, a música e o teatro sob as orientações metodológicas dos estudos comparados.

1. FAZER POÉTICO E PICTÓRICO

Porque poesia é Amor. É esperança. É religião que até comove. Ela originou-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 e imagem são nascentes que alimentam a vida, que alentam o coração e afagam 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 Adma Muhana (2002) em relação ao tratado poético-pictórico seiscentista de Manuel Pires de Almeida (1633), pode-se depreender que proporções grandiosas alcançam a tinta e a cor, a pena e o pincel, pois quando se escreve se dá forma, contorno e 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 imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poema todas as obras de arte (1982, p. 27).

A melodia, as cores e as imagens se articulam como uma “ponte” fraterna, que exprimem uma arte profunda e sincera – o interior humano, dessa forma, todas elas são obras poéticas, expressões de lirismo e lhaneza.

Compreender a arte poética é mergulhar intensamente 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 una, onde o sujeito cria e recria sua escrita, assim como também a silencia. 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 elas 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 verbalizada.

O artesão 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 criado” (VALÉRY, 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 eficazmente 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 das palavras de Alfredo Bosi, o ato pictórico não depende somente da técnica aprendida pelo autor, *Techné*, 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 transmutação 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 exceções.

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 “... empreendedor 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 inferidas do mundo pelo autor, assim como sua liberdade imaginativa, são alimentos para o ato de criação. “Nossa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união 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 repercute em nós como um conhecimento imediato. As memórias de situações anteriores já vividas servem de referencial aos dados novos. Estes, em novas integrações, por sua vez, se transformam em conteúdos referenciais. Sempre nos reencontramos e nos reconhecemos (1977, p. 67).

A memória do escritor funciona como um arquivador 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 sem isso tudo desapareceria num grande buraco 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 buraco silencioso” assim como Acir dias cita em sua tese.

A memória do poeta é onde ele aprisiona e recupera suas fantasias e tragédias. Ela é fonte de inspiração e calcário para construção e desconstrução. Para Sergio Niculitcheff,

Recorro habitualmente à memória para fazer muitos dos desenhos. Tenho como procedimento me obrigar a desenhar

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 do campo das ideias – são alicerce 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 a imagem todas as suas acepções.

O pensamento de Dias comunga 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 entre 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, fruto 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, apreende a sua volta à essência dos objetos, clareia os becos da existência, e assim, os transforma em – criação/obra. 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 as palavras, 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 extasiante 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 do real, cópia de uma cópia da Idéia” (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 *poiesis* 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 explana 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 discorre 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 àquelas que em determinado momento ele mesmo criou, nem a sintonizar 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 não 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, com a vida que ele, na rua, compartilha com todos os homens, mas com 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 entrelinhas existências, que perpassa 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 de 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 unitivo 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. Ainda 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 reconfigurada pelo autor. Do mesmo modo, é obra inspirada por elevações é também reflexo social. Poesia seria sociedade, mesmo que “particular em suas raízes mais profundas, acorrenta 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 colocar 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 todas as suas entranhas, todos os seus 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 entretens é como se ele fizesse ressurgir 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 “inventor” é capaz de dar sentido a tudo que toca” (CRUZ, 2012, p. 199). Ele liberta a palavra, bem como a significa, todo vocábulo tem sentido em uma obra poética.

Conforme Paz, “Sim, a linguagem é poesia e cada palavra esconde uma certa carga metafórica disposta a explodir tão logo se toca na mola secreta; a força criadora da palavra reside, porém, no homem que a pronuncia” (PAZ, 1982, p. 45). O poeta é um 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). Consonante com a teoria do autor, Guillén (1959) aponta para um poeta “criador” que faz uma palavra ou expressão ausente – se tornar viva, obter sentido e se materializar enquanto forma poética.

Segundo Claudio 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 inexistente ou depreciado na realidade concreta pode se tornar existente e ser imprescindível na realidade abstrata criada pelo autor.

A ideia de criação para Guillén (1959) está ligada ao surgimento de outra realidade, um novo universo – onde ele concebe sentido e torna urgente um objeto inexistente. Assim, pode-se compreender que o poeta tem o poder de alterar a realidade, transformando algo impossível em habitual, tornando o singelo em burlesco. Para ele, a poesia é solo de criação e ele é o criador. “O poeta, ao nomear o que sentiu e pensou, não transmite as idéias e sensações originais: apresenta formas e figuras que são combinações rítmicas nas quais o

som é inseparável do sentido” (PAZ, 1991, p. 19). Analisa-se, segundo o autor, que o poeta desenvolve de forma elaborada e melindrosa sua poesia, que ela não é simplesmente transmissão de sentimentos e impressões, mas uma produção sensível e refinada das trivialidades existenciais.

O poeta é emoção, bem como é criação, sintonia perfeita entre inconsciente e mundo. Para Cruz, “No momento da criação o poeta deixa aflorar à consciência, como parte mais secreta, (...). Aí está a essência do fazer poético: transformar o poema em mediador da relação entre o eu e o mundo” (2012, p.199). Poesia é um diálogo profundo do poeta e sua alma, mais que isso, é sua sensível relação com o meio em que habita.

A partir das concepções teóricas apresentadas, pode-se depreender que o fazer poético e pictórico de Lília Aparecida Pereira da Silva reside em uma profunda sensibilidade da palavra com o ser humano, de um olhar apurado e de uma sabedoria eloquente. A escritora clarifica a escuridão existencial, revela as dores e ledices do coração, tece uma escrita precisa e traços com formas que encantam e desencantam através de imagens e versos que manifestam a magia de figuras que emergem das intermitências do interior.

Com uma linguagem perspicaz e encantadora, a poética de Lília vai se articulando com figuras do imaginário e do inconsciente humano que refletem melancólicos e efêmeros matizes da travessia do eu poético. O “eu” expressa desejos e angústias, por meio de imagens, que revelam o teor de suas emoções. Dessa maneira, encontra-se, na obra da autora, à síntese exata ao configurar símbolos que transcendem a facúndia de suas composições.

A construção poética e o projeto estético liliano estrutura-se na palavra articulada, nas formas escolhidas, nos traços fortes, nas cores vibrantes de um universo imaginário – interior – de uma ótica fantástica de lugares surreais, mas de sentimentos humanos. Assim, com ousadas técnicas expressionistas e surrealistas, a escritora recria e redesenha seu mundo, com um toque feminino aliado a uma linguagem extremamente solícita.

Em relação à fortuna poética de Lília, o crítico italiano Leo Magnino, assim se expressa, “Lírica e pintura se misturam nos versos e cores e sobem ao mais alto nível da arte pura” (MAGNINO apud SILVA, 2002, p. 15). A escritora, como uma serva fiel da arte, busca mesclar em sua produção, poesia e imagem, com um imaginário que colore seus versos e com esboços que

personificam seus sentimentos. Com uma enriquecedora poética, a escritora conjuga essas duas expressões, como formas sublimes de ler o homem e suas inquietações.

1.1 A ESCRITORA DA PALAVRA E DAS IMAGENS

Lília Aparecida Pereira da Silva constitui imagens que se destacam fortemente em sua obra, ela aborda como base de suas criações os dramas humanos e a sublime fantasia do imaginário. Para a crítica italiana, Rosa Maria Donato, “A pintura de Lília expressa dor, sombra e luz, num mundo poético de sonho e realidade. Moderna, a autora mostra grande equilíbrio na arte” (DONATO apud SILVA, 2002, p. 14). A escritora aproxima sua poética do leitor, com uma simplicidade transgressora, que o atinge bem como o leva a reflexão. Segundo o autor, “A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior” (PAZ, 1982, p. 43). A poesia líliana rompe as barreiras exteriores ao tratar de temas inerentes ao ser humano, ao colocar sua lírica como expressão íntima do homem.

A poesia de Lília é fruto de uma expressividade, em que a poeta desvela as mais latentes emoções, um encontro entre poeta e self¹. “O princípio essencial da mecânica poética – ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra – é, a meu ver, essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão” (VALÉRY, 1991, p. 213). O fundamento da poética está na sintonia do diálogo entre poeta e palavra, em que o autor passa suas acepções interiores, por meio da expressão lírica.

O projeto poético de Lília reside também entre outros aspectos, na possibilidade de retratar, através de imagens poéticas, os matizes e dissabores da caminhada do ser humano. A sofisticação de seus versos está na força emotiva e na forma singela e expressiva que a escritora encontra para se

¹ 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.

comunicar com a realidade a sua volta, e não em palavras complexas e versos esdrúxulos. De acordo com Octavio Paz: “O universo verbal do poema não é feito dos vocábulos do dicionário, mas dos vocábulos da comunidade” (PAZ, 1982, p. 55).

A poesia liliana apresenta um leque imagístico permeado por palavras precisas e enxutas que tecem uma síntese poética. Com uma lírica que entrelaça poeta/eu/mundo, a escritora mergulha nos dramas existências, bem como navega pelo imaginário humano. Sua temática corresponde à expressão ímpar do ser.

A lírica da autora é concebida a partir de um diálogo de si com o universo interior/exterior. Seus poemas figurativos esboçam um arco-íris de metáforas, no entanto, a base não é a chuva de verão, e sim, as lágrimas por quem se foi. Ou seja, suas obras, por meio de imagens poéticas, refletem as mazelas humanas e não apenas uma realidade alegórica. Segundo o filósofo,

Ao separar-se da objectividade, o espírito recluso em si mesmo, perscruta sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo porque elas afectam a alma subjectiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a actividade da vida interior. (HEGEL, 1980, p. 218).

A poesia não emana da realidade tal qual é apresentada, mas de como ela age no interior do poeta, na forma como ela toca a alma humana. Pondera Hegel (1980), que a alma tem a capacidade de se expressar e dar aos sentimentos mais profundos a forma de representações conscientes. Para ele, uma expressão poética viva advém das ideias e aspirações íntimas que o poeta descreve, sendo fruto de autênticos sentimentos que busquem despertar nos leitores emoções reais e latentes.

Com uma escrita automática e criativa, a poeta desenvolve uma poesia de versos breves que revelam um pensamento ágil e conciso. Com a exatidão das palavras e a fantasia imaginária, a autora dialoga com os leitores. Como se pode observar nos poemas abaixo:

POEIRA DO ANJO

Se amargos deuses
Balizam o mistério
de eu me entreter
ao canto apocalítico
e que me obriga a vida;

se me entristece
cerzir tantas fugas,
cúmplice das asas
que proponho;

se na alquimia
feita espelho,
a ilha transparente
só me resta,

inda meu Anjo passou por aí...
(SILVA, 1993, p.27)

PISO DE ABISMO

Distância
do poder da crença
na mensagem da aurora
escorrendo
nas vozes
ou nas nuvens.

Distância
Das raízes dentro em mim,
E esta fome
debruçada
à espiga de granito
brotada no abismo.
(SILVA, 1991, p. 342)

Observa-se, nos poemas de Lília, versos instantâneos de uma expressão verbal livre, de estrofes que se solidificam a partir de um pensamento ágil e completo. A escrita automática se configura na obra da poeta como procedimento pensado e reproduzido em função da inquietação do “eu”, da busca pela palavra como voz interior. Para pesquisadora Chénieux-Gendron,

O automatismo é um modo de produção de texto escrito, mas também de fala (no sonho hipnótico), ou ainda de grafismo.

Escrever, falar, desenhar de modo tal que se dissipe o controle da razão e do gosto, e até mesmo que a consciência de si seja posta em surdina em proveito de mão que escreve, que traça sinais gráficos, ou da palavra que se profere: há um questionamento do sujeito por ele mesmo e do sentido de toda palavra, de toda e qualquer comunicação humana (CHENIUEX-GENDRON, 1999, p. 55).

O automatismo não está relacionado somente à escrita, mas à produção oral e imagética. É um momento do artista com sua consciência, ele torna-se rascunho de sua mente e de seus sentimentos. Para Breton (1985), a escrita automática atuaria como um “Pensamento falado”. Ou seja, a palavra como manifestação do instante e como materialização da alma – sem reflexão e sem análise, rápida como um sopro da mente. Dessa forma, “A escrita automática é o melhor meio de produção de imagens, as quais guiam o espírito e o deleitam” (REBOUÇAS, 1986, p. 60). As imagens que povoam a lírica líliana é resultado de uma escrita instantânea e precisa que se expressa na simultaneidade de seus pensamentos.

Para Rebouças (1986), em *Surrealismo*, a escrita automática não é treinada, é espontânea e livre. Ela não busca ser uma técnica e um fazer literário, pois se isso ocorrer, ela perde sua essência e seu “brilho puro”. O fundamental nesse processo é o que ela revela, é sua epifania enquanto pensamento instantâneo.

As imagens de palhaços de Lília realizam uma mescla do real com o imaginário. A figura circense é apresentada com uma ledice no sorriso. Surge em primeiro plano permeada de encantamento e de magia, mas carrega por trás de sua alacridade, a melancolia e o sofrimento da existência humana. Para o crítico Jayme Paviani (1973), a obra de arte é uma forma de linguagem, uma maneira do homem manifestar suas impressões e angústias. Dessa forma, ela não pode ser perfeita e completa, pois toda obra artística é incompleta, “mas essencialmente como um dizer algo” (PAVIANI, p. 37). As imagens de Lília transcendem a superficialidade de meros retratos pândegos, pois tentam exprimir-se, enunciar-se, ou seja, expressar suas mais intrínsecas emoções.

Argumenta o pesquisador Alfredo Bosi (2000) em sua obra *Reflexões sobre a arte*, que em relação ao pensamento estético moderno, uma das grandes conquistas desde o Romantismo até hodierno seria encontrar nas

obras de arte uma “imaginação construtiva” termo designado por Coleridge. O processo de construção imaginária resultaria de um trabalho que o compositor desenvolve simultaneamente a partir de dois planos: o primeiro relacionado ao conhecimento do mundo, isto é, as impressões, sentimentos e percepções que o autor vivencia e capta durante sua jornada. E o segundo referente à criação de outro universo, onde tudo passa a ser construído e significado por ele.

Valendo-se da argumentação de Bosi (2000), as imagens da escritora expressam os dois planos estéticos, pois seus palhaços refletem a figura circense que a autora apreende da realidade, bem como um novo mundo criado por ela, onde o sofrimento humano é alegorizado pelas linhas e pontos de seus palhaços.

Segundo a perspectiva de Platão (1991), poetas e pintores eram os únicos capazes de conceber uma *poiesis*. Na obra *O banquete*, o filósofo discorre sobre a ideia de criação,

A ideia 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, 1991, 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 a 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 está contido nela.

A realidade do poeta é a base de sua criação, é a partir dela que o autor manifesta suas inquietações, anseios 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 tomar 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 prolífero; 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 palavras 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 poço 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 polimorfas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, 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 atingir 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 liliana 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 LILIANA

Os sonhos ajudam a feiura 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), Malaki 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, incorpórea, 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 imanente, 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 “δαίμων” – *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 valedor “... 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 mau, 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 tão 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 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 mundo a se interessar por essa temática. Nas principais obras contemporâneas, a figura angelical aparece como um herói, em distintas situações e condições psicológicas, vivendo 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 arranha 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,

O anjo não participa da infelicidade; em nada lhe ajudaria que ele ficasse chorando ao seu lado. O anjo fica então no astral, esperando e mandando insights, aguardando o instante em que você decida parar de sofrer e assim possa ocorrer a transformação” (BUONFIGLIO, 1993, p. 20).

O anjo é um ser especial com poderes direcionados para o bem, por isso, costuma ser constantemente buscado pelos humanos, pois transmitem segurança, proteção e ternura. Para Tomás de Aquino, “Cada espírito é obra única da criação divina, que vem a existir por um *sopro*, em que cada Anjo é selado por uma semelhança de uma perfeição única, que constituirá sua natureza como única e individual” (2006, p. 12). Cada anjo possui sua individualidade, é uma criação perfeita e singular, não há anjos iguais, apenas semelhantes em suas sublimidades.

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 torrentes 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 liliana como figuras arquetípicas², assim, não encontram-se mais como conteúdos do inconsciente, “pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob forma de ensinamentos 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.

A figura angelical surge de forma onipotente, isto é, sendo amado e venerado pelo eu poético. A felicidade somente pode ser contemplada com o limiar do anjo na existência do eu lírico, para que haja harmonia, é imprescindível que ele corresponda ao eu poético. Sem essa reciprocidade não há equilíbrio, e assim, não há ledice, pois a falta do anjo equivale à ausência do amor – ocasionando profunda melancolia.

A partir dessa relação amorosa do eu poético com a imagem angelical, discorre Jung (1987), imagens isoladas, ditas pelo mero ato verbal ou escolhidas pelo acaso tornam-se vazias e isentas de valor, pois não carregam a numinosidade que as designa sentido. Em razão disso, “Os arquétipos só adquirem expressão quando se tenta descobrir, pacientemente, por que e de

² Na acepção de Carl Gustav Jung em sua obra *O homem e seus símbolos*, “Os arquétipos são assim, dotados de iniciativa própria e também de uma energia específica, que lhes é peculiar. Podem, graças a esses poderes, fornecer interpretações significativas (no seu estilo simbólico) e interferir em determinadas situações com seus próprios impulsos e suas próprias formações de pensamento. Neste particular, funcionam como complexos; vão e vêm à vontade e, muitas vezes, dificultam ou modificam nossas intenções conscientes de maneira bastante perturbadora”. (1987, p. 79).

que maneira eles tem significação para um determinado indivíduo vivo”. (JUNG, 1987, p. 96).

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), os anjos são seres que fazem um intermédio entre Deus e o mundo. Exercem função de mensageiros, guardiões e protetores. Mas também são considerados como a representação de funções existenciais podendo sê-las inalcançáveis e impossíveis. Calcando-se nas teorias de Chevalier e Gheerbrant (2009), depreende-se que a imagem do anjo na poesia de Lília representa uma idealização romântica e inatingível, criada pelo eu poético, que faz dele o centro de sua vida, aquele que o protegerá por toda eternidade.

Para Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo na poesia*, “Toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir” (1977, p. 14). Segundo Bosi, o mal-estar causado por outrem impõe sua presença. O que configura vida a uma imagem é o olhar do sujeito que a contempla e quem busca sua apreensão passa a corporificar uma nova imagem, sendo ela, estátua, desenho ou ícone, podendo ser adorada ou maldita, produzindo uma distância que jamais poderá ser suprida.

Lília entretetece lírica e imagem ao compor sua obra, conforme Rancière, “Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras” (2012, p. 16). Não é preciso que se configure claramente a figura angelical nos versos da escritora, pois o leitor que contempla sua escrita, ao lê-la, vê o anjo em suas reticências, nas metáforas e nos versos livres. Para Rancière (2012) a imagem precisa colocar em prática um diálogo entre o visível e o dizível, isto é, seja pelo anjo que se faz presente em todos os versos ou pelos palhaços que emanam tristeza em suas formas, observa-se, “... uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

Partindo de Bosi (1977), a imagem do anjo emerge na poesia, como uma figura longínqua que o eu poético tenta desesperadamente alcançar. Verifica-se, no poema a seguir, a busca pelo anjo e a melancolia causada por sua ocultação.

PAUSA DO ANJO

Por que a pausa, Anjo, de tua sombra
Tremula em meus pés como uma nuvem?
Por que tua pausa, Anjo, tão seguida,
como navalha me cortando o riso?

Porque tua pausa cruza-me os minutos,
Indecisa figura?

Não posso ser visível e invisível,
Nuvem de arabescos, fogo-fátuo
- como tu.

Nem podem tremular, sempre arquivados,
o riso que me trazes e as lágrimas
na excitação de seres e não seres.

Por que tua pausa, Anjo,
Repetindo
o espasmo de meus sonhos desmentidos,
se pode regressar, basta queres?

Difícil é eu crer-te só divino,
Se ordenas a dor, quando te pausas! ...
(SILVA,1993, p.25).

Analisa-se, nos versos lilianos que uma simples ausência do anjo considerada como uma “pausa” – já se torna uma grande angústia para o sujeito enunciador. Essa paralisação manifesta-se no poema como a alegoria de uma briga amorosa, na qual o anjo parte, deixando o sujeito lírico. Dessa maneira, o eu poético passa a questionar a partir da primeira estrofe o porquê do anjo fazer essa pausa. “Por que a pausa, Anjo, de tua sombra / Tremula em meus pés como uma nuvem? / Por que tua pausa, Anjo, tão seguida, / como navalha me cortando o riso?”. A saída do amado da vida do eu poético o torna triste, pois o anjo é quem concebe contentamento a existência do “eu”, sem a sombra de suas asas, ou seja, sem a proteção de seus braços – é como se sua ledice fosse “mutilada”.

O eu poético se coloca como inferior ao anjo, como se ele não fosse capaz de ser melhor que seu enamorado, como se observa nos versos, “Porque tua pausa cruza-me os minutos / Indecisa figura? / Não posso ser visível e invisível, / Nuvem de arabescos, fogo-fátuo / - como tu”. Dessa forma, pode-se compreender que o sujeito lírico é extremamente dependente do anjo,

pois não consegue “ser invisível”, isto é, desaparecer como o ser angelical, seu amor é demasiado e não se permite ausentar.

Nas últimas estrofes, o eu poético mostra-se mais frágil e melancólico, “Por que tua pausa, Anjo / Repetindo / Como espasmo de meus sonhos desmentidos,/ se pode regressar, basta queres? / Difícil é eu crer-te só divino, / Se ordenas a dor, quando te pausas! ...”. A pausa do anjo é momento de desespero para o eu poético, a falta de sua presença ocasiona o sofrimento. Para Bosi (1977), a junção que se deseja e não se consuma causa uma inquietação, uma angústia daquele que vê seu amado, mas não é correspondido. Segundo o crítico, “A imagem, fantasma, ora dói, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo” (BOSI, 1977, p. 15). Assim, a imagem idealizada pelo eu lírico permanece distante, o levando a uma profunda tristeza, porém ainda que ausente, o anjo é estímulo de esperança.

Lília em seu poema “O anjo”, assim se expressa, “Que Anjo és que só me faltas” (SILVA, 1933, p.54). O eu poético busca incansavelmente por essa figura, designando a ela sua total felicidade. Dessa forma, ele encontra-se constantemente angustiado pela sua ausência. O que pode ser analisado no fragmento do poema “Fracasso do Anjo”, de 1993.

E que pudor o meu
de exigir sigilo
quando, desesperada, desenhei um Anjo
forçando a companhia que não tive?
(SILVA, 1993, p.50)

Valendo-se dos versos acima, o anjo é vital para a existência do eu poético, pois sem ele o sujeito lírico se desespera ao ponto de esboça-lo para obter imaginariamente sua presença. De acordo, com uma fábula de Aristófanes, os seres humanos haviam sido juntados 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, compreende-se, o motivo do desespero que leva o sujeito lírico à procura do anjo, pois ele é a outra metade do eu poético. 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, depreende-se que a plena felicidade está na realização do amor e, por essa razão, o ser humano desde que nasce é orientado a encontrar sua outra metade, para assim atingir a plenitude. Lília expressa, na terceira estrofe do poema “Preço de ter-se um anjo...” o sofrimento que se dissipa pela falta de um amor, ou seja, sem a unificação de dois seres não há felicidade para poeta.

Mas preço de ter-se um Anjo
sem desmaio
é a dor dos que o não têm
no calendário,
com sombra de borboleta
ou estrela eterna.
(SILVA, 1993, p.21)

A escritora expressa em seus versos a dolorida condição de não se ter um anjo em sua existência, pois é através dele que se contempla o prazer. “Isso resume a faculdade do Anjo: amar, pois o amor é a síntese do entender a verdade, querer o bem e servir no bem”. (FAITANIN, 2010, p.28). A figura angelical carrega consigo as qualidades que constituem o amor, assim, a ausência do anjo na vida do eu poético é inadmissível, porquanto ele é o auge da suprema felicidade para o eu lírico, sem a sua proteção não há amor.

Discorre Roland Barthes (1981) que a infelicidade e a dor são apontadas por Nietzsche como causas de uma falsa ideia de falha e perda. O sofrimento no discurso amoroso é alimentado pela ilusão de algo perdido ou pelo erro que é considerado imperdoável para o sujeito enamorado. Valendo-se do trecho do poema, se analisa que a infelicidade do sujeito enunciador está embasada na perda de seu amado, na ideia de “não tê-lo”, “não tocá-lo”, no vazio que se abre, assim como pode se observar no verso, “Mas preço de ter-se um Anjo / sem desmaio / é a dor dos que o não têm”.

No poema “Anjo sonhado” Lília apresenta um ideal de felicidade, que seria viver um amor eterno ao lado de um único homem. Para Marina Colasanti “O amor é, por sua essência onipotente, pois foi à sua semelhança que

inventamos Deus, e é através do amor que nos aproximamos Dele”. (1984, p. 29). Quanto mais próximo do anjo o eu poético estiver, mais perto de Deus ele se encontrará.

Seria anjo o homem
- o do longo convívio.
Era meu sonho.
(SILVA, 1991, p.283).

Verifica-se, nos versos, uma voz lírica feminina que anseia compartilhar sua vida ao lado de um único amor – e que ele seja eterno, assim como a imortalidade dos anjos. Analisa-se, nessa estrofe, um discurso romantizado de um eu poético que idealiza uma relação sublime, ou seja, a unificação de dois seres que permaneça imorredoura.

Em “Paisagem”, a poeta constrói uma cena bucólica de uma casa opaca e sem vida, ou seja, “embaciada” como ela cita. A casa perde seu brilho e seu calor com a partida do anjo, restando apenas o frio da solidão e das nostalgias que se tornam com o passar do tempo “geada”. O anjo, alimentando a possibilidade de regressar a esse lar, reacende na casa a esperança, isto é, volta a dar vida às paredes que se congelavam aos poucos. Pode-se compreender que a casa é uma metáfora do coração que se torna congelado devido à ausência do enamorado, e que assim, passa a pulsar com a expectativa de seu retorno.

PAISAGEM

O anjo incendiou o sol
e, de remorso,
acendeu a lareira

da casa embaciada
da geada.
(SILVA, 1991, p.183).

No poema “Cinzas Acesas” (2004), publicado treze anos depois de “Paisagem” o eu poético mostra-se mais sábio diante dos seus sentimentos, assim, como a escrita de Lília que se apresenta mais reflexiva e amadurecida. Compreende-se, que a poeta transmite para o eu lírico sua experiência, seu

olhar mais conformado em relação ao amor. No entanto, não significa que sua criação seja uma autobiografia de sua trajetória, mas, como aponta o crítico, “O poema desses poetas é o resíduo de sua experiência e exige do leitor que a partir, daquele resíduo, se esforce para colocar-se dentro da experiência original” (TELLES, 1985, p. 386). O poema de Lília é fruto dos resíduos de suas memórias e vivências que, articuladas à escrita, rememoram suas experiências:

CINZAS ACESAS

Morada aveludante, a velha casa.
Salta o anjo prisioneiro da moldura.
A porta é grito de todas as raízes.
E uma árvore de Natal
Enraíza-se na sala.
(SILVA, 2004, p.55).

Analisa-se, na primeira estrofe do poema, que a casa de “Paisagem” que encontrava-se congelada pelo vazio do anjo, em “Cinzas acesas” está velha – mostrando que o tempo se passou e ainda o anjo não retornou. “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1993, p. 24). No dizer do autor, a casa faz parte do sujeito, ela é o seu mundo, dessa forma, entende-se que o envelhecimento da casa está relacionado ao amadurecer do eu lírico. Embora, a moradia tenha envelhecido, ela continua agradável e simpática como um veludo. E o anjo que era incessantemente buscado outrora, agora não reside mais nos retratos, como se a dor e o sofrimento com o decorrer dos anos houvessem deteriorado a casa e suas lembranças.

A árvore de Natal é arquitetada no verso como figura arquetípica, pois se encontra enraizada no chão da sala – alegorizando os laços sanguíneos. Por esta razão, representa a família, o porto para onde se volta. Dessa forma, a casa que era de lareira no poema “Paisagem” onde as chamas de amor ainda se mantinham vivas. No poema “Cinzas acesas”, a casa é composta por decorações natalinas, ou seja, hoje guarda a ternura de uma família – mas não fruto de uma relação matrimonial das labaredas de amor de “Paisagem”, e sim, de laços de parentesco.

Na quarta estrofe do poema, a voz lírica se apresenta mais sábia diante dos percalços do amor, sendo assim, ela expressa um olhar sereno e ponderado diante da sua travessia, todavia ainda que haja em si uma grande melancolia.

Já, envelhecem, irmão,
 Meu travesseiro de estradas
 As farpas dos centauros em minhas veias.
 E teus anjos tocando sinos nas maçãs,
 perfumadas
 de tuas oraculares valsas ao piano.
 Minha grinalda despedaçada nas galáxias
 e tua aliança solta.
 (SILVA, 2004, p.56).

Observa-se, um eu poético que reflete sobre sua maturidade. A voz feminina do eu lírico torna-se astuta com o findar de sua idade, ela compartilha com o irmão seus matizes e desilusões. Agora não há mais anjos em sua caminhada e nem ela busca por eles, assim, cabe a ela contemplar “anjos tocando sinos nas maçãs, perfumadas”. O tempo à fez forte e superior diante da ausência angelical, entretanto, a melancolia ainda perdura na grinalda desfeita e na aliança que fora deixada. Assim é o eu poético de “Paisagem” e “Cinzas acesas”, que permanece à espera de um amor que não regressa, e, dessa forma, com o tempo passa a compreender sua ausência, mas o que não modifica sua condição melancólica.

O ser angelical é incansavelmente buscado pelo sujeito lírico. Ele é desejado ardentemente, assim, quanto mais distante ele se encontra, mais árduo se torna a concretização desse sentimento. Como destaca, Marina Colasanti (1984) em sua obra *E por falar em amor*, os clássicos românticos como *Romeu e Julieta*, *Tristão e Isolda* e *O morro dos ventos uivantes*, se tornaram obras de grande público em suas épocas devido à impossibilidade do amor que havia entre os protagonistas. Os percalços que surgiam para impedir a felicidade dos enamorados e a morte que culminava no findar de suas vidas eram considerados os ápices das obras.

No poema “Ladainha cigana ao anjo” de (2004), Lília apresenta um eu lírico que caminha amargurado pelas trevas do sofrimento acreditando na ilusão de reviver o amor perdido.

LADAINHA CIGANA AO ANJO

Anjo,
qualquer longe é tangente
e sou cigana, nos caminhos
do escurecer.

Retrata-me nua, o sol, mas só em vezes,
Clandestino é meu pisar de cisne.
Asas de corais desenham arcanjos
no calendário que se fez fronteira
entre o cosmo e o lodo.

Já não cabem sombras em meu corpo,
remanejado em chamas
e gestações de totens.
Baralho de mel e ácido sumo
Acariciam a seda dos meus bolsos.

Escassa é a videira. E medrosa,
com nostalgia embaço o futuro,
sonhando amêndoas junto à uvas roxas
entre os gravetos que me recomponho.

Anjo,
qualquer longe é tangente,
Quando o inverno chegar.
Há! Que eu possa
repetir sempre o antigo!...
(SILVA, 2004, p.73-74).

O título da obra aponta para a súplica do eu poético pelo amor de seu anjo. Na busca sofrível pelo seu amado, o eu lírico vai percorrendo o tempo numa ladainha de esperança pelo sentimento inalcançável. Na primeira estrofe, verifica-se, que o eu poético ignora a distância que há entre o seu desejo e o anjo, pois ele ilusoriamente acredita que esse afastamento é tangível, embora viva como uma cigana - um ser sem rumo na escuridão da melancolia e do desespero que o arrebatava.

O distanciamento do eu poético e de seu enamorado vai se intensificando, como ele expressa na segunda estrofe, “Asas de corais desenham arcanjos / no calendário que se fez fronteira / entre o cosmo e o lodo”. Assim, pode-se depreender que o afastamento entre os dois é tamanho que se tornou uma fronteira entre dois polos: o cosmo – o amor consumado e o

lodo – a desintegração desse sentimento que se transformou em angústia. De acordo com Marina Colasanti,

O amor pode então demonstrar-se sólido ao perseverar, vencendo essas dificuldades. Ou revelar-se passageiro, desistindo da luta. Quanto maiores forem os obstáculos, e mais determinada à resistência, maior será o amor (1984, p. 258).

O eu poético no poema “Ladainha cigana ao anjo” persiste na busca de seu amado, pois a distância que os separa eleva ainda mais esse sentimento. O poema encerra-se com o eu lírico na expectativa de reviver o passado ao lado do anjo. Por maior que seja a dificuldade, os seus anseios se colocam soberanos na busca da realização desse amor. Para o filósofo,

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 homem crê nas possibilidades de concretizar o que almeja, pois o ser humano vive projetando-se no futuro – é uma forma de manter-se motivado a realizar seus sonhos e anseios e, dessa forma, não se abater pelo tédio do cotidiano e pelo desespero do insucesso. Mas, como possibilidades no plano real, não oferecem garantia de um futuro próspero, podendo levar a frustração e a morte. Compreende-se, na obra da poeta, que se manifesta um eu lírico que termina o poema acreditando na possibilidade de passar o inverno ao lado do anjo amado.

Há uma predileção da escritora por palavras do campo semântico religioso que ajuda a reforçar o expoente de sua obra – o anjo. O que se inicia como uma ladainha a fim de reencontrar o anjo perdido no poema “Ladainha cigana ao anjo” da obra *Chuva de gatos verdes* (2004) se transforma em uma

dolorosa romaria no poema “Peregrinação do anjo”. O eu poético ainda mais desesperado pela ausência do anjo o procura angustiantemente.

PEREGRINAÇÃO DO ANJO

Preciso de mais um anjo. Muitos anjos
 porque uma estrela cadente
 de encontro ao meu,
 derreteu-lhe as asas de cera
 e os pés de camélias.

Mistérios confiarei às conchas azuis
 de suas mãos pequeninas,
 desnudando o silêncio
 de equilibrar-me em lâminas.

Se tudo é ontem, até o invisível,
 Preciso de um anjo. Muitos anjos
 para deixar meu ser ser só passagem
 e retratar meu coração em névoas.

Um anjo que INVENTO, embora sendo,
 Um anjo de agapantos e glicínias,
 a desatar os laços de mais pássaros
 que os imitam em *nós* em minha vida.

Um anjo, MUITOS anjos,
 a recolher os cacos das estrelas
 que me buscaram
 e se quedaram ao chão...
 (SILVA, 2004, p.105-106).

Na primeira estrofe, o eu lírico clama pela presença do anjo. “Preciso de mais um anjo. Muitos anjos”, nesse momento ele não quer aquele que fora perdido como nos outros poemas, mas que apareça um novo ou vários novos para que ele reencontre o amor.

O eu poético se encontra equilibrando-se entre lâminas na segunda estrofe, ou seja, andejando pela vida com a dor da infelicidade, como lâminas que causam feridas em sua alma. O sujeito lírico esboça uma descrição da figura angelical nos versos, “Mistérios confiarei às conchas azuis / de suas mãos pequeninas”, nesse instante, ele passa a lembrar o ser celestial que integrou sua vida outrora. A descrição do eu poético é consonante com as características apontadas pela romancista Danielle Trussoni em relação ao anjo, “As unhas da mão, peroladas como o interior de uma concha de ostra

(...). Mãos delicadamente afuniladas, nariz aquilino, lábios róseos premidos em um beijo congelado” (2010, p. 09).

No poema “Fracasso do anjo”, o eu poético desenha um anjo para obter sua companhia, enquanto em “Peregrinação do anjo” o ser angelical é inventado para suprir sua ausência. Os meios que o sujeito lírico encontra para sanar sua dor, e dar continuidade à existência calcando-se numa ilusão são artifícios que aparentemente podem ser considerados, ingênuos e ignorantes, no entanto, para o filósofo Kierkegaard são atos desesperadores, “Nesta ignorância é que o homem tem menos consciência do seu espírito. No entanto essa ignorância é desespero” (2004, p. 44).

O sofrimento do eu lírico na busca de encontrar um novo amor permanece até o findar da última estrofe. Para ele, não importa quantos anjos apareçam, desde que algum o ajude a recolher os cacos de seu coração. Segundo a autora, “Nem todas as trocas de um amor pelo outro são, porém simplesmente caronas. Às vezes trata-se de uma verdadeira paixão” (COLASANTI, 1984, p.238). Dessa forma, o eu poético busca por outros anjos na tentativa de reacender em seu caminho a luz que se apagou.

A figura do anjo na obra liliana é fundamental para existência do eu poético, isto é, o detentor da felicidade plena. Sem ele não há subsistir, uma vez que sua presença torna-se a razão de viver. Para o autor, “Portanto, o anjo é único e individualizado pelas perfeições espirituais que recebem na criação ou que recebeu ou ainda recebe por ulterior iluminação, na qual se lhes infundiram outras graças” (FAITANIN, 2010, p.31). Isto posto, analisa-se, que ele é incessantemente almejado pelo eu lírico, pois constitui todas as virtudes e características que qualificam um ser perfeito, mas a perfeição encontra-se apenas nos seres superiores e irrealis, ou seja, o que torna o amor do eu poético um sentimento platônico – irrealizável no plano concreto.

Compreende-se, que a amor se constitui a partir de dois universos: o primeiro, através do ser que ama, deseja e espera por algo – o amante; o segundo, pelo ser desejado, que corresponde aos sentimentos cativados – o amado. O amante é aquele que busca por outrem que tenta se completar com o outro, ou seja, que projeta em alguém a felicidade de sua existência. Por outro lado, o amado é aquele que vive seguro de si e conhece bem as qualidades que o tornam especial e cobiçado. Dessa forma, o amado conduz

sua vida sem esperar que o outro seja sua completude, enquanto o amante deposita no outro a plenitude de sua existência.

O anjo é abordado como a imagem arquetípica do ser amado – àquele que é constantemente desejado pelo eu lírico, mais ainda, como um ser dotado de perfeição, “A criação do anjo é uma revelação íntima de Deus ao universo, só superada pelo mistério da encarnação, em que Deus se fez carne” (FAITANIN, 2010, p. 31). Na terceira estrofe do poema “Outonal”, analisa-se, como o sujeito lírico concebe ao anjo extrema perfeição

OUTONAL

(...)
 Se o anjo gritar-me louca
 não será anjo porque anjos entendem,
 SOBREPAIRAM.
 (SILVA, 2004, p.103).

A partir do verso, observa-se, que a partícula “se” apresenta a possibilidade de uma atitude que pode ocorrer do ser amado em relação ao eu poético. O eu poético não acredita que o anjo possa gritar, o chamando de louca, por isso, o uso da partícula para indicar na acepção do eu poético uma “remota” ação do amado. E caso, esse insulto se concretize, o eu poético deixa de nomear seu enamorado como anjo, pois para ele os seres dessa elevação devem ser compreensivos e harmônicos.

O anjo na lírica de Lília é o objeto de desejo do eu poético, é o ser mais amado por ele, no entanto, é uma figura ausente que está constantemente distante e perdida. Materializa-se no impossível, no imaginário e na memória, ou seja, se mantém viva pelas chamas dos sentimentos do sujeito lírico.

Na acepção do literato, “O outro é o nosso duplo, o outro é o fantasma inventado pelo nosso desejo” (PAZ, 1991, p.77). A imagem angelical é desesperadamente buscada pelo eu poético, o anseio desmedido chega a se tornar uma obsessão, levando-o a criar desenhos para alimentar seu desejo. Para Octavio Paz, “Nosso duplo é outro, e esse outro, por ser sempre e para sempre outro, nos nega: está, *além*, jamais conseguimos possuí-lo de todo, perpetuamente alheio” (PAZ, 1991, p.77, grifo do autor). O anjo é esse “outro” lado do eu poético, onde se aloja a realização afetiva – a consumação do amor,

e como esse outro, está além da vontade e da força do sujeito enunciatador, ele se torna impossível.

Poesia e imagem se tornam indissolúveis na obra da autora. O anjo transmite emoção, ritmo, encanta da mesma maneira que os versos do poema, isto é, não há poema sem imagem e não há imagem sem lirismo. “O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia” (PAZ, 1982, p. 30).

Para Gaston Bachelard, “Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares” (1993, p. 50). Assim, busca-se no decorrer das análises perscrutar “o fundo onírico” das figuras do anjo e do palhaço que emergem na lírica liliana tecendo formas às linhas imaginárias que colorem os seus poemas.

2.1 DESFALECENDO-SE: A BUSCA DO EU EM “BALADA AO ANJO”

BALADA AO ANJO

Enquanto soletro a morte nos segundos,
onde tua face, anjo:
entre a ferrugem e a traça,
ou nos seixos da brisa
invisível?

Onde tua face, anjo:
em meus rastros no longo fio,
sob a sombrinha equilibrista
acima dos arranha-céus?
No pulso do outono,
Exaurindo-me?
Na solidão de uma pedra?
Em cada olhar
Julgado
Amigo?

Onde enviar os pássaros
de meu coração:
às luas nostálgicas,
aos faunos nauseantes
- ratos sagrados em meu corpo?

Onde usar minhas asas:
na oficina do caos que me desaba
ou no lume decepado

em suas feridas?

Onde tua face, anjo,
que dizem viver como perfil do mundo,
ou âncora, sei eu?

Onde tua face, se as pedras crescem
e pedregulhos agitam-se
em minhas pegadas?
Onde tua face, anjo,
para enxergar-me a lágrima
de um mundo a um?
(SILVA, 1991, p.211)

O eu poético que constitui “Balada ao anjo” inicia o poema mergulhado em uma profunda tristeza, sendo arrebatado pela escuridão de sua alma, “Enquanto soletro a morte nos segundos”, o eu lírico se encontra impregnado em uma intensa angústia, um sofrimento que enreda não só as horas, mas cada suspiro de ar – de vida, onde os segundos tornam-se soletrados pelas trevas da desilusão. Para o crítico Eagleton, “A tragédia é um prazer com um quê de terror, como naquela forma moderna do sublime conhecida como filme de terror. Ela nos permite confrontar e ensaiar a nossa própria morte, e assim, em certo sentido, desarmá-la” (2010, p.309). Como bem coloca o autor, o eu poético ensaia dolorosamente sua morte, em segundos de agonia, de espera – por um encontro com seu amado.

Antes de lançar seu último adeus, o eu poético procura incessantemente seu anjo (amor), e essa incansável busca é a energia que o torna vivo: “Onde tua face, anjo: / entre a ferrugem e a traça / ou nos seixos da brisa/ invisível?”. Nos versos da poeta, observa-se, a procura de uma imagem desgastada pela ferrugem da tristeza ou corroída pela dor do tempo.

Assim como um seixo, o eu poético se reduz a uma minúscula pedra, como se nada mais houvesse sentido em sua existência. Partindo da psicanálise de Freud, em relação aos estudos literários, “O afeto que corresponde à melancolia é o luto, ou seja, anseio por alguma coisa perdida. A melancolia, portanto vincula-se a uma perda, uma perda na vida instintiva...” (1974, p.33). Dessa forma, compreende-se, que o eu poético percorre em busca da face de seu enamorado, e assim reduz sua vida ao “nada”.

A palavra poética nos versos lilianos atua como uma força que recria sentidos e que intensifica emoções. A poeta constrói e desconstrói universos

do inconsciente, ora funestos como a morte, ora romantizados como seixos da brisa. Para Javier González, a palavra é sempre “manifestação profunda do ser” (1990, p.156). A escritora faz de seus versos um imaginário encantado, em que o eu poético bravamente tenta equilibrar-se sobre um fio, e além da extrema dificuldade de manter-se de pé, ainda necessita se equilibrar com uma sombrinha acima dos arranha-céus. Sobre essa fantástica fantasia criada por Lília, Italo Calvino expressa,

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 poliformas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, 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 (1990, p.114).

Valendo-se do que afirma o autor, a palavra poética de Lília mescla realidade e fantasia com os contrastes líricos e as cores da emoção que pincelam os versos como “pinturas” do interior. Segundo Cruz, “a poesia é revelação da condição humana e, por essa razão, criação do homem pela imagem” (2008, p.140). Observa-se, nos versos “Onde tua face, anjo: / em meus rastos no longo fio / sob a sombrinha equilibrista/ acima dos arranha-céus?”, um eu poético na triste busca por seu anjo, e assim sua existência vai caminhando pelo fio da morte. Cada passo é uma tentativa de equilibrar-se sob um precipício que cerca seu coração, um abismo tão profundo quanto à altura de um arranha-céu.

O sujeito lírico não consegue forças para florescer sua gana de viver e assim vai perdendo suas únicas folhas (esperanças), suas sobras de sonhos, como “No pulso do outono/ Exaurindo-me?”. E no meio dessa ventania fria do findar de sua existência todos os vértices de luz vão se dissipando e o eu poético exaurindo-se. “Na solidão de uma pedra? / Em cada olhar / Julgado / Amigo?”. O eu poético encontra-se mais solitário que uma pedra, que um seixo, pois vive da decepção de cada olhar nostálgico, bem como de ter sido julgado, e sem a certeza de sê-lo amigo.

Na terceira estrofe do poema “Balada ao anjo”, verifica-se, a escolha poética de distintos símbolos que mostram versos que transcendem a realidade, assim guiando os pensamentos a “bosques inabitados” e a figuras imaginárias que o inconsciente esconde nas suas gavetas mais secretas. Analisa-se, nos versos, “Onde enviar os pássaros/ de meu coração:/ às luas nostálgicas,/ aos faunos nauseantes/ - ratos sagrados em meu corpo?”, elementos que fazem refletir e que emergem das profundezas do ser. Conforme o teórico,

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento (CALVINO, 1990, p.110).

Partindo dos pressupostos do teórico, compreende-se, que a escritora com um sensível olhar ao meio que a cerca, concebe imagens que transfiguram o real e atingem o universo onírico. Analisa-se, nas imagens constituídas na terceira estrofe: pássaros do coração; luas nostálgicas; faunos nauseantes; ratos sagrados, uma “transfiguração fantasmática” como aponta Calvino em sua obra. Já para o crítico, Octavio Paz, “A imaginação torna palpáveis os fantasmas do desejo” (1991, p. 77). Ou seja, quanto maior é o anseio do eu lírico pelo anjo, mais rápido se materializa sua fantasmagoria sentimental.

O eu poético segue angustiada sua dramática jornada, seus sentimentos palpitam em seu peito desejando voar como pássaros, uma aflição que lateja e que arde na vontade incessante de encontrar o anjo amado. Neste caminho, a voz lírica se depara com noites de solidão e com o saudosismo de nostalgias aprisionadas por sua mente – de um amor que no passado foi consumado, e que, no entanto, se oculta no presente. De acordo com o filósofo, “o desespero tem consciência de ser um ato e não provém do exterior como um sofrimento passivo sob a pressão do ambiente, mas diretamente do eu” (KIERKEGAARD, 2004, p. 65). O eu poético passa a desfalecer em razão da sua frustrante vida

amorosa, e principalmente por tentar desesperadamente reaver o que se perdeu.

A autora enriquece seus versos com fantásticas imagens, dentre elas, algumas relacionadas à mitologia grega³ “aos faunos nauseantes/ - ratos sagrados em meu corpo?”. No poema, o eu lírico reside mergulhado nas trevas da melancolia, mas ainda encontra em seu corpo o vigor dos anseios carnis (faunos), ou seja, os estímulos sexuais que tornam-se “nauseantes” pela ausência do seu enamorado. Dessa forma, suas volições de vivenciar esse prazer roem e consomem sua existência como “ratos sagrados” pelo desejo dessa consumação irrealizável.

Destacam-se, nos versos, as indagações do eu poético que reflete sobre si e sobre o Outro. Uma tessitura de palavras e expressões que se (re) inventam a cada estrofe construindo novos questionamentos, de um Eu em busca de sua verdade, e ao mesmo tempo, da salvação de sua alma, através de um anjo – que o levará a morte ou ao amor. Para o pesquisador literário, “É por meio da imaginação e da concretização da poesia que o ser humano consegue dar forma às coisas mais tênues, evanescentes e se auto-afirmar” (CRUZ, 2008, p. 141). Partindo das palavras do autor, entende-se que os versos lilianos com extrema sensibilidade concebem figuras trágicas da infelicidade existencial resultante do profundo descortino da poeta.

Nos versos, “Onde usar minhas asas:/ na oficina do caos que me desaba/ ou no lume decepado/ em suas feridas?”. O eu lírico tenta voar desse sofrimento que o consome, mas para onde? Para quem? Perguntas se sucedem na falta de respostas. O caos – que decorre da ausência de Eros desequilibra a mente do eu poético, assim, a oficina passa a ser habitada pelo desamor de um sentimento em chamas, e que, é decepado pelas feridas causadas pelo ser angelical.

A construção poética de Lilia A. Pereira da Silva configura versos fluentes, elaborados e precisos. Com um toque contemporâneo a poeta emerge figuras que exalam infindas emoções que colorem sua obra com contornos singulares de ver o mundo. Segundo o filósofo,

³ Segundo o Dicionário de mitologia greco-romana, “os faunos eram divindades romanas campestres, possuíam o corpo humano, com chifres e pés de bode”. (CIVITA, 1976, p. 72). De acordo com a mitologia grega, possuíam as características de apresentarem grande potência sexual. Assim, eram retratados, por muitos pintores gregos, apresentando ereção.

Será necessário que as ideias e impressões que o poeta descreve, sendo pessoais, conservem, todavia um valor geral, quer dizer, sejam autênticos sentimentos e considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes, despertar esse que só pode ser dado graças a uma expressão poética viva (HEGEL, 1980, p. 218).

Nos versos da poeta em toda sua estrutura “gritam” uma expressão poética viva que se mostra fortemente nas suas figuras líricas que transcendem o mundo real. Em “Balada ao anjo” se constrói um eu poético que segue uma rota de indagações, “Onde tua face, anjo/ que dizem viver como perfil do mundo/ ou âncora, sei eu?”. Nessa trilha, a felicidade do sujeito lírico torna-se a cada estrofe mais distante, pois a face de seu amor vai permanecendo oculta. Por conseguinte, ele busca motivos para que seu amado retorne, comparando Eros com um círculo igual ao “mundo” onde por mais voltas que se dê, retorna-se ao mesmo ponto, pois a circularidade é interrompida, ou ainda, como uma âncora que não permite que o barco afunde, por mais torrentes que sejam as águas. Enganado por essa ilusão, o eu poético vai prendendo-se a solitárias lembranças em meio a uma desgastante procura.

Na última estrofe, “Onde tua face, se as pedras crescem/ e pedregulhos agitam-se em minhas pegadas?”. O eu lírico vai percorrendo um caminho árido em busca de uma face inavistável, que torna sua angústia uma ferida incurável. Compreende-se, que o eu poético estrutura as bases de sua existência na procura por um anjo perdido, enquanto sua vida vai sendo anulada pela ausência de outrem.

O eu poético vai se exaurindo, se tornando sombra por estar voltado a uma busca impossível que reside no platonismo de seu coração e na fantasia de seu imaginário. Nos versos finais, “Onde tua face, anjo, para enxergar-me a lágrima/ de um mundo a um?”. As perguntas permanecem, a face segue oculta e o amor irrealizável. Entretanto, uma certeza entre todas as interrogações do poema se constitui, de que se pode enxergar a lágrima de um mundo a um – a solidão e a tristeza de um eu poético que caminha solitariamente no anoitecer de suas recordações, na jornada ao encontro da morte e não do amor. “A inquietação ante o sentimento de alguma coisa perdida, de um vazio a ser

preenchido. Como o que se perdeu não retorna, o romântico assume e trata mesmo de evidenciar o luto” (VIANA, 1994, p. 35). E nessa estrada escura, o sujeito enunciativo começa os versos iniciais dessa balada e, assim, termina, sem resposta, sem anjo, sem vida.

Segundo Octavio Paz, é a consciência do fim que leva o ser humano ao amor, “O amor é uma das formas que o homem inventou para olhar a morte de frente. Pelo amor, roubamos ao tempo que nos mata umas quantas horas, que transformamos, às vezes, em paraíso e outras em inferno” (1994, p. 92). Na acepção do crítico, o eu lírico vive em um inferno causado pelo sofrimento de uma procura exaustiva por um ser inexistente – a falta decorrente desse sujeito torna a travessia do eu poético vazia, agonizante e a morte surge como uma possibilidade para estancar a dor. Assim, considera-se que ao encontrar o anjo/o ser amado, o eu poético estaria encontrando o paraíso.

2.2 O DESPERTAR DE UMA ILUSÃO EM “O ANJO”

O ANJO

Era um anjo de asas de brilhantes,
Olhar de lilases
e mãos-papoulas – as mais tênues.
Reflexo de mistérios,
estrela vagarosa
- sua sombra recompôs-me
os pés desordenados.

E me fiz forte no tremeluzente brilho
de suas imensas asas,
só minhas
- primavera de estrelas,
seguindo-me.

Depois, ele se foi,
voltando, às vezes,
com pés frescos de arroios
e asas sombreando vultos de rapinas.

E eu me alegrava com seu olhar
cor de uva na vidraça
e descerrava a porta às suas asas:
neblinas de estrelas.

E não me conformei nunca
da verdade
do meu anjo: presença ficta.
E me rebelei,
ferida de sonho,
Ao tatear-lhe as asas
- simples porcelana
bipartida.

(SILVA, 1991, p.132).

O eu poético inicia os versos arrebatado por uma ilusão amorosa, para ele seu amado é como “um anjo de asas de brilhantes / olhar de lilases / e mãos-papoulas – as mais tênues.” Ele idealiza seus sentimentos e passa a divisar no outro as qualidades que ele busca, assim, o anjo torna-se o ser mais belo fisicamente, de pele brilhante, olhar envolvente, mãos suaves e frágeis.

Discorre Roland Barthes (1981), na obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, que o enamorado passa a ser criado e recriado a partir da carência afetiva e da capacidade que o outro tem de amá-lo. Assim, o eu lírico projeta em seu imaginário uma imagem de ser perfeito, que é materializado através de seu amado: “o ser que espero não é real” (BARTHES, 1981, p.95). Dessa forma, segundo o autor, o eu poético ilusoriamente passa a acreditar que o outro corresponde à sua projeção ideal.

Observa-se, nas figuras esboçadas pela poeta Lília Silva, que tornou-se capa da obra *Elipses do anjo* de 1993, dois seres angelicais – do gênero masculino e feminino. Eles contemplam belos corpos: ele robusto, viril e de lábios com contornos fortes; ela sensual, delgada e de cabelos encaracolados. Imagens fisicamente perfeitas, que atraem pela beleza que apresentam.

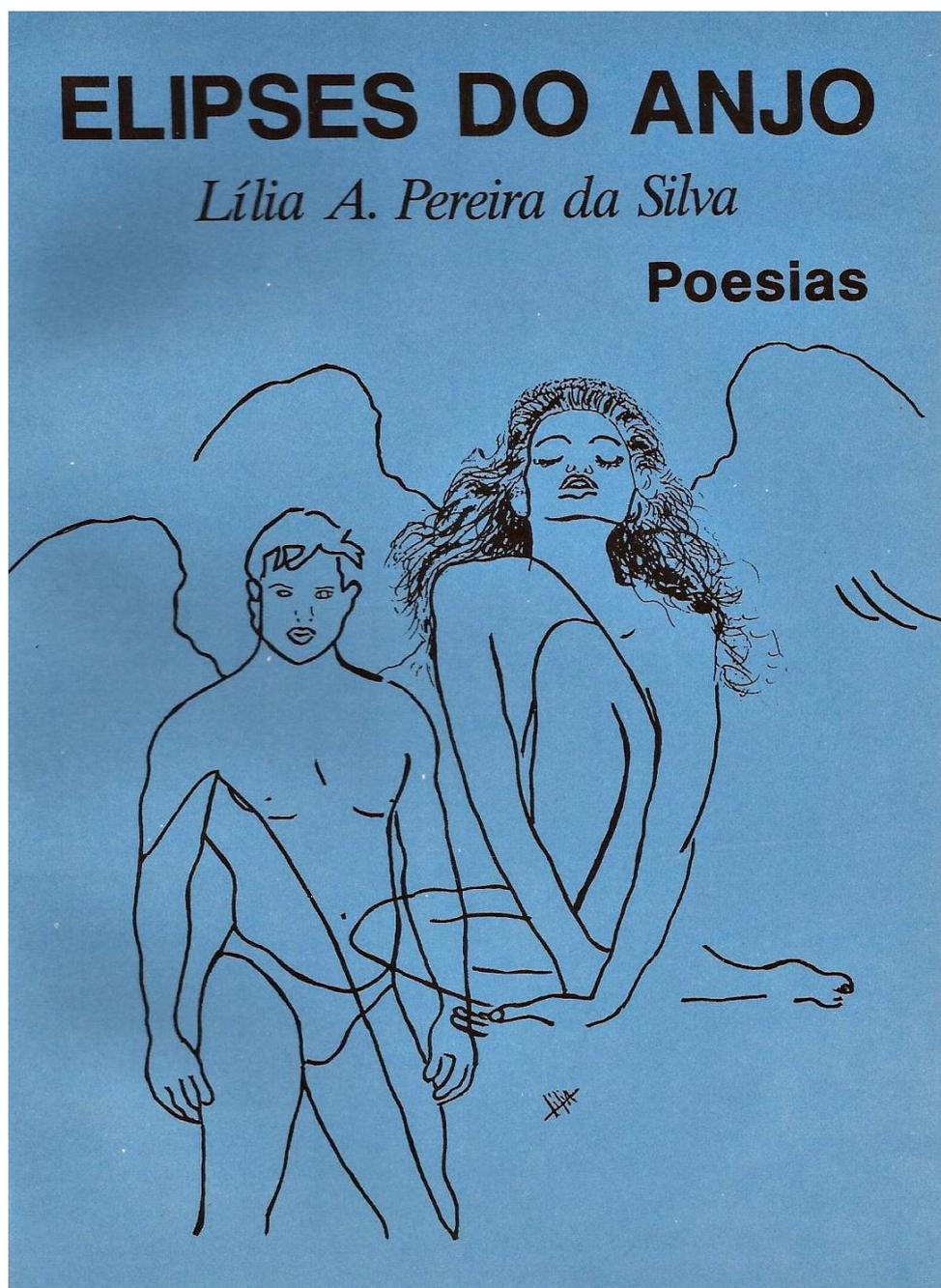


Figura 2. Capa do livro *Elipses do anjo*
Fonte: O desenho encontra-se na capa do livro: SILVA, Lília A. Pereira da. **Elipses do anjo**. João Scortecci, São Paulo: 1993.

Para a pesquisadora Regina Michelli, “Quando nos apaixonamos, geralmente o fazemos por uma imagem de perfeição por nós criada. O outro se distingue dos reles mortais, se mais não for por algum detalhe que desperta a admiração” (2004, p. 97). A ilustração angelical de Lília representa claramente a premissa da autora, figuras arquetípicas de um imaginário romântico, no qual se manifesta seres aparentemente ideais, reunindo os principais quesitos de beleza humana.

Segundo o teórico 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 imagem poética esboçada por Lília não representa simplesmente anjos, ou cópia dos mesmos, mas a materialização do ser amado idealizado pelo eu poético nos seus versos. A escritora dá forma às linhas do imaginário e aos traços do coração, “para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética” (BACHELARD, 1993, p. 04).

Ainda na primeira estrofe do poema, analisa-se, que o eu lírico é guiado pelo amado, pois sem ele seu caminhar é desordenado e perdido, “– sua sombra recompôs-me os pés desordenados”. A presença do anjo traz segurança ao eu poético ordenando seu descompasso. No verso seguinte, “E me fiz forte no tremeluzente brilho / de suas imensas asas”. Nota-se, que o próprio eu considera-se sensível e se fortalece em razão de seu companheiro. Assim, a presença do enamorado o torna forte para se deleitar da felicidade, como ele expressa, “só minhas / - primavera de estrelas / seguindo-me” (SILVA, 1991, p. 132).

Na terceira estrofe, o eu poético começa a vivenciar a desconfiança causada pela ausência de seu amado, “Depois, ele se foi / voltando, às vezes / com pés frescos de arroios e asas sombreando vultos de rapinas”. A insegurança torna-se consequência do afastamento do anjo e com ela emergem suspeitas, como, por exemplo, de seus braços (asas) envolvendo outras mulheres – rapinas como é abordado pela autora.

Verifica-se, na quarta estrofe a realização do eu poético em relação ao outro, “E eu me alegrava com seu olhar / cor de uva na vidraça / e descerrava a porta às suas asas / neblina de estrelas”. Para Lacan, “O sujeito se realiza sempre no Outro, mas aí ele já não persegue mais que uma metade de si mesmo” (1998, p. 178). De acordo com o psicanalista, a realização plena do eu poético apenas ocorrerá com a permanência de seu amado. Sem ele, o eu lírico sente-se pela metade, “meio-alegre, meio-animado, meio-vivendo”, isto é, como todo ser humano, incompleto.

O poema encerra-se com o eu poético se despertando de uma dolorosa ilusão, “E não me conformei nunca / da verdade / do meu anjo: presença ficta”.

No começo, ele era um ser perfeito, com as qualidades que o tornavam um “anjo”, e em razão disso, para corresponder em igualdade a um sujeito supremo, o eu poético se fez de forte e resistente para agradar seu companheiro. Mas com o tempo, ele foi ausentando-se até o sujeito lírico perceber que nunca obteve verdadeiramente seu amado.

Para a autora, “A convivência – a rotina – mostra o ser real que se esconde sob a face da idealização, advindo muitas vezes o sentimento de frustração por o outro deixar de ser o que imaginávamos” (MICHELLI, 2004, p. 97). Compreende-se, que o eu lírico, com a rotina do convívio, vai tornando-se cada vez mais só, pela ausência de seu amado, e, com isso, o amor passa a enfraquecer e com ele as ilusões geradas, dessa forma, a imagem perfeita se desfaz e o humano imperfeito se revela.

O eu poético ao se deparar com um ser constituído por inúmeros erros, dentre eles, o amor não correspondido, se revolta como se evidencia nos últimos versos, “E me rebelei / ferida de sonho / ao tatear-lhe as asas / - simples porcelana / bipartida”. Assim, ao findar do sonho amoroso, a perfeição se parte, bem como o amor cultivado e as lembranças vividas, ou seja, a realidade se manifesta com todas as suas imperfeições e desencantos.

2.3 REVIVENDO O PASSADO EM “ANJO ÍNTIMO”

O breve poema “Anjo Íntimo” que compõe a obra *Elipses do Anjo* (1993), expressa uma voz enunciativa que contempla um presente infeliz, pela perda de seu amado, com o qual viveu um passado de deleite. Assim, esse ser conhecedor de seus anseios e desejos “íntimo”, como o eu poético o define, apresenta-se como o causador de sua amargura e infortúnio:

ANJO ÍNTIMO

O anjo íntimo,
Que decifra a treva,
acende a lama,
e afaga a fera,

só ele entende
 a ré de eu ser tão nua,
 sonhando o porto
 que se faz mais nunca
 e pois, apedrejando cada beijo
 que dou sem ser o beijo que daria...
 (SILVA, 1993, p.32).

A primeira estrofe inicia-se com o sujeito lírico apontando porque o ser amado é imprescindível em sua vida. Pois ele “decifra a treva / acende a lama / e afaga a fera”. Ele carrega o poder de resgatar da escuridão o eu poético, já que é em razão de sua partida que o eu lírico torna-se melancólico e deprimido. Segundo o autor, o ser melancólico não sente gozo da vida, “sente-se expulso dela e passa a arrastar, sem prazer, o peso da própria existência. Portanto, na melancolia atua a angústia que nos espreita e arma-se ainda nos momentos mais altos de deleite” (Giles, 1975, p.45). Compreende-se, que não há prazer na existência do eu poético, pois ele vive nas trevas de sua dor, na lama de suas frustrações, transformando-se em uma fera amargurada, que apenas o anjo poderá afagar.

Discorre Freud (1974) que 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. Assim, os sentimentos do eu lírico estão ligados à representação idealizada de um ser perfeito, no qual é considerado como um anjo.

Na segunda estrofe, o eu poético rememora o passado sexual com seu enamorado, um momento que “só ele entende / a ré de eu ser tão nua / sonhando o porto que se faz mais nunca”. Além da forte afetividade que o casal possuía em outrora, havia também uma voluptuosa relação amorosa, na qual ainda sonha reviver o sujeito lírico, o “encaixe de sua popa (ré) nua ao porto”, sonhado que já não se faz presente.

Dessa forma, o eu poético encerra o poema manifestando sua insatisfação interior com a vida atual. Inconformado com seus sentimentos, ele se expressa dizendo: “e pois, apedrejando cada beijo / que dou sem ser o beijo que daria...” A partir desse último verso, analisa-se, que o eu poético tenta

encontrar em outrem o amor levado pelo anjo, no entanto, seu coração renega as novas emoções, pois são superficiais e incoerentes com seus desejos.

Para o psicanalista, “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 eu poético por outros indivíduos torna-se ameno por prover de uma satisfação controlada por sua razão, enquanto seu amor pelo anjo é exacerbado, pois deriva de um sentimento impossível e irrealizável, isto é, de uma satisfação indomável, “A irresistibilidade dos instintos perversos e, talvez, a atração geral pelas coisas proibidas encontram aqui uma explicação econômica” (FREUD, 1978, p. 143).

Segundo Gaston Bachelard, “A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer” (1993, p.02). Ela não se expressa instintivamente, ela surge com objetivos e propósitos que resgatam marcas do passado que se mesclam aos anseios presentes.

A imagem do anjo se constitui no título do poema e reaparece no primeiro verso manifestando uma força poética que guiará o leitor pelas profundezas líricas. “Pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, mas que capte sua realidade específica” (BACHELARD, 1993, p.04), ou seja, a imagem na lírica de “Anjo íntimo” não exerce uma função decorativa ou é fruto de uma figura de linguagem, ela tem presença, significação e forma sua própria realidade. A imagem arquetípica do anjo é configurada por um homem, o ser amado que partiu – depois de viver um passado lascivo ao lado do eu lírico. Analisa-se, uma imagem masculina a partir do léxico feminino utilizado pela voz poética, por meio, dos vocábulos “fera”, “ré” e “nua” e também pelo constante uso do artigo definido feminino.

2.4 A FORÇA DA IMAGEM EM “ANJO PARALELO”

Na lírica liliana, a imagem do anjo se faz presente como uma nascente de anseios e sentimentos. Para o teórico Gaston Bachelard, em sua obra *A poética do espaço*, a imagem apresenta-se como um novo ser na linguagem. Ela expressa o externo e também o interior, “ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser” (1993, p. 08). Entende-se que a imagem do anjo expressa o ser amado (externo) e as emoções amorosas e melancólicas (interior) do eu poético.

De acordo com Bosi, “A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente” (1977, p. 14). Ou seja, a imagem não se encontra materializada somente no plano mental, mas torna-se visível, uma vez que sua força seja transferida para um objeto parecido na realidade concreta. Dessa forma, “O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat.: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu” (1977, p. 14). A figura também se constitui no plano concreto a partir da aproximação de sua aparência com a imagem abstrata.

Com base no poema “Anjo paralelo”, analisa-se, uma imagem angelical que se materializa através do ser amado na vida do eu lírico.

ANJO PARALELO

O anjo,
Na erva flamejante
e entre os lírios cinzas.

Anjo,
no silêncio humilhando os guizos,
na fortuna do enlevo
e no vício do desatar.

Anjo,
no calor adormecido,
na semente embalsamada.

Sempre,

meu Anjo paralelo.

Pena que seja cego.
a encontrar-me.
(SILVA, 1993, p.34).

O poema inicia-se com o eu lírico avistando o amor (o anjo) em todas as circunstâncias de sua existência, “Na erva flamejante / e entre os lírios cinzas”. Cada instante de sua vida é marcado pelo desejo de obter o anjo, sem ele, não há existência, não há cura para sua tristeza, assim as ervas (vida) se dissipam no lume (flamejante). Para Chevalier e Gheerbrant, as ervas é “símbolo de tudo que é curativo e vivificante, as ervas restauram a saúde, a virilidade e a fecundidade” (2009, p.377). O caos da melancolia se alastra pela vida do eu poético, os lírios se tornam cinzas, isto é, perdem sua cor e seu brilho e encontram-se acinzentados como nuvens de tempestade, sem amor, não há coloração, não há vitalidade.

Na segunda estrofe, mais uma vez a figura angelical é ecoada, ainda que haja silêncio, ela é manifestada pelos sentimentos do eu poético: “No silêncio humilhando os guizos / na fortuna do enlevo / e no vício do desatar”. O anjo encontra-se oculto (silêncio) em meio ao barulho (guizos) das emoções do sujeito lírico, que vive de suas lembranças aprazíveis, mas também com o sofrimento da separação – o desatar-se.

Em meio a essa angústia pela ausência do anjo, o eu lírico contempla o “calor adormecido / na semente embalsamada”, ou seja, sem a presença do anjo não há mais desejo e volúpia, o prazer se torna pacífico no corpo que se fecha para novas libidos.

Valendo-se das palavras de Freud em suas correspondências com Fliess – seu mais importante interlocutor nos primórdios da Psicanálise, “... é um fator físico da vida sexual que produz angústia” (Freud apud Peres, 1996, p. 30). Ou seja, a falta de prazer, é um dos principais elementos que torna o eu poético angustiado. O psicanalista propõe também, que “os melancólicos são anestésicos, não apresentam desejo de coito, mas uma grande ânsia de amor em sua forma psíquica – uma tensão erótico - psíquica” (Freud apud Peres, 1996, p. 31). A angústia seria desenvolvida pela inibição da tensão sexual física, enquanto a melancolia seria desenvolvida pelo acúmulo mental de tensão amorosa.

Na penúltima estrofe, o eu poético manifesta o seu amor possessivo pelo enamorado ao expressar, “Sempre / meu anjo paralelo”. O léxico “sempre” aponta para eternidade, isto é, o eu lírico idealiza viver eternamente com seu amado e ao utilizar o pronome possessivo “meu” enfatiza que esse anjo não poderá ser de ninguém apenas dele.

O poema encerra-se com o verso “Pena que seja cego / a encontrar-me”. O eu poético termina expondo sua grande frustração em relação ao anjo, um ser que se constitui em todas as suas emoções. Na verdade, ele é a razão dos bons e maus sentimentos que geram o sujeito lírico. No entanto, sua presença é abstrata, pois fisicamente ele ainda não foi encontrado. O anjo é a alegoria de um amor intensamente vivenciado, mas que se desatou, isto é, findou. Assim, o eu poético, inconformado com essa separação, mantém viva a imagem de seu amado, paralelamente à sua vida na tentativa de reencontra-lo.

2.5 VIVENDO DE FANTASIA EM “POR CONSOLO, O ANJO”

O homem sente a necessidade de ser visto pelo outro, de ser aprovado por outrem, e, em relação ao amor, a anuência e aceitação do sujeito amado é imprescindível para que o indivíduo esteja em harmonia. Segundo Jorge Coutinho, “existe dessa forma, uma demanda do sujeito de ser visto pelo Outro, uma demanda que é sempre uma demanda de amor, pois o ideal do Eu corresponde ao olho benevolente e protetor” (2002, p. 119). O sujeito busca ser reconhecido e admirado pelo outro para ser amado e passa a transferir a ele a perfeição, assim o idealizando, como perfeito avaliador de suas ações.

Analisa-se, no poema “Por consolo, o anjo” um eu poético que percorre sua existência sem o Outro – o anjo, ou seja, sem amor. Assim, para que haja um consolo em sua vida e que sua vaidade sentimental não se apague por inteiro, o eu lírico cria a fantasia de um anjo que está constantemente presente, mas que na verdade não existe.

POR CONSOLO, O ANJO

Insosfismável,
é haver o anjo.

Por lembrança,
promessa
ou fantasia.

Haver o anjo
Porque morrem os deuses
e a esperada estrela
arde nunca,
e nem tardia.

Haver o anjo
Para de vez unir
As inseparáveis paralelas
Que nós somos.
(SILVA,1993, p.52).

O poema inicia-se com o eu lírico afirmando que a presença do anjo é incontestável em sua vida, “Insosfismável / é haver o anjo”, ele resume em um único vocábulo o poema, “insosfismável” – segundo o dicionário Contemporâneo de língua portuguesa (2011), significa algo que não se pode sofismar, que não se pode enganar e iludir. Ou seja, a imagem do anjo torna-se concreta na existência do sujeito lírico, pois ela é fantasiada a partir de um sentimento real, que é o amor.

Para o autor, em sua obra *Convergências*, “O amor, diferentemente do erotismo, sempre plural, é a escolha de um corpo único e de uma alma também única. Amamos sempre uma pessoa” (PAZ, 1991, p. 188). O amor é singular e o sujeito consegue amar apenas um indivíduo a cada momento, no entanto, o erotismo é diverso e esse pode ser consumado por dois ou mais. Compreende-se, que os sentimentos do eu lírico no poema é desencadeado por um amor que é único, somente por esse anjo, e na sua falta, não há outro que possa substituí-lo.

O amor é uma doença do coração, ele faz o sujeito perder a razão, o levando a morte. A segunda estrofe do poema liliano apresenta, um eu poético que “endoidece”, na impossibilidade de obter seu anjo, ele passa a buscá-lo em seu passado, em suas promessas e até mesmo, criá-lo fantasmagoricamente.

Na terceira estrofe, “haver o anjo / porque morrem os deuses / e a esperada estrela / arde nunca / e nem tardia”. Nota-se, uma escolha sensível da autora pelas palavras expressas em seus versos, segundo o pesquisador, “A escolha exata das palavras e a maneira como são articuladas no texto é que faz do poeta um operador de enigmas, um “feiticeiro inventor”” (CRUZ, 2012, p.192). Assim, considera-se que a escrita liliana é de uma “feiticeira” que encanta seus poemas com versos breves e palavras exatas.

O eu lírico segue fiel a fantasia de que o anjo amado ainda está vivo em sua existência, dessa forma, o ser protetor permanece, ainda que, os deuses morram, ainda que, a estrela nunca arda ou demore, isto é, enquanto existir a luz do anjo em sua estrada sempre existirá viva sua imagem. Para Coutinho,

A realidade é feita do imaginário e determinada pelo simbólico do qual o real está foracluído. A realidade é um esgar do real, formatado pelo imaginário e determinado pelo simbólico. E o Outro do simbólico é o lugar onde advém o sujeito já preso em uma rede simbólica como objeto do desejo do outro. (2002, p.42).

A realidade está estruturada na fantasia, o mundo concreto está fundamentado na consciência abstrata, sendo assim, considera-se que a figura angelical está presente na realidade do eu poético. “Haver o anjo / para de vez unir / as inseparáveis paralelas / que nós somos”. Sem o anjo não há existência para o eu poético, pois ele e seu amado são apenas um – como paralelas indivisíveis, isto é, o sujeito lírico vê em seu amado a completude de sua alma e a concretização da felicidade.

O poema “Anjo paralelo” encerra-se com a melancolia do eu poético por estar ciente da ausência de seu amado, embora mantenha viva em seus sentimentos a imagem do anjo paralelamente a sua vida. Já no poema *Por consolo, o anjo* o eu lírico fantasia a presença de um anjo inexistente, ele passa a se consolar por uma presença imaginária e afirma que suas “paralelas são inseparáveis”, ou seja, ele intensifica essa relação platônica.

Conforme o crítico Octavio Paz, “O amor não só mistura à matéria e o espírito, a carne e a alma, mas as duas formas do tempo: a eternidade e o agora” (PAZ, 1991, p.79). O poema liliano expressa claramente a afirmação do autor, o sujeito enunciador contempla um amor existente (matéria) por um ser

amado inexistente (espírito), assim o eu poético acredita nas inseparáveis paralelas desse sentimento (eternidade) e vive de uma fantasia criada (agora).

2.6 PASSADO E FUTURO: “EM RITMO DE CRESPÚSCULO, O ANJO”

Na acepção do filósofo Arthur Schopenhauer (2005), a vontade do sujeito está calcada na realidade, isto é, no presente, e não nas lembranças do passado ou nas expectativas do futuro. Pois estes existem somente no plano abstrato. Para o teórico, não há possibilidade de viver no passado, e muito menos, no futuro, ou seja, a vida é constituída no presente – suas propriedades são matéria do agora.

No poema “Em ritmo de crepúsculo, o anjo” o eu poético vive acorrentado ao passado – pelo amor vivenciado com seu anjo/amado e preso ao futuro – na esperança de reviver o sentimento de outrora. Dessa forma, sua existência vai percorrendo o limbo da angústia e do desespero, entre o calor da tarde (amor) e o frio da noite (melancolia), em suma, em ritmo de crepúsculo.

EM RITMO DE CREPÚSCULO, O ANJO

Engastada na névoa,
a sombra
luminescente
do Anjo,
e os lírios refletindo
seu reflexo.

No ar, um cheiro de surpresa
Encarcerou-lhe a cítara.

E na invisível interrogação,
eu, com opção de horizonte,
necessitando do Anjo,
no sempre-passado
e no futuro.

E ele com amnésia,
sem acordar meus deuses,
fluindo e refluindo seu perfume,
sem poder auxiliar-me.

(SILVA, 1993, p.41)

O poema se inicia com o eu lírico diante de uma recordação que não se pode reaver, de um ser que não integra mais sua vida, mas que permanece vivo em seu interior através do tempo que o presentifica. Assim, a imagem do seu amado encontra-se, “Engastada na névoa / a sombra / do anjo / e os lírios refletindo / seu reflexo”. Ainda que o tempo tenha decorrido e que o sofrimento de sua ausência perdure, a figura angelical ainda permanece vivaz, embora seja sombra. De acordo com o autor, “Os versos revelam que a *poiesis* não é algo gratuito, dado pelo acaso” (CRUZ, 2012, p.195). A brevidade dos versos de Lília aponta para uma escrita simultânea e inconsciente de uma autora que tece imagens como o cerrar de olhos. A primeira estrofe apresenta um léxico semântico que indica a permanência do anjo na vida do eu poético, por meio, dos vocábulos, “engastada; sombra; reflexo” assinalando para vestígios de sua existência.

Para Gaston Bachelard, “Em poesia, o não-saber é uma condição prévia; se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens” (1993, p.16). Conforme expressa o crítico, o ofício do poeta está na arte de relacionar imagens, na forma como ele as conecta em sua lírica, partindo dessa acepção, o teórico brasileiro elucidada, “A oração não se dá toda, de vez: o morfema segue o morfema; o sintagma, o sintagma. E entre a cadeia das frases e a cadeia dos eventos, vai-se urdindo a teia dos significados, a realidade paciente do conceito” (BOSI, 1977, p.22). Segundo o autor, o conceito imagético vai se constituindo da tessitura enunciativa que o poema vai construindo entre morfemas e sintagmas. Essa teia de significados se manifesta claramente nos versos lilianos que apresentam uma associação de imagens que apontam para existência da figura arquetípica do anjo.

Na segunda estrofe, “No ar um cheiro de surpresa / encarcerou-lhe a cítara”. O verso expressa um eu poético que ainda mantém acesa em seu coração a possibilidade de encontrar o anjo. O cheiro de surpresa é ocasionado pela esperança do eu poético na ânsia de reencontrar seu amado, enquanto a cítara⁴, de acordo, com o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e

⁴ “É, ainda, por sua própria estrutura, um símbolo do universo: suas cordas correspondem aos níveis do mundo; sua caixa, fechada de um lado e aberta do outro, como a carapaça da

Gheerbrant (2009), representa sua prisão entre a terra e o céu, ou seja, o verso aponta para um sujeito que se encarcerou, isto é, se aprisionou à sua condição melancólica na terra e a esperança de chegar ao céu através do anjo/amado.

Na terceira estrofe, analisa-se, que o eu lírico deixa de saborear sua vida para se ater a uma angustiante espera por um anjo que não se revela – que não existe em sua vida. “E na invisível interrogação”, verifica-se, no verso, que nem mesmo uma possibilidade há, pois essa se encontra oculta. Essa vontade incessante do eu poético de busca por um ser perdido é caracterizada por Freud (1974), como um dos sintomas da melancolia.

O eu poético cingido pelo tempo, que se passou e do que poderá ser vivido ao lado do anjo, ainda tem a possibilidade de seguir outro rumo, assim como ele expressa no poema, “eu, com opção de horizonte”. Mas essa alternativa torna-se inexistente, pois o eu poético não possui mais vida, isto é, sua existência está condicionada ao anjo, sem ele, não há caminhos, não há escolhas, pois ele é o sentido de sua vida. “Para o ser falante, a vida é uma vida que tem sentido: ela constitui mesmo o apogeu do sentido. Por isto perdendo o sentido da vida, esta se perde sem dificuldade: sentido desfeito, vida em perigo” (KRISTEVA, 1999, p. 13). Compreende-se, que o sujeito lírico está perdido, dessa forma, sua vida está em risco, já que o tino de sua existência é um anjo – que não faz parte dela.

Mergulhado em um sentimento irrealizável o eu poético se prende a um tempo inexistente, a um amor não correspondido – que ele, no entanto, não consegue enxergar, pois se encontra recluso em sua procura. O que se manifesta nos versos, “necessitando do Anjo / no sempre-passado / e no futuro”. O eu poético se apresenta nesses versos como um ser dependente, acorrentado a alguém que não o ama e vivendo da angústia de um tempo que já passou e de outro que ainda não viveu, enquanto isso, no presente sua existência vai sendo exaurida.

Na última estrofe o eu lírico, assim se expressa, “E ele com amnésia / sem acordar meus deuses / fluindo e refluindo seu perfume / sem poder auxiliar-me”. O poema se encerra com o eu poético vagando solitariamente sua estrada obscura a procura de um tempo perdido e de um ser ausente. Ele não

tartaruga, representa uma relação entre a terra e o céu, como o voo do pássaro ou o encantamento da música”. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.260).

consegue desacorrentar-se do plano abstrato, e assim, distante da razão, inventa justificativas para que seu amado não possa ajudá-lo, como os vocábulos “amnésia” e “sem poder”. Para a escritora, “Mesmo que quiséssemos desabsolutizar o amor não conseguiríamos, pois, para que ele possa substituir, a própria razão se encolhe, emudece, deixando o campo emocional livre para o enlouquecimento do desejo pelo outro” (COLASANTI, 1984, p.29). Valendo-se da afirmação de Colasanti, o sentimento sublime que o eu lírico acredita manter indissolúvel dentro de si, já não é mais amor, pois esse findou no passado juntamente com seu anjo, o que resta é um enlouquecimento do desejo pelo outro, conforme argumenta a autora.

2.7 A DESIDEALIZAÇÃO DA IMAGEM EM “ANJO PARALÍTICO”

A escritora Lília Silva apresenta nessa obra um eu lírico tentando reaver a imagem idealizada de um anjo perfeito, mas que hodierno encontra-se sem asas, ou seja, “paralítico” – expressão utilizada como alegoria na lírica. Na acepção do crítico literário Harold Bloom,

Anjos caídos, embora teologicamente identificados com “diabos” e às vezes com “demônios”, conservam um *páthos*, uma dignidade e um singular glamour. De alguma forma, o qualificativo não anula o substantivo; embora caídos, eles continuam anjos. (2008, p.22).

Partindo da afirmação de Bloom, o anjo, ainda que esteja sem asas e sem o poder de voar, carrega consigo o encanto celestial, o brilho dos seres divinos e a magnitude de suas virtudes. No poema a seguir, analisa-se, a relação do eu poético com o anjo sem asas:

ANJO PARALÍTICO

Fiz meu anjo paralítico
Olhar roda do moinho
pra tentar se curar;
benzer seus pés inertes

nos quatro pontos cardeais
para sair do lugar
e conseguir me sombrear.

Não tenho vez na vontade,
Arde frescura, a noite
e faunos moram em vitrais
apagados da memória.

Meu anjo já teve asas
cheirando a lírio-tomilho,
como sinos florentinos
soando aroma em montanhas,
nas janelas do meu quarto.
Meu anjo já foi igual
à andorinha de incenso
Em minha nudez-suor.

Meu anjo já foi aquele
que desmaiou desejo
de eu nada ser: só mulher.

Era manchado de vinhas,
Tinha tambor de cristal
ruidoso na minha porta.

Meu anjo era de mirra.
enfeitava-se de orvalho
e cheiro azul de jacintos.

Hoje é meu anjo parado,
Mas sei que existe, nos rastros
Que sombreou na estrada.

Hoje meu anjo é parado
Mas sem asas desatadas...
(SILVA, 1991, p.211).

O eu poético manifesta na primeira estrofe uma grande vontade de ver o anjo recuperado. “Fiz meu anjo parafítico / olhar roda do moinho / pra tentar se curar”. O eu lírico utiliza-se do pronome possessivo “meu” para demonstrar que o anjo pertence a ele, dessa forma, se posicionando como senhor e proprietário de seu amado, e não, como um companheiro. O vocábulo “curar” aponta para uma doença, um mal, como se o anjo houvesse deixado ser perfeito por não ter mais asas, isto é, aproximando-se dos humanos – seres imperfeitos.

Conforme a teoria de Bloom (2008), seres como demônios e anjos caídos despertam nos humanos sentimentos e sensações ambíguas. Além de às vezes se transformarem em humanos. O crítico americano apresenta o

exemplo de Enoque, um mero mortal que foi transformado no anjo Metatron, considerado pela literatura gnóstica e cabalística como Javé – co-governante ao lado de Deus. Assim, o sujeito lírico no poema pretere os poderes do anjo, pois o considera semelhante ao homem – já que é incapaz de voar, dessa maneira, baseando-se nos poderes divinos tenta recuperá-los, “benzer seus pés inertes / nos quatro pontos cardeais / para sair do lugar / e conseguir me sombrear”.

Para Bloom (2008) que os anjos caídos não são seres amaldiçoados e nem demônios. Com asas ou sem asas, o sentido angelical desse ser está naquilo que ele representa, “algo que foi nosso e que temos o potencial de nos tornar de novo” (BLOOM, 2008, p.33). Segundo as palavras do autor, os anjos sejam caídos ou não-caídos representam a essência existencial, a preservação das virtudes, o exemplo de boa conduta – os valores que os humanos buscam resgatar ou manter em suas vidas.

Na terceira estrofe, o eu poético rememora o anjo de asas e como ele era supremo, atraente e melhor do que a condição de “caído”, pois no passado ele era idealizado, divino e perfeito e no presente encontra-se como os humanos. “Meu anjo já teve asas / cheirando a lírio-tomilho / como sinos florentinos / soando aroma em montanhas / nas janelas de meu quarto. / Meu anjo já foi igual / à andorinha de incenso / em minha nudez-suor”. Harold Bloom (2008) aponta como perspectiva shakesperiana tratar os anjos caídos como seres mortais, e argumenta que segundo Agostinho, os humanos são anjos caídos desde que Adão e Eva tornaram-se distintos de Deus, ou seja, cometeram o pecado.

Para o eu lírico quando o anjo constituía asas, ele também constituía o amor e, assim, a desejava como mulher correspondendo aos seus sentimentos, “Meu anjo já foi aquele / que desmaiou desejo / de eu nada ser: só mulher”. Compreende-se, que a voz lírica não precisava ser bela ou virtuosa, bastava ser apenas singela para que o anjo a desejasse profundamente.

Nas duas estrofes posteriores, utilizando o pretérito imperfeito, o eu poético caracteriza como era seu amado/anjo quando ele dispunha de asas, “Era manchado de vinhas / Tinha tambor de cristal / ruidoso na minha porta. Meu anjo era de mirra / enfeitava-se de orvalho / e cheiro azul de jacintos”.

Observa-se, uma sublime e idealizada representação de um homem romântico, que ao visitar o eu lírico, leva vinho e faz serenata de amor em sua porta. Um anjo com virtudes de ouro – como as sementes de mirra e que se arruma com o perfume de jacintos. Para Faitanin, “A individualidade específica do anjo bem-aventurado o torna mais semelhante à unidade divina, em razão da unidade da verdade revelada e iluminada em sua natureza” (2010, p.31). De acordo com o autor, o “verdadeiro” anjo de asas é um ser especial, distinto dos demais – bem-aventurado próximo da perfeição divina, assim, como descreve o eu poético.

Nas últimas estrofes o eu poético manifesta sua tristeza em relação à condição atual de seu anjo, “Hoje é meu anjo parado / Mas sei que existe, nos rastros / que sombreou na estrada / Hoje, meu anjo é parado / mas sem asas desatadas...”. Nesse presente instante, o ser amado encontra-se sem a perfeição e as virtudes de outrora, o que expressa uma relação que se desgastou com o tempo, de alguém que era como um anjo, mas que ao perder suas asas torna-se como todos os homens, isto é, a partir do momento que o sujeito lírico passa a enxergar racionalmente como é seu enamorado, a imagem arquetípica ideal torna-se real de um ser igual aos outros – humano.

Para o literato, “A impaciência é cada vez mais uma obsessão *visual*; queremos ver uma coisa instantaneamente e depois esquecê-la. Leitura profunda não é assim; leitura exige paciência e memória” (BLOOM, 2008, p.35, grifo do autor). O eu poético desenvolve uma obsessão visual pelo ser desejado o concebendo como anjo, uma visão deturpada e impaciente em relação ao outro, que ao longo do tempo vai se tornando profunda e, assim, o fazendo conhecê-lo melhor.

Segundo Bloom (2008), anjos caídos e não-caídos não podem ser classificados e reconhecidos pela cultura visual, pois eles são seres abstratos que pertencem a outro plano além do real. Além disso, o crítico aponta que não conseguimos enxergar nem a nós mesmos profundamente o que dirá tentar desvendar a imagem dos outros. No poema, o eu lírico tenta fazer a distinção entre os dois anjos, na verdade, ele não consegue, pois integra a cultura visual exposta por Bloom (2008), dessa forma, não pode enxergar inicialmente por quem está apaixonado, e assim, cria mentalmente a figura arquetípica de um

anjo que nunca existiu concretamente – fruto de um sentimento ideal que transforma um homem comum em um anjo idealizado.

2.8 “AO ANJO MORTO” : O FINDAR DE UM AMOR

O último poema a ser analisado a partir da sensível obra lírica de Lília Silva é “Ao anjo morto” que constitui a obra *33 anos de poesia* vol.II de 1991, mas que originalmente foi lançado em 1963 na obra *Serenata do abismo*. Analisou-se até o momento na poética da autora a busca dolorosa e árdua do sujeito enunciadador pelo anjo perdido – representação do ser amado. Porém, no último poema a ser estudado nessa pesquisa, a constante procura chegou ao fim, pois o anjo está morto e a peregrinação encerrada.

Segundo o axioma de Barthes, “Catástrofe, crise violenta no decorrer da qual o sujeito, sentindo a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual nunca poderá sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo” (1981, p.34). O eu poético diante da ausência definitiva de seu enamorado, passa a findar sua existência juntamente a ele. Sem a razão de seu viver, não há recomeço para o eu lírico – amante de um único anjo. No dizer de Barthes, “me projetei no outro com tal força que, quando ele me falta, não posso me retomar, me recuperar: estou perdido para sempre” (1981, p.35). É assim, que o eu poético se encontra: perdido nas curvas de uma dor demasiada, de uma existência sem sentido e completamente vazia.

AO ANJO MORTO

Precipício de babeis é a paisagem,
na minha solidão no arranha-céu,
Volta a noite cor de esquife,
e há carpideiras em mim.
Na carruagem do vento,
com ramos de boninas,
flutua meu anjo morto.
Se as estrelas caírem
não as segurarei
sem a força das mãos dele.
Se as víboras subirem até minha vidraça,
elas se enrolarão em meus olhos
e fecharão minha boca.

Se eu descer,
 enfraquecida como estou,
 para colher o fruto que amadurece na árvore distante,
 ele estará maduro demais.

Já não cantam deuses em ciranda,
 construindo-me a solidão,
 vampiros desmascarados,
 encostam lábios
 nos vidros do meu quarto,
 e suas mãos apodrecidas,
 estão roubando
 meus lírios guardados.
 Multidão de mendigos
 encontra a porta
 para subir onde estou.
 Se eu apagar a luz única do quarto,
 gritarei de horror,
 posta na mesa, para o banquete de morcegos.
 Oh! Eu pudesse
 Enxergar de novo as asas do meu anjo,
 conduzindo lanternas mágicas
 e espadas para escorrerem sangue dos monstros!
 O anjo, que me fazia filha de Deus,
 Não só do diabo.

Precipício de babeis é a paisagem,
 na minha solidão no arranha-céu,
 Ó acertar tua morte, anjo,
 impiedosa que foi, como os granizos a derrubarem a rosa.
 Ó aceitar tua morte, anjo,
 Covarde para me despedir da vida
 Como criança para atirar-se no abismo!
 (SILVA, 1991, p. 20-21).

O poema se inicia com uma figura melancólica construída a partir de uma perspectiva obscura, “Precipício de babeis é a paisagem / na minha solidão no arranha-céu”. O eu lírico encontra-se emaranhado por uma tristeza imensurável, uma angústia que o coloca distante da realidade – solitário num arranha-céu sua visão se perpetua num grande vazio entre babeis. “O abismo é um momento de hipnose. Sob o efeito de uma sugestão recebo ordens de desfalecer sem me matar” (BARTHES, 1981, p. 10). Analisa-se, um sujeito enunciador que desfalece sem feridas sem causas científicas, entretanto, por uma causa imprescindível – a dor incurável de uma perda.

Nesse sofrimento incurável, observa-se, nos versos, “Volta a noite cor de esquife / e há carpideiras em mim”. A luz que habitava a existência do sujeito lírico se dissipou, a noite fria e escura se tornou constante com uma única cor,

esquife – coloração fúnebre, opaca de um caixão sem vida. O poema segue com a poeticidade de Lília, que mesmo tratando de uma temática trágica elabora cenários sublimes. “Na carruagem do vento / com ramos de boninas / flutua meu anjo morto”. O eu poético descreve com melancolia o funeral de seu amado – o frio do vento que arrebatava suas lembranças; boninas que colorem o caixão de seu amor imerso sobre as flores.

Compreende-se, uma exacerbada tristeza nos versos a seguir, “Se as estrelas caírem / não as segurarei / sem a força das mãos dele”. O eu poético não encontra deleite em seu viver, nem as estrelas conseguem clarear sua obscuridade, “O ser passa a não desejar profunda e intimamente coisa alguma, pois toda a vida parece sem sentido” (BENTO, 2008, p.109). Entende-se, que a voz lírica não possui ganas para viver, pois sua vida não tem sentido sem a presença de seu amado.

A passividade do eu poético é tamanha diante da vida, que para ele, “Se as víboras subirem até minha vidraça / elas se enrolarão em meus olhos / e fecharão minha boca”. Nada possui valor, sua expressividade é nula e nem a morte diante de si – como uma serpente que o enreda o faz mover-se. Para a pesquisadora Edilane Bento, “Só a morte é desejada pelo melancólico, morte que põe fim a toda sua consciência e conseqüentemente, a toda sua melancolia” (2008, p.109). Dessa forma, o falecimento para a voz poética seria a conquista da liberdade, ou seja, o desacorrentar-se da dor, a fuga de uma realidade melancólica para o reencontro de seu anjo em um paraíso álcere.

A cada verso o eu lírico se manifesta mais desmotivado e tético, como é apontado na estrofe, “Se eu descer / enfraquecida como estou / para colher o fruto que amadurece na árvore distante / ele estará maduro demais”. Conforme suas palavras, sua alma não possui forças, seu corpo está enfraquecido – esboço de uma vida que se define. Na acepção de Freud (1978), a realidade é a maior inimiga dos humanos, pois é a causadora de todo sofrimento, dessa maneira, tornando pungente a existência. E se há uma possibilidade de se contemplar a felicidade é abscindir a realidade. Assim, enquanto o eu poético estiver ligado ao seu meio, ele estará fadado ao sofrimento e ao luto.

Os versos de Lília se configuram com força poética a partir de um imaginário surreal que delineia imagens com a melodia de palavras que ecoam de seu interior. Como se aborda na estrofe, “Já não cantam deuses em ciranda

/ construindo-me a solidão / vampiros desmascarados / encostam lábios / nos vidros do meu quarto / e suas mãos apodrecidas / estão roubando / meus lírios guardados”. Verificam-se no trecho imagens fantasmagóricas de vampiros, deuses, bem como românticas, de lábios, lírios, quarto e ciranda. Para Gaston Bachelard (1988), em sua obra *Poética do devaneio*, a poesia seria uma das direções da palavra – aquela que não se restringe ao expressar ideias e sentimentos, mas que porfia na busca por um destino, assim considera-se que a imagem poética, em sua novidade, semeia a linguagem. Dessa forma, articulando palavra e figura, Lília vai concebendo vida a sua poética em imagens que se atam e ao mesmo tempo se dissolvem num jogo semântico.

O sujeito lírico sente-se desesperançado e tudo a sua volta perde a essência e a vibração, assim como, pode-se observar nos versos, “Multidão de mendigos / encontra a porta / para subir onde estou.”. A aglomeração de pedintes ao redor de sua casa aponta para um cenário insalubre, decadente e baldio, causa da ausência permanente de vida – de amor – de anjo. Segundo os estudos do francês 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). O eu poético vive no tempo da espera, no luto da ausência, assim, ele se petrifica no universo, pois sua vida torna-se nula sem a presença de seu amado.

O eu lírico perde a vontade de viver, como se fizesse de seu quarto um jazigo cercado por uma natureza opaca, em meio, a noites que se prolongam num inverno que não cessa. “Se eu apagar a luz única do quarto, / gritarei de horror, / posta na mesa, para o banquete de morcegos”. O eu poético intensifica o cenário fúnebre ao afirmar que há uma única luz em seu quarto, brilho esse que se for apagado o levará a completa escuridão, as trevas da morte que o cerca. Discorre o filósofo Schopenhauer, em relação ao erro dos humanos de viver em busca da felicidade, como num “conto de fadas” que se almeja o final feliz,

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).

Os indivíduos tendem a procurar pela felicidade, pois a vontade de viver está condicionada a ela. No entanto, ainda que procurem pela satisfação, são obrigados a vivenciar o desprazer e a infelicidade de um mundo que compreende essas emoções. Dessa forma, para Schopenhauer (2005) seria mais coerente que o sujeito lírico se preparasse para as tristezas e sofrimentos, do que, para as ledices da existência.

Para Barthes (1981), o ser apaixonado vê em quem ama a sua completude, para ele o Outro é Tudo, e nesse tudo está alojada toda sua esqualidez que para o apaixonado é inadmissível. Dessa forma, constata-se no poema que não há uma saída para o eu poético, pois ele concebe ao anjo toda sua vida. “Oh! Eu pudesse / enxergar de novo as asas do meu anjo, / conduzindo lanternas mágicas / e espadas para escorrerem sangue dos monstros!”. Para o eu lírico somente seu amado poderá resgatá-lo do negrume do luto – seja por lanternas ou guerras travadas. O símbolo da “espada” apontado no poema faz menção segundo o Chevalier e Gheerbran (2009), ao espírito de bravura e valentia, na tradição cristã é considerada uma arma nobre usada por cavaleiros e heróis cristãos. Também alude aos príncipes dos contos clássicos que salvavam suas princesas batalhando com bruxas e monstros. Portanto, compreende-se, que o anjo para o eu poético não é somente a representação arquetípica do ser amado, mas também o herói cristão e o príncipe encantado.

A segunda estrofe encerra-se com o verso, “O anjo, que me fazia filha de Deus, / não só do diabo”. A voz lírica se considerada uma pecadora, assim

como todos os mortais, no entanto, encontra a purificação de sua alma no anjo, isto é, no amor que ele faz florescer em sua alma. De acordo com Santo Agostinho em relação aos anjos, “No mesmo instante que Deus os criou foram luz, criados, não para serem ou viverem simplesmente, mas ainda iluminados para viverem vida feliz e sábia” (1999, p. 31). Analisa-se, que enquanto o sujeito enunciativo estiver próximo do anjo, ele também estará repleto de luz, de felicidade, dos sentimentos que ele mais almeja.

Em algum momento a ausência deve ser superada ou pelo menos esquecida, segundo o crítico “O enamorado que não esquece *de vez em quando*, morre por excesso, cansaço e tensão de memória...” (BARTHES, 1981, p. 28). Entende-se, que o convívio permanente com a perda torna o sujeito enfraquecido, aflito o levando lentamente à morte. O que pode ser observado no primeiro verso da terceira estrofe, “Precipício de babeis é a paisagem / na minha solidão no arranha-céu”.

Na acepção de Judith Viorst (1986) em *Perdas necessárias*, lamentar a perda de um sujeito querido é singular para cada indivíduo, uma vez que ela pode ocorrer em distintos graus de intensidade. Para a autora, fatores como, idade, laços sentimentais e familiares são vitais para a amplitude da dor – sendo ela um processo e não um estado. Valendo-se das considerações da psicanalista, compreende-se, que a morte do anjo causou uma mórbida tristeza no sujeito lírico, pois ele era seu grande amor, sua razão de viver – seu maior e único objetivo.

O seguinte verso expressa a lamentação dolorosa do eu poético, “Ó acertar tua morte, anjo, / impiedosa que foi, como os granizos a derrubarem a rosa”. Pode-se observar que o eu lírico não consegue se conformar com a partida de seu enamorado, pois busca um entendimento sem respostas. Para Roland Barthes, “Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário” (1981, p. 29). Somente existe ausência pela falta de alguém, e mesmo essa perda sendo constatada, o Outro se torna presente pelo discurso nostálgico e de lamúria.

Para Barthes (1981) a ausência do ente amado torna o sujeito preso em um tempo insustentável, a recordações de um passado feliz, mas que não pode ser vivido, a um presente de luto pela morte do Outro e de um futuro

inexistente pela sua ausência. Dessa forma, é angustiante conviver nesse tempo, nesse presente, e para suportá-lo é preciso, “manipular a ausência, alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte” (BARTHES, 1981, p.29).

O poema encerra-se com o verso, “Ó aceitar tua morte, anjo, / covarde para me despedir da vida / como criança para atirar-se no abismo”. O eu poético termina convencido a aceitar a perda de seu amado, a conviver com essa falta irreparável, pois não tem coragem de desfazer-se do mundo, assim prefere aguardar o findar de seus dias trancado em seu quarto na escuridão de sua dor. Para Freud (2009), em seu texto, *Escritos sobre a guerra e a morte*, o homem tem uma tendência a ignorar a morte e a silenciá-la, para o indivíduo ela é distante e inimaginável e quando ocorre, o homem sente-se profundamente comovido e abalado. Por esta razão, compreende-se, a partir do psicanalista, a razão de tamanho sofrimento do eu lírico pela morte de seu anjo – de seu único amor.

Pode-se analisar no decorrer do capítulo, que a figura angelical é abordada em distintos contextos na relação com o eu poético. Em cada um dos poemas, o anjo se manifesta como o herói/amado, ou seja, aquele que carrega a felicidade e a salvação para existência do sujeito lírico. Seja a representação do anjo: “íntima”, “paralela”, “paralítica” ou “morta”, todas elas levam ao caminho do amor e da melancolia – as duas facetas que compõe o homem.

As palavras e as coisas estão além de meras similitudes ou semelhanças nesse estudo. A representação do anjo vai além do significado e significante, como aponta Saussure (1996), é uma imagem que transcende a perspectiva do cristianismo: do bem e do mal (anjo caído), pois revela a possibilidade do amor, de um ser ilibado, que pode se apaixonar bem como consumir esse desejo. “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”. (FOUCAULT, 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. Dessa maneira, a representação se tornou um elemento de ligação, assim compreende-se, que a representação do anjo é o elo que entrelaça os poemas nessa interpretação.

Segundo os estudos de Roger Chartier (1991), as representações sociais são determinadas por grupos. São expressas por meio de percepções sociais, ou seja, discursos que emanam práticas e requerem a autenticidade e valoração de seus ideais. Elas buscam manifestar sentidos que possam constituir um mundo social e uma identidade. Assim, a representação social é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 17).

Valendo-se do pensamento de Chartier, pode-se compreender ao interpretar a imagem poética do anjo: uma representação elaborada liricamente e construída pelo eu lírico, desse modo, ela é configurada como uma realidade refletida e lida por ele. Para o autor,

De forma resumida, sabemos que estamos então diante de códigos, sistemas de símbolos, sistemas de sentido. Trata-se de uma teoria do signo, entendido como algo que *representa*. *Representação* deixa de ser entendida então como algo mimético, cópia pura e simples, para ser entendida como substituição. Ou seja, a *representação* não é o real. O signo é assim algo no lugar de outra coisa. Isso é uma teoria do simbolismo. São interpretações de fenômenos culturais. (SANTOS, 2011, p. 42-43).

Partindo da afirmação de Dominique Vieira Coelho do Santos, a representação abordada nos poemas lilianos se configuram como sentidos que substituem a significação religiosa, para expressar um significado amoroso e protetor, de um anjo amado/herói. A representação angelical se constitui nos versos da poeta, como resultado de uma interpretação fenomenológica como aponta o teórico em relação ao ato de representar.

3. ALEGRIA OU MELANCOLIA? O PALHAÇO COMO IMAGEM ALEGÓRICA

Ao longo dos anos, aprendi a passar pela interpretação das imagens artísticas de formas ocultas, pela alegoria de situações sem saída, - pelo infinitamente grande e infinitamente ínfimo (SILVA, 2009, p. 540).

O mais sublime poema e a mais perfeita imagem comportam pensamentos altamente elevados e sentimentos profundamente sobejos, dessa forma, “são necessários à figuração da linguagem e o colorido das carnes, para que afetem convenientemente seus leitores e espectadores” (MUHANA, 2002, p. 42). Assim, após a interpretação arquetípica do anjo na lírica de Lília A. Pereira da Silva, busca-se estudar o palhaço como uma alegoria nas imagens da artista partindo de uma perspectiva poética em relação às telas.

Segundo Bolognesi (2003), o palhaço não é apenas componente de um universo mágico, não retrata simplesmente a realidade, ele vai além, transgride o real e leva para o palco suas emoções e tensões inerentes ao ser humano. O enredo se distancia da similaridade com o meio externo, pois alegoriza esse universo com humor e morbidez. Assim, “não se trata de uma mimese que almeja a exposição e a problematização do mundo real, em suas múltiplas fatias de vida, que terminaria provocando a identificação da plateia com a cena” (BOLOGNESI, 2003, p. 105). Depreende-se, que a figura circense busca ir além de uma aproximação cômica com seus interlocutores, mas refletir no indivíduo o seu interior.

Interpreta-se, que os palhaços, na obra liliana expressam uma realidade que transpõe o mundo burlesco. Sentimentos estes que se ocultam nas cores quentes e nos sorrisos expansivos que vislumbram nas obras, isto é, a figura cômica não almeja através da imagem uma imitação do real, mas a sua reconfiguração, “o palhaço materializa no corpo, na vestimenta, nos gestos, na voz e na maquiagem os perfis subjetivos que fundamentam sua personagem” (BOLOGNESI, 2003, p. 176). De acordo com o escritor, a imagem do artista circense é composta por diversas facetas humanas, das quais se verificam, na obra liliana, uma série de feições álacres, porém tentando mascarar os dramas existenciais.

Na acepção de Lília Silva, “O palhaço para mim é uma realidade de vivência. Figura que gostaríamos de desconhecer ou esconder em nós e contemplarmos somente nos outros” (2002, p. 98). O palhaço pictórico expressa uma realidade interior sombria, dos becos existenciais e do vazio humano. É uma figura burlesca, que se utiliza do riso para camuflar a tristeza, ou seja, atua como uma máscara para esconder a dor e a melancolia.

Para Jung (2008), em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*,

O espelho não lisonjeia, 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 (2008, p. 30, grifo do autor).

O psicanalista argumenta que o sujeito se mascara para encobrir de outrem suas fraquezas e medos – que comportam sua *persona* o deixando vulnerável diante da vida. Dessa forma, assim, como um “espelho” apontado por Jung (2008), esse estudo faz uma reflexão da imagem do palhaço, buscando revelar a alegoria de sua face.

Expressa o crítico Quirino da Silva em relação aos palhaços de Lília, “... foi uma das suas melhores fases pictóricas: com um colorido depurado, desenho firme, às vezes pontilhado de arrependimentos, a pintora captou o riso e a tristeza que envolve a vida do homem dentro e fora do circo” (apud SILVA, 2002, p. 110). A artista transmite, através das gotas de tinta que tocam a tela, as inquietações que sufocam o homem, dores que se esboçam por imagens vibrantes e grotescas. Conforme Kandinsky, “Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos” (1990, p. 27). Assim, a produção pictórica não segue somente estilos de uma época, mas também expressa sensações interiores.

Segundo Fernand Léger (1989), o artista é um configurador de espaços, tanto físicos quanto psicológicos, pois ele atua como empreendedor de espetáculos insígnies que percorrem do surreal ao cotidiano dos sujeitos. O espetáculo é a manifestação das visualizações do universo, isto é, da vida e de seus matizes. Por esta razão, não é necessária à elaboração de figuras estrambólicas para tecer uma grandiosa obra, mas o captar das sensações intrínsecas do ser humano.

Os pressupostos de Léger (1989) comungam com as teorias do pintor Wassily Kandinsky (1990), que considera o artista um transformador da natureza – capaz de intervir a partir de sua necessidade interior. “O pintor deve procurar, antes de mais nada, *entrar em contato eficaz* com a alma humana, única garantia de profundidade cósmica da arte” (KANDINSKY, 1990, p. 12, grifo do autor). Para os dois teóricos, o âmago da arte está na sua relação com os sentimentos do homem. Assim, pode-se depreender que arte é criação, inovação e liberdade, mas é também emoção, e interioridade. Para o pintor

Kandinsky (1990), tudo é questão de sensibilidade, é somente por ela que se alcança o verdadeiro numa obra de arte.

Os palhaços lilianos, numa mescla do grotesco e do sublime, do riso e da lágrima, do regozijo e da tristeza exprimem um espetáculo que transfigura o mundo circense, pois expressam as mais profundas emoções que compõem o subsistir. “A arte talvez não seja senão a expressão da alegria trágica de existir” (PAZ, 1991, p. 223). Dessa forma, entende-se que por mais burlescas que sejam as imagens de Lília, estão nos seus traços, formas e cores, as linhas da travessia existencial que amálgama homem e arte.

Para Fayga Ostrower, em sua obra *Criatividade e processos de criação* (1987), tecer uma obra de arte contempla pensamentos e emoções, assim como a vida – equilibrando-se sobre a linha da razão e do coração. A experiência e percepção do artista, em distinguir e elaborar imagens, se estrutura nas regiões mais profundas do universo interior, sensório e afetivo, na qual os sentimentos regem o pensar, bem como, o pensar organiza os sentimentos. Os palhaços de Lília, não só manifestam a alegria e a fantasia do mundo circense, mas os conflitos e dramas humanos. “Sua grande sensibilidade traduz, na sensação visual das telas, a inquietação e o conteúdo trágico dos valores humanos desta geração, que é o seu tema predileto” (FARIA apud SILVA, 2002, p. 30).

Observa-se, na imagem de Lília, traços expressivos e contornos fortes, cores que configuram uma alegoria do interior.



Figura 3.
Fonte: Técnica mista em papel, série “Palhaços”, São Paulo, 1991. Imagem disponível em <http://www.liliapoesia.com.br/page_23.html>. Acesso em Junho de 2013.

O palhaço reflete, em seu riso breve, o sofrimento mascarado pela ledice, seus olhos espelham o Outro, mas guardam as lágrimas da vida,

Com mais razão se aplica ao riso o que esse homem pensava das lágrimas. Por mais franco que se suponha o riso, ele oculta uma segunda intenção de acordo, diria eu quase de cumplicidade, com outros galhofeiros, reais ou imaginários (BERGSON, 1983, p. 08).

Segundo o autor, o riso encobre uma verdade oculta, preenche o vazio da dúvida, camufla a angústia e a dor através da alacridade expressa pelos contornos dos lábios.

Observa-se, na imagem, um riso tímido e, ao mesmo tempo, longo. Um simples mover-se da face que transmite uma falsa alegria. Assim, como aponta Henri Bergson (1983), por trás do riso revela-se uma intenção tácita, um sentimento secreto, uma verdade reprimida, isto é, o homem se mascara como uma defesa diante de outrem, o esconder-se configura sua fuga da realidade, sua saída do caos, embora o mesmo esteja ocorrendo dentro de si.

Calvino (1990) argumenta, em *Seis propostas para o próximo milênio*, que quando um objeto simbólico se insere em um contexto pode-se atribuí-lo uma força de presença e significação. O simbolismo de um objeto pode ser clarividente, destacando-se rapidamente aos olhos de quem vê ou permanecer implícito – quase despercebido, mas atenuando-se ou não, sua significação sempre existirá. Consonante com a teoria de Calvino (1990), Chevalier e Gheerbrant apontam que “Os símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas da ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito” (2009, p. 12). Partindo dos teóricos, compreende-se, que o símbolo do palhaço não integra um contexto imagético, quer dizer, pois é ele que cria o contexto, sua presença é a razão e não a inserção.

Verifica-se, na reprodução visual, que o corpo do palhaço é envolvido por uma profusão de pingos vermelhos espalhados em torno do pescoço, a coloração se destaca fortemente como gotas de sangue sufocando o truão. “... o vermelho da indumentária sublinhará com força pela dissonância interior que criará, a tristeza do quadro e, sobretudo, do personagem representado” (KANDINSKY, 1990, p. 104). O vermelho é uma cor dramática, que incita a melancolia, a figura circense apresenta-se como se estivesse derramando lágrimas de sangue, gotas de dor, de um sofrimento que se esconde em seus olhos anchos e arregalados. Quando se internaliza as feridas, elas se tornam mais intensas e incicatrizáveis. A dor é remediada até o momento que todas se rompem, que todas se formam apenas uma, assim, formando um abismo angustiante que vai sufocando o ser.

Para o escritor Raimundo Carrero, “Nunca escreva o que tem a dizer, escreva o que não pode ver. A gente escreve o que não confessa nem a própria alma. É o que precisamos contar” (2013, p. 15). A escrita visual de Lília é um desoprimir do interior, um desabafo de emoções, seus contrastes e tons revelam mais que uma figura circense, eles expressam uma figura humana sem especificidade, um ser permeado por angústias, frustrações e lembranças, ou seja, pelas dores que pintam o cenário da vida.

Interpreta-se, na imagem um palhaço com a cabeça coberta por um chapéu com manchas pretas, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), o chapéu acessório de identificação simboliza o pensamento e as ideias. Verifica-se, na tela, um ser compilado por pensamentos tristes com uma mente escura, sem esperanças, sem cores que possam clarear suas ideias ou avivar seus anseios. Assim, seus pensamentos se mesclam entre o preto e o cinza, “Como um “nada” sem possibilidades, como um “nada” morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o *preto*” (KANDINSKY, 1990, p. 90, grifo do autor). Dessa maneira, o preto contido no chapéu apresenta um horizonte nublado, um ser desiludido, desesperado, que derrama lágrimas de sangue, enfim, que vivencia os dramas existenciais da humanidade.

A poeta Aurélia Bandeira de Faria discorre sobre a obra pictórica de Lília,

Sua emoção mística contrasta cores e formas, criando imagens fantásticas, verdadeiras figuras do limbo, materializadas nos labirintos de sua fonte criadora, entre as grandes muralhas do seu mundo interior e cristalizadas nas telas pela vertigem do seu pincel. (apud SILVA, 2002, p. 30).

Partindo da acepção de Faria (2002), a obra da autora manifesta figuras que compartilham uma verdade desmascarada, uma ferida exposta, inquietações que se personificam num palhaço melancólico que enfeita-se de adereços para estancar as lesões da alma, para amenizar a tragédia interior. Para Eagleton (2010) e Beaumont (2010), em sua obra *A tarefa do crítico*, a tragédia exterioriza todas as emoções, ela é composta por um paradoxo interior que permite ao indivíduo ir além de sua condição desesperadora, pois ela é um reflexo da contradição imanente do homem. Dessa forma, a duplicidade estampada nos quadros de Lília, entre o riso e a lágrima, a alegria e a

melancolia, o preto e o branco são sintomas desse paradoxo trágico que está inerente à vida humana.

De acordo com o pintor Wassily Kandinsky, “... do verde só emana o tédio (efeito passivo). A passividade é a característica dominante do verde absoluto” (1990, p. 87). Verifica-se, que o verde emerge na tela liliana, sua coloração se expande pelo quadro, envolvendo a pele do palhaço, assim, expressando uma figura pacífica, entediada pelas desilusões de sua travessia. Segundo Lars Svendsen (2006), em *Filosofia do tédio*, como vivência essencial inerente ao sujeito, o tédio é um problema que atinge a realidade subjetiva de todos, é uma característica da modernidade diante de um universo esvaziado de emoções. A imagem do palhaço representa mais que o drama humano, caracteriza o sujeito melancólico da modernidade, repleto de fraturas, de feridas que tentam ser ocultadas, pois se forem expostas passam a ser consideradas fraquezas – indicio de derrota.

3.1 PALHAÇO: UMA ALEGORIA DO SUJEITO MELANCÓLICO

Em *A origem do drama barroco alemão*⁵, o filósofo Walter Benjamin afirma que é através da alegoria que uma sublime paisagem pode revelar sua face mais obscura e maligna. Uma expressão alegórica se distancia daquilo que é, para representar uma significação intrínseca, ou seja, um sentido que está dentro do objeto, mas implícito para o olhar do outro. Dessa forma, a alegoria sempre “significa algo de diferente daquilo que é” (BENJAMIN, 2004, p. 257).

Segundo Gilbert Durand (1993), em sua obra *A imaginação simbólica*, a alegoria é a regressão do sensível, a descoberta do portento, um navegar do figurado ao significado, “mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, *epifania*, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível”

⁵ A obra resulta da tese de livre-docência que Benjamin desenvolveu para apresentar à Universidade de Frankfurt-Main, com o objetivo de se tornar docente titular em alemão. Após ser examinada por uma banca composta por dois professores da instituição, a tese foi recusada.

(DURAND, 1993, p. 11, grifo do autor). Valendo-se dos apontamentos dos teóricos, compreende-se, que a alegoria está além daquilo que se materializa tornando seu sentido inacessível, porém, com um olhar atilado do leitor, sua significação emerge como uma epifania, como a descoberta de um novo horizonte.

Para o artista plástico Nilson Seoane, “O que não encontramos na quentura humana, descobrimos no semblante triste, no choro, e nos sorrisos dos palhaços de Lília A. Pereira da Silva” (apud SILVA, 2002, p. 22). A imagem circense na obra da autora revela dois lados do homem: o exterior – expresso pelo riso expansivo e pelas cores vivas e álacres, e o interior – habitado por uma escuridão melancólica e conjugado por um oceano frio de lágrimas. Para Chateaubriand apud Hugo, “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” (2002, p. 46).

Compreende-se, a partir de Chateaubriand (2002), que, na composição de Lília, seu palhaço alegórico reflete a dualidade do sujeito e da existência, composta por seus encantos e temores, por manhãs quentes de verão e enevoadas de inverno.

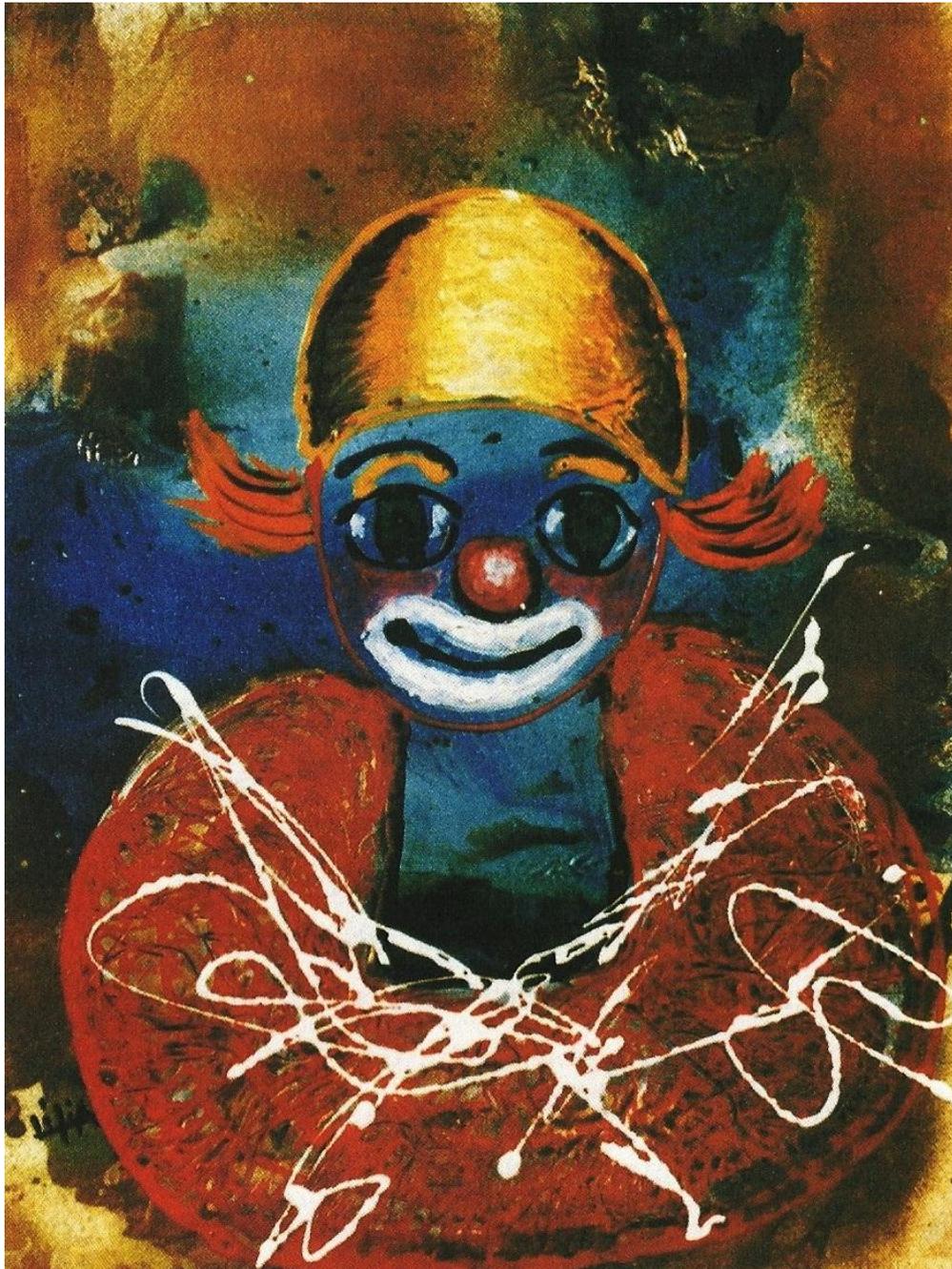


Figura 4.

Fonte: Técnica mista em papel, série “Palhaços”, São Paulo, 1991. Integra a obra SILVA, Lília Aparecida Pereira da. **História do espantalho pescador**. São Paulo: RG Editores, 2010, p. 85

Discorre Victor Hugo (2002), a poesia da modernidade é o drama – caracterizado pelo real que é constituído por dois aspectos, o sublime e o grotesco, que se chocam, assim como se amalgamam no interior do homem e na criação. Para o autor, o “drama é poesia completa” (HUGO, 2007, p. 43).

Observa-se, na poesia da imagem, a dramaticidade contida nos traços do palhaço, um sorriso largo, mas sem ânimo, sem vivacidade, um simples sorrir como se escondesse por trás dos lábios uma triste história: “Uma história é só uma metáfora, pequena, curta, diante do que é o ser humano” (CARRERO, 2013, p. 15). Nem o nariz vermelho e as bochechas coloridas podem disfarçar um olhar atento, observador, mas melancólico, de um verde escuro vago, como um abismo no azul sem fim.

Discursa o pintor em relação ao azul, “Ao avançar rumo ao preto, tingese de uma tristeza que ultrapassa o humano, semelhante àquele em que mergulhamos em certos estados graves que não têm e nem podem ter fim” (KANDINSKY, 1990, p. 87). É assim o olhar perdido do palhaço, uma mescla entre o verde, o azul e o preto, entre o céu e as trevas – formando um precipício no limbo. A expressividade de sua face apresenta um ser emaranhado de frustrações e sofrimentos, arrebatado por um tédio interminável.

De acordo com o teórico Lars Svendsen (2006), a alegria e a ira sempre fizeram parte da história, mantendo-se linearmente, enquanto o tédio vem crescendo demasiadamente. Há cerca de dois séculos o homem começou a se autoanalisar, a refletir sua condição no universo, e a se ver como sujeito individual que deve se realizar, e nessa busca pela realização, a vida cotidiana torna-se uma prisão, assim, “O tédio *existencial* resalta-se como um fenômeno da modernidade” (SVENDSEN, 2006, p. 22, grifo do autor). Analisa-se, que o tédio é consequência do homem melancólico na modernidade, que busca incessantemente, que não se conforma com a realidade, que luta por seus anseios, e, dessa maneira, se entristece profundamente pela falta de amor, pelas decepções, perdas e lembranças.

Na imagem anterior, o palhaço se encontra cercado por “lágrimas de sangue”, enquanto nessa, seu pranto se transformou em uma gola presa em seu pescoço, porém, não é simplesmente uma gola de um figurino circense, é a representação de um fardo, uma dor que sufoca seus desejos e inibe sua alegria, assim, o levando ao desespero. Para Kierkegaard, “O desespero está portanto em nós” (1979, p. 197). Compreende-se, que a gola vermelha é o desespero do homem – que o prende e o destrói em sua angústia inconsolável, em razão disso, “Desesperar de si próprio, querer, desesperado, libertar-se de

si próprio, tal é a fórmula de todo o desespero...” (KIERKEGAARD, 1979, p. 200). Mas, como pode-se observar na tela, o ser não consegue liberta-se do mal que o aflige, tendo que carregar em seus ombros e sufocado em sua garganta o sofrimento que o atormenta.

Conforme o crítico Octavio Paz em *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*, salienta que,

Ler a pintura é contemplá-la: tocá-la como se fosse um corpo. Por sua vez, a imagem do corpo nos conduz a outra: a da viagem e da peregrinação. Tocar um corpo é percorrê-lo como um país, adentrá-lo como as ruas e as praças de uma cidade (1991, p. 218).

No dizer de Paz, ler uma obra visual é como desbravar um corpo, e ir além dos campos da beleza física, é lê-lo intimamente nas entrelinhas de seu solo, de sua epiderme. Observam-se na figura, no meio da gola avermelhada do palhaço, traços sinuosos brancos, como frinchas que alegorizam saídas, possibilidades de um recomeço, de um reviver.

O chapéu que envolve a cabeça do saltimbanco é dourado e brilhante como um sol que se encaminha para o crepúsculo. Um sol que vai partindo entre o azul e o alaranjado borrado pelo preto da noite que espreita. O entardecer expressa a duplicidade do ser: o vigor e a ledice da tarde que se vai ao encontro da noite, escura e fria, como a melancolia e o tédio – apáticos e sem vida. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), o sol, ao se pôr, pode dar aos homens a morte ou guiar as almas pelo limbo trazendo-as de volta ao nascer do dia. A alegoria da imagem solar na obra, expressa o universo exterior diante do homem, a angústia vai desbotando a felicidade, o desespero vai arrefecendo o dia, como o entretecer da noite e da tarde.

As imagens descrevem o homem em seu íntimo, em seu infinito mais profundo, elas desvelam as sutilezas da alma. Para Fayga Ostrower, “Como processos intuitivos, os processos de criação interligam-se intimamente com o nosso ser sensível. Mesmo no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade” (1987, p. 12). A criação é uma reflexão sensível do artista em relação a si e ao próximo, pois ao conhecer-se,

ele conhece o outro em todos os seus tons e pigmentos, e, assim, ele poderá representá-lo e descrevê-lo com as cores e o encanto que a imagem eflui.

A imagem líliana apresenta a alegoria do sujeito melancólico da modernidade tomado pelo verde – pelo tédio de sua condição existencial tornando-se dramática pela inserção do vermelho.

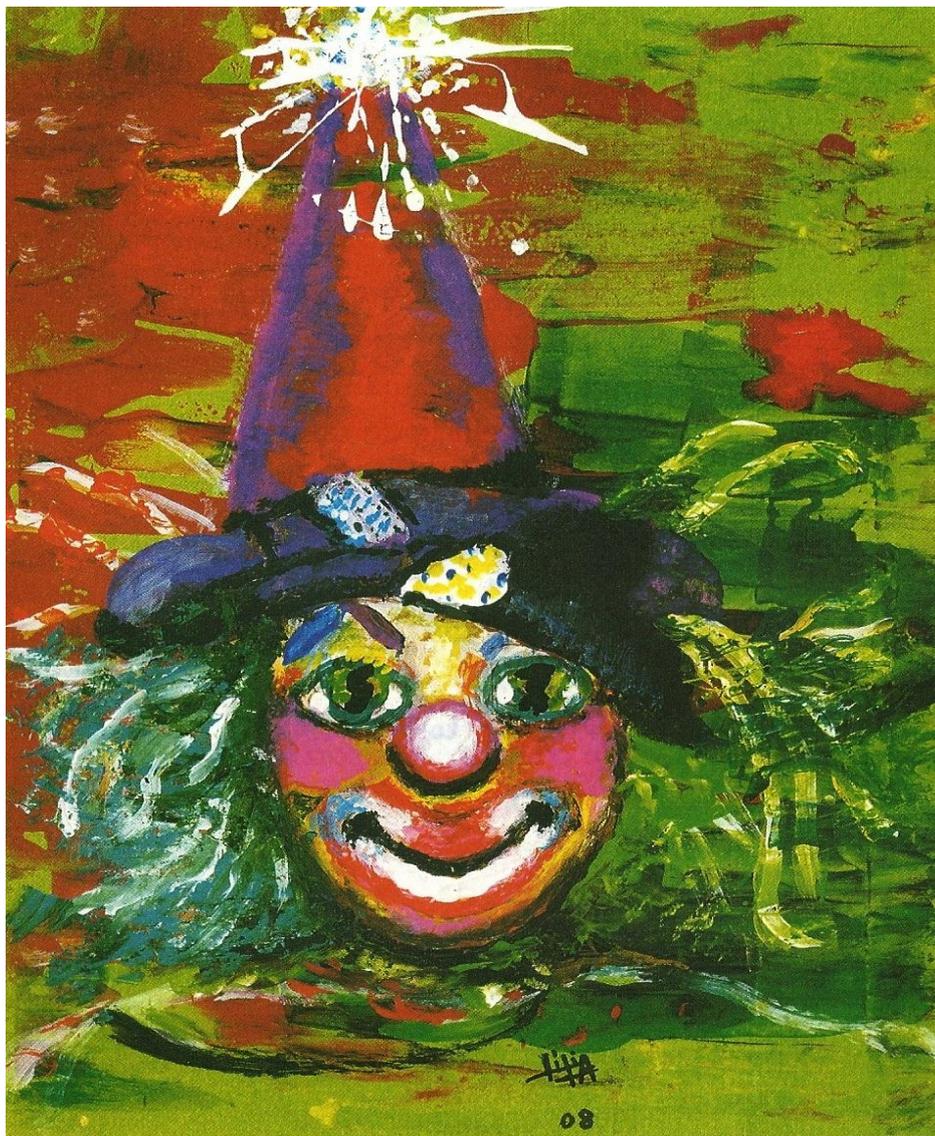


Figura 5.
Fonte: SILVA, Lília Aparecida Pereira da. **História do espantalho pescador**. São Paulo: RG Editores, 2010, p. 45.

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, distancia-se da alegria, não desperta paixões. É uma cor sem apelo, sem vibração, tornando-se benéfica para as almas que necessitam de repouso,

porém, essa apatia pode tornar-se enfadonha. Dessa maneira, o verde eleva-se na composição de Lília como a entediante vida social diante do homem. “O problema foi que o estado pós-moderno não se manteve tão eufórico e deleitoso por muito tempo” (SVENDSEN, 2006, p. 29). O ser burlesco retrata um indivíduo entediado por uma sociedade altamente globalizada e tecnológica, que vive numa frenética era de informações, em que parece deixar de lado a sensibilidade e as emoções.

O verde representa o esvaziamento do homem, sua depressão, segundo Kaufmann (2004), vive-se em uma sociedade depressiva, os sentimentos são reprimidos e as referências culturais rapidamente se multiplicaram, sem haver tempo de serem assimiladas, assim, a autonomia pessoal torna-se um fardo, uma angústia por escolhas, anseios, dúvidas que provocam um desmoronamento pessoal, um “vazio depressivo” (KAUFMANN, 2004, p. 168). O palhaço reflete em seu olhar esverdeado a tragédia interior mascarada por seu sorriso alegre. Sua face corada é mais que um apelo cômico, é a alegoria da vergonha diante do universo a sua volta. Por conseguinte, “A máscara/maquiagem demanda um movimento que envolve tanto a característica psicológica da personagem como os impulsos naturais do rosto do artista” (BOLOGNESI, 2003, p. 179).

Segundo Gerd Bornheim (1969) em *O sentido e a máscara*, a poesia emana com todo seu abisso e intensidade na tragédia moderna a partir do instante que o homem, ser soberano e forte, se descobre fraco e impotente diante da vida. Por essa razão, o trágico se impõe na tragédia clássica, enquanto que na tragédia moderna é descoberto. Assim, a obra pictórica de Lília se torna trágica na medida em que a máscara do palhaço vai se desfazendo, e assim, revelando um sujeito frágil e enfasiado pelas frustrações e mazelas do mundo. Discorre a pesquisadora em relação à tragédia,

A tragédia, na linguagem do palhaço, é caracterizada por um aspecto libertador. Sua manifestação leva artista e público a transcenderem suas próprias dores. Por sua perspectiva lúdica, o palhaço supera sua tragédia por seu modo peculiar e cômico de olhar o mundo. (MATOS, 2009, p.41).

Pode-se compreender consoante a autora, que na tentativa de ocultar os abismos do coração e as cavernas interiores, o palhaço busca sorrir, busca formas de superação sem que a melancolia tome conta de sua feição. Pois o homem vive de aparência, de poder, mas todas as adjetivações se tornam pequenas e insignificantes diante do caos interior, da tormenta que devasta as entrelinhas do ser. Para Victor Hugo, “... estes homens que tanto nos fazem rir se tornam profundamente tristes” (2007, p. 50). Para o homem melancólico da modernidade, torna-se mais fácil conviver com um sorriso estampado em seus lábios do que com a dor expressa em sua face, pois a tristeza é considerada derrota, infelicidade, ou seja, insucesso. Discorre o teórico em relação ao fracasso existencial,

O insucesso tornar-se, então, cada vez menos imputável ao destino, ao acaso do nascimento ou a uma responsabilidade coletiva. Se o ego tem a sensação de não ter vencido, de não ser grande coisa, a falha não deve ser procurado noutro lado, mas em si mesmo. A desgraça existencial é acompanhada dum culpabilização, psicologicamente ainda mais insustentável. (KAUFMANN, 2004, p. 165).

Partindo do que afirma o teórico, ser um indivíduo de sucesso é um desejo imanente ao homem desde o seu nascimento, e se o mesmo falha, não se reconhecendo como vencedor, a culpa é unicamente sua, pois ele é o timão de sua jornada. Dessa maneira, o sujeito irrealizado perde o brio e o encanto pela vida, para ser tornar um simples vivente observador do tempo. Assim, a autora delinea olhos arregalados, atentos de um palhaço que observa o universo atentamente, mas que carrega em seu olhar o vazio melancólico de subsistir.

Conforme Quirino da Silva, “O encantamento de Lília pela figura do palhaço evidencia o seu enternecimento, o seu amor pela criatura humana” (apud SILVA, 2002, p. 74). A artista busca configurar, em sua obra, os sortilégios da existência, as linhas que traçam o sujeito e seu viver. Ela cria imagens fantásticas, e o fantástico não está em seres extravagantes e mórbidos, mas dentro do próprio homem.

Para o crítico português Carlos Mendes de Sousa, em relação ao processo plástico, “... a dificuldade em apanhar a expressão, aquilo que escapa, mas também aquilo que mais perto pode chegar do que é dentro da pessoa. Aquilo que em última instância é a verdade mais desejada, e também, a mais simples e palpável marca da existência” (2013, p. 41). A escritora tenta apanhar dentro de si, e transfigurar em suas figuras, a expressão circense, mas não aquela do circo, e sim, a dos dramas do homem, de sua verdade composta por risos e choros, pela “montanha russa” de sentimentos que é a subsistência.

Verifica-se, como característica dos palhaços lilianos o chapéu peça indispensável em suas composições. Na tela, o chapéu, se manifesta com formas alongadas, expansivo no início e estreito no final. No primeiro olhar, rememora a festejos de aniversário com riscos brancos embaralhados em seu topo, mas a partir do contexto imagético, analisa-se, que seus traços se assemelham à forma de um vulcão, a cor vermelha intensifica ainda mais essa representação. Segundo Caldas Aulete (2011), o vulcão simboliza um indivíduo imprevisível. Assim, vivendo em um mundo entediante, sua cabeça torna-se um vulcão em erupção, como pode-se analisar no vermelho, que escorre do topo do chapéu como uma lava que alegoriza o desespero e as tensões humanas.

Discorre Victor Hugo, “... todo drama se passa nos bastidores”, isto é, a dramaticidade da imagem não está no dizível aos olhos do leitor, mas por trás das cortinas visuais, ou seja, é quando o espetáculo do bufão se encerra que o homem faz o seu “show” sem risos e sem máscaras. De acordo, Bolognesi (2003), a máscara e a maquiagem do palhaço tem papel fundamental, pois retratam dois elementos: a interioridade que permite subsidiar as características emocionais e subjetivas do palhaço, e a tipificação, que o qualifica como tipo cômico e burlesco com função específica diante do público. A obra da autora expressa figuras circenses que alegorizam os dramas humanos, mas também expressam a duplicidade do palhaço como artista cômico, que no palco faz truancices, mas, no camarim, sem maquiagem e sem adereços, é apenas um indivíduo com a fragilidade de todo ser.

Para Sousa, “A atenção ao outro, entendido na sua completude, faz com que o procure apreender em sua interioridade, levando-a a atentar igualmente na expressão plástica do próprio rosto” (2013, p. 42). Valendo-se do dizer do

autor, Lília busca, em suas obras, expressar as profundezas do homem, e, por esta razão, fazer com que o leitor reflita sobre si, e reviva em seu âmago sentimentos e anseios. Dessa maneira, seus rostos burlescos contemplam traços que transcendem o mundo dos circos, pois manifestam formas peculiares que esboçam todo e qualquer sujeito.

A artista plástica Giovanna Apolloni discorre em relação à obra de Lília, “Seus palhaços feiticeiros e trágicos surgem construídos com a cor, oferecem à pintora apaixonados pretextos para analisar e expressar pictoricamente um exato gesto poético ...” (apud SILVA, 2002, p. 11). Um dos pontos sublimes na obra liliana são as cores e tonalidades, que são expressas com força e vivacidade. Verifica-se, a seguir, que a artista se vale em sua tela de uma coloração singular que acaba “falando” pela imagem.



Figura 6.

Fonte: A pintura encontra-se presente na obra, SILVA, Lília Aparecida Pereira da. **História do espantalho pescador**. São Paulo: RG Editores, 2010, p. 170.

As cores utilizadas pela artista através de seus palhaços fazem um convite ao leitor para uma viagem interior e imaginária, onde suas asas contemplam pensamentos e emoções. Nesse mergulhar para dentro de si, o leitor se depara com um universo colorido e trágico que é a alma humana – composta por matizes obscuros e claros. Em razão disso, “Não é possível conceber a existência dos homens sem um ambiente colorido. As plantas, os animais se colorem naturalmente: o homem se veste com cores” (LÉGER,

1989, p. 93). Não há vida sem cor, o indivíduo necessita de cores, elas o representam em suas comemorações e tragédias, elas revelam o que o silêncio e as palavras não dizem.

Segundo Octavio Paz, “A cor, afirmou, pensa por si mesma. Se a cor realmente pensa, se destrói como presença; se transforma em signo” (1991, p. 217). A cor está além de um mero artifício decorativo, ela se afirma não como presença, mas como signo que constrói sentidos, que se significa enquanto elemento vital na imagem. A obra expressa um carnaval de cores em meio a um sorriso alegre e vibrante, tão vivaz que arrebatava o leitor por sua expansividade. No entanto, esse regozijo é apenas o disfarce da figura alegórica. Conforme aponta o autor, “Onde termina o poema, começa a poesia: a presença, não são os signos pintados que vemos, mas aquilo que os signos invocam” (PAZ, 1991, p. 217).

O signo violeta se expressa na imagem com grande lirismo. Encontra-se sobreposto no meio da obra e amalgamado com o azul em suas extremidades. Em relação ao violeta, o pintor russo argumenta, “há nele algo de doentio, de apagado (como escória), de triste”. (KANDINSKY, 1990, p. 93). Observa-se, no esboço que ele emana como um nevoeiro tentando ofuscar as outras cores, porém, o palhaço posiciona-se num plano a frente do violeta, com suas formas vivas e álacres, ainda que esteja desintegrando-se na coloração violácea.

Para Chevalier e Gheerbrant (2009), o violeta seria a passagem da vida para morte, assim como para os chineses que o consideram a cor do luto. Dessa forma, analisa-se, no quadro a transição da vida para o seu findar, o truão coberto por um vermelho intenso e um amarelo brilhante passa a representar a alegria de viver, enquanto que o violeta, ao fundo, com sua melancolia inebriante torna-se a morte à espera do homem.

As cores nas obras de Lília fulguram na imagem com densa expressividade, a autora esbanja um colorido que envolve e seduz o leitor transbordando sentimentos através das cores. Cada pigmento tem uma vida, uma história, um sentido que se faz vivo no corpo da obra. Para o teórico Victor Hugo (2007), o drama está na arte, é sob a varinha mágica do pincel que tudo que está dentro e fora do homem pode ser refletido e representado. Cabe ao

poeta pictórico abrir ao espectador um duplo horizonte⁶, dessa forma, clareando a realidade e desvelando o interior.

De acordo, com Chevalier e Gheerbrant (2009), a cor amarela representa a eternidade enquanto o vermelho arde como chamas – como princípio da vida. Observa-se, na figura que há uma contraposição entre o violeta, o amarelo e o vermelho, ou seja, uma alegoria dos dois extremos que mais atormentam o homem melancólico na modernidade: a vida e a morte. 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. Para a autora, partindo da tradição popular, o duplo está associado à ideia da eternidade e o medo da morte, dessa maneira, desenvolvendo sentimentos opostos.

A artista expressa poeticamente em seu quadro a beleza de viver se opondo à feiura da morte, o que torna sua obra ainda mais bela. Segundo Victor Hugo, “E seria também exato dizermos que o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime...” (2007, p. 34). Lília leva para o colorido da vida e para o cintilante da alma, o disforme da tristeza e da morte, assim, ela entrelaça as duas pontas da existência, os dois lados do homem. Ela desfaz a máscara da felicidade, para revelar o temor de todos os seres – o findar dos sonhos. De acordo com o autor,

O riso amargo que nos escapa, sem querer, quando descobrimos uma realidade que destrói nossas esperanças mais profundas é a expressão viva do desacordo que percebemos, nesse momento, entre os pensamentos que nos inspiraram uma tola confiança nos homens e na fortuna e a realidade que agora está diante de nós (MINOIS, 2003, p. 516).

Valendo-se das palavras de Minois, o sorriso vivaz e alegre que estampa a face do palhaço é o esboço da desilusão diante da vida, de lágrimas que se transformaram em riso, a magia do subsistir perde seu encanto e torna-se acerbo. Afirma o escritor Afonso Schmidt, “Comovi-me com os palhaços de

⁶ Hugo, Victor. **Do grotesco ao sublime**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.70

Lília. Eles dizem mais que o tema: são palhaços que parecem filosofar sobre a cromática da qual são trajados. Eles raciocinam sobre os acontecimentos de suas vidas, sem ter outro escape do que sorrir” (apud SILVA, 1996, p. 315).

As obras lilianas se constituem por uma história colorida, mas que guarda em seu cerne a escuridão da melancolia, assim como, o sujeito que mascara-se de feliz na tentativa de sufocar a dor. Suas figuras burlescas apresentam uma alegoria do indivíduo melancólico moderno, daquele que é sufocado pelas mazelas do cotidiano, que se angustia pela ausência de sentimentos, que se entristece pelas decepções da alma, que chora pelas feridas do coração, daquele que convive com o tédio, enfim, seus palhaços refletem a batalha do homem com suas distintas emoções, “A vida é uma batalha. Sempre foi e sempre será. E se tal não acontecesse ela chegaria ao fim” (JUNG, 1987, p. 85).

Discorre Walter Benjamin (2004), a alegoria manifesta-se como forma interpretativa e aprofunda-se no ato crítico da leitura da obra de arte, pois está sempre a buscar o novo, a reconstruir e renovar imagens. Em razão disso, jamais podem ser consideradas construções acabadas, mas incompletas, com arestas a se desvendar, assim, passíveis de novas interpretações. Para o filósofo alemão, a alegoria vai além do símbolo, pois transcende o aparente. A matéria significante de uma determinada obra só permanece viva, a partir do momento, em que o espectador romper sua barreira de similitude de sentido. Dessa forma, em grego, *allos* – significa outro, e *agoreuein* – falar, compreende-se, que o sentido alegórico não está no evidente e não apreende a totalidade, consiste em um “outro dizer”, em que cada objeto e cada relação poderiam significar, um outro, sentido.

Valendo-se de Benjamin (2004), a imagem a seguir expressa uma alegoria do findar do homem.



Figura 7.

Fonte: Imagem disponível em <http://www.liliapoesia.com.br/page_23.html>. Acesso em Junho de 2013.

Verifica-se, na obra de Lília, o vermelho sobreposto ao branco, em meio, ao verde profundo dos olhos do palhaço. “Porque esta é, com efeito, a ambivalência deste vermelho do sangue profundo: escondido, ele é a condição da vida. Espalhado significa a morte” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 944). O palhaço coberto de sangue no quadro alegoriza a morte do homem, uma existência limada pelo desespero que o consome e, pela dor que o sufoca.

O homem não suporta a pressão da Modernidade, sendo esmagado pelo drama⁷. Por essa razão, discorre o teórico,

Mágoa, desespero, incompreensão, revolta, raiva, prostração, perda de força, horizonte fechado, recusa de toda a consolação e de todo o projeto. Todo o universo de referência se desmoronou subitamente, esvaziado do interior, transformando o mundo em cenário. Sem base neste universo tornado fantasmagórico, o indivíduo sente diluir-se ainda mais (...). (KAUFMANN, 2004, p. 171).

Diante das inúmeras tensões e tristezas que assolam a humanidade, o sujeito sente-se sozinho e perdido sem ter referências. Sua alma torna-se incompreensível diante do outro, o coração perde o estímulo, e assim, a vida vai perdendo seu valor. O homem é um ser que necessita de raízes, sejam elas sentimentais ou concretas, sem elas, ele torna-se um vivente sem rumo e sem lugar no mundo, dessa forma, ele passa a vagar como um “fantasma”, e a morte, emerge como fuga desse universo nebuloso e sem sentido.

Para os autores, em relação à cor, “Iniciático, este vermelho, sombrio e centrípeto, possui também uma significação fúnebre: *a cor púrpura, segundo Artemidorus, tem relação com a morte*” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 944, grifo do autor). Interpreta-se, que a coloração avermelhada não encontra-se somente espalhada pelo corpo do truão, mas está contida em sua face e em seu chapéu, nas imagens anteriores, o vermelho se apresentava em lágrimas de sangue ou em um fardo que se alojava sobre o pescoço do palhaço. Agora não há mais compressão, o sujeito se torna livre, a “gola” se desfez, o sangue se derramou e a morte o cerca como possibilidade de renascimento.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, “Em todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto” (2009, p. 142). A obra da artista esboça o findar da vida em primeiro plano – o vermelho que emana sangue vivo, a morte escorrendo pelo corpo do homem, enquanto que o branco

⁷ Para Kaufmann, “...o indivíduo não tem naturalmente, uma sensação plena da sua realidade de ser. A densidade individual e a adesão ao mundo são construções. Só o controle do processo identitário as permite. E este controle torna-se impossível, quando a vida é brutalmente esmagada pelo drama”. (2004, p. 171).

ao fundo – emana como luto, como um novo horizonte em busca do recomeço e do reviver da alma.

Para o autor, “A condenação do herói moderno é feita pelo próprio herói, isto é, consistente numa expressão individual de amargura e desilusão do “eu”, numa atitude de auto-flagelação” (JÚNIOR, 2010, p. 107). O herói imaginário das obras lilianas é composto pela alacridade das cores, pela força dos contornos e pelo encanto das formas. Com lirismo e expressividade, a autora revela o homem em todas as suas facetas cotidianas, aborda sentimentos e emoções que estão arraigados a todo e qualquer ser humano. Sua arte reflete o herói anêmico, aquele que luta por prosperidade, mas ao mesmo tempo, se frustra e desaba em melancolia.

Segundo o crítico Fernand Léger (1989), a beleza de uma obra de arte é independente de sua representação, ela está em si, dentro de si, ou seja, a própria obra por sua elaboração comporta o belo. Dessa forma, todo objeto criado pode contemplá-lo em seu cerne. Pois ele não é, “... catalogado, hierarquizado. O belo está em toda parte, tanto na ordem de uma bateria de painéis contra a parede branca de uma cozinha, como num museu” (1989, p. 72). A beleza da obra liliana está intrínseca na fantasia de suas figuras, nas linhas de suas formas, no colorido vislumbrante de seus palhaços.

Para o jornalista Quirino da Silva, “O trágico de sua arte, de sua lírica, das suas obras de teatro, conduz o leitor e o intérprete das suas criações artísticas num mundo da realidade, que é sempre o mundo irreal” (apud SILVA, 1996, p. 335). A partir desse universo irreal e imaginário a artista tece imagens fascinantes, figuras que encantam e desencantam mescladas a sentimentos profundos, que elevam sua arte, que reflete as emoções do homem e a travessia da vida.

A poesia está contida em cada contraste, contorno e tom que a poeta emprega em suas telas. Lília configura em suas obras uma ponte entre lírica e imagem, a base de sua criação está na interioridade e no imaginário, os quais projetam figuras profundas e histórias figurativas. Segundo Adma Muhana (2002), poetas contam histórias e fábulas, por meio, de seus poemas, o principal objetivo de suas criações é inventar, imitar e “... representar as coisas que são, que podem ser, ou que os antigos tiveram por verdadeiras...” (MUHANA, 2002, p. 98). A poeta expressa em suas imagens, alegorias do

homem, bem como, de suas ideias e sonhos, para Lília a essência humana está no inconsciente e na alma – as fontes mais puras e complexas do ser.



Figura 8.
Fonte: A pintura encontra-se presente na obra, SILVA, Lília Aparecida Pereira da. **História do espantalho pescador**. São Paulo: RG Editores, 2010, p. 169.

A obra da artista configura uma imagem circense animada, colorida, festiva que transfigura em suas formas um carnaval de emoções. Ela expressa o indivíduo e suas fantasias, ela se significa como presença e ausência. Linguagem é imagem que se constrói e reconstrói sentidos. Para Benjamin, há uma “crença na existência objetiva dos conceitos, fora das coisas ou dentro

delas – sempre transitou com muita rapidez do reino lógico dos conceitos para o reino mágico das palavras” (1996, p. 28). A imagem esboçada por Lília delinea esse reino mágico fruto da matéria verbal. A autora transmite em sua obra uma carnavalização⁸ expressa por uma chuva de cores, um sorriso largo e olhos cerrados para evitar o sofrimento real.

A obra da artista convida o espectador a percorrer um universo imaginário, onde um palhaço de olhos fechados esbanja alegria com uma flor amarela a carregar. Em meio a um festival de cores e formas, o truão alegoriza o homem que torna-se “cego” para realidade e passa a viver num mundo de fantasia, na eterna folia de um carnaval – que exclui a solidão e as tristezas, isto é, as mazelas do interior. Para o teórico, “O homem sente-se isolado no cosmos porque já não estando envolvido com a natureza, perdeu a sua “identificação emocional inconsciente” com os fenômenos naturais” (JUNG, 1987, p. 95). Compreende-se, nas imagens de Lília, que o indivíduo na tentativa de fugir da solidão e do isolamento, passa a configurar sua própria realidade – mais álcere, colorida e viva.

Para Salvador Dalí, “Tratava-se de inventar um objeto irracional que traduzisse tão concretamente quanto possível os fantasmas delirantes de um espírito poético” (1987, p. 114). Observa-se, um palhaço que busca traduzir a existência humana, por meio, de uma poesia imagética que tece um mundo imaginário com o encanto da fantasia, mas também com a profundidade do homem. “Cada circunstância da existência, cada traço de caráter, cada anomalia torna-se desse modo excepcional, mítica, e todo exibicionismo pode ser um espetáculo grandioso de humanidade e de verdade” (DALÍ, 1987, p. 127). O espetáculo da arte está na essência humana, é a partir do homem que se representa e se reconstrói a existência, sendo ela imitação ou irrealidade.

⁸ O carnavalesco está inerente ao riso, pois é nas manifestações populares que se encontram as liberdades humanas que se opõem a seriedade da conjuntura.

Para o autor, “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações - as festas públicas carnavalescas, os ritos, os cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. - possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível”. (BAKHTIN, 1987, p. 03)

De acordo com os teóricos, “Com efeito muitas vezes a flor apresenta-se como figura-arquétipo da alma, como centro espiritual” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 439). O símbolo floral na obra da artista representa a alma do homem tentando permanecer florida diante dos males que o cercam. Para Jung (1987) o grotesco e o humor formam uma ponte entre o mundo humano e o mundo fantástico, eles aliam realidade e imaginação, dessa forma, a produção de Lília através dos seus palhaços traçam um liame entre dois universos – a triste travessia e a álcra fantasia.

A partir do *Manifesto do Surrealismo* de 1924 por André Breton, pode-se compreender que o homem é um ser sonhador, que passa a transformar a precária e dolorosa realidade em um universo com tons mais suaves, coloridos e com os encantos do imaginário. O indivíduo reacende em seu inconsciente um mundo, do qual, se apagou, isto é, com o tempo a infância de magias e sonhos se perdeu em um passado distante e irrecuperável. Assim, a fantasia torna-se necessária e atuante na existência humana, como principal elemento contra as enfermidades que atingem a racionalidade, pois “O surrealismo é o “raio invisível” que um dia nos fará vencer os nossos adversários” (BRETON, 1985, p. 81).

Observa-se, na obra a seguir uma intensa coloração, composta primariamente pelo amarelo e o vermelho – difundida por tons alaranjados.



Figura 9.

Fonte: Óleo sobre o papel, série "Palhaços", São Paulo, 1991. Imagem disponível em <http://www.liliapoesia.com.br/page_23.html>. Acesso em Junho de 2013.

Assim, como na imagem anterior, a artista configura expansiva alacridade em um palhaço sorridente a conduzir uma flor (nessa obra de cor vermelha). A obra circense evoca um amarelo "intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, o amarelo é o mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores..." (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 40). Verifica-se, na reprodução visual um brilho revigorante que expressa à comemoração da vida, o prazer da felicidade, o sujeito passa a viver dentro de um novo mundo, privando-se dos fracassos e angústias, ou seja, ele passa a habitar dentro da sua máscara.

Compreende-se, a partir de Jean-Jacques Wunenburger (2007), que o imaginário pode ser descrito de forma literal em relação a temas diversos, mas também pode gerar distintas interpretações, pois as imagens são repletas de um sentido implícito internalizadas em seu âmago. Segundo o autor, ao interpretar elementos constituintes do imaginário como, por exemplo, tempo, espaço e personagem pode-se depreender um conhecimento essencial para analisar o ser imaginante que se vale desses constituintes para expressar sentimentos e ideias. Dessa maneira, torna-se relevante o estudo alegórico do palhaço nas artes plásticas, pois busca compreender esse sujeito imaginante que exprime suas emoções através de uma história contada por imagens.

A artista Lília Silva recorre em sua composição a um mundo, livre, ilimitado, de sonhos e sensações, nesse universo, ela expressa através do grotesco, o riso novo⁹ convidando o espectador a diferentes visões e novas perspectivas de horizontes de um cenário que está dentro de nós, escondido em nossa alma e mascarado por nossas fraquezas diante do outro. Ela percorre os campos oníricos que constituem o mundo e o homem para expressar as inquietações da alma e os mistérios do inconsciente.

Valendo-se das proposições de Henry Corbin contidas na obra *O imaginário* de Jean-Jacques Wunenburger, depreende-se a partir da fenomenologia que há duas constituições de imagens que permeiam o mundo imaginário: a primeira é as que integram a imaginação psicofisiológica – que estão internalizadas no homem e permite a criação de seres irreais e histórias ficcionais. A segunda diz respeito, as imagens produzidas de forma autônoma que encontram-se separadas do sujeito, e possibilita à “consciência intuitiva representações não mais imaginárias, mas “imaginais”, o máximo possível

⁹ Para o crítico Georges Minois em sua obra *História do riso e do escárnio*, “O riso não é mais que uma manifestação aviltante e que despreza a vaidade e orgulho dos espíritos pequenos. De visão global da existência, ele se transformou em procedimento intelectual da crítica, instrumento destruidor a serviço da razão. Para Rabelais, todo mundo pode rir; para Voltaire, o mundo é risível. Na Renascença, todos podem rir, com acentos diferentes, por que o riso é próprio do homem e essência da vida. Na época clássica, muitos não riem mais. Os responsáveis, as autoridades defendem a ordem, a grandeza, a imobilidade das instituições, valores e crenças de um mundo, enfim, civilizado. Essa atitude exige seriedade, já que o riso é o movimento, o desequilíbrio, o caos. O riso é, portanto, relegado à oposição. Reduzido a função crítica, de escárnio, de derrisão, de zombaria, ele se torna ácido. Envelhecendo, o vinho d’Anjou rabelaisiano torna-se vinagre voltairiano. Isso é, ao mesmo tempo, causa e consequência dos juízos severos que fazem incidir sobre ele os defensores dos valores estabelecidos. Degustemos agora o riso novo”. (2003, p. 363).

afastadas de todo “psicologismo” (CORBIN apud WUNENBURGER, 2007, p. 24).

Observa-se, na obra liliana, essas duas classes de imagens apontadas por Corbin (2007) constituídas em sua produção: as emoções humanas alegorizadas por palhaços que integram uma imaginação psicofisiológica, e o ser burlesco como mascaramento do homem melancólico, isto é, imagem autônoma que transcende a percepção pictórica. Para o teórico Henri Corbin, existe no cosmos, o real e o irreal, e ao lado desses dois planos há um terceiro – uma realidade imaginal, um universo particular e único, onde os espíritos se encarnam em materializações concretas e os corpos se espiritualizam formando um “mundus imaginalis” (CORBIN apud WUNENBURGER, 2007, p. 25). Dessa forma, entende-se que a artista transcende o real e o irreal, pois tece o seu próprio contexto imagético, a singularidade de um *mundus imaginalis* – de palhaços que corporificam os dramas existenciais e a tragédia humana.

3.2 O ANJO E O PALHAÇO: IMAGENS DO DUPLO

As imagens do anjo e do palhaço emanam nas obras de Lília como expressões do interior, figuras do inconsciente que configuram sentimentos que se ocultam e emoções que percorrem arraigadas a travessia humana. Compreende-se, que essas imagens representam o duplo advindo do alemão *Döppelgänger*, que designa – aquele que caminha do lado, a sombra do sujeito. O *duplo* se manifesta na composição liliana a partir da construção de suas figuras, densas, eivadas 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, 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 produção liliana 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 homem.

A imagem angelical atua como a sombra do indivíduo, como a face que ele almeja ser, em razão disso, o eu lírico passa a buscar incansavelmente essa projeção, pois ela personifica os sentimentos que o atormentam, corporifica suas fraquezas e angústias, ou seja, o lado tétrico 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 tácito 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 existir.

O anjo emerge na poesia de Lília como a imagem do herói e do ser amado – como o lado frágil 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 se tornar melhor

equilibrando-se entre escolhas: O bem e o mal – 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 encontrar o anjo – seria encontrar seu verdadeiro *self*.

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 anjo se manifesta na poética de Lília Silva como esse “modelo invisível” apontado pelo autor, à 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 eu poético o deixando sem vida e sem presente – como um ser vagante, 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.

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), 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 sujeito 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). 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. “A fantasia é uma expressão, a aparência de algo desconhecido, mas real” (JUNG, 2008, p. 105). Em razão disso, a fantasia do palhaço discursa na imagem, expressa sentimentos, assim como máscara a dor, também a ressoa, a liberta, invade o leitor, fala com a alma através de uma linguagem sensível e poética.

Lília Silva entrelaça dois momentos existenciais em sua produção, ela descreve o indivíduo com todos os seus entretens e 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 revela um mundo obscuro povoado pela fantasmagoria do interior e pelos dramas da existência. É através de imagens refletoras do ser humano que se passa a conhecê-lo melhor e a nos entender nessa pós-modernidade como homens.

De acordo com Carlos Mendes de Sousa, “... um criador só pode entender totalmente aquilo que já foi encontrado dentro de si” (2013, p. 23). A escritora mergulha em seu interior para compreender e expressar as nuances e matizes que colorem 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.



Figura 10.

Fonte: Imagem disponível em < http://www.liliapoesia.com.br/page_23.html > Acesso em Fevereiro de 2013. O original encontra-se atualmente no acervo Lea Prado em Campinas – SP.

Observa-se, na imagem um reflexo da construção humana, ou seja, um ser constituído de paradoxos, incoerências e incertezas que levam ao duplo – que encontra-se inerente ao sujeito. O anjo e o palhaço, o sublime e o grotesco – as duas facetas que revelam a dualidade do ser: a sombra e a persona.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Vivo ilha na floresta,
cercada de gnomos, bruxas,
palhaços.
O caminho é só meu. A fome é só minha,
as flores exalam seiva do terreno venenoso.
Mas
Uma estrela cadente
nunca deixou
de iluminar-me as mãos
nas Poesias
(SILVA, 2004, p.51).*

A presente pesquisa se apresenta como um direcionamento analítico para o estudo de obras líricas e imagéticas, mas também como um percurso de interpretação comparativa que busca a compreensão de áreas que se distinguem bem como se entretecem. Dessa forma, sendo articulado por um sujeito/leitor/pesquisador que reconstrói e reconfigura seu olhar ao dialogar com as obras.

O anjo e o palhaço emergem na composição de Lília Silva, como imagens recorrentes, que transcendem o figurativismo imaginário, pois manifestam sentimentos interiores e buscam uma reflexão do homem e da existência. Elas alegorizam as emoções mais latentes e desvelam os dramas mais profundos. Anjo e palhaço – duplicidade do eu, a sombra e a persona, o amor e a melancolia, as facetas anêmicas da vida, sintonia perfeita entre poesia e imagem.

A obra liliana expressa uma arte sensível, colorida, reflexiva, seja por meio da palavra que toca a alma com melodia, seja por figuras, que traduzem os meandros existenciais. A poeta contemporânea entrelaça lirismo e imagem, como a ternura de um abraço e o casar-se da noite com a tarde. Seus versos são como dedilhar um piano, e suas figuras, intensas como um beijo roubado. A arte de Lília está no modo comovente de rascunhar a vida, está nas asas do anjo que simbolizam a felicidade e nos sorrisos burlescos que alegorizam a melancolia.

A poesia não é solução, é inquietação, indagação do interior. Ela está em outrora, outrem, está em nós, nas imagens da memória e nas pedras da travessia. É atemporal, mística, sem raízes, sem destino, está além de uma compreensão do universo e do inconsciente humano, pois ela é “uma revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema” (PAZ, 1982, p.180).

A obra da autora Lília A. Pereira da Silva é fruto de um exercício de criatividade e amor, fruto saboroso que nasce de um solo imaginário com o fascínio de figuras, grotescas e imprevisíveis que refletem os horizontes da vida. Arte irrigada pela delicadeza dos sentimentos e pela sensibilidade poética, composição que desabrocha a inquietude do homem e que se torna redemoinho no coração; rio que transcorre emoções e por essa correnteza vai

Lília a manejar um barco que navega pela escuridão da morte e pelas ondas da existência.

As imagens, angelical e circense, apresentam uma realidade melancólica bem como configuram um universo imaginário álcere. Esses arquétipos construídos pela escritora atuam como “máscaras” de fuga, refúgio, de esconderijo das dores do mundo e dos males que assolam o coração. “A imagem estabelece-se numa cooperação entre o real e o irreal, pela participação da função do real e da função do irreal. Para estudar, não essa alternativa dos contrários, mas essa fusão...” (BACHELARD, 1993, p.73). Realidade e imaginação se mesclam na palavra poética e no traço lírico da poeta, esboçam uma composição profunda e inspiradora de um olhar atento para as marcas do tempo e as cicatrizes da vida.

Discorre Paul Valéry, “Há uma espécie de construção na visão, de que somos dispensados pelo hábito. Adivinhamos ou prevemos, em geral, mais do que vemos, e as impressões do olho são para nós signos, e não *presença singulares*, anteriores...” (2012, p.80). Ao ver as obras lilianas, o leitor avista um horizonte que se encontra próximo, dentro dele, uma paisagem que rompe com a superficialidade do primeiro olhar, uma alegoria interior dos sentimentos passados e que passam pelas frinchas do inconsciente.

Compreende-se, que as obras configuram o homem e suas fraturas, seja no ato imagético da escrita, seja pela poeticidade da imagem. O sujeito renasce nas linhas de sua lírica e nos contrastes de suas figuras. A incompletude, o vazio, as lacunas da alma são o alicerce de criação – exercício de percepção e vivência.

Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem” (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

Essas formas delineadas pela autora traçam a travessia angustiante de um sujeito melancólico: pela ausência daquele que se ama, por uma realidade esvaziada de emoções e pela esperança de atar passado e futuro, ou seja, unir as pontas do tempo.

O universo imagético que compõe a criação literária da escritora se constitui a partir de figuras vivas e burlescas que se engendram nas curvas da memória ou em seres pândegos que colorem o grande museu imaginário da arte, “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir” (DURAND, 1994, p. 03). Entre os acordes do tempo, a obra de Lília revigora a palavra, a cor, a forma, a autora se comunica com o leitor pelo silêncio de suas figuras, “a palavra, no breve instante em que dele (do silêncio) procede, é um grito: o que todas as convenções sociais nos ensinaram a calar...” (BARTHES, 1986, p.160). Há, em cada imagem construída, um grito sufocado, uma lágrima presa e uma emoção singular que somente o leitor poderá explica-la.

Buscou-se, nessa pesquisa, realizar um estudo profundo e sensível a partir do recorte de oito poemas e oito imagens que compõe a fortuna literária de Lília Silva. Obras que expressam mais que uma rica figuração, que manifestam imagens, como de um anjo – um ser que está dentro de nós, de uma angústia que nos inquieta, de uma busca que é inerente ao ser humano desde o seu nascimento – a busca pelo outro, pelo amor, ou seja, pela felicidade a dois, “o sentimento linguístico, para constituir as figuras, não é preciso nada mais nada menos que este guia: o sentimento amoroso” (BARTHES, p.02, 1981).

Assim como um palhaço, que, por sua vez, conduz a uma reflexão interior, descobri a fantasia circense e transcende o regozijo ao revelar outro ser, uma outra face com uma coloração mais fria e opaca. “A imagem mais simples se duplica: é ela mesma e outra coisa que não ela mesma” (BACHELARD, 1993, p.110). O palhaço de Lília manifesta um ser mascarado, camuflado por sorrisos álacres que expressa os temores e angústias que afligem o homem melancólico da pós-modernidade e que o sufoca em sua persona, em sua condição de tédio e imobilidade diante da realidade e do individualismo que o cerca.

REFERÊNCIAS

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

ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In; **Textos escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Junrgen Habermas**. São Paulo: Abril Cultura, 1980.

AGOSTINHO, Santo. **A cidade de Deus: (contra os pagãos)**, parte II. Trad. Oscar Paes Leme. São Paulo: Vozes, 1999.

AQUINO, Tomás S. **De Substantiis Separatis: sobre os anjos**. Trad. Luiz Astorga. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2006.

AULETE, Caldas; GEIGER, Paulo (org). **Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BACHELARD, Gaston. **Poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988

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

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais**. Trad, de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Ed. Universidade de Brasília, 1987.

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

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1986.

BARTRA, Roger. **Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BENTO, Edilane Rodrigues. **Melancolia e poesia tecidas em flor e anjos: diálogo melancólico entre as poéticas de Augusto dos Anjos e Florbela Espanca**. Campina Grande: 2008. 123 f. Dissertação. Mestrado em Literatura e Interculturalidade. Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* da Faculdade de Letras, Universidade Estadual da Paraíba, 2008.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

BLOOM, Harold. **Anjos caídos**. Trad. Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BOFF, Leonardo. **Ética e Moral. A busca dos fundamentos**. Petrópolis: Vozes, 2003, 3ª edição.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORNHEIM, Gerd; GUINSBURG, Jacó (org). **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BOSI, Alfredo. . **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

_____. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 2000.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo**. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUONFIGLIO, Monica. **Anjos cabalísticos**. São Paulo: Oficina Cultural Esóterica Ltda, 1993.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. "Máscaras". In: **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARRERO, Raimundo. Eterno carnaval da existência. **Língua Portuguesa**. São Paulo, v.1, n. 90, p.15, Abril, 2013.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, vol.5, nº11, Jan./Abr. 1991.

CHENIUEX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

CIVITA, Victor. **Dicionário de mitologia greco-romana**. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

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

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2002.

CHOPRA, Deepak. **O Efeito Sombra**. São Paulo: Lua de Papel, 2010.

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

_____. Palavra poética e experiência religiosa em Rodrigo Pitta: uma leitura de Água, Gasolina e a Virgem Maria. In: ALVES, Lourdes; CRUZ, Antonio. **Poética e Sociedade: Interfaces literárias**. Cascavel, Edunioeste, 2008.

DALÍ, Salvador. **As confissões inconfessáveis de Salvador Dalí**. Texto apresentado por André Parinaud. Trad. Flávio e Fanny Moreira da Costa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

DIAS, Acir. **Ana é Maria**. Campinas: 2004, 141f. Tese. Doutorado em Educação. Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* da Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2004.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

EAGLETON, Terry. **A tarefa do crítico: diálogos com Terry Eagleton**. Trad. Matheus Côrrea. São Paulo: UNESP, 2010.

FAITANIN, Paulo. A ordem dos anjos, segundo Tomás de Aquino. **Ágora filosófica**. Recife, PE, v.10, n. 1, p. 23-42, Jan/Jun, 2010.

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

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

_____. **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.

_____. **Escritos sobre a guerra e a morte**. Trad. Artur Morão. Covilhã: Lusofia, 2009.

GILES, Thomas Ransom. **História do Existencialismo e da Fenomenologia**. São Paulo: EPU, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

GONZÁLEZ, Javier. **El cuerpo y la letra: La cosmologia poética de Octavio Paz**. México Madrid – Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 1990.

GUILLÉN, Claudio. 1959 In: COUTINHO, Eduardo F; Carvalhal, Tania Franco (orgs). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HEGEL, Georg. **Estética. Poesia**. Lisboa: Ed. Guimarães, 1980.

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

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

_____. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987.

JUNIOR, Zaqueu Machado Borges. Sobre o poético e o trágico em *Yerma* de Frederico García Lorca. **Lumen et virtus**. v.1, n. 1, p. 106-116, Janeiro, 2010.

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

KAUFMANN, Jean-Claude. **A invenção de si: uma teoria da identidade**. Trad. Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

KIERKEGAARD, Sören. **O conceito de angústia**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 1968.

_____. **O desespero humano**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano**. Trad. Carlos Grifo; Maria José Marinho; Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. Trad. Maria Margarida Barahona, Porto: Edições 70, 1999.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LÉGER, Fernand. **Funções da pintura**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

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

MCPAHON, 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.

MICHELLI, Regina. Caminhos da paixão e do amor na literatura portuguesa. **Soletras**. São Gonçalo, RJ, v.08, n. 4, p. 96-105, Jun/Dez, 2004.

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

MUHANA, Adma. **Poesia e pintura ou pintura e poesia**: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Trad. João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 2002.

NICULITCHEFF, Sergio. **A imagem da memória**. Campinas: 2009, 108f. Tese. Doutorado em Artes. Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* do instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1977.

PAVIANI, Jayme. **Estética e filosofia da arte**. Porto Alegre: Sulina, 1973.

PAZ, Octavio. **Convergências**. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

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

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

PERES, Urania Tourinho. Dúvida melancólica, dívida melancólica, vida melancólica. **Melancolia**. São Paulo: Escuta 1996.

PLATÃO. **O banquete**. Lisboa: Edições 70, 1991.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**: textos Completos. Trad. Luísa Feijó e J. Teixeira de Aguiar. São Paulo: Minha, 1988.

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

REBOUÇAS, Marilda Vasconcellos. **Surrealismo**. São Paulo: Ática, 1986.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Obra completa**. Introdução e organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho. **Acerca do conceito de representação**. Goiás: Revista de História, 2011.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini. São Paulo: Cultrix, 1996.

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

SILVA, Lília A. Pereira da. **Chuva de gatos verdes**. São Paulo: RG Editores, 2004.

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

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

SILVA, Lília A. Pereira da. **Diário na Suíça**. São Paulo: RG Editores, 2005.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Elipses de anjo**. São Paulo: João Scortecci, 1993.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Europeanas**. São Paulo: João Scortecci, 1997.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Hai Kais: aos olhos de olí**. São Paulo: Scortecci, 2000.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Histórias do espantalho pescador**. São Paulo: RG Editores, 2010.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Impacto**. São Paulo: João Scortecci, 1996.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Monólogos de artes: São Paulo e Itapira**. São Paulo: RG Editores, 2009.

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

SILVA, Lília A. Pereira da. **Saia de cigana entre galáxias**. São Paulo: Scortecci, 2001.

SILVA, Lília A. Pereira da. **Trechos mágicos**. São Paulo: João Scortecci, 1992.

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

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, Lília A. Pereira da. **Sobre Lília**. Disponível em: < http://www.liliapoesia.com.br/page_10.html > Acesso em 08 de Fev. 2013.

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

SOUZA, Carlos Mendes. **Clarice Lispector: pinturas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio.** Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:** Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

TRUSSONI, Danielle. **Angelologia: o conhecimento dos anjos.** Trad. Paulo Afonso. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VIANA, Chico. **O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos.** João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 1994.

VIORST, Judith. **Perdas Necessárias.** São Paulo: Melhoramentos, 1986.

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