



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

HELENA MARIA MEDINA MARQUES

A LÍRICA DE ALICE RUIZ S.: IMAGENS POÉTICAS, MITO E SOCIEDADE

CASCADEL – PR
2013

HELENA MARIA MEDINA MARQUES

A LÍRICA DE ALICE RUIZ S.: IMAGENS POÉTICAS, MITO E SOCIEDADE

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 - área de concentração Linguagem e Sociedade.

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

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

CASCADEL – PR
2013

HELENA MARIA MEDINA MARQUES

A LÍRICA DE ALICE RUIZ S.: IMAGENS POÉTICAS, MITO E SOCIEDADE

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
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE
Orientador

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
Universidade Católica de Goiás
1º Membro

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE
2º Membro

Profa. Dra. Rita das Graças Felix Fortes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE
3º Membro

Prof. Dr. Divino Jose Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás
1º Membro Suplente

Prof.Dr. José Carlos Aissa
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE
2º Membro Suplente

Cascavel, 07 de março de 2013.

*Dedico esse trabalho primeiramente a Deus.
Para Gabriel, Juliana e Rebeca – amor por toda a
vida - razão de tudo.
A um anjo que povoa o universo.*

AGRADECIMENTOS

Conclusão de Mestrado. Após uma ausência de vinte anos sem voltar aos bancos escolares, o sentimento é de contentamento e a certeza de que há muito que se aprender. E mais, realizar velhos sonhos “embolorados” é possível em qualquer tempo da vida.

Olhando para trás, penso na quantidade de pessoas que me auxiliaram, a quem devo agradecer o apoio, a amizade, a colaboração e o incentivo.

Ao meu orientador, Antonio Donizeti da Cruz, amigo, pelo estímulo, apoio, crença em minha potencialidade, me instruindo a pesquisar, a ter prazer pelo conhecimento, mostrando que o mundo é bem maior do que podemos pensar.

À querida poeta Alice Ruiz S., pelo contato por email, pela paciência e bondade em contribuir para com essas pesquisas.

Às minhas queridas amigas que estiveram ao meu lado em muitos momentos, e torceram e vibraram com meu sucesso. Deus as abençoe: Telma, Dolores, Regiane, Márcia, Angélica, Regina, Terezinha Costa, Alessandra, Joice,

De modo muito especial a Andréia e Kuka pela ajuda.

À família, base de tudo, colo pra tudo: pai, mãe, irmãos, filhos, primos, cunhadas.

Aos amigos da escola: Cristina, Ana Luiza, Elenice, Lígia, Cleuza, Jonathan, Ismael, as “meninas da cozinha”, e todos os que sempre acreditaram em mim.

Às professoras Doutoras Lourdes Kaminski Alves e Rita das Graças Felix Fortes, todo meu respeito, pelo grande auxílio e apoio no seminário de pesquisa, na banca de qualificação e na banca de defesa, foram também suas contribuições que me ajudaram a melhorar.

Aos professores e funcionários do programa de Mestrado em Letras, pela disponibilidade, incentivo e colaboração.

A todos aqueles que, apesar de não nominados, tornaram possível a conclusão do curso.

A uma pessoa que esteve ao meu lado, incondicionalmente, nesses últimos anos, em momentos difíceis, sofridos e quando em “águas turbulentas”, esteve por perto para dando-me apoio. Acreditou em meu potencial quando eu mesma nem acreditava mais.

*algumas flores
teimam em viver
apesar do tempo
apesar do peso
apesar da morte
apesar de algumas
que teimam em morrer
apesar de tudo*

Alice Ruiz S.

MARQUES, Helena Maria Medina. *A lírica de Alice Ruiz S.: Imagens Poéticas, Mito e Sociedade*: 2012. 187 f. Dissertação do Mestrado em Letras - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel. 2012

RESUMO

Esta pesquisa sobre a obra de Alice Ruiz S. fundamenta-se na crítica e na fenomenologia com abordagens teóricas sobre crítica e imaginário, isto é, analisa-se os símbolos, mitos e imagens poéticas recorrentes na poesia de Alice Ruiz S. Além disso, também será considerado o momento de sua produção e sua relação com o contexto social da época e com as influências na produção da poeta, com bases teóricas em Durand, nos estudos entre: o autor, o texto e o meio social - por ele denominado mitocrítica e o contexto sociocultural - mitoanálise. As noções teórico-críticas foram embasadas em Durand, Bachelard, Cassirer, Brunel, Chevalier; Gheerbrandt, Merleau Ponty, Nunes, Mello, dentre outros. A pesquisa engloba o estudo da lírica de Alice Ruiz S. com base nos métodos da mitoanálise e mitocrítica de Durand, na hermenêutica e na identificação e mitos, símbolos e imagens. O corpus é constituído das seguintes obras Os livros analisados são: *Navalhanaliga* (1980), *Até 79, Paixão Xama Paixão* (1983), *Minimal, Pelos Pêlos* (1984), *Hai-Tropikai* (1985), *Rimagens* (1985), *Vice-versos* (1988), *Desorientais* (1996), *Haikai* (1998), *Alice Ruiz Série Paranaenses nº3*. (1988), *Poesia pra Tocar no Rádio* (1999), *Yuuka* (2004), *Salada de Frutas* (2008), *Conversa de Passarinhos* (2008), *Dois em Um* (2010), *Três Linhas* (2009), *Boa Companhia* (2009), *Jardim de Haijin* (2010), *Estação dos Bichos* (2011). Através deste estudo foi possível identificar e analisar os principais símbolos, mitos e imagens, dentro da perspectiva da mitocrítica e mitoanálise, que permitiram compreender as influências do contexto sociocultural da época na lírica de Alice Ruiz S. Constatou-se o uso frequente de jogo de palavras e rimas; poemas que refletem crise existencial relacionada à posição da mulher e situação histórica; o orientalismo; a mitologia grega e a integração com eu-lírico com a natureza em sua poética.

PALAVRAS-CHAVE: Alice Ruiz, lírica, mito, símbolos, imagens poéticas.

MARQUES, Helena Maria Medina. *A lírica de Alice Ruiz S.: Imagens Poéticas, Mito e Sociedade*: 2012. 187 f. Dissertation Master of Letter - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, 2012

ABSTRACT

This investigation about the work of Alice Ruiz S. is founded in criticism and phenomenology with theoretical approaches on imaginary, so that the recurrent symbols, myths and poetic images can be analysed. In addition, the time of production is also considered, as well as its relationship with the social context, the age, and the influences on the production of the poet, with theretical foundations in Durand, studies of relationship between author, text and social environment that are calles mythcriticism and mythanalysis. The critical-theoretical notions were based on Durand, Bachelard, Cassirer Brunel , Chevalier; Gheerbrandt , Merleau Ponty, Nunes, Mello,among others. The research includes the study of the lyrics of Alice Ruiz S. by using Durand's methodologies of mythanalysis, mythochritics as well as hermeneutics and the identification and myths, symbols and images.The corpus consists of the following works: *Navalhanaliga* (1980), *Até 79, Paixão Xama Paixão* (1983), *Minimal, Pelos Pêlos* (1984), *Hai-Tropikai* (1985), *Rimagens* (1985), *Vice-versos* (1988), *Desorientais* (1996), *Haikai* (1998), Alice Ruiz Série Paranaenses nº3. (1988), *Poesia pra Tocar no Rádio* (1999), *Yuuka* (2004), *Salada de Frutas* (2008), *Conversa de Passarinhos* (2008), *Dois em Um* (2010), *Três Linhas* (2009), *Boa Companhia* (2009), *Jardim de Haijin* (2010), *Estação dos Bichos* (2011). Through this study it was possible to identify and analyze the main symbols, myths and images, from the perspective of mythocritics, mythoanalysis and that allowed us to understand the influence of the socio-cultural context on the lyrics of Alice Ruiz S. Ruiz It was noted the frequent use of word play and rhymes, poems that reflect existential crisis related to the position of women and historical situation; orientalism; greek mythology and integration with I-lyric with nature in her poetry.

KEY-WORDS: Alice Ruiz, poetry, myth, symbols, poetic images.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01. “enchemos a vida”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 1988, p. 14.....	35
Figura 02. “o ai”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 1982, s/p.....	41
Figura 03. “o que é a que é”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 2010, p.193.....	44
Figura 04. “noite de ano novo”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 2010, p.19.....	57
Figura 05. “nada como a noite”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 2010, p.75.....	62
Figura 06. “por do sol”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 2010, p. 40.....	71
Figura 07. “último jasmim”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 2010.....	78
Figura 08. “voltando para casa” Alice Ruiz s. Ilustração: Poty Lazzarotto Fonte: <i>Traços e palavras</i> – Conjunto cultural da Caixa Econômica Federal.....	79
Figura 09. “passeio no Ibirapuera”. Alice Ruiz S.Fonte: RUIZ S., 2010, p. 16.....	81
Figura 10. “chão lilás”. Alice Ruiz S.Fonte: RUIZ S., 2010, p. 5.....	85
Figura 11. “jasmim do cabo”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 2010.....	86
Figura 12. “fora de hora”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 2010, p. 47.....	88
Figura 13. “Chasing Fireflies.”: Hiroshige II Utagawa e Toyohara Kunichika Fonte: http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=35737	92
Figura 14. “Catching fireflies on a summer’s evening”. Enshû-ya Hikobei (Ed.). Fonte: http://www.kuniyoshiproject.com/Genji%20trptychs.htm	93
Figura 15. “basta um galinho”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 2010, p. 19.....	94
Figura 16. “dois galos e uma galinha”. Alice Ruiz S.Fonte: RUIZ S., 2011, p. 45.....	99
Figura 17. “imóvel no vaso”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 2011, p.27.....	100
Figura 18. “céu cinzento”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 2010, p. 19.....	103
Figura 19 “Trojan Horse”. Travelling Runes Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mykonos_vase.jpg	117
Figura 20. “bem que eu vi ”. Alice Ruiz S.Fonte: RUIZ S., 1982, s/p.....	121
Figura 21. “Perséfone supervisionando Sisifo ”. 530 a.C.Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nekyia_Staatliche_Antikensammlungen_1494_n2.jpg	129
Figura 22. “Minotauros”. Marsyas.Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Minotauros_Myron_NAMA_1664_n1.jpg	140
Figura 23. “ Grabmal des Prinzen” . SCHADOW, Johann Gottfried (1764–1850) Photo: PRAEFCKE, Andreas. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Schadow_Grabmal_Alexander_2.jpg	143

Figura 24. “o elo”. Alice Ruiz S. Fonte: RUIZ S., 1982, s/p.....	151
Figura 25. “Terpsichore”. Artist: Jean-Marc Nattier 1739	
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JeanMarc_Nattier,_Terpsichore_%281739%29,_detail.jpg	154

SUMÁRIO

CAPÍTULO I.....	20
1 LÍRICA E SOCIEDADE NA OBRA POÉTICA DE ALICE RUIZ S.	20
1.1 ALICE RUIZ: POESIA, CONTRACULTURA E RESISTÊNCIA	20
CAPÍTULO II.....	61
2 ORIENTALISMO E IMAGINÁRIO EM ALICE RUIZ S.....	60
2.1 IMAGENS POÉTICAS E REDES MÍTICAS.....	60
2.2 SÍMBOLOS NICTOMÓRFICOS.....	63
2.3 A HORA CREPUSCULAR.....	77
2.4 A COMPANHIA DE PEQUENOS ANIMAIS E INSETOS	101
CAPÍTULO III	121
3 MITOS GREGOS E POESIA: DIALÓGOS POÉTICOS	121
3.1 MONTE OLIMPO: A MORADA DOS DEUSES	125
3.4 O MITO DE SÍSIFO	143
3.5 O MITO DE PERSÉFONE.....	148
3.6 O MITO DE DIONÍSIO	151
3.7. O MITO DE VÊNUS.....	154
3.9 O MITO DE NARCISO	161
3.10 O MITO DE TERPSÍCORE	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS	178

INTRODUÇÃO

[...] não haveria propriamente literatura nem arte se só existissem conjuntos de textos e obras repetindo-se em um monólogo interminável.

Néstor García Canclini

Alice Ruiz S. – poeta, compositora, tradutora e roteirista - sempre teve paixão pela música: talvez esse envolvimento tenha vindo por influência do pai, que tocava *blues* ao trombone para ela dormir. A poeta revela, no prefácio de *Poesia Pra Tocar no Rádio* (1999), que foi, sempre, muito desafinada para ser cantora, tornando-se, então, compositora, colaborando com muitos músicos conhecidos da MPB, dentre os quais destaca-se, Itamar Assumpção. Estima-se que cerca de 40 músicas foram compostas nesta parceria, muitas das quais são inéditas.

Alice Ruiz S. nasceu em Curitiba, PR, em 22 de janeiro de 1946. Segundo Murgel (2003) começou a escrever contos com 9 anos de idade e versos aos 16. Foi "poeta de gaveta" até os 26 anos, quando publicou, em revistas e jornais culturais, alguns poemas. A poeta lançou seu primeiro livro somente aos 34 anos. Atualmente, Alice Ruiz S. destaca-se entre os poetas paranaenses e brasileiros contemporâneos.

O estilo marcante de Alice Ruiz S. se repete em grande parte de sua lírica, usando uma espécie de fina ironia, através da metalinguagem, reflete sobre a inspiração e o fazer poético utilizados em muitos poemas. Inerentes ao seu estilo, as rimas, ritmo, aliteraões, assonâncias dão à sua lírica um estilo claro e dinâmico, cujos sons trazem musicalidade e melodia aos seus poemas.

Esta pesquisa abarcará a lírica da poeta Alice Ruiz S. e objetiva investigar, promover e divulgar suas obras, ainda pouco conhecidas na Academia. Embora a poeta possua renome nacional pelas suas produções e *oficinas de Haicais* difundidas pelo Brasil, considera-se pouco divulgadas no meio paranaense, seja em livrarias, escolas, livros didáticos ou acadêmicos. Portanto, estudar suas obras contribui com a literatura paranaense. Também se justifica este estudo por ser Alice Ruiz S. uma das primeiras mulheres contemporâneas do Paraná a atuar num espaço literário que era há poucas décadas, ainda predominantemente masculino.

Em pesquisa realizada sobre a fortuna crítica da poética de Alice Ruiz S., verificou-se que o artigo de Elenice Ferro (UNIPAN/UNIBAN), “O haicai e a poesia na Obra de Alice

Ruiz”, publicado na Revista *Nova Escola*, em 2011, traz um estudo sobre a evolução do haikai no Brasil e suas características, além de uma análise da obra *Desorientais*.

No artigo “O Universo Poético de Alice Ruiz”, publicado em 2002, a professora Maria Beatriz Zanchet (UNIOESTE- PR) tece uma análise sobre a lírica desta autora, segundo a qual,

Em Alice Ruiz, o denominador comum que abarca a orientalização/desorientalização da poesia é gestado a partir de três vertentes que, originárias de situações distintas, convergem para um mesmo itinerário: a influência do simbolismo; a herança do concretismo e a presença do humor. (ZANCHET, 2002, p. 121).

Outro estudo relevante é o de Ana Carolina Arruda de Murgel Toledo, cuja tese de doutorado, defendida em 2010, em História Cultura (UNICAMP), “Navalhanaliga: a poética feminista de Alice Ruiz” focaliza o trabalho artístico da poeta e compositora Alice Ruiz, buscando compreender como se dá a construção da subjetividade através de sua experiência e práticas estéticas através do levantamento e análise histórica dos textos feministas da poeta, assim como de seus poemas e letras de canções.

Ana Carolina Arruda de Murgel Toledo também contribuiu com importantes artigos que fizeram parte de sua tese de mestrado em História na UNICAMP, publicada 2005 “Alice Ruiz, Alzira Espindola, Tetê Espindola e Na Ozzetti: produção musical feminina na vanguarda paulista” e abordam a produção feminina no movimento na década de 80, denominada Vanguarda Paulista, alguns deles: “A poética feminista em Alice Ruiz, Ledusha e Ana Cristina César”; publicado na Revista *Aulas* (UNICAMP), v. 7, p. 1-16, 2009, e “A poeta Alice e a Penélope de Ulisses” publicado na Revista *ArtCultura*, v. 7, n. 10 em 2005, “Canção no Feminino: Brasil, século XX”; editado na Edição em Português *on line*, da Revista *Labrys*, v. 18, p. 1-33, 2010, dentre outros.

Pode-se citar, também, Luiza Maria Lentz Baldo, que escreveu a dissertação de mestrado pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), em 2006, com o título “Fotografias do Cotidiano: a consagração do instante em Rubem Braga e Alice Ruiz”, na qual a pesquisadora, por meio de análises paralelas, usa o cotidiano para aproximar os dois gêneros: crônica e o haikai.

Vários pesquisadores vêm utilizando a abordagem de Gilbert Durand para compreender a presença das imagens simbólicas na lírica. Um dos exemplos é o livro *Poesia*

e *Imaginário*, publicado em 2002 (EDIPUCRS) por Ana Maria Lisboa de Mello, que analisa a presença do imaginário simbólico nas obras poéticas de Cecília Meireles e Murilo Mendes.

A presente pesquisa sobre a obra de Alice Ruiz S. centra-se nas imagens simbólicas, no imaginário e nos mitos. As investigações sobre o imaginário simbólico vem se tornando cada vez mais difundidas, uma vez que os estudos se diferenciam de acordo com as culturas, como afirma Lévi-Strauss em *Mito e Significado* (1985), mediante investigações antropológicas foi percebida na mente humana a capacidade de ser a mesma em qualquer época e contexto. Nesta mesma concepção, Jung afirma que o inconsciente coletivo, ao contrário do individual, é idêntico em todos os homens e constitui o fundamento psíquico universal, presente em cada ser humano. (1985, p. 36). No entanto, pesquisas mais recente reconhecem que a cultura local também contribui para definir a memória individual. Neste sentido, os mitos estão vivos no inconsciente humano, nos sonhos, nas produções literárias, dentre as quais, a poesia. Passado e presente se aproximam pela mitologia e a literatura, neste caso, a lírica, tem em si a dupla funcionalidade do mito: estrutural, por ser uma narrativa, e semântica por ser uma revelação.

Considerando que o *homo sapiens* é, também, o *homo symbolicus*, Durand (2001), tomando por base o dualismo ciência/poesia de Bachelard e Jung, em investigação sobre os arquétipos que constituem o inconsciente coletivo, estudos teóricos de Cassirer, e no material colhido em numerosas culturas - mitologias, artes plásticas, literatura - fundamentou sua concepção de imaginário.

Bachelard reabilitou a poesia como meio de conhecimento, pois esta é do domínio do simbólico, do sensível, do subjetivo. Assim, o pesquisador considera tais aspectos fundamentados em Jung, Cassirer, dentre outros, com embasamento na mitocrítica de Durand.

Roland Barthes (*apud* NASCIMENTO, 1977) em *Atualidade do Mito* observa que o mito contemporâneo é descontínuo, ele não se anuncia mais em grandes narrativas constituídas, mas somente em “discurso”; é quando muito em uma fraseologia, um *corpus* de frases (de estereótipos); o mito desaparece, mas permanece, tanto mais insidioso, o mítico; Portanto, o mito pode se manifestar em uma curta narrativa, em um verso de um poema ou até mesmo em uma só palavra. Por sua vez, Clémence Ramnoux reconhece que o mito “é um dos paradoxos do tempo presente” (CLÉMENCE *apud* NASCIMENTO, 1977).

Considera-se este estudo pertinente porque dá visibilidade a um *corpus* que avança pelo próprio aspecto simbólico, no campo do imaginário, configurando-se por ser uma pesquisa que trará contribuições a estudantes, professores e outros interessados em estudos de fenomenologia. Também se pretende fazer uma análise, nas obras de Alice Ruiz S., com base

nos estudos mitocríticos de Gilbert Durand, objetivando identificar e relacionar o momento da produção lírica da poeta com a biografia, analisando o contexto sociocultural por ela vivido no momento em que as produzia e as possíveis influências entre texto e contexto. Octavio paz afirma em *O arco e a Lira* que “o poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um novo leitor.” (PAZ, 1982, p. 234). Neste sentido, a obra literária de Alice Ruiz S. proporciona este viés interpretativo para discutir a hermenêutica simbólica, através do estudo mitocrítico sugerido por Durand, e neste a memória poética, a constelação de símbolos e a busca de sentido antropológico do imaginário da poeta.

De acordo com Cruz (2008), a poesia é entre as formas literárias a que mais requer introspecção por parte dos operadores da linguagem e também dos leitores. A singularidade da poesia não surge somente das ideias ou atitudes do poeta, mas acima de tudo de sua voz, ou seja, ele faz do poema um ato. Este fazer é essencialmente um “fazer-se a si mesmo”, daí a poesia ser também autocriação, conhecimento e transmutação de sentidos. (2008, p. 195). Assim, a poesia sendo “autocriação” e “transmutação de sentidos” é que se buscará compreender as imagens poéticas, símbolos e mitos presentes na poética da autora.

Completando essas concepções, Canclini (2008) observa que as obras de arte incluem instruções mais ou menos veladas, dispositivos retóricos, para induzir leituras e delimitar a atividade produtiva do receptor. Mas é fundamental que se reconheça a assimetria entre emissão e recepção, e se veja nessa assimetria a possibilidade de ler e olhar a arte. Não haveria propriamente literatura nem arte se só existissem conjuntos de textos e obras repetindo-se em um monólogo interminável.

Neste sentido, para Canclini (2008) há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte já não é analisar apenas as obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido. Ainda que a estética da recepção trabalhe com textos literários, seu giro paradigmático é aplicável a outros campos artísticos.

Diante disso, surgem, então, algumas questões: qual a relação entre o eu-poético e a subjetividade nas obras de Alice Ruiz? há marcas dessa subjetividade na sua lírica? Qual é a influência do simbolismo imaginário em seus poemas? Qual a influência sociocultural na produção lírica de Alice Ruiz? A partir dessas reflexões, a proposta é, portanto, analisar as influências da sociedade, mito e simbolismo imaginário presentes na lírica de Alice Ruiz S.

Para o estudo bibliográfico em questão foram selecionados poemas do seguinte corpus: *Navalhanaliga* (1980), *Até 79, Paixão Xama Paixão* (1983), *Minimal, Pelos Pêlos* (1984), *Rimagens* (1985), *Vice-versos* (1988), *Desorientais* (1996), (1998), *Alice Ruiz Série*

Paranaenses nº3. (1988), *Poesia pra Tocar no Rádio* (1999), *Yuuka* (2004), *Salada de Frutas* (2008), *Conversa de Passarinhos* (2008), *Dois em Um* (2010), *Três Linhas* (2009), *Boa Companhia* (2009), *Jardim de Haijin* (2010), *Estação dos Bichos* (2011). A fundamentação bibliográfica centrar-se-á nas contribuições teóricas de Durand, Bachelard, Jung, Eliade, Ricouer, Brunel, Chevalier; Gheerbrant, dentre outros.

Busca-se aportes na mitocrítica de Durand, por ser uma metodologia que tem base no dinamismo interno dos mitos, sendo um método de análise que persegue o ser mesmo da obra, mediante o confronto do universo mítico que forma a compreensão do leitor com este que emerge da leitura de uma obra determinada. Durand (1983) define a mitocrítica como uma metodologia unificadora, apoiada sobre três bases: o autor, o texto e o meio social.

O imaginário reconstrói, modifica, transforma ou idealiza o real; pode-se dizer é uma espécie de “imaginação transgressora” do presente. Mediante tal fato, a vida social é impossível fora de uma rede simbólica. Mitocrítica foi um termo criado por Durand(1996), em um ensaio metodológico – “Passo a Passo Mitocrítico” – no qual esclarece sobre o tema, segundo o qual este estudo “trata simplesmente aqui de demonstrar, o mais didacticamente possível, - como tantas vezes me foi pedido por estudantes e candidatos ao doutoramento!” (1996, p. 245). Neste ensaio Durand orienta como fazer a “investigação mitocrítica” em um texto ou em qualquer outra “obra de cultura”.

Deste modo, Durand (1996) esclarece que a mitocrítica é o emprego de um método de crítica literária, de crítica do discurso que centra o processo de compreensão no relato de caráter mítico inerente à significação de todo e qualquer relato. Ou seja, a mitocrítica precisa de um “texto cultural” e está muito próxima do mito em função da narrativa que apresenta, a linguagem mítica é, sempre, uma linguagem literária. Neste sentido, para que “a investigação mitocrítica” surta bons resultados não deve descuidar de nenhum detalhe.

Todo símbolo permite múltiplas interpretações e Bachelard (2001) considera que as palavras que dão vida ao processo poético, principalmente pelos símbolos, “[...] se acumulam no devaneio”.

O pensamento simbólico faz “expandir” a realidade imediata, mas sem diminuí-la ou desvalorizá-la; na sua perspectiva, o universo não é fechado, nenhum objeto é isolado em sua própria existencialidade: tudo permanece junto, através de um sistema preciso de correspondências e assimilações. (ELIADE, 1996, p. 178).

Durand (1996) observa que nenhuma interpretação é “infalível”, ou seja, na investigação não se deve negligenciar nenhum pormenor ou esclarecimento sobre a obra, o autor na sua época e sociedade, e também sobre o leitor, na sua época e cultura. Ainda em seu ensaio metodológico ou didático, Durand (1996, p. 251) observa que,

Existe sempre um risco em “interpretar”, mas a leitura, que é a interpretação, constitui a felicidade da “leitura feliz” (G. (Bachelard) e interpretar um texto literário (lê-lo!) como uma peça musical ou como uma tela de um pintor constitui um “belo risco a correr”. [...] O “sentido”, segundo Durand, de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado através de uma receita *fastfood* de análise.

Durand aponta, ainda, que uma obra humana, seja texto literário, quadro, sinfonia ou monumento, tem sempre necessidade de “interpretação.” (1996, p. 251).

O antropólogo francês considera seis “níveis” na escala mitocrítica, os quais, por ser um estudo bastante didático, ocorrem em duas partes: a primeira, mais estática, “diz respeito à delimitação de nossos terrenos de caça e ao espinhoso problema do levantamento dos vestígios, dos indícios da presença da caça mítica”. (DURAND, 1996, p. 258). A segunda parte é mais dinâmica, refere-se aos movimentos do mito: como é que um mito se modifica, quais são os processos dessas modificações, como esta se processa.

De acordo com Durand, este estudo pode servir de apoio ao método de análise e interpretação mitocrítica. O pesquisador esclarece que o próprio título pode ser significativo, que a obra de pequena dimensão - soneto, balada, plano, novela, dentre outras. Já o segundo passo, conforme sua acepção, a obra de pequena dimensão já é mais indicativa de suas intenções. No terceiro passo mitocrítico, são as obras de grande dimensão, por exemplo, um vasto fresco, um grande quadro, uma coleção de esboço, e por último, um grande romance permitem que a mitocrítica pode exercer sua eficácia. No quarto passo, Durand salienta que, na obra completa de um autor, que pode abranger de quinze a sessenta anos de sua vida, há as redundâncias temáticas que se manifestam com majestade, ajudando a compreender a gênese mítica de sua obra.

Para a análise mitocrítica, Durand sugere que é necessário analisar “as épocas históricas”, pois a reflexão sobre estas incita a discernir no tempo e no espaço cultural as “bacias semânticas”. Por fim, o último passo de interpretação proposto pelo estudioso, considera que o terreno de investigação mitocrítica, “abarca um espaço e um tempo que tocam a imemorialidade”, ou seja, quanto mais vasto for o terreno de informação, “mais frutífera é a

mitocrítica”, e quanto mais a análise enriquece, mais ela dificulta “as sobreposições, as pseudomorfoses, as mestiçagens semânticas.” (1996, p. 254, 258).

Através da mitocrítica pretende-se estudar uma seleção de poemas de Alice Ruiz S., escolhidos com vistas a abranger toda sua produção, a partir então a ampliar da “obra de civilização” rumo à detecção, dos mitos e imagens poéticas, através da “perseguição” pelas “metáforas obsessivas”. Durand esclarece que “cada época, cada movimento cultural apenas guarda os grupos de lições que lhe convém” (1996, p. 255). Observa ainda que

[...] a “bacia semântica” que emerge por volta dos anos 1750-1770 perdura com mais ou menos força até o século XX, e é progressivamente substituída pelos desencantos de uma decadência, que, pouco-a-pouco, cobre o século XX que se acaba. (DURAND, 1996, p. 259).

O estudioso francês deixa explícito que os mitos e imagens modificam-se de acordo com o período histórico ao longo dos séculos. Segundo Thomas Mann, o mito é o “poço sem fundo do passado” (*apud* DURAND, 1996, p. 255).

Para Durand (1996), os “últimos passos da mitocrítica” caminham progressivamente para uma mitoanálise e mesmo para uma filosofia - totalmente empírica - da história e da cultura, pois a mitoanálise centra-se nos fenômenos de longa duração de uma sociedade. Neste sentido, enquanto a mitocrítica tem como base a análise dos mitos de “textos culturais”, a mitanálise aplica sua análise para o contexto social, no sentido de compreender os mitos vigentes de uma dada sociedade, num período de tempo relativamente delimitado.

Considerando-se os mitos, símbolos e imagens poéticas sob o contexto sociocultural da poeta Alice Ruiz S., foi possível perceber que há muitos poemas de resistência à ditadura militar de 1964 na produção lírica da década de 80. Também se faz presente a crise existencial relacionada à posição da mulher e situação histórica naquele período. Alice Ruiz S. faz abordagem, ora direta ora indireta, à mitologia grega em alguns de seus poemas há a presença de mitos como: Perseu, Perséfone, Ulisses, Sísifo, dentre outros.

Neste sentido, há reiteraões temáticas ao longo da produção poética de Alice Ruiz S., através da investigação mitocrítica observa-se a presença de mitos e imagens poéticas constantes. Por meio da análise mitocrítica, sugerida por Durand, há a possibilidade de desenvolver-se uma análise significativa e objetiva do projeto estético da poeta.

A dissertação foi desenvolvida em três capítulos, sendo o primeiro um estudo sobre a presença da lírica na sociedade em Alice Ruiz S. foi participante do movimento de

contracultura nos anos 80 em SP - Vanguarda Paulista¹. A origem de tal movimento deve-se à resistência à ditadura nos anos de repressão política, e estas influenciaram a produção literária da mesma, que entre as principais características estão o coloquialismo e o feminismo.

No segundo capítulo, com bases nas teorias de Durand, Bachelard, Brunel, Chevalier; Gheerbrant, dentre outros, fez-se uma análise sobre imagens poéticas mais recorrentes em sua lírica. Percebeu-se que a autora fez uso de abordagens contemporâneas para dar vazão aos sentimentos, os quais são marcados pela aceitação do imutável à percepção da efemeridade da vida, entrelaçando sua obra à cultura oriental.

No terceiro capítulo, o enfoque dado foi sobre a presença da mitologia grega nas obras de Alice Ruiz, com destaques para: o mito de Démeter e Perséfone, Vênus, Sísifo, Narciso, Ulisses, Circe e Ciclopes, dentre outros mitos e mitemas gregos.

¹ Foi o nome dado a um movimento cultural brasileiro ocorrido na cidade de São Paulo entre 1979 e 1985. O rótulo foi criado por jornalistas e críticos musicais da cidade, tanto por seu aspecto de vanguarda, quanto, no caso da segunda denominação, como referência a um dos templos onde os experimentalistas apresentavam suas obras: o Teatro Lira Paulistana, situado na Rua Teodoro Sampaio, bairro de Pinheiros, e que posteriormente transformar-se-ia em selo musical e editora. (WIKIPEDIA, 2013)

CAPÍTULO I

1 LÍRICA E SOCIEDADE NA OBRA POÉTICA DE ALICE RUIZ S.

1.1 ALICE RUIZ: POESIA, CONTRACULTURA E RESISTÊNCIA

*Mas as pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
(OS MUTANTES, 1968).*

Esse era o refrão que o grupo de rock psicodélico² *Os Mutantes* cantou pela primeira vez em 1968 em uma visível crítica à sociedade da época. O título da música *Panis at circenses* - pão e jogos circenses- remete à expressão popularmente usada como “pão e circo”, sendo esta uma ironia usada para referir-se ao modo como os líderes políticos ludibriavam e distraíam a atenção da população ingênua, tirando-lhes o foco de assuntos importantes, saciando-os “com pão e circo”.

Esta política *Panis at circenses*, surgida na Roma Antiga, onde o Estado buscava promover os espetáculos como um meio de manter os plebeus afastados da política e das questões sociais. Era, em suma, uma maneira de manipular o povo e mantê-lo distante das decisões governamentais, e com isso, o império romano, nos momentos de crise, quando tudo era escasso para o povo não reclamar e não se revoltar contra o poder dominante da época, era utilizado a política do *Panis at circenses*, ou seja, eram construídas enormes arenas – o

²É uma variante do rock surgida em 1966 em São Francisco, Califórnia, tornando-se popular mundialmente no final dos 1960. No início era limitado a festas na Costa oeste dos Estados Unidos, o movimento iria se expandir para todo o mundo, sendo incorporado por muitas bandas da época. O movimento é associado à cultura hippie. Os temas centrais exploram "subjetividade", "loucura", "obsessão", "imagens", "alucinações". Tem como principal banda no Brasil, *Os Mutantes*. As principais características do estilo incluem guitarras e efeitos sonoros especiais (tais como vozes repentinas durante movimento de corte do ritmo da música, risos "imotivados" trazendo como referência quadros clínicos de alucinação ou desespero), muitas vezes com harmonias contrastantes e experimentais. (WIKIPÉDIA, 2013).

Coliseu foi a principal, nas quais se realizavam os sangrentos espetáculos. Segundo Filipe Magalhães (2009) em *Panis at circenses*:

Esses espetáculos envolviam homens e animais selvagens. Também eram realizados eventos como corridas de bigas, quadrigas, acrobacias, bandas, palhaços e corridas de cavalos. Enquanto o espetáculo acontecia, alguns servos eram incumbidos de jogar pão nas arquibancadas. Dessa forma, o povo não reclamava dos problemas que os acometiam ou alguma crise política que poderia estar em pauta no momento. (MAGALHÃES, 2009).³

Desse modo, o refrão da música da epígrafe faz referência à inércia e ao comodismo das pessoas, ocupadas, apenas, com seu mundo restrito, vendo “a vida passar”. Os versos “ocupadas em nascer e morrer” “na sala de jantar”, alude à mediocridade da vida, numa analogia à espera de receber o “pão”.

Irreverência, criatividade, dinamismo e inovação marcaram o surgimento da banda *Os Mutantes* em meados da década de 1960. Podendo ser considerada a grande representante da contracultura, formada pelos integrantes, Sérgio Dias, Rita Lee e Arnaldo Baptista, apresenta um som distorcido, experimental, mesclando vários estilos musicais e instrumentos: alguns consideram ser este o principal grupo *hippie* da música no Brasil.

Musicalmente criativo, com uma postura de deboche e irreverência, *Os Mutantes* foram os pioneiros brasileiros no estilo *rock and roll*. Adotando elementos musicais e temáticos brasileiros, o grupo mudou o estilo, pois, era basicamente imitativo de outros países. Foi a partir do pioneirismo de Arnaldo Dias Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee, se abriu o caminho para o hibridismo.

O Brasil nos anos de 1970 caracterizava-se por uma atmosfera de insatisfação crescente em relação às restrições impostas pela ditadura militar (1964-1985). A sociedade brasileira presenciou o surgimento e o crescimento de um movimento: a contracultura, que se mostrava contrária às normas da época e não aceitava os princípios de uma sociedade marcada pela rotulação e pelo modismo. Arrabal (1979-1980) afirma que: em “Anos 70: momentos decisivos da arrancada”, Arrabal (1979-1980) afirma que:

³ Havia distribuição mensal de pães no “Pórtico de Minucius”, que assegurava o pão cotidiano. Ao patrocinarem a diversão e a comida gratuita ao povo, o mesmo se esquecia, mesmo que, por pouco tempo, dos problemas. Deste modo, o povo de “barriga cheia” e diversão garantida ficava mais calmo e pacífico, voltando para casa sem reclamar e protestar das injustiças sofridas, se sujeitando uma vez mais aos desmandos dos imperadores romanos e relegando decisões importantes a esses líderes políticos sem participarem ativamente do processo.

Nunca, em toda história de nossa formação social, foram proibidos tantos textos [...], o terror cultural foi tal que, para referir-se à ação da censura, críticos e jornalistas viram-se obrigados a mirabolantes artifícios de linguagem, para se expressar com um mínimo que fosse de compromisso com toda a verdade. (ARRABAL, 1979-1980, p. 33).

Alice Ruiz S. foi uma das participantes desse movimento de contracultura⁴, ela salienta que os anos 70 foram marcados por duas ditaduras: a militar e a de imprensa. A maior parte da crítica literária da época exigia do escritor ou poeta o engajamento na escrita. Alice Ruiz S. (2002) conta que só eram bem recebidos os textos que apontassem ou denunciassem as questões sociais.

O movimento de contracultura buscava no questionamento social e nas religiões. Ao romper com o sistema vigente na época, e com o que ele representava, rompia-se, também, com as religiões tradicionais. Influenciada por várias tendências políticos-culturais emergentes da época, a contracultura apareceu inicialmente como um reflexo do movimento *beatnik* e do advento do *rock and roll* dos anos 50 e aliou-se ao alternativo, ao marginal, ao *underground* para combater a repressão do mundo em Guerra Fria.

Em *Anos 70 Literatura*, Hollanda; Gonçalves (1979-1980), afirmam que, para uma década inaugurada 13 meses depois do AL-5, a sondagem dos prognósticos e profecias em relação às perspectivas do campo da produção é fascinante: intelectuais, ciganas, jornalistas, futurólogos, cientistas e astrólogos se empenham nas mais insuspeitas, e ao mesmo tempo, sintomáticas previsões. Foi uma décadas de muitas variedades artísticas, uma miscelânea de estilos.

No dizer de Hollanda; Gonçalves (1979-1980), contrariando todas “as profecias”, inclusive as do jornalista Paulo Francis que, em fevereiro de 1970, na revista *Visão*, escreveu um artigo, chamado “Um balaio de nacionalismo e experimentalismo”, no qual ele fez referências a tendências básicas e antagônicas que deveriam despontar nos próximos anos: música popular, cinema e teatro. Em suas previsões, Paulo Francis reservou à literatura “um lugar um tanto apagado”. (1979-1980, p. 7).

Se as previsões não eram tão animadoras e no que se refere à literatura dos anos 70, as evidências trouxeram surpresa na área. Conforme afirma Hollanda; Gonçalves:

⁴ Em entrevista na 4ª. *Jornada de Estudos Linguísticos e Literários - JELL*, (2002, p. 301), evento realizado anualmente em Marechal Cândido Rondon, Paraná.

Um número surpreendente de novos autores ressurgem outros tantos, caracteriza-se o ‘boom’ da ficção, concretizam-se alternativas por baixo e por cima da terra, correntes e contracorrentes. Assiste-se às tendências do nacionalismo e do populismo ressurgindo com forte apelo, e o mercado editorial ensaia sua maturidade comercial. Sobretudo, a literatura mais do que na década anterior, atrai as atenções e inscreve-se significativamente na atualidade d debate cultural. (HOLLANDA, GONÇALVES, 1970-1980, p. 8).

Ainda na visão de Hollanda;Gonçalves, (1979-1980), contrariando as expectativas feitas de Paulo Francis sobre esse possível “vazio cultural”, houve uma movimentação grande na área literária, sem dúvida animadora, mesmo nesse “perigoso quadro de repressão e coerção”, proliferaram novos autores e o sensível aumento do movimento editorial é prova da “vitalidade da literatura dos anos 70”. (1979-1980, p. 10). Neste aspecto, a literatura dos anos 70 cresce sensivelmente, despontando novos escritores, dentre os quais: Alice Ruiz.

1.2 ALICE RUIZ S.: MULHER E POETA⁵

*sou uma moça polida
levando
uma vida lascada
cada instante
pinta um grilo
por cima
da minha sacada
Alice Ruiz*

Alice Ruiz S.⁶ comenta que ficou surpresa ao conhecer os haicais, pois sempre praticou poemas curtos, sem, no entanto, ter conhecimento dessa forma poética. Afirma que os mesmos foram apresentados a ela pelo poeta Paulo Leminski, com quem se casou aos 22 anos. Em *Alice Ruiz Série Paranaense nº3*, A poeta confessa que:

⁵ Alice afirma em várias entrevistas que prefere ser chamada de “poeta”. O título deste capítulo sugere uma ambiguidade entre a mulher e a poeta. Uma delas em entrevista realizada com Alice Ruiz. São Paulo, 18/01/2005, Ana Carolina Murgel de Toledo, Alice diz que: “Eu não vejo motivo pra gente discutir a respeito... Sabe, eu entendo o seu ponto de vista, eu sei o que você quer dizer com isso. Que é adotar uma nomenclatura dos homens, porque já se instituiu isso. Mas eu olho pra palavra. A palavra poetisa... sinto o peso das letras: poeta. Quando você fala poeta olha o movimento do som, olha como é uma coisa inteira assim, poeta. Morreu aí. Agora, poetisa... a sonoridade dá a impressão que é uma coisa... já vem... é pôr perfume na flor, sabe como?” (RUIZ apud Murgel, 2005, p. 4)

⁶ Teve três filhos com o poeta Paulo Leminski: Miguel Ângelo Leminski, que faleceu aos nove anos, Áurea Alice Leminski e Estrela Ruiz Leminski. Além de poeta, Alice Ruiz e também compositora, já fez parcerias com Chico Cesar, Zélia Duncan, Arnaldo Antunes, Itamar Assumpção, entre outros grandes nomes da MPB, e também, tradutora, compositora e roteirista. Publicou 19 livros, entre eles infantis e também livros em que manifesta uma postura feminista, como o *Navalhanaliga*.

Fiz hai kai antes de conhecer hai kai. Meu primeiro poema, eu tenho certeza, era um hai kai. Joguei fora, não acreditei. Eu tinha nove anos [...]. Fiquei maluca a primeira vez que entrei em contato com o Zen. Essa coisa de grata aceitação à vida, a não verbalização, o humor, a ausência de solidão, um distanciamento de você mesmo, a não intelectualização [...]. (RUIZ, 1988, p. 10,12).

A autora narra que se encantou com a forma poética japonesa, passando a estudar com profundidade o haikai e seus poetas, tendo traduzido quatro livros de autores e autoras japoneses (as), nos anos 1980. (MURGEL, 2003).⁷

Decio Pignatari⁸ foi o primeiro a divulgar os poemas de Alice Ruiz. Em entrevista a Mario Cultura, na cidade de Olinda, durante a última edição da *FliPorto - Festa Literária Internacional de Pernambuco – 2012*, Alice Ruiz S. contou como começou a sua carreira poética. Segundo a poeta, Décio Pignatari ia com alguma frequência a Curitiba dar palestras e ela sempre mostrava seus poemas para ele. Numa ocasião, Décio pediu que ela fizesse uma cópia, ou seja, datilografasse alguns poemas, selecionadas por ele. Alice Ruiz, surpresa, questionou o motivo, ele respondeu que daria aulas sobre elas. Na entrevista ela conta que ficou feliz, pois Paulo Leminski, que era seu marido, elogiava seus poemas, no entanto, brincou dizendo que sempre se desconfia de elogios vindos de quem está apaixonado, mas vindo do Pignatari eram a confirmação de que seus poemas eram bons.

Alice Ruiz relembra que realmente Pignatari utilizou seus poemas para dar aulas e mais que isso, como era do conselho editorial da revista *Através*, editada em Curitiba e São Paulo, publicou alguns de seus poemas, enviando um exemplar da revista, na qual constavam alguns poemas dela. A autora narra que ele permeou alguns artigos com seus poemas ampliados graficamente. Quando o reencontrou Alice Ruiz, surpresa questionou sobre o motivo da ampliação de seus poemas e ele respondeu que já que as pessoas não estavam enxergando, ele aumentou graficamente os poemas: começava então sua carreira de poeta.⁹

Alice Ruiz S. produziu e produz muitos poemas. Lopes (1995), em “Estética e Poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico”, conceitua o fenômeno lírico como sendo o “espaço” intrassubjetivo – o “eu” lírico - criado ou recriado por meio da própria essência da linguagem,

⁸ Décio Pignatari nasceu em Jundiaí, São Paulo, em 1927, e atualmente mora em Curitiba, Paraná. Foi um dos principais integrantes do grupo concretista paulistano, junto dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos.

⁹ . Em entrevista a Mario Cultura, na cidade de Olinda, durante a última edição da *FliPorto - Festa Literária Internacional de Pernambuco – 2012*.

através de uma combinação de som, ritmo e imagem, capazes de desencadear uma série quase infinita de associações. Diante do exposto, a lírica de Alice Ruiz se caracteriza por ter um estilo que privilegia o som, a rima, o ritmo e, conseqüentemente, pela sua curta estrutura, as imagens poéticas são bastante alicerçadas.

Em *Artes e Ofícios da Poesia*, organizado por Massi (1991), o poema “do poeta tudo se espera” é um exemplo representativo do estilo de Alice Ruiz, revelando muito sobre sua arte no fazer poético. Ao longo do texto, a poeta vai explicitando e enfatizando os procedimentos utilizados para a construção poética, lançando mão da “matéria-prima” que constitui seu labor, ou seja, as palavras, ela cria, reconstrói uma realidade, traduzindo o sentido de que esta é uma arte que se faz no jogo dos versos.

Paz (1982), afirma que o poeta moderno não tem lugar na sociedade porque efetivamente não é “ninguém”. Segundo o poeta, isso não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. O exercício da poesia pode ser uma distração ou uma enfermidade, nunca uma profissão. Por isso os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil.

O poema de Alice Ruiz “do poeta tudo se espera”, reafirma essa concepção de Paz sobre o poeta da modernidade, pois os versos de Alice Ruiz S. refletem sobre este fazer poético tão pouco valorizado ou entendido.

do poeta tudo se espera
faça um poema aí, eles dizem,
que contenham a primavera,
estação que ainda vem

um poema que se comanda
basta acionar, eles pensam,
que o homem anda

envie-me um soneto até a noite
quero um hai-kai de manhã
tenha uma ideia brilhante
para enfeitar este instante

ao poeta se encomenda
rimas ricas, por favor,
não esqueça das aliterações
de ser raro, claro e breve
nos dê hoje tudo que nos deve
crie desejos

invente necessidades
 encante a todos
 com sua capacidade
 pagamos pouco, é verdade,
 mas você pode receber mais tarde
 afinal, o poeta
 vive de vento, flores, sonhos,
 basta, pensam eles,
 alimentar sua vaidade

me empresta tua emoção aí, artista,
 é o que todos esperam
 mas não tem ninguém à vista
 querendo ouvir a poesia
 que faz o coração do poeta
 quando silencia (RUIZ, 1991, p. 56)

Em “do poeta tudo se espera” Alice Ruiz S. produz um estilo próprio, que se repete em grande parte de sua lírica, seu estilo preciso, dinâmico, levemente satírico é propagado neste poema. Através da metalinguagem, a poeta reflete sobre a inspiração e o fazer poético, utilizados. Inerentes ao seu estilo, as rimas, ritmo, aliterações, assonâncias dão à sua lírica um estilo intenso e vivo no qual os sons do poema refletem a musicalidade e a melodia, grande característica de sua lírica.

Nos versos transcritos fica evidente que “do poeta tudo se espera”, ou seja, “faça um poema aí” e pronto, o fazer poético “tem que brotar feito mágica”. A poeta usa uma espécie de fina ironia, para, através dessa metalinguagem, refletir a inspiração e a produção da poesia “basta acionar eles pensam” e o poema está pronto.

No dizer de Paz (1982), depois da criação, o poeta fica sozinho; são outros os leitores, que a partir de então vão se criar a si mesmos ao recriarem o poema. Diante disso, explicitando sua função catártica, ou seja, aquela que a faz dar vazão aos sentimentos, a autora busca expressar no poema “do poeta tudo se espera” a compreensão do leitor, dirigindo-se a ele como uma espécie de cúmplice para entender o trabalho exaustivo e de transpiração para o produzir poético. Nos versos “ao poeta se encomenda/ rimas ricas, por favor,/ não se esqueça das aliterações/de ser raro, claro e breve/” ou em “crie desejos/encante a todos/ com sua capacidade/pagamos pouco, é verdade/”, é como se a poeta quisesse fazer um pacto com o leitor, dando-lhe a possibilidade de compreender as dificuldades da profissão, desde a falta de inspiração, à cobrança do estilo, até a pouca valorização deste, expressa nos versos “me empresta tua emoção aí, artista”, como se fosse algo que viesse aleatoriamente e

não fruto de muito trabalho, de muita “labuta diária”, por fim os versos “o que faz o coração do poeta quando silencia”, ou seja, se mesmo que momentaneamente a inspiração falha, como produzir?

Em entrevista realizada por Murgel (2005), Alice Ruiz confessa que não “cria personagens” em seus poemas, ela se expõe. Quem lê seus poemas e haicais está, de certo modo, se aproximando da poeta e de seu olhar para a vida. (RUIZ *apud* Murgel 2005, p. 4). Murgel a questionou se, como disse Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”, a resposta da poeta foi:

[...] pra mim é justamente o contrário. Não tem personagem nenhum, é onde eu sou mais eu. Mas aí é que está, é uma parte de você, talvez a melhor parte, aquela parte que fica, vamos dizer, acima, além das corriqueiras do dia a dia, que fica além das questões pessoais, mesmo. Aquele nosso lado cujo compromisso principal é com a beleza e com a verdade, não a verdade no sentido corriqueiro, mas o que há de verdade em cada um que é universal. (RUIZ *apud* MURGEL, 2005, p. 4).

Portanto, Alice Ruiz confessa que, os poemas escritos por ela, têm muito de seus sentimentos, suas ideias e seu modo de ver e entender a vida.

Em “Promessas, Encantos e Amavios” ensaio de *Flores na Escrivadinha*, Perrone-Moisés (1990) observa que a linguagem não é só o meio de sedução, é o próprio lugar da sedução, pois nela o processo de sedução tem seu começo, meio e fim. As línguas estão carregadas de amavios, de filtros amorosos, que não dependem nem mesmo de uma intenção sedutora do emissor. De acordo com essa concepção, o fazer poético de Alice Ruiz, ou dos poetas em geral, participam dessa teoria, pois, a poesia seduz, a linguagem é impregnada de sentidos.

Leila Perrone-Moisés (1990) prossegue afirmando que o mais fascinante numa situação de sedução é o suspense. O sedutor tem de adivinhar, deve desejar intensamente o desejo do seduzido, e essa concentração no outro o arranca de si mesmo como sujeito. Neste sentido, ele é tão raptado quanto o suposto paciente do seu discurso. Para Leila Perrone-Moisés, a escrita sedutora é ainda mais perversa do que a fala sedutora, porque pretende agir sobre um interlocutor ausente, porque mexe com todos os desejos vagos, múltiplos que a linguagem é capaz de mobilizar e atingir por ela mesma.

Já nas palavras de Paz (1982), a poesia contemporânea se movimenta em dois polos: de um lado, ela é uma profunda afirmação dos valores mágicos; de outro, uma vocação revolucionária. As duas direções expressam a rebelião do homem contra sua própria condição.

Diante de tal afirmação, o projeto estético de Alice Ruiz S. firma-se nestes dois polos: de um lado os poemas de expressão mitológica e de outro os que marcam suas “rebeliões” e revolta contra o poder vigente e também sua luta pela emancipação e valorização feminina.

A poeta sempre foi uma mulher atuante e participante em um espaço tradicionalmente ocupado pelos homens. Mas ela soube se fazer presente, conquistou seu espaço, e hoje, quando fala sobre sua juventude e sobre os movimentos de sua geração, refere-se à sua participação nos movimentos de contracultura. Entretanto, seus poemas também abordam a temática amorosa, como por exemplo, no poema transcrito abaixo, Alice Ruiz S. declara que o escreveu para seu marido, Paulo Leminski. Descreve que, na época, não tinha dinheiro, nem estava trabalhando, tinha os filhos pequenos e cuidava deles, mas quis dar um presente a ele em comemoração ao dia dos pais, como forma de reafirmar sua paixão.

topa um pacto de sangue
com essa cigana do futuro
que lê
o passado na tua boca
o presente no teu corpo
e nos teus olhos
tanto quanto nos astros?
(2010, p. 117).

A poeta Alice Ruiz sempre privilegiou a sonoridade nos poemas, isto fica caracterizado desde seus primeiros versos como este acima “topa pacto de sangue”. Percebe-se que parte da composição rítmica se constrói nos sons dos fonemas: a aliteração em “p”. O poema termina com uma interrogação, a qual tem uma grande função, pois ajuda a construir a imagem do poema: a pergunta é uma forma de esperar do outro uma aceitação do pacto, é como se respondendo ele firmasse o “pacto de sangue”.

A poeta, em 1985, publicou *Céu de Outro Lugar*, uma coletânea traduzida de haicais escritos por onze poetisas japonesas do século XVIII, mostrando que, além do interesse pela cultura, tinha admiração pelas escritoras de modo geral, além de grande respeito pelas mulheres que escreviam num universo tão pouco receptivo.

Cardoso (2005), no artigo “A geração dos anos de 1960”, publicado na revista de sociologia da USP, *Tempo Social*, em entrevista com Alice Ruiz, observa que a experiência da revolta constitui-se nesse momento histórico dos anos 60 como negação ao poder vigente e busca de abertura. Portanto, para a juventude, atravessar os limites estabelecidos pela sociedade da época era negar o poder que fazia a guerra, que torturava e que produzia o

racismo. Alice Ruiz assegura ainda que, o movimento de sua geração não se fixava em uma recusa ou apenas uma contradição ao governo, mas projetava os próprios ideais de liberdade. Segundo a poeta, os jovens tinham em comum o questionamento da situação política, objetivando uma transformação social.

As obras da poeta abordam temas como o feminismo, a crise existencial, o simbolismo, o concretismo, a ironia, o humor, a subjetividade, a ausência, a perda, a dor de viver, a angústia, a solidão a partir da ótica do lirismo feminino. Seu estilo objetivo desperta a atenção para sua produção.

Em entrevista concedida a Murgel (2006), em São Paulo, Alice Ruiz narra que na época do golpe militar 1964, quando tinha 18 anos:

[...] foi uma infância e uma adolescência conturbada pra resolver na minha cabeça, então estava muito voltada para as questões pessoais. E não estava prestando tanta atenção no que estava acontecendo no país, mas no dia daquelas passeatas de “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, o banco onde eu trabalhava dispensou os funcionários para que fôssemos à passeata. (MURGEL, 2006).

Com esse depoimento, Alice Ruiz menciona que era ainda muito jovem para preocupar-se com os problemas sociais. Apenas pelo início de 1970 aprofunda seus estudos feministas, escrevendo artigos para jornais e revistas. A partir desse período começa a questionar-se e a entender-se como mulher, como ser humano, e a ter percepção como a cultura da época era masculina e patriarcal.

Segundo a autora, Caetano Veloso, que era amigo do casal Leminski-Ruiz, no início dos anos 1980, em entrevista à revista *Nova* afirmou que a mulher seria inferior ao homem, física e mentalmente. Alice Ruiz (1981) devolveu a réplica no artigo “Carta Aberta a Caetano”, na revista *Quem*, de Curitiba.

“[...] A história foi feita pelos homens. E escrita por eles. Aliás, tudo foi escrito, analisado, estudado pelos homens. Inclusive as mulheres. Quer dizer, tudo que se fala e sabe sobre mulher foi dito pelos homens. [...]” 1981. (“Carta Aberta a Caetano” in *Quem*). Curitiba (data provável, o texto está no acervo pessoal de Alice, em formato de recorte, sem os dados da publicação, no entanto ela cita um trecho da canção “Jeito de Corpo”, de Caetano Veloso, lançada em 1980, um pouco antes do artigo).

A autora entende, com muita perspicácia, que toda a historiografia da mulher foi escrita por homens, portanto, seria necessário construir e reconstruir a história das mulheres,

sendo esta uma necessidade primordial para a emancipação feminina. Alice Ruiz observa ainda nessa carta aberta a Caetano, que “as mulheres precisam colaborar com a sua visão das coisas para acelerar esse processo de fundar uma nova ótica”.

Segundo Sarti (2004), em meados da década de 1970, o movimento feminista consolidou suas bases de atuação e de organização de suas demandas através de fusão com as camadas populares e as organizações de bairros, e, assim, despontava com grande força a organização feminista no Brasil.

Virginia Woolf, escritora inglesa, ainda hoje lembrada e referenciada, inclusive por Alice Ruiz, Virginia Woolf foi uma professora e escritora que abriu caminho para uma geração de jovens oprimidas pela sociedade conversadora da época. Em outubro de 1928, Woolf foi convidada para proferir uma conferência a uma plateia de jovens inglesas universitárias da Sociedade das Artes, em Newnham, e a Odtaa, cujo tema abordado seria a “As Mulheres e a Ficção”.

Virginia Woolf (1985) mostra-se inconformada com a situação da mulher de sua geração. Nos dois ensaios proferidos, reafirma que, para que a mulher fosse escritora ou poeta era necessário que a mesma tivesse quinhentas libras por ano e um quarto com fechadura na porta, ou seja, que ela fosse independente financeiramente e tivesse um espaço seu. Daí adveio o título do livro *Um Teto Todo Seu*, e alega: “É isso aí. A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos.” (WOOLF, 1985, p. 140).

Tal conferência foi proferida com lúcida paixão. Virginia Woolf passa a perceber as condições de vida das mulheres inglesas e suas reais possibilidades numa sociedade notadamente desigual. Não havia espaço para a mulher, oprimida pela situação familiar e pela estrutura patriarcal. Tal dominação impediu o desenvolvimento desta em todos os setores sociais e culturais. A escritora aliou a arte literária com inovação e qualidade às várias circunstâncias vivenciadas ao seu redor, e aconselhava as alunas, durante sua conferência, que: “escrevam todo tipo de livros, não hesitando diante de nenhum assunto, por mais banal ou mais vasto que sejam. Isso porque, será duplamente importante para seu bem e para o bem do mundo em geral.” (WOOLF, 1985, p. 143).

Com esse discurso, a escritora inglesa dava os primeiros passos em busca da emancipação feminina, e despertaria em muitas das suas leitoras, inclusive Alice Ruiz S., que sempre foi uma questionadora sobre a condição da mulher de sua geração.

Dois em Um de Alice Ruiz engloba todas as suas obras escritas durante a década de 80, composta pelos livros: *Vice Versos*, *Minimal*, *Rimagens*, *Pelos Pelos*, *Paixão xama Paixão*, *Navalhanaliga* e *Até 79*. No livro há poemas engajados e/ou visuais ao lado de haicais, epigramas, poemas-piadas, versos polimétricos, linguagem coloquial, intertextualidade paródica típicos da poesia marginal, e também estão presentes muitos de teor feminista.

Os temas recorrentes são o desejo de fuga, a insatisfação amorosa, marcada por certa depressão, o feminismo e poemas de caráter contestatório, que podem ser relacionado como consequência do momento histórico político.

O anti-intelectualismo foi um marco da poesia marginal dos anos 70 e 80, sendo que os artistas, Alice Ruiz S. inclusive, outros poetas, escritores e músicos, se inspirassem na Geração Modernista de 1922. Os livros perderam sua estrutura formal, as poesias ganharam aspecto mais descontraído e lúdico. De tal modo que, o academicismo, a dicção rebuscada, a metrificação e as rimas ricas perdem espaço para a incorporação de gírias, onomatopeias, palavras de baixo calão e poemas descompromissados com as regras gramaticais:

[...] a rejeição total da poesia acadêmica e formalizada, o salto total por cima do intelectualismo estéril dos anos 30 e 40, a busca de uma poesia novamente ligada aos ritmos da vida, desenvolvendo para isso novas concepções do poema em paralelo com o jazz, o Expressionismo Abstrato, e uma série muito variada de referências, estéticas, políticas e religiosas. (BUENO, 1984, p. 60).

No dizer de Paz (1982), a história da poesia moderna é a do contínuo dilaceramento do poeta, dividido entre a moderna concepção do mundo e a presença às vezes intolerável da inspiração. Diante de tal argumento, para os poetas da poesia marginal, havia a aproximação entre arte e vida, logo, recursos do coloquialismo eram usados nas suas produções, com finalidade de retratar o mais fielmente possível o cotidiano vivido pelo mesmo. Temas considerados prosaicos ou anticonvencionais em outros tempos ganharam espaço: era a fusão entre vida e arte.

Brandão; Duarte (2010) observam que dentro desse movimento, no Brasil, cujas ideologias opunham-se ao poder vigente, a arte deve ser vivida e a vida transformada em arte. Neste contexto as produções desse momento viriam marcar o centro das profundas mudanças no âmbito individual e social.

No poema “sou uma moça polida”, percebe-se essa característica, já mencionada, de aproximar e fundir arte e vida. O eu-lírico utiliza-se de elementos do cotidiano, considerados anti-poéticos.

sou uma moça polida
levando
uma vida lascada
cada instante
pinta um grilo
por cima
da minha sacada
(1980, p. 10)

O signo “lascada” marca o uso do coloquialismo. Os versos “pinta um grilo/por cima da minha sacada” pode sugerir um jogo de palavras, estilo bem característico da poeta, entre “um grilo”, que era uma gíria comum da época, para referir-se a problemas comuns a “uma jovem polida/levando uma vida lascada”. Portanto, o grilo pode ser uma metáfora para aludir a seus problemas pessoais ou ainda ao próprio inseto, também tema dessa geração - o uso de assuntos habituais. O sinônimo de “polida” pode ser educada ou fina, que se esperava que a mulher fosse sempre, mas que, segundo o eu-lírico, leva uma vida “lascada”, isto é árdua, difícil, complicada, uma vida sem refinamento.

Também outra análise possível é a reminiscência à idade da Pedra Lascada e à da pedra polida. Essa analogia é possível, tendo em vista que a poeta, vivenciou e participou de duas épocas: uma mais acentuada e discriminatória (a idade da Pedra Lascada), onde a mulher não tinha espaço na sociedade, e outra já mais “polida” (a idade da Pedra Polida), onde, mesmo com algumas resistências mais “polidas” ela conseguia integrar-se e produzir, ganhando um espaço ainda que restrito em relação à escritura masculina, pois na sua primeira produção, a poeta conta que teve que tirar alguns poemas que abordavam mais diretamente a condição feminina.

No que diz respeito à forma poética de composição, Alice Ruiz concentra o experimentalismo na própria sintaxe, na pontuação, usa versos livres, com algumas rimas alternadas: “sacada” e “lascada”, ajudam a construir o texto, reforçando a sonoridade que é parte das estratégias do discurso poético, sendo um de modo a obter os efeitos de sentido desejados. Há também paronomásia em “lascada”/“sacada”.

Nota-se que, não há diferença no poema, entre linguagem coloquial ou a poética. Percebe-se explicitamente a cotidianidade no poema, efetivada nos termos usados pela autora que incorporou as características da poesia marginal.

De acordo com Silva (2009), a poesia marginal nunca se recusou a incorporar as novidades (seja das falas das ruas, da gíria e até dos palavrões). Mesclando-a com influências que vinham simultaneamente da cultura popular (como trocadilhos, músicas e a fala coloquial) e do melhor da cultura universal, ou de tradições mais “distantes”, (como curtíssimos haicais, trazidos da poesia japonesa).

A poesia marginal nasce como um desvio diante da tradição e representa uma ruptura com os padrões eruditos e literatos. Portanto, utilizando uma linguagem que contesta os preceitos cultos, carregadas de palavrões coloquiais, buscando novos temas, novas formas, novos estilos, especialmente os mais radicais (como os de Oswald de Andrade), ao mesmo tempo em que causam o choque, o espanto, exigem do leitor uma nova postura de leitura, uma nova forma de ler.

“Porradas de Beleza” faz parte da obra *Rimagens*, publicada em 1985. O poema transcrito revela espontaneidade, o coloquialismo fica expresso nos signos “porradas” e “carradas.”.

porradas de beleza
carradas de paixão
arrasando a razão
(2010, p. 75)

No que diz respeito à brevidade dos versos, a poeta usa estrutura do haikai. Nota-se a força crítica do humor, o uso de palavras de baixo calão “porradas”, que era característica do período ditatorial, pode-se dizer que, era uma espécie de quebra de convenções, libertação das repressões políticas e morais e também sendo forma de protesto buscava-se “poetizar” o cotidiano. Alice Ruiz emprega esses recursos no intuito de expressar que paixão “arrasa a razão”, ou seja, a paixão que se sobrepõe ao racional.

No que diz respeito à forma poética de composição assonância em “a”. Os versos do poema “não vai dar tempo” se voltam para a temática existencial, que pode ser relacionado como consequência da opressão e do momento histórico político.

não vai dar tempo

de viver outra vida
 posso perder o trem
 pegar viagem errada
 ficar parada
 não muda nada
 também
 pode nunca chegar
 a passagem de volta
 e meia volta vamos dar
 (2010, p. 171)

Concernente à sonoridade, observa-se rimas em: errada/parada/nada, trem/também, chegar/dar.

É evidente o desejo de fuga, de mudança, de insatisfação, marcada por certa depressão no poema todo. Nota-se a necessidade de fuga “posso pegar o trem”, provavelmente, fruto de uma crise existencial frente ao país controlado pela ditadura. Nos versos “não vai dar tempo/de viver outra vida” percebe-se a agonia da transitoriedade pela finitude diante da vida que se esvai continuamente, incessantemente e sem esperança.

O poema não apresenta pontuação e todos os versos iniciam-se com letra minúscula, como se fosse uma continuidade, um ciclo, uma ciranda. O final “meia volta vamos dar”, remete-se à cantiga de roda “ciranda cirandinha vamos todos cirandar/ vamos dar a meia volta/volta e meia vamos dar”. Sugere-se que a vida é, também, um cirandar ininterrupto e que o tempo é implacável. Outra possível interpretação seria uma espécie de alusão indireta ao militarismo da “meia volta, volver!”

Conforme Paz (1982) em *O Arco e a Lira*, “toda escritura convoca um leitor,” (PAZ, 1982, p. 343). Sob este aspecto, o poema “algumas flores” da obra *Até 79*, provoca este leitor a compreender o poema. Alice Ruiz utiliza uma linguagem subjetiva para demonstrar a condição de revolta contra o sistema opressor do período ditatorial, seus versos “algumas flores teimam em viver” evidenciam uma oposição, uma atitude de coragem. Com um conteúdo crítico, refere-se àqueles que, mesmo reprimidos e censurados, ousam desafiar o sistema dominante. Para Cruz (2010) o poeta é homem inquieto e instaurador, é um ser em constante busca, deixando transparecer no poema sua inquietação e questionamentos. Portanto, este poema reflete as inquietações da poeta frente à sociedade da época.

algumas flores
 teimam em viver

apesar do tempo
 apesar do peso
 apesar da morte
 apesar de algumas
 que teimam em morrer
 apesar de tudo
 (2010, p. 202)

Os versos “apesar do tempo/apesar do peso” evidenciam essa repressão, faz em alusão àqueles que, apesar de toda violência contra a arte, contra pensamento, livre arbítrio, ainda ousam protestar “apesar da morte/ apesar de algumas/que teimam em morrer/apesar de tudo”.

O termo anafórico retoma o verso “apesar de” e tem a função neste poema de reforçar a ideia já exposta. A poeta emprega metaforicamente a imagem de “flores” para referir-se àqueles que fazem oposição à sociedade da época. Para Chevalier; Gheerbrant (1982), a flor é o símbolo da natureza efêmera da vida, da beleza e da eterna renovação. É uma imagem do “centro” e, portanto, uma imagem arquetípica da alma. As flores anunciam a primavera, que revela a aceleração do ciclo de evolução pessoal. Assinalam o cumprimento de uma meta ou tarefa que exigiu muita dedicação. No que se refere à forma desse poema, a repetição do signo “apesar”, além de marcar o ritmo, simboliza a continuidade e perseverança da luta da juventude.

Raros são os poemas de Alice Ruiz S. com título, pois, em quase todos há ausência de pontuação, iniciando-se com letras minúsculas. Nota-se o experimentalismo na própria sintaxe, na pontuação, sendo estas características de transgressão próprias de crítica à norma padrão, consequentemente ao sistema vigente. A geração marginal buscava inspiração na de 22.

De acordo com Oliveira (2002), o manifesto futurista foi divulgado no Brasil por Oswald de Andrade, em 1912, quando ele fez sua primeira viagem para a Europa. Este assinala: “nada de pontuação”, desse modo a ausência desta e a utilização da ordem direta da frase na poesia de Oswald de Andrade, bastante conhecida em seus poemas curtos, é uma característica própria porque não pausa a leitura. Ao contrário dão a estas novas possibilidades de composição do ritmo. Sobre o verso livre contemporâneo, Paz (1982) considera que este é uma unidade e quase sempre se pronuncia de uma só vez. Paz afirma que cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-lo. Por isso, não raro a pontuação é desnecessária. “As vírgulas e os pontos sobram; o poema é um fluxo e refluxo rítmico de palavras”. (PAZ, 1982, p. 87).

Outra inovação dessa geração foram os chamados poemas “sintéticos minutos” ou “poemas pílulas”, originários do *estilo oswaldiano* que eram compostos por poucos versos, além dos bem humorados “poemas piadas”. Também incorporadas a essas mudanças, as paródias que eram uma forma de criticar, ironizar e refletir sobre a história e a literatura brasileira). No dizer de Octavio Paz “o humor é uma das maiores ‘armas’ da poesia.” (PAZ, 1982, p. 48), e, portanto, este recurso é bastante presente nos poemas de Alice Ruiz, ainda que um humor levemente irônico e ácido.

Diante de poemas tão sintéticos, a leitura precisa percorrer os vazios, os subentendidos, a simplicidade, o arranjo dos títulos e subtítulos, os desenhos da página. A busca por uma forma cada vez mais sintética passa a ser parte da abordagem de um grande número de poetas a partir da segunda metade do século XX. Os trabalhos sonoros e gráficos dos poemas ganham espaços, bem como a escolha de um vocabulário preciso. Tais características podem induzir o leitor a uma espécie de “choque semântico”, ou seja, a incorporação de novas capacidades de ler e interpretar a poesia.

Mello (1986), em “Vanguardas e Pós-Vanguardas na Poesia Brasileira: Do concretismo à Poesia Marginal”, afirma que, essa geração é criticada por privilegiar a comunicação não-verbal, desconfiando da eficácia da palavra. O som ganha, então, o lugar da palavra, som que “desune verbalmente o grupo o grupo, mas o une comunitariamente na curtição.” (1986, p. 05).

Alice Ruiz série Paranaenses nº 3 foi publicado em 1988 em resenha crítica presente nessa obra: “Por Falar em Alice Ruiz”, escrita pela poeta Helena Kolody¹⁰, que fala sobre o estilo de Alice Ruiz S. afirma que: “o dizer poético de Alice é personalíssimo, sua poesia é sintética e possui alegres jogos fonéticos”. Para Kolody uma das características de Alice Ruiz é “o dizer muito em poucas palavras requer a escolha de vocábulos com grande carga expressiva. Com aquele rigor do artista que só se contenta com o melhor.” (1988, p. 3).

Abaixo transcrito um *renga*¹¹, o qual, no Japão, era produzido coletivamente, mas Alice Ruiz escreveu para Helena Kolody. Segundo Cruz (2012b), em “Vozes Líricas Femininas: Linguagem, Alteridade e Mapas da Memória”, Alice Ruiz, em homenagem a

¹⁰ Alice Ruiz e Helena Kolody eram amigas e durante muitos anos moraram no mesmo prédio.

¹¹ *Renga* é, provavelmente, a poesia mais antiga dos japoneses. É um poema encadeado, uma sucessão de estrofes que se relacionam. Do *renga*, seguiram duas vertentes, uma mais aristocrática e outra mais popular. O *renga* era escrito coletivamente e, às vezes, o tema era sugerido pelo Imperador. O importante era dar vazão ao fluxo constante de imagens que iam se sucedendo. (CARDOSO, SOARES, 2006).

Helena Kolody, dedica-lhe, em 1987, os seus ‘hai-kais discípulos’, publicado no *Correio de Notícias*.

RENGA¹²
para Helena Kolody
a primeira a fazer hai-kai
por aqui

quanto mais longe vejo
mais luzes ficam
até o próximo reflexo

primavera
até a cadeira
olha pela janela

primeira folha de outono
no chão começa
o meio do ano

longe hoje
você me quer pra ontem
e só vem amanhã

entre a terra e a lua
minha alma
tua

(RUIZ, 1987, p. 18).

Na tentativa de sugerir infinitas sensações aos leitores, o eu-lírico aproxima o poema da música, através do manejo especial de ritmos da linguagem, combinações de rimas, repetição intencional de certos fonemas, efeitos sonoros que se pode atingir através do uso de vogais e consoantes, sujeição do sentido de um vocábulo a sua sonoridade, etc.

O poeta francês Paul Verlaine (1844-1896) escreveu o poema "Art Poétique"¹³, em 1885. É um poema ritmado, fluido, cheio de musicalidade, recursos estilísticos e poéticos.

¹² Manteve-se a disposição gráfica do renga conforme o artigo do professor Dr. Antonio Donizeti da Cruz, de onde foram tiradas as informações.

Verlaine inicia seu poema com o verso "De la musique avant toute chose", ou seja, “ a música antes de qualquer coisa”, reforçando a importância atribuída por ele, aos efeitos dos ritmos e dos sons do poema, que são visíveis mesmo a quem não conheça o idioma francês. As artimanhas sinfônicas se perdem nas traduções, pois a música está entranhada de tal forma que se torna parte integrante não só do poema, mas da própria língua em que foi escrita. Neste sentido, toda a produção lírica de Alice Ruiz prima pela síntese, mas convergindo para a ênfase na musicalidade.

Na lírica de Alice Ruiz S., até a distribuição espacial do texto poético na página determina o seu ritmo de leitura, delimita as pausas de leitura entre um verso e outro, pois ela explora os seus espaços em branco, criando uma espécie de pauta, para voltar ao ritmo poético novamente. Como é o caso, por exemplo, do poema abaixo transcrito “o vento”, no qual a pausa, pode se referir ao silêncio entre o ir e vir do vento no catavento. É interessante observar que na obra *Até 79* Alice Ruiz S. produziu poemas sintéticos, minutos ou pílulas. A poesia “o vento” é um exemplo desse estilo concretista.

o vento
papa
o cata
vento
(2010, p. 197)

Percebe-se um jogo de sintaxe, semântica e também de estrutura. A palavra dispersa oscilante, marca do concretismo, insinua o vento, usado na forma verbal prosaica “papando” o cata-vento, isto é, jogando literalmente longe, ou ainda, “engolindo-o”. O poema proporciona a probabilidade de diversas leituras como: horizontal, vertical, transversal, característica muito presente na poesia modernista - a exploração espacial do texto em todas as suas possibilidades. Alice Ruiz confessa que “poesia concreta me deu a régua e o compasso. Eu não faço poesia concreta, mas bebi dessa fonte, principalmente.” (1988, p. 12).

¹³ De la musique avant toute chose,/Et pour cela préfère l'Impair,/Plus vague et plus soluble dans l'air,/Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.
Il faut aussi que tu n'aies point/Choisir tes mots sans quelque méprise ;/Rien de plus cher que la chanson grise/Où l'Indécis au Précis se joint.
C'est des beaux yeux derrière des voiles,C'est le grand jour tremblant de midi,qC'est par un ciel d'automne attiédi,/Le bleu fouillis des claires étoiles !
Car nous voulons la Nuance encor,/Pas la Couleur, rien que la nuance !/Oh ! la nuance seule fiancée/Le rêve au rêve et la flûte au cor ! (Paul Verlaine).

A musicalidade do poema é reforçada pelas repetições das vogais “e”, “o”, reforçadamente do “a” (assonância) que dá aos versos a sensação do vento no catavento pelos sons abertos “papa” e “cata”, em outras palavras, a impressão despertada pela leitura é explorada pela sonoridade das palavras ajudando a construir as imagens do poema, pois mesmo primando pela síntese, o ritmo, a métrica e os sons das palavras levam o leitor a experimentar os efeitos de sentido desejados.

Bachelard (2001) observa que um poema é, essencialmente, uma aspiração a novas imagens. A imaginação tem um poder de liberação, assim, imagens presentes devem induzir a outras ausentes, dando origem a uma explosão delas. Nesta concepção, o poema abaixo que integra o livro, *Navalhanaliga*, foi publicado em 1980, percebe-se essa “aspiração a novas imagens”, mesmo sendo conciso, o poema causa uma “explosão de imagens”.

nada na barriga
 navalha na liga
 valha
 (2010, p. 156)

Em *Navalhanaliga*, Alice Ruiz S. comenta que o livro é da época em que ela se preocupava muito com a questão da mulher e confessa que “era um livro que eu tinha uma preocupação de não colocar poemas de amor”, pois não queria dar margem à sociedade patriarcal de pensar que “o tema da mulher é o amor.” (1988, p. 19).

A sonoridade do poema é expressa principalmente pela assonância do “a” e do “i”. Percebe-se o jogo de palavras entre as rimas entre “nada”, “navalha” e “valha”, os sons dessas rimas soam musicais e secos como o próprio corte da navalha. Também a presença de rimas entre “barriga” e “liga” cuja sonoridade dos versos remete a uma ideia sobre o que o poema fala, neste sentido o ritmo no poema assume uma importância fundamental, pois é através dos sons dos fonemas que essa construção se dá.

O poema tem caráter contestatório, há uma alusão ao sistema social patriarcal da época e parece referenciar uma mulher, que, devido ao uso dos signos “liga” e “navalha”. Tal imagem vem reforçada por serem as meias-ligas símbolo de sensualidade e sexualidade. Além disso, embora sugerido de modo implícito, o uso de navalha na liga remete, também, à prostituição, pois há um possível entendimento que alude às dificuldades financeiras de alguém com “nada na barriga” capaz de usar a “navalha na liga”, ou mesmo para defender-se dos perigos.

Reforçando esta análise, Assunção (1984) afirma que

sepultados os anos negros da repressão, Alice Ruiz deu à luz ao seu primeiro livro: *Navalhanaliga*. Onde existia a preocupação com os problemas da mulher no mundo machista. Ela foi buscar o título do livro, segundo Assunção, no subúrbio feminino, entre as prostitutas que vendem o corpo e carregam a navalha na liga. (1988, p. 34).

Alice Ruiz narra que “foi quase uma homenagem à mulher que de repente encara uma barra mais pesada; a mulher que não precisa ser protegida, que se protege”. Os poemas também não carecem de proteção. (1988, p. 34).

No poema há o arquétipo “navalha”. Cooper (2000) em *Dicionário de Símbolos* menciona que, na maioria das imagens, esses objetos cortantes aparecerem relacionados com a figura feminina. Neste sentido, uma possível análise simbólica, de acordo com a simbologia, é a de “cortar” ou “abolir” tradições ou romper com hábitos arraigados, como por exemplo, a visão da mulher com “liga”, pode trazer um entendimento da mulher tida como objeto sexual.

No seu poema “O que é a que é” na obra com o mesmo título *Navalhanaliga*, há uma estrofe, no verso em que Alice Ruiz S. parece exprimir toda essa revolta com a condição da mulher de sua geração:

PRECISA-SE: TORNEIRO MECÂNICO. CONTADOR. ANALISTA DE SISTEMAS. ENGENHEIROS. ETC.
COM CAPACIDADE COMPROVADA. E DE UMA RECEPCIONISTA COM ÓTIMA APARÊNCIA.
(2010, p. 193)

Nestes versos “precisa-se”, em um tipo de letra comum nos anúncios jornalísticos, exigia-se que o homem que tivesse a “capacidade comprovada”, já a mulher, não precisaria de conhecimento, experiência ou competência, apenas, que ela possuísse “Boa Aparência”. Percebe-se o uso da ironia por parte da poeta.

Uma analogia poderia ser entendida no poema “nada na barriga” e “O que é a que é”, pois, além da “boa aparência”, a navalha seria a ruptura dessa situação de submissão feminina, poderia significar a mostra de que além da “liga” existe uma mulher forte, destemida e corajosa, capaz de romper antigos preconceitos e defender-se se necessário. (MURGEL, 2005) trata da lírica de Alice Ruiz neste período e expõe que a primeira publicação de poesias de Alice Ruiz S. acontece em 1979, pelas mãos de Décio Pignatari, na

revista *Através*. Nos poemas selecionados para a revista ficaram de fora os que invocavam a poética feminista da autora, incluídos posteriormente em sua premiada estreia no início dos anos 1980 com o livro *Navalhanaliga*. Isso deixa visível que ainda não havia lugar para as produções de caráter contestatório feminista.

Lopes, em “Análise do Fenômeno lírico (2): imagem poética e imagem onírica”, considera que a imagem é o elemento mais significativo do fenômeno lírico. Por que, de acordo com o autor, a imagem transcende a sonoridade verbal do poema, constituindo a apresentação fenomênica do poema em sua totalidade. Assim, entende-se que, em poesia, a imagem nunca é algo estático, mas sempre dinâmico, visto que as imagens modificam-se de acordo com o leitor ou mesmo com o contexto em que se encontra. Alice Ruiz S., no poema “enchemos a vida”, abaixo ilustrado, discute a temática da maternidade, com a foto, isto é, a imagem dela, grávida e faz parte de *Alice Ruiz Série Paranaenses nº 03* (1988, p. 14).

enchemos a vida
de filhos
que nos encham a vida

um me enche de lembranças
que me encham
de lágrimas

uma me enche de alegrias
que encham minhas noites
de dias

outro me enche de esperanças
e receios
enquanto me incham
os seios



Figura 01. “enchemos a vida”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 1988, p. 14

A imagem não reflete ou descreve uma realidade externa a si, mas traz em si tanto o que apresenta quanto a intencionalidade que subjaz ao apresentado. A imagem é a intenção

mesma. (LOPES, 1995). Portanto, a imagem poética não existe enquanto atitude passiva do leitor, pois é este que deve recriá-la. Neste poema o tema central é a maternidade, na primeira estrofe, a poeta aborda a temática da importância da maternidade. Nota-se um o jogo de sentido entre “enchemos a vida/de filhos” e “que nos encham a vida”, isto é, nesses versos o eu-lírico, explicita que os filhos “encham” a vida de alegrias, de sentido. São os filhos, de acordo com o poema que traz sentido à vida. As três estrofes seguintes parecem remeter aos três filhos da poeta: Miguel Ângelo Leminski, Áurea Alice Leminski e Estrela Ruiz Leminski. São 3 fases da maternidade retratadas nas imagens poéticas presentes nos versos.

Em “um que me enche de lembranças/ que me encham de lágrimas” parece aludir à perda do filho - Miguel Ângelo Leminski - que morreu prematuramente aos nove anos de idade. A estrofe reflete a dor de uma mãe ao perder o filho.

A terceira estrofe parece fazer menção à filha do meio, Áurea Alice Leminski, que segundo os versos “uma me enche de alegrias/ e enche minhas noites de dias”, a filha dá sentido à vida da poeta. A preposição “de” nos versos “enche minhas noites de dias”, parece exprimir que a filha dá alento às noites, uma provável metáfora, para expressar a dor da solidão com a perda do filho, portanto, a filha é a esperança que traz alívio na dor. Além das rimas presentes em “alegrias” e “dias”, a poeta expressa sua satisfação com a maternidade.

A última estrofe, nos versos “outro me enche de esperanças/receios/enquanto me incham os seios”, alude ao ato de estar grávida às transformações do corpo que gera uma nova vida - “enquanto me incham os seios”. O filho nesse poema é, ainda, um feto, esperado. Os sentimentos expressos no poema são comuns à grande maioria das mães: o receio, o medo de não saber criar, educar e ensinar, o receio de falhar enquanto mãe, mas também as alegrias que trazem “as esperanças”. Há rimas nos versos “receios” e “seios”.

Há uma grande relação entre som e sentidos no poema, a expressividade das repetições anafóricas do verbo “encher” são traços marcantes, pois é o principal recurso musical utilizado para obter os efeitos de sentido desejado, no caso, o eu-lírico quis enfatizar que os filhos “encham” a vida, ou seja, dão sentido ao lar. A terceira e quarta estrofes são rimadas, “alegrias” e “dias” são rimas sonoras que completam a ideia de que os filhos encham a vida trazendo alegrias. “receios” e “seios” também são recursos musicais dos versos. Também há as aliterações em “m” e “n” e as repetições assonantes do “e” também que completam a sonoridade dos versos, dando a construção das imagens do poema de uma mãe grávida.

A Editora Brasiliense publicou o *Pelos Pêlos*, pela série “Cantadas Literárias”, foi primeiro lançamento nacional de Alice Ruiz do qual faz parte a maioria dos poemas já

publicados em *Navalhanaliga* e *Paixão Xama Paixão*, além de poemas inéditos e dos escritos até 1979.

Em *Pelos Pêlos*, há um poema, escrito para o filho, Miguel, no qual a poeta expressa dor e saudade e a incapacidade de esquecer a presença do filho nas pequenas coisas:

ainda me viro
e me vejo
pronta a te chamar

a te contar
que aprendi hoje
coisas que você soube

ainda te vejo
em cada bicho
em cada pensamento
me surpreendo olhando
com teus olhos de pesquisa
e o que vejo
vira beleza
ainda te sinto
em tudo que permanece
como se tua pressa
de vida que se extingue
ficasse um pouco em tudo
ainda
(RUIZ, 1984)

O poema “ainda me viro” traz as marcas da dor de uma mãe que perde um filho ainda menino. Na primeira estrofe, os versos “ainda me viro/e me vejo/pronta a te chamar”, a poeta revela a forte presença do filho, cuja presença mesmo após sua morte emana ali, como se fosse chegar a qualquer momento em que ela o chamar. O poema marca a saudade do filho, pois em cada “bicho”, “em cada pensamento/me surpreendo olhando/com teus olhos de pesquisa/e o que vejo/vira beleza”, a dor é descrita, a solidão e a ausência que machucam, refletem o encanto da infância que vê magia e beleza em tudo. O último verso marca a saudade e a impossibilidade de esquecer e superar a morte do filho amado, pois, ela afirma que “ainda te sinto/em tudo que permanece/como se tua pressa/de vida que se extingue/ficasse um pouco em tudo/ainda”.

Para Cruz (2010) a poesia é a busca de sentido, tanto o poeta quanto o leitor mantém, na atualidade, uma atitude interrogativa, senão especulativa, perante a poesia. Em se tratando da brevidade da vida humana, a poesia parece ser o “sinal” do ser humano e seu testemunho

perante o futuro. (2010, p. 96). Assim, a poesia “enchemos a vida” é essa “busca de sentido” expressa pelo poeta. Alice Ruiz S. busca esse “sinal” perante a escrita e a fotografia mostra a poeta grávida, sorrindo, com a mão disposta sobre a barriga, aparentando alegria e tranquilidade diante da gravidez.

De acordo com Paz (1982), “a poesia não se propõe a consolar o homem da morte, mas a fazer com que ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são a totalidade.” (PAZ, 1982, p. 329). Neste aspecto, em *Minimal*, Alice Ruiz S. também faz referência ao filho, escreve um poema por ocasião de seu aniversário, não se nota revolta ou inconformidade pela morte do filho, mas uma aceitação, ainda que dolorosa, desse ciclo, e é a poesia que leva o poeta a expressar essa aceitação: a morte do filho não apaga a lembrança do aniversário deste, pois mesmo que tenha passado muitos anos a imagem guardada pela mãe é a do filho ainda menino.

pressupondo que existe
memória na morte
e dentro dela um calendário
feliz aniversário
(2010, p. 56)

Conforme Cara, o sujeito lírico existe através das escolhas de linguagem em que o poema se apresenta, porém, nos textos em que ocorre a ausência da primeira pessoa, fica mais fácil notar que “o poeta real transforma-se em sujeito lírico” (*apud* CRUZ, 2010, p. 77).

Em *Jogo de Ideias*, especial gravado em novembro de 2010, durante a 5. edição da *Balada Literária*, evento organizado pelo escritor Marcelino Freire, os entrevistados foram Vitor Ramil e Alice Ruiz. A poeta expôs que em 1983 conheceu Itamar Assumpção, o qual foi a Curitiba fazer um show. Neusa Pinheiro, que cantava no espetáculo com ele e era amiga do casal Leminski, o levou até a casa desses e começou uma grande amizade. Alice Ruiz deu a Itamar um exemplar de seu primeiro livro *Navalhanaliga*. Voltando de ônibus para SP ele foi lendo o livro. Ao chegar em casa, segundo ela, “Itamar disse que as palavras começaram a cantar na cabeça dele” e, então, ele havia feito uma música utilizando vários haicais deste livro, uma espécie de “colcha de retalhos”, uma montagem. Meses depois, Alice Ruiz foi a um show do cantor em SP, quando ele anunciou a próxima música, para grande surpresa dela, que ele havia feito a partir de sua obra, *Navalhanaliga*. A poeta já havia publicado o segundo livro *Paixão xama Paixão* e ele fez a mesma coisa. Surgia, então, uma grande parceria que

durou décadas, só terminando com a morte dele em 2003. A música transcrita faz parte do livro *Poesia para tocar no Rádio*.

NAVALHANALIGA

Nada pode tudo na vida.
 Por que toda estrela pisca no céu
 e o cometa risca?
 por que você não arrisca, meu bem
 e vem, belisca e petisca?
 Por que teu beijo faísca?
 Valha navalha na liga
 nada na barriga
 valha navalha
 não se escandalize, não
 tudo isso a gente pensa
 quando entra em transe
 quando sai da crise
 vou dizer não,não,não,não.não,não
 tantas vezes até formar um nome
 até formar seu nome
 valha navalha na liga/nada pode tudo na vida
 falta de sorte
 fui me corrigir
 erreí
 (1999, p. 55)
 Música: Itamar Assumpção
 Gravações Itamar Assumpção

Para o filósofo Benedito Nunes (1991), conforme o artigo “A Recente Poesia Brasileira: Expressão e Forma”, os poetas da geração de 70, decepcionados com a cultura, que parecia reproduzir o fantasma do autoritarismo, adotaram uma atitude de transgressão a todos os códigos. Isso transformou a poesia em linguagem de negação e de exclusão por excelência – linguagem que ficava à margem das instituições, e que resguardava a marginalização a que se expunham ou a que haviam sido relegados. Assim, os poemas de Alice Ruiz S. possuem muitas das “transgressões” expostas por Nunes.

Em alguns poemas Alice Ruiz volta ao tempo da infância. Tal fato pode significar a transitoriedade, o tempo perdido, certa nostalgia e consciência da temporalidade, ou ainda, refúgio e fuga do presente. Conforme Bachelard “o ser do devaneio atravessa sem envelhecer

todas as idades do homem, da infância à velhice. Eis, porque no outono da vida, experimentamos uma espécie de recrudescimento do devaneio quando tentamos fazer reviver os devaneios de infância.” (1998, p. 96). Na obra *Vice Versos*, escrita em 1988, o poema “na esquina da consolação” é um exemplo dessa “fuga” para a infância.

com a paulista
me perdi de vista
virei artista
equilibrista
meio mãe
meio menina
meio meia-noite
meio inteira
inteiramente alheia
toda lua cheia
(2010, p. 21)

O poema tem um rico jogo de palavras e sonoridade. Há a anáfora “meio” que tem como função 'lembrar', para relembrar ou retomar algo que já foi dito, no caso, vem reforçar a mulher adulta e mãe mas ainda “meio” criança. A poeta dispõe de recursos diversos, para enfatizar a musicalidade acentuada do poema, haja vista que na linguagem não há limites nem objeções, nota-se as rimas no final dos versos “paulista/vista/artista/equilibrista e “meio/“meia/inteira/alheia/cheia” intercaladas no meio do poema e no final dos versos. As sensações e impressões despertadas pela leitura do poema exploram principalmente os elementos de sonoridade das palavras; além da sonoridade de opostos entre meia / cheia.

A sintaxe brinca de forma concreta, “meio mãe/meio menina/meio meia-noite/ meio inteira”, pois esses versos parecem tem a própria ação do equilibrista - o tentar-se equilibrar na “corda bamba” - reafirmada pelos signos “meio/meia”. “virei artista/equilibrista”, isto é, “meio mãe, meio menina”, refletem a “luta” de uma mulher pra “equilibrar-se” nas suas várias funções, e que “se perdeu de vista /na esquina da consolação com a paulista”, a ação da mãe - mulher, artista e equilibrista - para na, corda bamba, dar conta de tudo. Esquina pode sugerir a simbologia de uma encruzilhada, de uma indecisão entre as funções da mãe e a mulher.

Em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (2007) expõe que a cada instante ele fantasia acerca das coisas, imagina objetos ou pessoas cuja presença real não é compatível com o contexto e, todavia, estes não se misturam ao mundo, estão adiante do mundo, no teatro

do imaginário. De tal modo, o tempo de infância é bastante enfatizado nos poemas de Alice Ruiz S.

Em *A poética do Devaneio* (2001) Bachelard afirma que a infância não morre em nós, uma vez cumprida seu ciclo. “Não é uma lembrança. É o mais vivo dos tesouros, e continua anos enriquecer sem que saibamos [...]”. (2001, p. 125). Os refúgios do passado acolhem e protegem os nossos devaneios, pois a infância é um estado de alma.

Bachelard aponta para a importância da infância na vida do ser humano, no dizer do filósofo, a beleza desta está no “fundo de nossa memória”. É a recordação da infância que nos reanima, que desperta em nós o dinamismo de uma beleza de vida, pois ela nos dava liberdade para nossos devaneios, “uma infância potencial habita em nós.” (2001, p. 95).

O haikai, inicialmente, foi adotado pela geração *beat*, entre eles Jack Kerouac. Weinreich (2003) em *Book of Haikus by Jack Kerouac* apresenta haicais do *beatnik*, abaixo um desses:

frozen
in the birdbath
a leaf ¹⁴
(*apud* WEINREICH, 2003)

Para Kerouac o haikai norte-americano não segue exatamente o estilo japonês, o discurso norte-americano está em constante renovação, expandindo-se no linguajar popular, portanto, o haikai deve ser muito simples e livre de maiores estratégias poéticas, formando uma imagem e ainda ser arejado e gracioso como uma *Pastorella* de Vivaldi. (HERMANN, 2010).

No Brasil, na segunda metade do século XX, o haikai tem seu apogeu e se consolida através de poetas de expressivo renome nacional, como Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida, Haroldo de Campos, Helena Kolody, Olga Savary, Paulo Leminski e Alice Ruiz dentre outros nomes.

Um dos exemplos dessa adesão ao haikai é Paulo Leminski, que, em 1987, publicou *Distraídos venceremos*, livro que reúne poemas escritos entre 1983 e 1987. Muitos destes poemas têm influências da Poesia Concreta, do Tropicalismo e da Poesia Marginal. Neves (2009) afirma que, para Leminski, a contribuição da Poesia Concreta foi fundamental, trouxe-

¹⁴ congelada // no banho dos pássaros // uma folha. (tradução nossa).

lhe a consciência aguda da materialidade da linguagem, a palavra enquanto signo altamente significativo, tornando mais nova a informação poética. Conforme Neves (2009), o gosto de Leminski pelo haikai começa por sua crença no texto curto, de “bate-pronto”, típica de uma poesia feita de “saques, piques, toques & baques”, como se autoanalisa o poeta. Para ele, “o haikai valoriza o fragmentário e o ‘insignificante’, o aparentemente banal e o casual, sempre tentando extrair o máximo do significado do mínimo de material, em ultra-segundos de hiperinformação”. Leminski via nos haicais os paralelos profundos com a estética fotográfica. Esses traços característicos do haikai podem ser transpostos sem nenhuma dificuldade para a fotografia, afirmava Leminski.

Distraídos Venceremos possui três partes, sendo que a terceira é dedicada aos haicais, intitulada “Kawa Cauim - desarranjos florais”. Abaixo transcrito alguns haicais que fazem parte dessa seção.

amei em cheio
meio amei-o
meio não amei-o
(LEMINSKI, 1987)

tarde de vento
até as árvores
querem vir para dentro
(LEMINSKI, 1987)

noite sem sono
o cachorro late
um sonho sem dono
(LEMINSKI, 1987)

Para os poetas da geração marginal, os haicais eram uma espécie de busca esotérica de sentido para a vida, com bases no Zen-budismo, um novo estilo. Os haicais representavam, de certo modo, irreverência e crítica ao recente regime político ditatorial, por se tratar de um novo estilo que fugia dos padrões acadêmicos e tradicionais. Para Bueno (1984), o Zen-budismo, ou essa busca pela cultura oriental, almejava outro universo cultural, outra visão de vida, uma forte espiritualidade, tudo muito diferente da noção de consumo. Portanto, esse foi um dos motivos para a disseminação do haikai.

O haikai tornou-se popular entre uma geração de escritores que não se preocupava em seguir regras ou modelos rígidos de poesias, mas, principalmente, de poetas que fizeram da

síntese marca expressiva de seus poemas. Para a leitura de muitos desses, inclusive de Alice Ruiz, é necessário que o leitor faça movimentos no papel, criando novos desenhos e múltiplas relações entre o poema e o código linguístico.

O poema “o ai” tem características concretas, há um aparente jogo linguístico presente.

o ai
quando um filho
cai

Figura 02. “o ai”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 1982.

O eu-lírico brinca com as palavras, dando movimento ao verbo cair, numa espécie de jogo lúdico entre as palavras e a queda do filho, que vem representada pelo verbo cair, expresso graficamente de forma inusitada como para simbolizar a queda da criança. E também, como no grafismo das histórias em quadrinhos, a interjeição “ai” vem em negrito para reforçar o grito agudo de dor da criança. Neste poema, a sonoridade e o ritmo assumem grande importância, pois é uma das características da poesia e através da sonoridade de seus versos, proporciona uma imagem sobre o que o poema expressa, neste caso, embora primando pela síntese, as rimas “ai” e “cai” dão toda relação entre som e sentidos da poesia, pois o “ai” é o grito de dor quando a criança tem uma queda.

Campos (1992) observa que, na edição original alguns poemas curtos, ou “poemas-sínteses”, “ocupam, cada qual, uma página, dando espaço à explosão e ao choque” (1992, p. 22), pois é essa sequência desordenada de elementos, em uma visível destruição da sintaxe tradicional palavras, que dá possibilidade do gosto pela velocidade, da valorização do espaço em branco.

A irrupção do léxico coloquial usado pelos vanguardistas, presentes em seus poemas, formava uma tradição literária anticonvencional, que ironizava os costumes e crenças dominantes. Muitas das suas produções disparavam pilherias contra os valores mais prezados pelo conservadorismo da época. Em “a ikebana Kamikaze” o eu-poético utiliza o código cifrado, explicitando a dificuldade de se fazer referência aberta aos temas políticos devido à repressão.

a ikebana Kamikaze
pratica harakiri
para virar haikai
(2010, p. 89)

No poema as letras parecem se embaralhar, causando uma "impressão de bagunça", sugerindo que o eu-poético reinventou esses códigos, a fim de retirar deles novas possibilidades de significação. Nota-se a ênfase no som há uma espécie de brincadeira com a sonoridade japonesa.

Para Mattoso (2012), o poema marginal não explora particularidades ortográficas, mas concentra a experimentação na morfologia, na semântica e na sintaxe, priorizando um raciocínio “desconstrutivista”.

Em “Poesia e Composição: A inspiração e o trabalho de arte”, Teles (1985) analisa que se pode falar em dois movimentos de uma sinfonia experimental no Brasil: um que vai de 1956 a 1964, outro que vem de 1967 até nossos dias. Em ambos, segundo Teles, se percebe: a onda de ascensão da maré experimentalista (a Poesia Concreta e o Poema- Processo) e seu refluxo ao oceano natural da vanguarda modernista (neoconcretismo, violão de rua, práxis, etc.).

Entre diversas tendências contemporâneas, os poetas dessa geração exploravam na datilografia, a espacialização dos caracteres e a intercessão de "eixos verticais", gráficos e semânticos, como meios de remeter ao concretismo e de satirizar o antigo sistema ortográfico. Como no poema “sem luto” que possui essas características.

sem luto
pelo obsoleto
só
ab
so
luto
(2010, p. 131).

Há um jogo semântico de sentidos entre os signos “sem luto/pelo obsoleto/só absoluto”, o qual se sugere que não há pesar pelo “obsoleto”, ou seja, pelo que está fora de moda, antigo, marcada pelo jogo gramatical, reforçada de forma gráfica “ab-so-luto”. Presente

a aliteração em “l” e assonância em “o”. Há a paronomásia nos signos “obsoleto /absoluto”. O poema “brinca” com essa questão, explorando o espaço como forma de dar sentido ao texto.

Para o crítico Benedito Nunes (1991), no artigo “A Recente Poesia Brasileira: Expressão e Forma” as linguagens reaparecem incorporadas e modificadas sob novas perspectivas, dentre elas o verso livre, a variedade rítmica, o coloquialismo, o estilo de mistura combinando o erudito e o vulgar, as imagens-choques, o humor, foram conquistas do modernismo de 22 e estas singularizam a identidade da poesia brasileira.

Quanto à estrutura e à forma, a ruptura é estabelecida com as tradições anteriores, desde a transgressão da métrica, da escolha vocabular e da rima, passando pela parodização dos discursos institucionalizados, dos gêneros literários, e culminando na dissolução da diferença entre prosa e poesia, na problematização do próprio conceito de poesia. O antigo e novo, a radicalidade do moderno diante do tradicional, são elementos que se combatem e se completam no instante da interpretação do poema.

Em “O feminismo brasileiro desde os anos de 1970: revisitando uma trajetória”, Sarti (2005) analisa que o feminismo militante no Brasil começou a aparecer nas ruas, naquele momento do golpe militar de 1964, sobretudo, como consequência da resistência das mulheres à ditadura, depois da derrota das que acreditaram na luta armada, portanto, o feminismo do final do século XX centrou suas discussões no reconhecimento da autonomia intelectual e profissional, também na busca de emancipação. Como consequência desse momento histórico, pode-se observar muitos desses temas presentes nos poemas de Alice Ruiz S.

Em *Série Paranaenses nº 03*, Alice Ruiz S. afirma que “O que é a que é” é seu manifesto feminista. Declara que:

Augusto de Campos uma vez me disse e eu achei muito importante. Eu disse para ele que escrever sobre feminismo era fundamental naquele momento. Mas ele disse: “Pois é, mas você tem um compromisso também como escritora. Você não pode esquecer isso. Se o teu negócio é feminismo, tudo bem. Mas nunca se esqueça da linguagem.” (RUIZ, 1988, p. 19).

“O que é a que é” faz parte de *Navalhanaliga*, há uma reminiscência aos jogos populares de adivinhação, característica dos poemas dessa geração. Neste texto há uma crítica visível à condição da mulher dessa década.

Lopes (1995) acredita que na imagem devemos procurar pelo elemento associativo diretamente vinculado à questão do tempo em poesia, e entender como através deste superam-

se limites espaços-temporais, tornando universal e acessível às diferentes culturas a herança comum da humanidade.

Neste aspecto, a poesia de Alice Ruiz carrega essas imagens em “ecos” e reverberações, pois a poesia possui infinidade de imagens poéticas, dando ao leitor inúmeras possibilidades de interpretações. Com relação ao estudo do surgimento de imagens, símbolos e mitos, Durand (1998) assinala que há muito tempo que a ciência ocidental defrontou-se com as concepções imaginárias. Segundo o pesquisador, Bachelard foi o pioneiro da utilização da mitoanálise e da mitocrítica, “para Bachelard sempre foi muito difícil separar seus ‘dois amores’, a ciência e as imagens,” (DURAND, 1998, p. 68) chegando a ponto de escrever um livro inteiro, *La Formacion de l’esprit scientifique* (A formação do Espírito Científico) para tentar mostrar que a ciência somente se formava quando as imagens eram repudiadas.

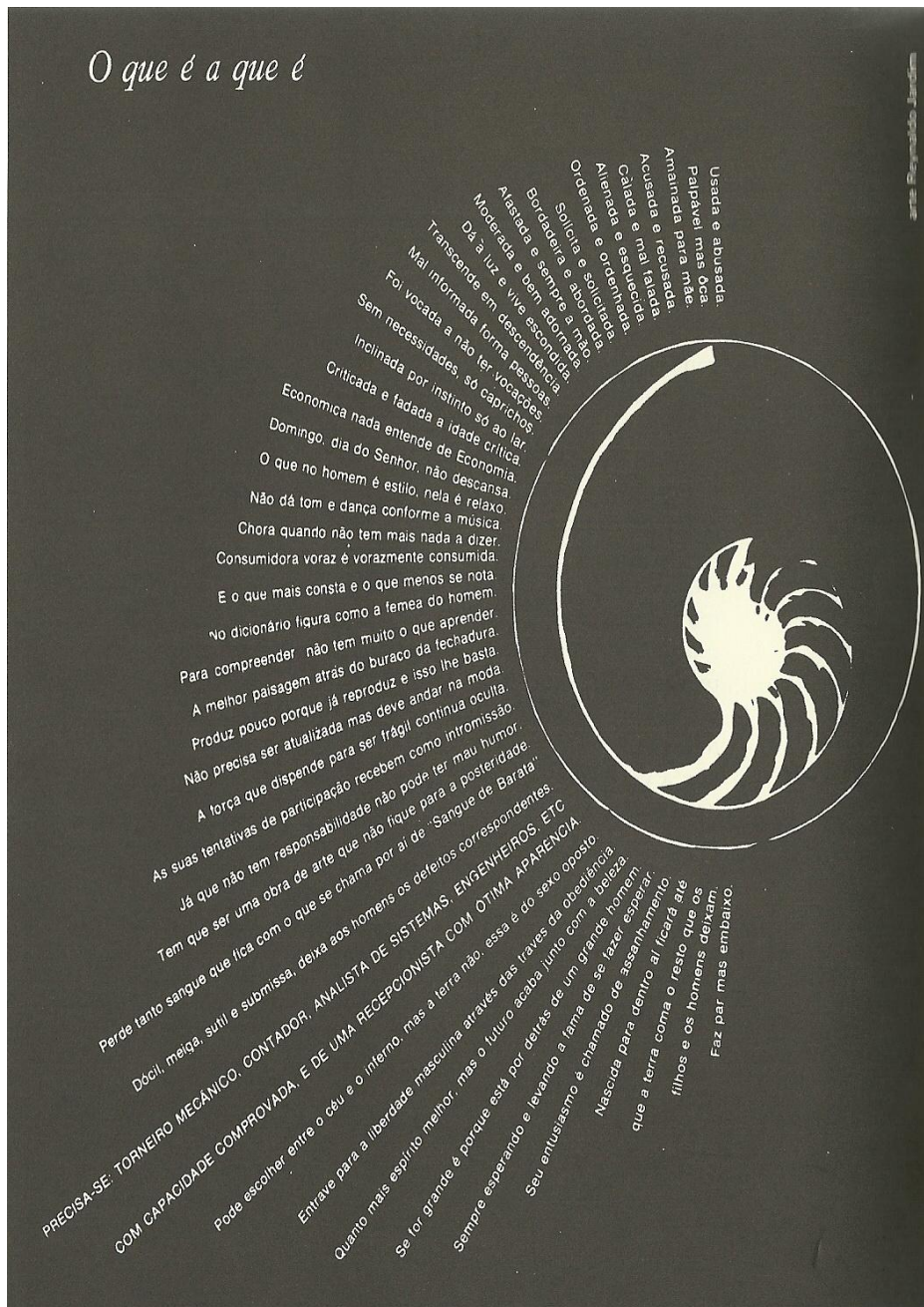


Figura 03. “o que é a que é”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 2010, p. 193

Os versos do poema “o que é a que é” são secos e diretos, mostram a revolta e a insatisfação do eu-lírico. A poeta usa um vocabulário, muitas vezes, hostil como, por exemplo, “usada e abusada/alienada e esquecida/ afastada e sempre à mão”, estes versos parecem aludir ao descontentamento diante da sociedade machista em que vivia, pois a mulher era vista como a “rainha do lar”. O poema é usado como forma de censurar essa posição, reforçada por uma série de adjetivos tais como “dócil, meiga, sutil e submissa, frágil” para ironizar o que a sociedade “contemporânea” esperava de uma mulher - o protótipo da

mulher “ideal”. Além disso, a autora também recorre aos versos: “deve andar na moda”, “ótima aparência e beleza”, de acordo com a visão machista, como se essa fosse um enfeite ou um objeto decorativo, sem opinião própria.

“A melhor paisagem atrás do buraco da fechadura”, tal verso remete ao tempo em que a mulher ficava “confinada” dentro de casa, cuidando do “lar”, “do marido e dos filhos” e “já que não tem responsabilidade não pode ter mau humor”. Neste sentido, a mulher deveria ser “carinhosa, doce, frágil” e estar sempre “bem humorada” à espera do marido - “o provedor” do “lar”. Outra interpretação possível remete à sexualidade feminina vista enquanto objeto “atrás do buraco da fechadura”, ou seja, no quarto, na cama, apenas um objeto sexual, pronta para servir, sem tem vontade ou desejos próprios saciados.

Fica explícito no poema que a mulher não tinha espaços nas academias, no mercado de trabalho e na sociedade de modo geral. Os versos seguintes confirmam essa posição “suas tentativas de participação são percebidos como intromissão”. Toda e qualquer iniciativa da mulher da época para participar da vida social, política ou cultural, era malvista, condenada até pelas próprias companheiras.

Neste poema “o que é a que é” pode-se encontrar muitas imagens e símbolos, incluindo a imagem da mãe e da mulher, da bordadeira. Com relação à estrutura do poema, a página difere do tradicional, pois tem a cor preta, as letras escritas em torno de um símbolo que pode possuir diversos significados, entre a figura de um útero, de um ouvido ou de uma concha, provavelmente o *Nautilus*, um molusco marinho, ou um caracol. Dentro da simbologia durandiana em *A Imaginação Simbólica* (1993), é na linguagem poética que encontramos esta encruzilhada humana entre uma revelação objetiva e o enraizamento desta revelação mais o obscuro do indivíduo biológico.

Durand (2001) observa que o caracol faz parte do símbolo cíclico, pois é um símbolo lunar privilegiado, não é só a concha, ou seja, apresenta o aspecto aquático da feminilidade e, talvez, possua o aspecto feminino da sexualidade, como também a concha espiralada, quase esférica. Além disso, Durand assinala que este animal mostra e esconde alternadamente os seus “cornos”, de tal modo que se torna capaz, por esse polissimbolismo de integrar uma verdadeira teofonia lunar. Neste sentido, a composição circular e simbólica deste poema, cuja imagem pode ser associada a um caracol, a uma concha, ao ouvido ou ainda ao útero, está diretamente associadas com a poesia, pois todos estes símbolos são parte da feminilidade, estão ligados com à poesia e à mulher enquanto fêmea, mãe, e rainha do lar.

Chevalier; Gheerbrant (1982), a propósito da simbologia do caracol, consideram que este é, também, um símbolo lunar, assim como a lua, que aparece e desaparece: morte e

renascimento, tema do eterno retorno, o caracol esconde e mostra seus chifres. Estes autores assinalam que o caracol apresenta um simbolismo sexual; analogia com a vulva, matéria, movimento, mucosidade. Entre os astecas, o caracol simbolizava a concepção, a gravidez, o parto.

A concha é, também, o que se revela e esconde. Para Lurker (2003), como a água, também a concha pertence ao círculo simbólico feminino, reforçado pela semelhança morfológica com a vulva. A identificação com a genitália feminina era/é muito difundida (na Antiguidade, no Japão antigo e em tradições da Europa Central). Assim como a Pérola se origina na concha, no mito grego Afrodite nasceu numa concha.

Conforme Durand (1993), desmistificar o símbolo e, simultaneamente, reemitificá-lo talvez seja extrair primeiro das contingências da biografia e da história a intenção simbolista de transcender a história. No poema “o que é a que é”, também está presente o símbolo de “mãe”, enquanto aquela que gera, “dá à luz”. Chevalier; Gheerbrant (1982, p. 569) ponderam que “a luz significa o conhecimento e, em numerosos mitos da Ásia Central, ela é evocada ou como calor que dá a vida, ou como força que penetra no ventre da mulher.” De tal modo que, remetendo-se aos versos “dá à luz e vive escondida”, pode se entender uma analogia entre aquela que “gera” que tem o conhecimento, que traz à tona a vida, mas que “vive escondida”.

Em *Mito e Sociedade: a Mitanálise e a Sociologia das Profundezas*, Durand afirma que “a linguagem mítica é uma linguagem literária.” (1983, p. 27). Neste sentido, a poeta faz uso da linguagem literária para exprimir a mítica, pois há a presença do substantivo “bordadeira” a mulher “prendada”, que era uma característica exigida da mulher: saber cozinhar, costurar e bordar. Outra interpretação pode ser referência ao mito de Penélope, que “desfazia toda noite o que tecera durante o dia.” (HAMILTON, 1942, p. 303). Outra significação possível seria a rotina entediante dos serviços domésticos, que se repete como num trabalho constante de “fazer e desfazer”, ou no caso, “tecer e destecer”. Para Brunel (1998) fiar é recomeçar, é o eterno retorno, neste caso, este fica marcado pela repetição incessante do refazer, do repetir a mesma tarefa todos os dias. Outra análise simbólica pode ser remetida à ideia do eterno recomeçar do mito de Sísifo.

Para Cassirer (1972), em *Linguagem e Mito*, o homem querendo ou não, foi forçado a falar metaforicamente, porque não é possível frear sua fantasia poética e as necessidades sempre crescentes do seu espírito. Portanto, é da natureza do ser humano o criar e estas geram as metáforas míticas que dão expressividade à produção poética.

Ainda na concepção de Cassirer (1972), a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e mito. Do mesmo modo, a poesia de Alice Ruiz fundamenta-se na crise

existencial feminina, há muitos mitos e imagens presentes nesta, possivelmente como forma de evasão de seu eu-lírico. Durand (2001) observa que o mito não se traduz em lógica. Metáforas são, frequentemente, utilizadas como forma alternativa de expressar tais relações. Portanto, a poesia “o que é a que é” fundamenta-se numa metáfora visual, na qual a concha também pode significar a vida caseira à qual a mulher permanece presa, encarcerada como o molusco à concha.

Centeno, em *Literatura e Alquimia: Ensaios*, afirma que um símbolo é, sempre, mais do que podemos entender à primeira vista. Por isso, nunca paramos no sinal, mas continuamos em direção ao objetivo que ele indica, mas permanecemos com o símbolo porque este promete mais do que revela. De tal modo, a poesia de Alice Ruiz, intitulada “alma de papoula”, possui vários símbolos não tão explícitos à primeira leitura.

alma de papoula
lágrimas
para as cebolas
dez dedos de fada
caralho
de novo cheirando a alho
(2010, p. 165)

O verso “alma de papoula” parece representar uma contradição entre o eu-lírico, que tem uma “alma sonhadora”, pois, a papoula faz parte do reino dos sonhos e devaneios. De acordo com Nascimento (2010) dizia-se que Morfeu, o deus dos sonhos, usava grinaldas de papoula e dormia numa caverna cheia de papoulas. Em contraponto a “cebola” e o “alho”, referenciados no poema, representam o mundo real, símbolo dos afazeres domésticos e da rotina. Portanto, mesmo a “alma” sendo “de papoula”, ou seja, sonhadora, os “dedos de fadas”, não podem fugir dos “cheiros” do mundo real, como o alho e da cebola. Novamente a temática abordada é a feminista.

O emprego da palavra “caralho” era impactante. É um xingamento utilizado pelo eu-lírico, rebelando-se contra a condição de intelectual, de mocinha que se sonha etérea como uma fada, ainda continua aprisionada à faina doméstica, que impregna o cheiro de alho em seus dedos de fada. Este era um tema muito recorrente da chamada geração de 70, pois a mulher começava a buscar seu espaço profissional e a requerer o respeito profissional, no entanto, ainda cabia a ela toda a rotina e os afazeres do “lar”.

Pela leitura do poema a exploração da sonoridade das palavras, nota-se as rimas entre “papoula” e “cebolas”, cujo sentido das palavras revela oposição entre a flor, simbolizando a beleza, os sonhos e a “cebola” que representa a realidade imediata do eu-lírico. Também a sonoridade através da paronomásia: “alho/caralho”, “papoula/cebola.”

Há no poema uma menção indireta aos contos de fadas, indicada pelos versos “dez dedos de fadas” e, segundo Marie Vonz Franz, “os *contos de fadas* possuem uma expressão do inconsciente coletivo, que exprime de um modo extremamente sóbrio e directo os processos psíquicos do mesmo”. (*apud* CENTENO, p. 59).

Jung entende que os temas míticos e os simbólicos, de modo geral, trazem a possibilidade que os homens têm de se compreenderem uns aos outros. “No plano puramente psicológico trata-se de instintos de imaginação e de acção comuns a toda humanidade.” (*apud* CENTENO, p. 47).

Berta Lucia E. Estrada (2005), por sua vez, em *...De ninfas, hadas, gnomos y otros* observa que “o mundo das fadas está imerso em um mundo cheio de magia, encantamento”. Segundo a autora, “representam mais do que qualquer outro, os livros infantis de todos os tempos. Com ela enchemos a alma de devaneios, fantasias [...]. E a vida torna-se mais agradável, mas também é um convite à reflexão e conhecimento [...]” (2005, p. 110, tradução nossa)¹⁵. A alusão à fantasia presente em “dez dedos de fadas” pode simbolizar, além do trazer para a alma sonhos e fantasias, deixar a vida mais cheia de alegrias, pode também simbolizar o convite à reflexão e ao conhecimento.

As fadas, segundo Michelet, nasceram na Bretanha, são mulheres que, quando a presença de Cristo e de seus apóstolos foi anunciada sobre a terra, recusavam parar de cantar e dançar. Enquanto as outras prosternavam. (*apud* BERND, 1998). Uma das possíveis interpretações é que Alice Ruiz nunca prostrou à condição de dona de casa, “rainha do lar”, como as fadas, ela reagiu, lutou e adquiriu seu lugar na sociedade, recusando-se a “prosternar”.

Durand, em *O imaginário*, lugar do “entre-saberes” (1996, p. 231), salienta que o Ocidente banuiu de suas filosofias progressistas o museu de imagens. E Segundo ele, “o imaginário aqui e ali em depósitos regulamentados, para não dizer em lixeiras!” Ou seja, o século XX, através do progresso, abandonou os valores imaginários, pela própria “dessacralização do homem”, pela falta de tempo ou pelo capitalismo. No entanto, mesmo

¹⁵ “El mundo de las hadas está inmerso en un mundo pletórico, lleno de magia, de encanto”; Segundo a autora representam “más que ningún otro, la literatura infantil de todos los tiempos. Con Ella nos llenamos el alma de ensoñaciones, de fantasías... y La vida se nos vuelva más placentera, pero son también una invitación a La reflexión y al conocimiento [...]” (E. ESTRADA, 2005, p. 110).

diante de tais mudanças, foram “as letras e as artes de todos os tempos que haviam sido o refúgio tolerado do imaginário” (1996, p. 232). O antropólogo assinala que o homem não é, nunca, um animal natural, ele transporta sempre a sua cultura desde o ventre materno (DURAND, 1983). Perante tal afirmação, o imaginário permanece, mesmo diante de tantas mudanças. Assim, o poema de Alice Ruiz é revelador no sentido de mostrar sua condição de revolta com a sociedade da época, Portanto, os símbolos presentes nos poemas são frutos de relações diversas: conscientes, inconsciente, subconscientes. Estes símbolos aparecem em suas poesias, na maioria das vezes de forma inconsciente. Símbolo da proteção contra os poderes maléficos.

O exemplo transcrito também revela certo desconforto com a posição feminina de sua geração. Fazendo remissão às histórias de contos de fadas “era uma vez.”

às vezes
vem a certeza

a vida agora
já foi vivida

era uma vez

uma menina
descobrimo a rotina

(2010, p. 14)

O poema apresenta uma relação entre a menina que tinha “sonhos de Cinderela” e descobriu que a vida é bem diferente das ilusões juvenis de outrora, ficando explícita sua insatisfação com a condição de mulher de sua geração e a exaustiva rotina destinada a ela.

Durand, em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, no capítulo do “Regime Noturno da Imagem”, observa que as câmaras secretas contêm as belas adormecidas dos nossos contos, sendo que o modelo exemplar dessas *dormidoras escondidas* é a nossa *Bela Adormecida*. São símbolos claustomórficos no qual é fácil reconhecer uma eufemização do sepulcro. Quanto ao sono, conforme Durand, “não passa de uma promessa de despertar que, no milagre da intimidade nupcial Sigur ou o Príncipe Encantado virão realizar”. (2001, p. 239. Grifos do autor).

Para Ítalo Calvino, a batalha da literatura consiste precisamente no esforço para sair dos limites da linguagem; ela se desenvolve sempre na borda extrema do dizível; é a exigência do que está fora do vocabulário que faz a literatura movimentar-se. (*Apud* NASCIMENTO, 1977, p. 77). Neste capítulo a poeta empreendeu nesse “esforço” para sair

dos limites da linguagem e buscou sua própria essência num período em que as produções eram pouco promissoras tanto para a mulher, por ser a sociedade patriarcal, quanto aos poetas e ou artistas em geral, devido à ditadura, mas a poeta conseguiu se fazer “presente” pela sua arte, pois seus poemas refletem essa inquietação de quem está sempre “na borda extrema do dizível”.

Os poemas de Alice Ruiz S. da primeira fase de sua poesia, - década de 70 - abordam temas comuns à época ditatorial, visto que ela participou do movimento de Contracultura – a Vanguarda Paulista. A poeta não esconde o seu encanto pela cultura nipônica e em seus haicais dá vazão à sua produção poética, estes são marcados pela sonoridade através do uso de rimas, aliterações e assonâncias.

Em seus poemas, a poeta também expressa a insatisfação com sua condição de mulher numa sociedade machista – em “Navalhanaliga”, “o que é a que é” ou “alma de papoula” se nota esse expressar, com certa revolta, da condição imposta à mulher da década de 70.

Alice Ruiz S. faz uso do linguajar popular, marcando uma característica bem própria do período que é o anti-intelectualismo.

CAPÍTULO II

2 ORIENTALISMO E IMAGINÁRIO EM ALICE RUIZ S.

A batalha da literatura consiste precisamente no esforço para sair dos limites da linguagem; ela se desenvolve sempre na borda extrema do dizível; é a exigência do que está fora do vocabulário que faz a literatura movimentar-se.

Ítalo Calvino

2.1 IMAGENS POÉTICAS E REDES MÍTICAS

O ocidente sempre teve grande interesse pela cultura do oriente, seja diante das engenhosas invenções tecnológicas ou pelas suas tradições milenares. O Japão conciliou a modernidade com a preservação de sua cultura. Um exemplo disso são os haicais, datados do século XVI e ainda muito populares. Franchetti descreve assim o haikai: “um texto breve, usualmente em tercetos, composto de tal forma que dois segmentos frasais se justaponham e que um deles contenha uma palavra que remeta, direta ou indiretamente, a uma dada estação do ano”. (FRANCHETTI, 2010).

Os haicais podem parecer estranhos ou pouco compreensíveis aos ocidentais, pois a forma destes, diante dos conceitos poéticos (do ocidente), é aparentemente simples. O poeta Wenceslau de Moraes do século XIX, por mais de trinta anos, estudou e escreveu muitas obras sobre a cultura nipônica, em uma delas, *Relance da alma japonesa*, descreve essa surpresa diante da brevidade dos haicais:

Que poetas são, pois estes, os nipônicos? Como pretendem eles condensar, em dezessete sílabas apenas, os múltiplos sentimentos que a poesia nos sugere, a nós, brancos, que tão longas páginas de versos, não raras vezes, dedicamos a um assunto apenas? (MORAES, 1973, p. 182).

A singeleza é outra característica marcante da poesia japonesa, que é fundamentada nos conceitos da filosofia do Zen budismo, sinônimo de serenidade, buscando a harmonia entre o ser humano e a natureza. Tal conceito também se reflete nas obras de Alice Ruiz S.,

pois muitas das suas produções - incluindo haicais, rengas e tankas¹⁶ - estão aliadas a esta tradição oriental. São poesias sugestivas, permeadas pelo imaginário simbólico, nas quais se faz presente a subjetividade da autora. A poeta já recebeu vários prêmios literários, incluindo o prêmio Jabuti de poesia, pelos livros *Vice Versos* de 1989 e *Dois em Um* em 2009.¹⁷

A autora afirma no prefácio de *Conversa de Passarinhos* (2010) que, quando, aos 22 anos, conheceu os haicais, sentiu que era o grande encontro de sua vida. A partir de então começou a estudar e a traduzir essa forma “que vem lá do outro lado do planeta e nos ensina a ver de outro jeito”. (RUIZ, 2010). Essa admiração e respeito pela cultura se converteu em 4 livros traduzidos de poetas nipônicos.

Em *O Sagrado e o Profano*, Mircea Eliade (1992) analisa a situação dos mitos e dos símbolos. Considera essa mesma relação, marcada pela fragmentação do homem moderno e, conforme suas crenças, a moderna civilização afastou o ser humano do “sagrado”, anulando sua capacidade de penetrar esses arquétipos e os padrões, fazendo-o buscar uma vida quase que essencialmente física. Atualmente, o ser humano busca esse lugar ‘sagrado’ perdido, portanto, segundo o autor, este deverá voltar-se em busca de si mesmo nessa integrando-se com o cosmos para compreender-se. (ELIADE, 1992, p. 19).

Em suas obras, Alice Ruiz volta-se para essa relação com a natureza. Embora, muitas poesias abordem temas como a solidão, lembranças, saudades, a poeta vive em comunhão com a natureza. Alice Ruiz S. expressa em seus poemas a aceitação dos ciclos de sua vida, baseados nos princípios do Zen budismo.

Este trabalho busca compreender as imagens poéticas constantes nas obras de Alice Ruiz S., sendo que, em muitas das quais há a aceitação do imutável, a percepção da transitoriedade da vida, entrelaçando sua obra à cultura oriental, mesclando humor e seriedade. Outra característica da lírica de Alice Ruiz é o jogo com as palavras, como por exemplo, o título do livro, *Desorientais*, que alude a “des-orientais”, ou seja, não poderia ser orientais, visto que não o somos. Portanto, significa desorientado, sem conserto.

Paz (1982), aborda o “fascínio” que a palavra exerce sobre o poeta e afirma que “a palavra poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva mais além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades” (PAZ, 1982, p. 231). Nesta acepção, o fazer poético de Alice Ruiz S. busca outras formas de construção poética, pois se inspira em temas de remotas culturas, em outros povos, nos modelos orientais, nos mitos gregos, na cultura cigana,

¹⁶ Tanka é um poema curto, teoricamente composto em 31 sílabas gramaticais, organizadas em cinco versos que obedecem a uma lógica de cinco e sete sílabas (5-7-5-7-7). (CARDOSO; SOARES, 2006).

¹⁷ Alice Ruiz S. ministra oficinas de haicais pelo Brasil.

na cultura hindu, dentre outras. Ainda, de acordo com Paz, “a poesia parece escapar à lei da gravidade da história porque sua palavra nunca é inteiramente histórica. A imagem nunca quer dizer isto ou aquilo. Sucedem justamente o contrário”. (PAZ, 1982, p. 231). Em outras palavras, o poema provoca o leitor a compreendê-lo, a buscar nas entrelinhas a hermenêutica que se oculta na, muitas vezes, aparente simplicidade.

Para interpretar as imagens poéticas e os símbolos na obra de Alice Ruiz S., faz-se necessário identificar, compreender e interpretar o imaginário. Durand (2001) observa que é a imaginação que organiza e mede o tempo, mobília o tempo em mitos e lendas históricas e vem pela periodicidade, consolar a fuga do tempo.

Durand (2001) acredita que o imaginário é a essência que mantém o homem na esperança contra o objetivo final que é a morte. Para estudar o imaginário na literatura, ele se utiliza de elementos culturais da história, mitologias, etnologia, linguística, psicologia, psicanálise, literatura, dentre outras: “[...] o símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (DURAND, 2001, p. 12). Prossegue ainda, observando que: “[...] o símbolo é como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é, também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível.” (DURAND, 1998, p. 11).

Pela arte de criar, filósofos, cientistas, artistas, religiosos, matemáticos dão vida às suas teorias. Refletir sobre isso implica entender as relações homem *versus* mundo, pois o ser humano cria símbolos a todo instante para se comunicar: desde marcas, logotipos, modas, modos de agir, que acabam por se transformar em símbolos.

Assim, Gilbert Durand, pesquisador do simbolismo imaginário na história humana, considera que:

A consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma directa, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra indirecta quando, por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se “em carne e osso” à sensibilidade (DURAND, 1998, p. 7).

Centeno observa que os símbolos, tal como os sonhos, são produtos naturais, mas não aparecem só nos sonhos, também contém diversas manifestações psíquicas: há pensamentos e sentimentos simbólicos: atuações e situações simbólicas. Centeno afirma que, “o mais importante nos símbolos é a sua natureza coletiva.” (CENTENO, p. 43).

Reafirmando esta ideia, Jung expõe que os símbolos provêm de representações coletivas, de formas primordiais, como os arquétipos, e têm a sua raiz no inconsciente. Devido a isso, a mesma atemporalidade e não espacialidade, nuns e noutros. No inconsciente coexistem o passado, o presente e o futuro. (CALVINO *apud* CENTENO).

Por conseguinte, manifestam-se, na poesia, a imagem e o símbolo, que dão ao ser humano a possibilidade de sonhar, de devanear, mesclando realidade e fantasia, imergir num mundo de sensibilidades, que, enfim, constituem o lírico.

O texto poético, geralmente, transcende a realidade natural, para se entrar no estado de alma do poeta. Para Cassirer (1972) deve-se partir da natureza e do significado da metáfora, se quisermos compreender, por um lado, a unidade dos mundos mítico e linguístico e, por outro, sua diferença. Reforçando essa aceção, Ítalo Calvino considera que a “batalha da literatura” consiste precisamente no esforço para sair dos limites da linguagem; ela se desenvolve sempre na borda extrema do dizível; é a exigência do que está fora do vocabulário que faz a literatura movimentar-se. (CASSIRER *apud* NASCIMENTO, 1977).

Por sua vez, Eliade (1996) observa que os devaneios e sonhos ajudam o homem a libertar-se. A poesia de Alice Ruiz S. pode ser traduzida iconograficamente, a simbologia fica evidenciada na obra, o que não é verbalizado é revertido simbolicamente, tornando visível o invisível. Suas imagens possuem uma visão leve e, ao mesmo tempo, densa, ao evocar metaforicamente os elementos componentes do imaginário, o sonho, os mitos, a fantasia, o fantástico, o amor, a solidão, a saudade e a angústia.

2.2 SÍMBOLOS NICTOMÓRFICOS

*longo-longo dia
até as estrelas
parecem cansadas
Alice Ruiz*

As imagens poéticas noturnas são temas constantes na poesia de Alice Ruiz S. o regime noturno é místico e/ou religioso. Segundo Durand (2001), “a noite recolhe nas suas substâncias maléficas todas as valorizações negativas”. Ainda no dizer de Durand, na tradição judaica, o Talmude mostra “Adão e Eva vendo [...] com terror a noite cobrir o horizonte e o horror da morte invadir os corações trêmulos”. (DURAND, 2001, p. 92). O

antropólogo prossegue com esse conceito simbólico e expõe que a hora do fim do dia ou da meia-noite é sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes, é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas.

No dizer de Durand (2001), “a função fantástica desempenha direto na ação, não há ‘obra de imaginação’ e toda criação humana, mesmo a mais utilitária, não é sempre aureolada de alguma fantasia?” (DURAND, 2001, p. 397). Neste mesma acepção, a simbologia noturna sempre provocou medo pelo desconhecido, pela escuridão que povoava o imaginário dos seres humanos ao longo dos séculos. Lion observa que, com relação à simbologia noturna, “há crenças efêmeras e outras mais duráveis” e cita que o diabo, por exemplo, perdeu a popularidade ao longo dos anos. Lion afirma que “outrora responsável por todos os males da terra, pouco a pouco o vil personagem refugiou-se nos contos infantis e nos filmes de terror” [...]. Mas algumas outras crenças permaneceram bem presentes na memória coletiva. A crença no sobrenatural, a explicação não racional de um fenômeno incompreensível no imediato estão ainda bem presentes na sociedade contemporânea. (LION *apud* BERND, 1998, p. 130).

Lion ainda descreve que, no século passado, “passar diante de um cemitério à noite era bastante temerário e expunha o imprudente a curiosos fenômenos” (LION *apud* BERND, p. 130). Numerosas histórias são conteúdos “o perigo de aventurar-se à noite sobre as estradas das campanhas ou na floresta; os viajantes da noite poderiam deparar-se cara a cara com um espírito e, até mesmo, encontrar o próprio diabo sob a forma de um cão preto” (LION *apud* BERND, p. 130). Para Lion, a “noite negra” das estranhas das campanhas escondia numerosas armadilhas e rostos monstruosos, disformes, irreconhecíveis, que se classificavam como entidades da noite. Em nossos dias há a iluminação das ruas da cidade à noite, mas outros perigos espreitam o cidadão. As jovens não encontram mais o “diabo bom bailarino”. (LION *apud* BERND, p. 130).

Assim, a simbologia nictomórfica fica evidenciada no fazer poético de Alice Ruiz S. com a repetição de temas como estrelas, noite, lua, crepúsculo, vaga-lumes, grilos. Entre os sentimentos que se repetem em suas obras estão: solidão, saudade, lembranças. Conforme Durand, a noite traz toda uma simbologia de angústia, depressão e medo:

É interessante notar que um choque diante do negro significaria, segundo Mohr, pecado, angústia, revolta e julgamento. Nas experiências de sonho acordado nota-se, igualmente, que as paisagens noturnas são características dos estados de depressão. (DURAND, 2001, p. 91).

Alice Ruiz faz alusão aos quatro ciclos lunares em várias obras, pode ser uma simbologia referente ao renascimento, à esperança de um recomeço. De acordo com Eliade (1996), os ritmos lunares sempre marcam uma “criação” (a lua nova), seguida de um crescimento (lua cheia), de um decrescimento (a lua minguante) e de uma “morte” (as três noites sem lua). Muito provavelmente, a imagem desse eterno nascimento e morte da lua ajudou a cristalizar as intuições dos primeiros homens sobre a periodicidade da vida e deu origem ao mito da criação e da destruição periódica do mundo. No dizer de Eliade a lua é o primeiro símbolo do tempo:

[...] o simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estritamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é assim, simultaneamente, medida do tempo e a promessa explícita do eterno retorno. (DURAND, 2001, p. 294).

Observa-se que as imagens citadas são relacionadas e próximas, porque parecem ter a mesma simbologia: a lua pode ser escolhida como tema, pelo simbolismo de renovação, de recomeço. Durand (2001, p. 295) assegura que “a lua é ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas [...]” mas, uma vez escolhido o tema, a poeta muitas vezes desenvolve seus poemas enfocando densamente o jogo de palavras e rimas, ou seja, pode estar escolhendo o tema da lua pela simbologia dos ciclos, mas o desenvolvimento se dá pelas palavras, pelos ritmos e pelas rimas. Para Chevalier; Gheerbrant (1982), o arquétipo lunar é símbolo da mudança periódica e renovação relacionada à passagem do tempo, devido as suas fases.

Desorientais, escrito em 1996, foi o primeiro livro de haicais de Alice Ruiz S. São 122 poemas, distribuídos em três capítulos: (1) "Eus", com 48 haicais; (2) "Eles Elas Elos", com 54 haicais e (3) "Eros", com 30 haicais.

De acordo com Wisnik, (*apud* RUIZ, 1998, p. 15) *Desorientais* tem como ponto central a “[...] aceitação da vida curta e da longa noite em troca de dons e intimidade com o grilo que canta. E o sapo que espia [...]”, portanto, nota-se atenção minimal ao momento, ao instante pleno e vazio de harmonia com a natureza. Como define o autor do prefácio de *Desorientais*, “[...] o homem narcisado na sua própria construção macro e micro cósmica.” Neste caso, o eu-lírico expressa-se na sua incompletude repleta de solidão, de lembranças e saudades, no entanto em resignada aceitação do imutável, do supremo, da conformidade com a vida e seus caminhos.

Os versos transcritos mostram a simbologia lunar tão constante em Alice Ruiz, percebe-se os jogos simétricos de palavras, há marca evidente de ambiguidade em muitos dos seus haicais.

noite cheia
lua minguante
meu quarto crescente
(1998, p. 58)

varal vazio
um só fio
lua ao meio
(1998, p. 38)

sombra da luz
na lua e na rua
alvo do lago
(1998, p. 32)

No poema, “noite cheia”, há certo trocadilho com as fases lunares – cheia, minguante, crescente. No segundo, destacam-se as rimas fio/vazio e a presença de aliterações em “v” nos versos “varal vazio” e em “sombra da luz”, além do jogo sonoro de rimas, há a imagem a lua, refletida no lago. Em “sombra da luz” há um jogo de luz e sombras, é a lua que brilha e vira alvo no lago. Há rimas em “lua” e “rua”.

Nos três haicais acima transcritos há a presença da imagem poética da luz. Em *Dicionário Ilustrado de Símbolos*, Biedermann (1993) observa que a luz é símbolo universal da divindade, do elemento espiritual que, depois do caos originário da escuridão, atravessou o todo e mostrou às trevas os seus limites. Luz e trevas são o sistema dualístico mais importante de forças polares, onde a luz vem simbolizada também pelo mais potente difusor de luz, o Sol. A luz solar é conhecimento imediato, enquanto a luz da lua é obtida através do reflexo, de especulações. Todavia, a escuridão nem sempre é experimentada como princípio hostil, mas por vezes como princípio originário complementar (cf. *Yin-yang*). As culturas patriarcais concebem a lua como "masculina", e a escuridão como "feminina". A religião da antiga Pérsia coloca em primeiro plano a luta da luz (*Ormuzd*) contra as trevas (*Ahriman*), onde o reino da luz possui características divinas, e o da escuridão, demoníacas. A ideia imediatamente "iluminadora" da ascensão à luz através das trevas é objeto da maior parte das doutrinas iniciáticas.

Em “sombra da luz” a imagem é da lua refletida na “rua” e no “lago”. Em *Dicionário de Símbolos on Line*, o lago é um símbolo feminino, muitas vezes o lar de monstros e magia, poderes místicos, especialmente em tempos egípcios. Lago, como a água, pode ser o doador da fertilidade. Além disso, o lago pode representar a transição da vida, morte e ressurreição. Levando em consideração o seu poder de refletir, simboliza um espelho para a autocontemplação, bem como uma oportunidade para a revelação. A psicologia, muitas vezes, o vê como a fonte do poder criativo; o inconsciente.

Para Bachelard, em *A água e os sonhos*, a lua, a noite e as estrelas lançam, como flores, seus reflexos sobre o rio. Parece que, quando o contemplamos nas ondas, o mundo estrelado se deixa ir à deriva. Os clarões que passam à superfície das águas são como seres inconsoláveis; a própria luz é traída, desconhecida, esquecida. (BACHELARD, 1998, p. 91).

Publicado em 2011, *Jardim de Haijin*, segundo Alice Ruiz S., é um livro de haicais para crianças, no qual há vários poemas que abordam os símbolos nictomórficos: lua e estrelas. Para Chevalier; Gheerbrant (1982) a simbologia d’ estrela, costuma reter, sobretudo sua qualidade de luminar, de fonte de luz. Seu caráter celeste faz com que eles sejam também símbolos do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou de trevas). As estrelas transpassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente.

Os versos abaixo confirmam essa convergência. É visível a relação entre o ser humano e a natureza e nestes haicais a poeta é apenas um expectador da noite, sendo observadora da exuberância lunar.

noite de ano novo
no alto do pinheiro
Lua brilha
(2010, p. 19).

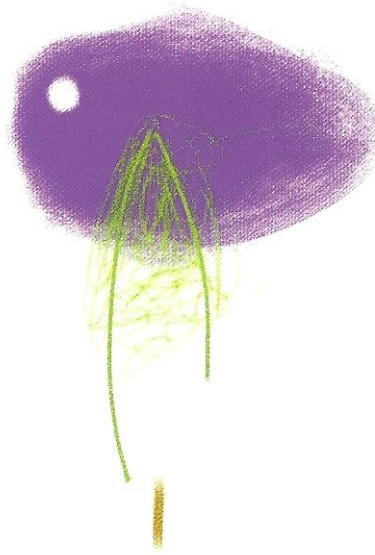


Figura 04. “noite de ano novo”. Alice Ruiz S.
 Fonte: RUIZ S., 2010, p. 19

Antes do natal
 Colorindo o pinheiro
 Flores de cera
 (2010, p. 19)

É nos pequenos encantos que Alice Ruiz S. enfoca seu projeto estético, são sensações como o “cheiro de jasmim” ou a sensibilidade do eu-poético de notar “a última flor/atrás do portão”, embelezando o cenário da noite estrelada. Ou ainda, em “noite de ano novo”, que reflete sutilmente a solidão serena do eu-lírico ao perceber “no alto do pinheiro/a lua brilha”, analogia simbólica com a árvore de natal na qual brilha uma estrela, geralmente, posta na ponta da árvore, no entanto, esta em cenário real, natural, trazendo beleza para a noite especial quando todos festejam. O pinheiro, pela solidez de sua madeira, e perpetuidade de sua folhagem é também considerado o símbolo da eternidade da vida.

Antigamente o pinheiro era tido como um símbolo da imortalidade e da fecundidade, pela sua sobrevivência em terras menos férteis e pela facilidade na sua multiplicação. Os pinheiros “unifos” são mais resistentes e ressaltam a força e a capacidade de expansão.

De acordo com Tenorio (2007) a tradição do pinheirinho é um símbolo da vida, a árvore de natal é uma tradição muito mais antiga do que o cristianismo e não é um costume exclusivo de nenhuma religião em particular. Muito antes da tradição de comemorar o natal, os egípcios já levavam galhos de palmeiras para dentro de suas casas no dia mais curto do ano, em Dezembro, simbolizando o triunfo da vida sobre a morte. Os romanos já enfeitavam

suas casas com pinheiros durante a Saturnália, um festival de inverno em homenagem a Saturno, o deus da agricultura. Nesta época, religiosos também enfeitavam árvores de carvalho com maçãs douradas para as festividades do Solstício de Inverno.

Durand, no artigo “Psicanálise da Neve”, expõe sobre a imagem do natal europeu, ao mito do Pai Natal e o culto da chaminé só podiam ter nascido no seio do inverno nevado. A neve remete à lareira e para os devaneios do lar” (DURAND, 1996, p. 31). Segundo o pesquisador, o poeta pode, para “compor sua realidade absurda, invocar quer as recordações da infância, [...] quer os equívocos possíveis da luz e do fogo” (DURAND, 1996, p. 32). Neste sentido, a imagem poética no poema de Alice Ruiz, remete a este aspecto do natal europeu.

No poema “antes do natal” há a característica dos haicais orientais - fusão das duas imagens - (natal + pinheiro = flores de cera). O *kigo*¹⁸ é implícito, pois a imagem sugere o natal do hemisfério norte. As flores de cera remetem à ideia do cheiro de velas natalinas coloridas e a um ambiente aconchegante, que lembra fogo e calor, o frio, a neve a árvore - símbolos natalinos.

Tenorio (2007) observa que a primeira referência à árvore de natal como a conhecemos hoje data do século XVI. Em Strasbourg, Alemanha (hoje território francês), tanto famílias pobres quanto ricas decoravam pinheirinhos de natal com papéis coloridos, frutas e doces. A tradição espalhou-se, então, por toda a Europa e chegou aos Estados Unidos no início de 1800. De lá pra cá, a popularidade da árvore de natal só cresceu. A lenda conta que o pinheiro foi escolhido como símbolo do natal por causa da sua forma triangular, que de acordo com a tradição cristã, representa a Santíssima Trindade: o Pai, o Filho e o Espírito Santo.

Os dois poemas abaixo possuem imagens noturnas, estão presentes as estrelas e a Lua cheia. O princípio de observação do *shasei* se faz presente.

noite estrelada
atrás do portão
última flor
(2010, p. 37)

¹⁸ Um haikai tradicional japonês deve possuir uma palavra ou expressão que indique a estação do ano e que chamamos de *kigo*, termo japonês que pode ser traduzido por palavra de estação (ki = estação, go = palavra). Os kigos mais elementares são as próprias palavras que denominam as estações, que são primavera, verão, outono e inverno. Existem kigos que se referem a corpos celestes, fenômenos da natureza, animais ou plantas característicos das estações, há os kigos que remetem a ações humanas, típicas de cada época, como a festa junina (inverno) ou o carnaval (verão). (IURA, Edson Kenji, 2013).

Lua cheia
 por trás das nuvens
 cheiro de jasmim.
 (2010, p. 55)

Em “noite estrelada”, a luz das estrelas ilumina a “última” flor, atrás do portão. A poesia reflete a sensibilidade observadora da *Haijin*, que novamente observa uma cena, o *shasei* se faz presente, pois a poeta apenas narra o que capta.

Em “lua cheia” o eu-poético refere-se ao cheio da flor do jasmim, que impregna tudo até mesmo as nuvens. A imagem sugerida da noite de lua cheia, a solidão da natureza é, apenas, compartilhada pela presença discreta da *haijin*.

Para Bachelard (2001) o céu estrelado nos é dado não para conhecer, mas para sonhar, é um convite aos sonhos constelantes. Ele prossegue observando que:

O ser que sonha na noite serena encontra o maravilhoso tecido do tempo que repousa. Vivida em tal devaneio a constelação é mais que uma imagem, um hino. E esse hino, só a literatura pode cantá-lo. É um hino sem cadência, uma voz sem volume, um movimento que transcendeu suas finalidades. (BACHELARD, 2001, p. 185).

Em *Minimal*, como o título sugere, encontra-se o minimalismo dos haicais. Alice Ruiz (2010) dedica este livro, “para meus amigos japoneses”: Haroldo de Campos, Helena Kolody, Itamar Assumpção, Julio Plaza e Paulo Leminski (2010, p. 51) deixando explícito, nessa frase metafórica, que são todos apreciadores e estudiosos da arte japonesa. No poema transcrito, a presença da lua refere-se à comunhão do espírito zen, entre o amor dois seres humanos, físico e espiritual.

entre a terra e a lua
 minha alma
 tua
 (2010, p. 66)

No poema “entre a terra e a lua”, estas são espécies de “cúmplices” deste amor. Há uma comunhão espiritual sugerida pelo signo “alma”, a qual sugere uma união na qual a alma do eu-lírico pertence ao outro. Além disso, parece haver a sugestão por parte do eu-poético que a enormidade do seu amor seria de magnitude comparável à distância da terra à lua.

Quanto à composição da sonoridade há paronomásia nas rimas “lua/tua”, aliteração em “t” (entre, terra, tua).

Já em *Pelos Pêlos*, lançado em 1984, grande parte das poesias tem caráter lírico apaixonado, há também o símbolo nictomórfico da lua cheia.

brilho da lua cheia
bate no vidro
estrela nova
(2010, p. 111)

Em “brilho da lua cheia” há a ênfase da imagem da noite de lua cheia, a qual brilha tanto que reflete no vidro e forma uma “estrela nova”. De fato é provável que este haicai ilustre o método de ambivalência do verso intermediário (segundo verso), que é, às vezes, utilizado na escrita oriental. Portanto, tanto a lua como a estrela poderiam bater na janela. No caso da estrela, poderia ser entendida quanto uma batida de alguém que procura entrar no ambiente onde o poeta está.

Em dados momentos, noite, lua e estrelas são suas companheiras, ouvintes e até cúmplices. O haicai “velha lua”, transcrito do livro *Desorientais*, de maneira muito sutil, alude ao segredo feminino e sua imemorial aliada mantém-se em silêncio, respeitando a solidão e a privacidade alheia. Chevalier; Gheerbrant (1982) afirmam que, na Irlanda, a lua é considerada testemunha de juramentos. Neste caso, a lua serve de testemunha para a intimidade da mulher. Há um jogo sonoro através das aliterações em “v” e assonâncias em “a”.

velha lua
ao ver-me a vê-la
vermelha
(1998, p. 51)

Para Nasr (1977), o conhecimento do mundo exterior é fundamentalmente o conhecimento do próprio indivíduo. De tal modo, as poesias de Alice Ruiz S. primam pela espiritualidade e pela comunhão com a natureza: “[...] o homem vê na natureza aquilo que ele próprio é, e só penetra no significado secreto da mesma com a condição de ser capaz de penetrar nos mais profundos recônditos de seu próprio ser e de deixar de residir meramente na periferia deste.” (1977, p. 98).

Um número expressivo de haicais é marcado pela temporalidade, pela consciência da efemeridade e o respeito pelos ciclos da vida. Em “longo-longo dia” há uma grande identificação entre o ser e a natureza.

longo-longo dia
até as estrelas
parecem cansadas
(1998, p. 60)

Em “longo-longo dia”, as estrelas, “companheiras noturnas”, parecem “cansadas” como o eu-lírico. Pode-se entender que noite talvez não esteja tão nítida e torne as estrelas opacas, ou que o próprio cansaço do eu-poético a faça observar as estrelas assim, sem brilho, sugerindo uma semelhança com o próprio estado do eu-poético – a fadiga.

Em *Rimagens*, publicado em 1985, livro com onze poemas, Alice Ruiz S. dedica-se à arte da rima e ao jogo de palavras. Segundo Neto (1989), na *Revista Expressão & Arte (Engenho & Arte)*, as “rimagens” são propositais, como a enfatizar a liberdade com que Alice Ruiz se move dentro do verso, que é provocativo, intencional, inovador, como em James Joyce e Samuel Beckett que foram os pioneiros nessa arte.

No haicai “nada como a noite” fica evidenciado o Regime Noturno de Durand, pois este “estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo” (2001, p. 197).

nada como a noite
escurece
e tudo se esclarece
(2010, p. 75)



Figura 05. “nada como a noite”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 2010, p. 75

No Regime Noturno das Imagens, Gilbert Durand salienta que o eufemismo é a imagem que caracteriza a noite, pois para todas as noites há um novo amanhecer. A noite apaga o contraste das sombras e une os opostos. Esta é vista como uma pacificadora, uma aliada, na qual “nada como a noite/escurece/e tudo se esclarece”. De tal modo que a escuridão ameniza a angústia da transitoriedade da vida e “tudo esclarece”, pois “a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável de aurora.” (DURAND, 2001, p. 198).

Outro símbolo recorrente em vários haicais de Alice Ruiz são as estrelas ou noites estreladas. Durand (2002, p. 220) afirma que “mais celestes que as estrelas que cintilam, parecem-nos os olhos que a noite abre em nós”, isto é, as estrelas são os “olhos” da noite, tudo vê e ilumina.

no alto das árvores
descobrimos estrelas
passeio de nuvens
(2010, p. 9)

Neste poema, “no alto das árvores” de *Jardim de Haijin*, a poeta alicerça a construção poética que se caracteriza pela imagem lúdica e onírica em que “no alto das árvores/ descobrindo estrelas/passeio de nuvens.” O eu-poético “mergulha” na noite de estrelas em uma “viagem de nuvens”, outra imagem sugerida pode ser o lúdico de observar as nuvens e seus desenhos como fazem as crianças.

Fernandes (2011), em “A simbologia das Árvores e Plantas”, observa que a árvore é um dos símbolos mais conhecidos pela humanidade. A sua forma longa e vertical simboliza o centro do mundo ligado ao mundo inferior, a Terra e aos Céus. Desde a antiguidade, as árvores já eram ligadas aos deuses e às forças místicas da natureza, tais como a fertilidade, espíritos e energia divina. Neste sentido, na poesia de Alice Ruiz, o eu-lírico utiliza-se da árvore para chegar mais perto do céu, “nas nuvens”, pois está o levaria mais perto do céu.

Por sua vez, Chevalier; Gheerbrant (1982) consideram que a nuvem reveste-se simbolicamente de diversos aspectos, dos quais os mais importantes dizem respeito à sua natureza confusa e mal definida, à sua qualidade de instrumento das apoteoses e das epifanias.

De acordo com Durand (2001), pela sua verticalidade, a árvore é verdadeiramente totalidade psicofisiológica da individualidade humana: o tronco é a inteligência, as cavidades interiores os nervos sensitivos, os ramos as impressões, os frutos e as flores as boas e as más ações.

Em *Paixão Xama Paixão* (1983), editado três anos após *Navalhanaliga*, Alice Ruiz confessa que “é um livro em que eu me permiti falar das coisas, na forma, inclusive que eu não me permiti no *Navalha*”, pois a poeta afirma que estava mais segura de si, com sua “mulheridade” e que havia passado o tempo mais difícil, “o período de guerra que foi o *Navalha*.” (1988, p. 20). Em tom confessional, a poeta fala do *Paixão chama Paixão*, em entrevista a Ademir Assunção, na *Folha de Londrina*, no ano de 1984:

Fiz o livro em um ano intenso, quando aconteceram muitas coisas que mexeram com a minha cabeça. Pintou um filho após dez anos de molho. Foi uma experiência muito mais vivida, muito mais pensada, de uma intensidade incrível. [...]. Tem poemas eróticos, de uma mulher assumida, sem grilos de ser mulher, do tesão. Poemas extremamente eróticos e ninguém imagina que existam noites de amor por trás deles. Em suma, perdi a vergonha. (RUIZ, 1988, p. 36).

O poema “noites” fundamenta-se na observação e contemplação, o *shasei*, enfatizando o sentimento natural e milenar de apreciação da natureza através da arte, sentimento este

inerente a todo o ser humano. O mais tradicional poeta deste estilo é Matsuo Bashô, monge Zen que aperfeiçoou o estilo e divulgou suas obras no final do século XVII. Em muitos haicais, Alice Ruiz faz menção às estações do ano e à preferência pela composição à moda oriental. Nos haicais orientais há sempre a alusão ao *kigo*, ou seja, referência a uma estação do ano, elemento básico de ligação com a natureza.

noites
cadelas no cio
disputam a primavera
(2010, p. 128)

Neste poema, o eu-lírico é um mero observador da natureza, observa a ordem natural da vida, na qual a estação das flores é propícia, trazendo em si intensa e repentina procriação. Há a presença da noite, o *kigo*, a estação do ano – primavera. O princípio da observação do *shasei*¹⁹ se faz presente, pois a imagem sugerida é da poeta, na solidão da noite, que observa o ciclo natural das estações do ano e da própria vida animal.

Em entrevista exclusiva, em 2005, para Antônio Seixas ao blog *Universo do Haicai*, Alice Ruiz S. narra que depois dos primeiros estudos formais, seu primeiro haicai é “a chuva”, transcrito abaixo, faz parte do livro *Navalhanaliga*.

a chuva
nas luzes da casa
uma é a minha
(2010, p. 181)

No haicai “a chuva”, pelos versos “luzes da casa”, se nota uma referência sutil à noite, onde o eu-lírico é um observador. Segundo Alves (2007), observar a chuva pode simbolizar a repressão dos sentimentos. O eu-lírico, enquanto expectador da chuva, observa as luzes acesas, a solidão da noite chuvosa, sendo que uma dessas luzes é a de sua casa. Nota-se a contemplação da noite e a busca constante de si, pois o mirar as luzes enfatiza o isolamento do eu-lírico, embora a imagem sugerida seja de uma comunidade, cada qual, em meio a tantas casas, sente-se ainda mais isolado. Gaston Bachelard em *A Terra e os Devaneios do Repouso* afirma ser “impossível escrever a história do inconsciente humano sem escrever uma história

¹⁹ haicai deve ser inspirado por uma observação da natureza ao vivo.

da casa” (Bachelard, 1990, p. 89). Logo, as casas com seus cômodos, móveis e objetos são parte da história do ser humano, de seus sonhos e lembranças.

Na simbologia, tanto a cidade como o templo e a casa estão no centro do mundo, ela é a imagem do universo. A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982). Neste caso, pode simbolizar o estado de alma do eu-poético, pois as “casas” poderia ser um símbolo para referir-se às pessoas isoladas. Para Bachelard a noite nos isola da terra, mas devolve-nos os sonhos da solidariedade aérea. (2001, p. 187).

No haicai “dia dos namorados” da obra *Desorientais*, Alice Ruiz, novamente, aborda a temática lunar e deixa explícitos os sentimentos de solidão, melancolia e tristeza.

dia dos namorados
a página cheia
do branco da lua
(1998, p. 95)

No poema “dia dos namorados”, pode-se dizer que há por parte do eu-lírico, saudade de alguém distante, pois enfatiza que na data comemorativa - “dia dos namorados” - está só. A falta de inspiração para seu fazer poético reflete o mesmo branco do símbolo lunar na página do caderno. A solidão à noite é sempre mais intensa, exceto pela lua, a “amiga companheira” dos solitários. Novamente há a imagem da lua como confidente e companheira das noites melancólicas do eu-poético.

Em *A chama de uma vela*, Bachelard (1989) aborda sobre a falta de inspiração poética, caracterizada pela simbologia da página em branco. Para o autor, a solidão aumenta se, sobre a mesa iluminada pela lâmpada, se expõe a solidão de uma página em branco: “A página branca! Esse grande deserto a ser atravessado, jamais atravessado. Essa página branca que continua branca a cada vigília não é o grande sinal de uma solidão sem fim recomeçada?” (1989, p. 109).

Bachelard (1989) prossegue ainda afirmando que a solidão se obstina contra o solitário quando é aquela de um trabalhador que não somente quer se instruir, que não somente quer pensar, mas que quer escrever: Então, a página branca é um nada, um doloroso nada, o nada da escrita. Portanto, para qualquer poeta a página em branco representa o

negativo, o não produzir, o não ter inspiração, é o aspecto mais difícil para esse ser que vive da inspiração que se transforma em trabalho quando a página se enche.

Nos haicais estudados nessa sessão há o símbolo universal do céu, direta ou indiretamente. Para Chevalier; Gheerbrant (1982) o céu é o símbolo quase universal pelo qual se exprime a crença em um ser divino e celeste, criador do universo e responsável pela fecundidade da terra (graças às chuvas, que ele deseja). Tais Seres são dotados de uma presciência e de uma sabedoria infinitas; as leis morais e, frequentemente, os ritos do clã foram instaurados por eles durante sua breve passagem pela terra. Velam pela observância das leis, e o raio fulmina aqueles que a infringem. O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar. Enquanto regulador da ordem cósmica, o céu foi considerado como o pai dos reis e dos senhores da terra.

Os poemas de Alice Ruiz S. retomam a tradição nipônica, seus haicais refletem, principalmente, a preferência do eu-lírico pela solidão, pela busca de si, sempre em contato com a natureza. Em seus textos não há presença de pessoas e multidões, ou qualquer contato com as grandes cidades, salvo, em raras exceções em que o eu-lírico está na intimidade, entre alguns poucos amigos.

Muitos dos haicais da poeta possuem a ideia de descritivismo, conduzindo a uma poesia em que se referem lugares reais, precisos, evocados em contato com a natureza, nos quais, a poeta, através do princípio do shasei observa algum pormenor conferindo-lhe importância, e daí, advindo sua arte poética. Os poemas a reverenciam a natureza, há uma perfeita harmonia entre o ser e o cosmos. A poeta demonstra em sua arte poética o respeito pelos ciclos da vida, onde cada ser vivo merece ser considerado, sendo estes também conceitos orientais do Shintoísmo e Animismo.

2.3 A HORA CREPUSCULAR

*por do sol
diante da flor de cacto
o gato nem pisca
Alice Ruiz*

Emanuel Levinas descreveu magicamente a existência crepuscular da imagem estética - a imagem da arte - “o próprio evento de obscurecer, uma descida para a noite, uma invasão da sombra.” (*apud* BHABHA, 2005, p. 37).

Já Rubem Alves (2001), em *As cores do crepúsculo: a estética do envelhecer*, utiliza-se da linguagem metafórica para abordar o envelhecer e afirma “velhice é crepúsculo”. O crepúsculo é o dia e a vida chegando ao fim. “O tempo se acelera: como se transformam rapidamente as cores das nuvens, no seu mergulho da noite! E, paradoxalmente, o tempo fica imóvel, paralisado num momento eterno”. (ALVES, 2001, p. 27). Também em “Ao cair da Tarde”, Emiliano Pernetta faz uma analogia entre o entardecer e a morte, utilizando a paisagem exterior de um fim de tarde, conforme o estilo simbolista, para sugerir além de um final de dia, também o simbolizar o fim da vida.

Agora nada mais. Tudo silêncio. Tudo.
Esses claros jardins com flores de giesta,
Esse parque real, esse palácio em festa,
Dormindo à sombra de um silêncio surdo e mudo.
[...]
(PERNETTA, 1966, p. 236)

Bachelard (1989) expõe a imagem crepuscular e sua simbologia. Para o autor, a vela que se apaga é um sol que morre. “A vela morre mesmo mais suavemente que o astro celeste. O pavio se curva e escurece. A chama tornou na escuridão que a encerra, seu ópio. E a chama morre bem: ela morre adormecendo”. (1989, p. 27). Neste sentido, o sol e a vela, morrem suavemente, com a chegada do crepúsculo, a escuridão domina o espaço. O fim de tarde está associado com a morte, com o “apagar-se”, seja do sol ou da vela, ambos personificam o morrer.

O poema de Drummond “A noite dissolve os homens”, é marcado pela imagem sombria da escuridão noturna, ocasionada pelo crepúsculo, o qual traz a noite assustadora. Neste poema, nota-se o medo, o isolamento, o estar só na noite sombria. O poema é construído através da imagem simbólica de que, o cair da noite traz o temor, os “homens se dissolvem” e, “a noite espalhou o medo e a total incompreensão”. “Os sonhos se dissolvem” e “A noite anoiteceu tudo/O mundo não tem remédio/Os suicidas tinham razão.” O poema explicita a solidão humana diante da chegada da noite.

A noite
desceu. Que noite!

Já não enxergo meus irmãos.
E nem tão pouco os rumores que outrora me perturbavam.

A noite desceu. Nas casas, nas ruas onde se combate,
nos campos desfalecidos, a noite espalhou o medo e a total incompreensão.
A noite caiu. Tremenda, sem esperança...
Os suspiros acusam a presença negra que paralisa os guerreiros.

E o amor não abre caminho na noite.
A noite é mortal, completa, sem reticências,
a noite dissolve os homens, diz que é inútil sofrer,
a noite dissolve as pátrias, apagou os almirantes cintilantes!
nas suas fardas.

A noite anoiteceu tudo... O mundo não tem remédio...
Os suicidas tinham razão.
[...]
(DRUMMOND, 1940)

De modo geral, os poetas escrevem sobre o crepúsculo, o cair da tarde, o anoitecer ou o entardecer e parece que a chegada deste traz sempre um sentimento de melancolia, tristeza e certo desalento. Mesmo sendo um lugar-comum na poesia, esta temática exerce fascínio sobre o ser humano, são poucos instantes que parecem hipnotizar e como num *flash* provocarem sentimentos quase sempre relacionados à melancolia e à solidão.

Cirlot observa que,

[...] tanto o amanhecer quanto o entardecer, corresponde a uma exceção, a uma greta que une e separa a um tempo os contrários. Frazer conta um curioso caso mítico: Indra jura que não matará o demônio Namuci nem de dia nem de noite, ele o matará de madrugada, entre as duas luzes. O crepúsculo se distingue, pois, por essa indeterminação e ambivalência, que ele aparenta com a situação do enforcado e do suspenso entre o céu e a terra. Com respeito ao crepúsculo vespertino, se identifica com o ocidente (o lugar da morte). É o que diz Dontenville que não é por azar que Perseu descia ao oeste para apoderar-se da cabeça da Górgona, e Hercules para chegar ao jardim das Hespérides, pois, o lugar (e a hora) do crepúsculo, o caso, por ser de extremo termino do processo. (associado ao signo do zodíaco peixes) e também a origem de m ciclo novo. Segundo a lenda, Merlin enterro ao sol no Mont Tombe, no ocidente caio ferido o rei Arthur, de onde foi curado pela fada Morgana.²⁰ (CIRLOT, 1997. p.155. Tradução nossa).

²⁰ Tanto en el matutino como en el vespertino, corresponde a la escisión, a la grieta que une y separa a un tempo los contrários. Frazer cuenta una curiosa estratagemia mítica: Indra jura que no matará al demônio Namuci ni de dia ni de noche, le mata de madrugada, entre dos luces. El crepusculo se distingue, pues, por esa indeterminación y ambivalência, que lo emparenta con la situacion del ahorcado y de lo suspendido, entre el cielo y la tierra. Respecto al crepusculo vespertino, se identifica con o Occidente (el lugar de la muerte). Por ello dice Dontenville que no es por azar que Perseo va hacia el oeste para apoderar-se de la cabeza de la gorgona; y Hercules para llegar al jardín de las

A hora do crepúsculo é uma simbologia recorrente nas obras líricas de Alice Ruiz S. Diante do que já foi exposto, Durand (2001) assinala que a aproximação da hora crepuscular sempre pôs a alma humana em um estado deprimente. O autor faz alusão ao grande poeta Lucrécio, que, em seus versos célebres, descreve o terror de nossos antepassados diante da aproximação da noite.

Na teoria durandiana (2001) a lua aparece como grande epifania dramática do tempo. Enquanto o sol permanece semelhante a si mesmo, isto é, ele não tem fases ou mudanças, salvo quando dos raros eclipses, durante os quais ocorre seu obscurecimento parcial ou total. A lua, por sua vez, é um astro que cresce, decresce, desaparece, um astro caprichoso que parece submetido à temporalidade e à morte. Talvez seja por isso que apaixonados e sensíveis, de modo geral, identificam-se com o símbolo lunar.

2.3.1 Alice Ruiz S. e o Princípio do *Shasei*

Alice Ruiz S. aborda a temática crepuscular utilizando da forma poética dos haicais, isto é, sob a perspectiva oriental. O *shasei* é um princípio importante nos haicais, especialmente em temáticas fugidias como o ocaso. Considera-se um esboço ao vivo da natureza em um haikai, especialmente defendida por Shiki²¹. A ideia é que um haikai deve ser descritivo a partir de uma cena, não deve ser sobre abstrações ou pensamentos sobre esta. Portanto, o haikai deve ser inspirado por uma observação da natureza ao vivo, feito enquanto se observa. Pelos ensinamentos de Shiki, o ser humano deve esquecer-se de si mesmo, ou melhor, se tornar parte da natureza, como se fizesse parte da cena que observa.

Hespérides, pues, el lugar (y la hora) del ocaso, por ser el extremo terminal del proceso (asimilable al signo zodiacal piscis) es también el origen de un ciclo nuevo. Según la leyenda, Merlin enterró al sol en Mont Tombe; en occidente cayó herido el rei Arturo, donde fue curado por el hada Morgana (de Morgen mañana). (CIRLOT, 1997, p. 155).

²¹ Masaoka Shiki, ou melhor, Masaoka Tsunenori, nasceu em 17 de setembro de 1867 em Matsuyama, e morreu em 19 de setembro de 1902, em Tokyo. Quando criança, Shiki era chamado Tokoronosuke e na adolescência, seu nome mudou para Noboru. Sua mãe, Yae, era professora. Ainda na escola primária, Shiki começou a escrever prosa e poesia. Foi poeta, crítico, jornalista e ensaísta, fundador da revista literária japonesa "Hototogisu" e patrono de uma série de jovens poetas, que desempenhou um papel de liderança no relançamento do *waka* e formas tradicionais da poesia japonesa como o haikai. Durante sua curta vida ele se tornou um crítico muito estimado. Seu papel como uma figura carismática literária complementou seus méritos como poeta e cronista. (CLEMENT, 2011)

Pode-se dizer que o *shasei* é quase a eliminação do poeta. Shiki sugere que os haicais sejam escritos enquanto se observa diretamente a cena, e não de memória, porque isto pode distorcer os elementos da cena. Assim, pode ser considerado inadequado se escrever um haikai de verão durante o inverno. A verdadeira obediência a esse princípio - *shasei* - elimina personificações e a presença do autor. Mas, ainda assim, é o poeta que escolhe os elementos visuais e como integrá-los. Praticamente todos os haicais analisados parecem seguir o princípio do *shasei*, pois de modo geral, o eu-lírico é um expectador do crepúsculo.

Os haicais abaixo transcritos, da obra *Boa companhia–poesia*, lançado em 2003, reúnem-se poemas dezesseis poetas brasileiros contemporâneos, dentre os quais, Alice Ruiz. Nesta coletânea os poemas vão do coloquialismo ao apuro formal, do haikai à poesia em prosa. Alguns deles, escritos por Alice Ruiz S. abordam, na forma de haikai, essa temática da hora crepuscular.

procurando a lua
encontro o sol
mas já de partida
(2003, p. 38)

último raio de sol
primeiro da lua
outono nascendo
(2003, p. 40)

pôr do sol
em torno dele
todos os cinzas
(2003, p. 39)

Nos versos do poema “procurando a lua”, a temática é a hora do fim do dia – do crepúsculo, a imagem poética do sol partindo, ou seja, se pondo e a lua aparecendo, o ciclo natural enfatizado. Os versos deixam implícito quão rápido é o pôr do sol, pois a lua chega “rápida”. O eu-poético está só, busca a “amiga” lua no horizonte, no crepúsculo. O símbolo lunar, neste caso, é uma companhia, posto que é um símbolo feminino “por ter ciclos, ligada à água e à fertilidade” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982, p. 669) e o sol masculino. Neste sentido, a lua é uma espécie de confidente, que aparece para lhe fazer companhia. O sujeito lírico busca essa amiga e confidente no horizonte, mas só encontra o sol, que logo vai embora. Bachelard, afirma que é na amizade que os poetas têm pelas coisas, por suas coisas, que

poderemos conhecer “esses feixes de momentos que dão valor humano aos atos efêmeros.” (1989, p. 93).

No haikai seguinte “último raio de sol”, novamente a imagem do pôr do sol e a presença do *Kigo*, através do outono, com o “último raio de sol/primeiro da lua”. Há jogo de palavras entre “último” e “primeiro”. A ênfase é a chegada do outono e o pôr do sol nesta estação.

Em “por do sol”, os versos podem ser entendidos como uma ambiguidade tão comum à tradição oriental, pois tanto pode ser referir à hora em que tudo se “apaga”, as trevas cobrem a terra, ficando apenas a cor cinza, com a ida do “sol”. Neste sentido, o sol, pode sugerir uma metáfora para simbolizar a ausência ou partida de alguém querido, que deixou para trás uma pessoa e/ou coisas meio fantasmas ou espectros “cinzas”. O sentimento presente é de saudade, solidão, angústia por essa partida inesperada que trazia luz e aquecia.

Jardim de Haijin é um livro ilustrado, possui imagens leves, alegres e simples, como a própria essência do haikai cuja ênfase está na simplicidade da natureza. Cheio de sensações e imagens sutis há uma harmonia entre palavras e cores, haicais e ilustrações, referenciando a natureza. Percorrer as 63 páginas do livro de Alice Ruiz (2010) levam o leitor a um passeio em meio às letras e ilustrações, em um jardim de cores, flores, formas, sensações e cheiros.

Tatit (2010) narra que “neste jardim de Alice as palavras precisam se despojar dos sentidos acumulados ao longo da história para refazer a experiência humana a partir de um olhar inédito”. Surge então o diálogo direto com as crianças, “seres que não fazem o menor esforço para dispor desse mesmo olhar”.

A imagem crepuscular se faz presente em “por do sol.”.

por do sol
diante da flor de cacto
o gato nem pisca
(2010, p. 40)



Figura 06. “por do sol”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 2010, p. 40

Neste poema o gato parece estar encantado, hipnotizado, pela visão da flor do cacto, talvez por ser rara essa flor ou pelo entardecer enfatizar a beleza da natureza. As sombras do pôr do sol valorizam, na voz do poeta, essa imagem de tranquilidade. A ilustração converge com o poema, mostrando a imagem poética sugerida.

De acordo com Alves (2007), o gato é considerado um animal feminino, pois representa tanto o espírito da natureza capaz de criar canções folclóricas e contos de fadas, como o negro feminino, aquele aspecto que nos é bastante familiar através das bruxas. É dessa forma associado à natureza instintiva da mulher, ao prazer e refinamento. Então pode significar que sua intuição e imaginação lhe servirão de ajuda para resolver certos problemas. É um símbolo da clarividência e dos poderes mediúnicos.

A simbologia do cacto é muito pertinente neste poema, pois, conforme Alves (2007) estes simbolizam sua necessidade de se defender de alguma forma. Ver um cacto significa sua necessidade de se adaptar as circunstâncias em vez de tentar mudá-las. Portanto, o gato pode representar uma analogia, isto é, ser o próprio eu-lírico que ao observar o cacto reflete sobre as mudanças na sua vida ou ainda, a necessidade de defender-se de algo que lhe pareça ameaçador.

No dizer de Bachelard (2001), uma única imagem cósmica proporciona ao “sonhador”, ou seja, ao poeta, uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo.

Outras imagens nascem da imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente.

Neste sentido, as imagens fundem-se em uma apenas, o gato e o deslumbramento diante do ocaso.

Alice Ruiz S. em entrevista ao *Jornal on line Diário de Iguape (2010)*, comenta sobre a essência dos haicais. Segundo a autora, “o haikai é como uma fotografia em palavras, onde o autor expressa sua arte, sem aparecer nela. Para explicar esse desapareço, seria como oferecer as flores assim como elas estão, no jardim, sem cortar”. (RUIZ, 2010)

São momentos mágicos de deslumbramentos e revelações que a *haijin*²² consegue captar, porque é um momento fugidio, transitório e apenas um eu-poético observador é capaz de perceber o desenrolar da cena que poderia parecer rotineira a outros olhares menos atentos, ou ainda nem ser percebida. A essência do haikai é justamente o “captar” o inusitado, o raro, o fugidio.

No prefácio de *Conversa de Passarinhos*, lançado em 2010, Alice Ruiz S. explica a escrita do livro com Maria Valéria Rezende e a ideia do título. De acordo com a poeta, a parceira surgiu porque “nossos haicais conversavam e se afinavam entre si, como trinados de passarinhos.” (RUIZ, 2010, s/p). Essa é a forma como eram feitos os *tankas* em parcerias entre dois poetas. *Tanka* significa poema curto (*tan* - significa curto ou breve; e *ka* tem significado de poema ou música). Alice Ruiz resgata, portanto, essa estrutura em parceria do Maria Valéria Rezende, embora com certo “abrasileiramento”, pois os *tankas* orientais possuem 5 versos.

Segundo Mota (2010), a mais antiga coletânea da poesia *tanka*, na época chamada de “Waka” foi compilada no século VII (743-759 d. C.), sob a denominação “Manyoshu”. Compõem-se de 20 volumes, 4.516 poemas, escritos por mais de 400 praticantes, desde o imperador ao camponês. Até hoje a família imperial, realiza no início do ano, um cerimonial no qual o imperador, a imperatriz, os príncipes e as princesas apresentam seus *tankas*. Trata-se do *Shinen-uta-kai-hajime*. A participação popular ocorre através dos *tankas* enviados pelo povo, criados a partir de tema sugerido pelo imperador. Deve-se ressaltar que o *Kimiga-yo*, Hino Nacional do Japão, é um *tanka* escrito por *tankista* anônimo que consta na coletânea *Kokinshu*, compilada no século X (905 d. C.).

Pauli (2009), em uma entrevista sobre o livro *Conversa de Passarinhos*, expõe que “duas mulheres ‘fotografando’ em palavras a sutileza dos pássaros”, como a própria Alice Ruiz S. relata que: ela “conversa” ou “canta” um haikai e Maria Valéria responde “cantando”

²² Segundo Goga (1998) “Haijin” é o nome que se dá aos escritores desse tipo de poema, e principal haijin (ou haicaísta), dentre os muitos que se destacaram nessa arte, foi Matsuô Bashô (1644-1694), que se dedicou a fazer do haikai uma prática espiritual.

outro. O livro é ilustrado, com linguagem sensível, todas as páginas são como cantos de aves nacionais, uma sucessão de: sabiás, pardais, curios, bem-te-vis, beija-flores, pica-paus, quero-queros, dentre outros. Quanto à ilustração, Pauli (2009) afirma que, Fê, o ilustrador, faz seus traços lembrarem os emaranhados dos ninhos contendo galhinhos, plumagens, ciscos e restos de cascas de pequenos ovos. Estas características se reportam muito à poesia nipônica que privilegiam também estes aspectos simples da natureza.

Há em *Conversa de Passarinhos* dois haicais que aludem à hora crepuscular.

fim de tarde
sino de vento acompanha
o canto dos pássaros
(2010, p. 27)

todos unidos na luz
entre uma estrela e um vaga-lume
o sol se põe
(1998, p. 48)

Em “fim de tarde”, prevalece a imagem do vento trazendo o som dos pássaros, no entardecer. O ruflar deste como um sino traz, intermitentemente, o canto das aves. Este trazer periódico tem a imagem metafórica que associa o vento, em suas mudanças de direção.

Tal movimento do vento que traz a melodia pode ser associado à tradição oriental dos *Furins*, que são os pequenos sinos que soam com o movimento do vento. São feitos de metal ou porcelana e ficam suspensos nos galhos das árvores ou beiral das casas. A peça de papel pendurada sob o sino, na qual pode trazer a inscrição de um poema, ao ser soprado pelo vento provoca o tilintar dos sinos. No Japão, é um som típico de verão ao provocar a sensação de frescor da brisa. (*FUNDAÇÃO JAPÃO, 2006*).

Os sinos, também, comumente podem ser representativos de alegria e liberdade, pois é o símbolo de uma anunciação de um momento decisivo, mas também é associado às desgraças e à morte, tanto que os sinos tradicionais das igrejas barrocas têm dobres específicos para missas, festas ou calamidades. De acordo com Holtin; Dalmás (2012), o sino de igreja surgiu em meados do século quinto, em 431, e acredita-se que o primeiro a utilizá-lo foi um santo, S. Paolino de Nola em sua catedral, e posteriormente os mosteiros beneditinos para convocar os monges às orações das horas na Itália, nas Gálias e Inglaterra. Conforme esses autores, os sinos exerciam funções sociais importantíssimas para as suas comunidades,

pois, de acordo com o seu toque, conhecido de antemão pelo povo, os sinos alertavam para os incêndios, a proximidade dos vendavais, ou então a morte e o sepultamento de pessoa da comunidade, (comum toque lento e espaçoso), ou mesmo, o nascimento de uma criança, diferenciando o dobre se essa fosse do sexo masculino ou feminino. Holtin; Dalmas afirmam ainda que, o primeiro veículo comunicação que o mundo conheceu foi o sino, e era o mais forte de todos. O sino atingia 80 a 90 por cento dos moradores das aldeias, não só atingia como modificava o comportamento físico e mental das pessoas cada vez que ele batia e espalhava suas mensagens de maneira circular, sendo, portanto, um meio de comunicação forte e abrangente.

Na visão de Alves (2007), os sinos costumam também ser utilizados para afastar espíritos malignos e ouvir sinos representa um aviso ou chamada de atenção.

No segundo haicai “todos unidos na luz”, também da obra *Conversa de Passarinhos*, há uma analogia da efemeridade das coisas: entre o aparecer de uma estrela no céu e o piscar de um vaga-lume ao lado, nem se nota a ida do sol no crepúsculo. Além disso, nota-se um elemento comum entre os três - sol, estrela, vaga-lume -: a luz. “Todos unidos na luz”, olhares encantados com o chegar da noite, a poeta, o vaga-lume e a própria estrela, em comunhão, para apreciar o fugidio e lépido momento crepuscular. No dizer de Alves (2007), a luz simboliza a presença de Deus, ela constantemente se relaciona com a vida, a salvação, a felicidade dadas por Deus; Ele próprio é a luz. Pureza e moralidade estão relacionadas a ela. A luz é o conhecimento além de ter o sentido de iluminação ainda ser referente do espírito. O princípio masculino da evolução é simbolizado através da luz. A energia cósmica, a força criativa e o otimismo também são representados pela luz.

No haicai “estrela cadente” de *Desorientais*, o eu-poético expressa o desejo ligado à simbologia da estrela cadente, a qual teria o poder de realizar sonhos.

estrela cadente
te peço
não seja um vaga-lume
(1998, p. 59)

No poema, o sujeito lírico deseja que a estrela não seja um vaga-lume, pois se houver novos piscares, perde a esperança que seu desejo se realize. Segundo Freud (1999), a estrela cadente é sinal de muita sorte, símbolo imemorial e tradicional. Depois de um período de incerteza e contrariedade, o sonhador a ponto de atingir, de modo positivo, os objetivos a que

se propôs. Esse sonho, geralmente, precede grandes mudanças na vida do sonhador. Para Chevalier; Gheerbrant, a estrela cadente pode ser entendida como uma manifestação divina, uma mensagem dos céus. Na antiguidade, entendia-se que eram sementes dos deuses. As estrelas são semelhantes aos anjos, comunicando céu e terra. São também entendidas como símbolo de uma forma superior de vida que se comunica com os humanos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 878).

No dizer de Bachelard, “o devaneio idealiza ao mesmo tempo o seu objeto e o sonhador. E, quando o devaneio vive numa dualística do masculino e do feminino, a idealização é a um tempo concreta e sem limite.” (1998, p.54). Neste sentido, o eu-lírico, em devaneios, sonha com pedidos que sejam atendidos, caso esteja diante de uma estrela cadente. Ainda, conforme Bachelard, “o devaneio que vive no futuro de uma paixão idealiza o objeto de sua paixão”. (1998, p. 54).

Em “noite no escuro”, o engano do eu-poético a faz matar um vaga-lume.

noite no escuro
pensando que era barata
matei o vaga-lume.
(1998, p. 58)

Há um estado de solidão e inércia neste haicai. A morte do vaga-lume, em consequência do engano, faz o eu-lírico perder a luz. Fica implícita a ausência: dos sonhos, da claridade da noite, do brilho do vaga-lume, culminando com a falta de luz do eu-poético. No livro *Yuuka*,²³ lançado em 2004, há dois haicais que aludem à hora do ocaso. A outorga de *Yuuka*²⁴ foi dado pelos nisseis de Curitiba como um reconhecimento à autora pelo

²³ Esse livro encontra-se esgotado. Em contato com a poeta, gentilmente, cedeu à autora desta dissertação, do seu acervo pessoal, o livro em versão Word, na versão preliminar antes de ser editado. As páginas não são numeradas.

²⁴ Com admiração confessa para sua cúmplice em poesia, Ruiz declara que recebeu juntamente com Helena Kolody a outorga de nome haicaísta em 1993. Afirmo ainda: “Vivi, com Helena Kolody, a maior homenagem que meu coração de poeta já recebeu. O nome de haicaísta, tradicionalmente dado pela comunidade nipônica aos que se destacam nesta poesia, nos foi outorgado na mesma cerimônia, em 13 de junho de 1993. Talvez, pela primeira vez, para duas ocidentais. Homenagem ainda maior por ter sido ao lado de nossa poeta mais amada. Ela, Reika e eu, Yuuka. O Ka dos dois nomes significa flor. Os prefixos Rei e Yuu são adjetivos/virtudes específicas da flor. Ambos apontam para formas de grandeza. Superlativos para quem pratica a poesia mínima. [...] Helena é mestra desta grandeza desde 1941, quando publicou seus primeiros haikais, até os dias de hoje, num aperfeiçoamento em que espírito e técnica se fundem para deixar em nós, definitivamente, o perfume da mais autêntica poesia”.

A lírica de Alice Ruiz S. apresenta muitas reminiscências da cultura nipônica e estas se manifestam através dos haicais que marcam a passagem do tempo nas estações, reafirmando a ideia do *Kigo*. Em vários momentos a inspiração brota da natureza, um lugar retirado para busca de si mesmo. Seus versos emergem do contato com o vento, da observação da lua e todos os seus componentes noturnos, a queda suave das flores de ipê ou azaleias, ou das painas que a “acompanham” na volta para casa. Alice Ruiz S. expressa em seus poemas, através desse contato íntimo e permanente com a natureza, a busca de si na meditação. A poesia de Alice Ruiz S. marca a presença, ainda que consciente ou inconsciente, por dois princípios fundamentais da cultura japonesa: Animismo e Shintoísmo.

2.4.1. Animismo

O termo Animismo foi criado pelo antropólogo inglês Sir Edward B. Tylor, em 1871, na obra *Primitive Culture* (A Cultura Primitiva). Pelo termo Animismo, Tylor designou a manifestação religiosa imanente a todos os elementos do Cosmos (Sol, Lua, estrelas), a todos os elementos da natureza (rio, oceano, montanha, floresta, rocha), a todos os seres vivos (animais, fungos, vegetais) e a todos os fenômenos naturais (chuva, vento, dia, noite); é um princípio vital e pessoal, chamado de ânima, o qual apresenta significados variados: cosmocêntrica significa energia; antropocêntrica significa espírito; teocêntrica significa alma.

Consequentemente, segundo Tylor (2001), todos esses elementos são passíveis de possuírem: sentimentos, emoções, vontades ou desejos e até mesmo inteligência. Resumidamente, os cultos animistas alegam que: "Todas as coisas são vivas", "Todas as coisas são conscientes", ou "Todas as coisas têm ânima".(Tylor *apud* *ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA*, 2011, p. 498)

Portanto, o princípio fundamental de tudo é que se todas as coisas possuem espírito, elas merecem respeito. Tal conceito é muito presente nas produções de Alice Ruiz, há, por parte da poeta, um respeito muito visível por todos os seres da natureza, tanto que sua lírica

(RUIZ, Alice. In: *SINFONIA da vida*: Helena Kolody (Antologia poética organizada por Tereza Hatue de Rezende). Curitiba: Pólo Editorial do Paraná – Letraviva, 1997. p. 15).

reforça essa ideia. Cada pequena flor, folha, árvore, insetos ou animalzinho merece ser respeitado.

2.4.2 Shintoísmo

O Shintoísmo é a mais antiga das religiões japonesas. Foi desenvolvido a partir de uma adoração animista dos fenômenos naturais: o sol, as montanhas, as árvores, a água, as rochas, as colheitas e etc. Shintoísmo é Animismo e almas e espíritos habitam todas as coisas e todos os seres da natureza são capazes de agir com uma finalidade. Isto foi gerado naturalmente pelos povos do Japão antigo, que se impressionaram pela grandeza da natureza e, portanto, não tem um fundador particular, nem doutrinas ou escrituras. O Shintoísmo não tem missionário como outras religiões. (REIKI MAWASHI, 2012).

Os haicais abaixo expressam esta comunhão do Shintoísmo e Animismo, pois a atitude da poeta frente às suas produções é de quem aceita a passagem do tempo, e sabe que, embora algumas dores persistam, a leveza da alma se faz importante para o equilíbrio e a serenidade. E estes são buscados na natureza. Portanto, a solidão é quase uma amiga, o eu-lírico está cercado de elementos da natureza. Há recorrência de muitas variedades de flores e árvores em suas produções, as quais são suas aliadas, companheiras e até ouvintes. São azaleias, flores do flamboyant, açucenas, junquinhos, lírios entre outras. A imagem de árvores também é muito frequente e formam uma sucessão de bambueiros, cerejeiras, pereiras, paineiras, sombreiros, pinheiros, bananeiras.

último jasmim
primeira Azaléia
encontro no jardim
(2010, p. 32)



Figura 07. “último jasmim”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 2010, p. 27

voltando pra casa
 uma legião de painas
 por companhia
 (1998, p. 40)



Figura 08. “voltando para casa” Alice Ruiz S.
 Fonte: *Traços e palavras* – Conjunto cultural da Caixa Econômica Federal.

Em “último jasmim” há uma alusão a um possível encontro amoroso entre o jasmim e a azaleia, o findar de uma estação e o começo de outra marcam o encontro inusitado das flores, uma do sexo masculino, o jasmim, e outra do feminino, a azaleia. A ilustração de Fê, reafirma esse encontro. Para Alves (2007), o jardim é símbolo de alegria, salvação e pureza; é um lugar de êxtase místico; transmite-lhe muita paz, equilíbrio e harmonia interior. Portanto, a sagacidade do olhar da poeta, frente às pequenas flores do jardim reafirma seu culto pela natureza, onde a própria personificação do “encontro” marca essa manifestação de respeito e reconhecimento pela natureza. (Animismo e Shintoísmo). De acordo com Chevalier; Gheerbrant, o jardim é um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas. (1982, p. 418).

Em “voltando para casa” as painas que são levadas pelo vento que acompanhando os passos do eu-lírico são suas companhias na noite. O voltar para casa simboliza o aconchego,

mesmo que esteja só, o sentimento é de estar em paz consigo. No dizer de Bachelard a casa é “uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio.” (2000, p. 26). Portanto, o caminhar em direção à casa, ao lar é o próprio “devaneio” do eu-poético.

No haicai “noite de verão”, humano e natureza integram-se amigavelmente e são solidários entre si, há uma perfeita sintonia entre ambos. A presença do vento é uma imagem muito recorrente em muitas obras da poeta. Para Chevalier; Gheerbrant (1982) o vento está associado com a respiração e, portanto, com o espírito. Os anjos eram igualados ao vento, como uma espécie de mensageiros. (1982, p. 1110).

noite de verão
escrevendo vento
eu e o vento
(1998, p. 57)

Na lírica de Alice Ruiz S., muitas vezes o vento é visto como um amigo, nas noites insones, outras como fonte de inspiração, outras como um mensageiro. No poema “noite de verão” o vento é um companheiro, uma espécie de companhia. Em “voltando pra casa” a paina, que é levada pelo vento, presente em muitos poemas, lhe faz companhia na noite escura. Para Bernd (1998), o vento é símbolo do sopro, de espírito. A autora assinala que é interessante notar que autores que certamente não tiveram contato, utilizam, ao inscrever aspectos da tradição oral, a figura do vento, simbolizando o sopro das vozes que conservaram intactas histórias não escritas. Reafirmando com essa ideia, Alves (2007) observa que o vento é o mensageiro da intervenção Divina e o sopro vital do Universo, energia e vigor. Geralmente ele representa o passageiro e o provisório, o elusivo e o intangível. É um dos símbolos do poder espiritual, donde se deriva a palavra inspiração. Assim, o vento é a própria inspiração para o fazer poético de Alice Ruiz. É o “sopro vital” que a inspira.

No prefácio do livro *Jardim de Haijin* Alice Ruiz (2010) observa que Haijin é a pessoa que faz haicais. Hai de haicai e jin de pessoa. [...] *haijin* é poeta de pouca ou nenhuma rima. [...] *haijin* não costuma usar palavras complicadas, de significados difíceis ou misteriosos. (2010, p. 7). Nesta obra a poeta emprega um tema muito recorrente na tradição oriental - a flor de cerejeira. No Japão, de acordo com Nunes (2010) esta é símbolo da transitoriedade da vida, chamada de *Sakura*. O desenho desta flor é usado largamente em roupas e decorações. Os pilotos kamikazes da segunda guerra pintavam a flor da cerejeira na lateral dos seus aviões

antes de partirem para os ataques suicidas. Portanto, uma das principais características da cerejeira é sua efemeridade. Por ser um tema comum, poetas nipônicos como *Nonoguchi Ryûho*, *Nishiyama Sôin* *Matsuo Bashô*, entre outros, escreveram sobre essa misteriosa árvore, e até hoje vêm inspirando muitos outros, a exemplo de Alice Ruiz.

passeio no Ibirapuera
uma cerejeira florida
interrompe a conversa
(2010, p. 16)



Figura 09. “passeio no Ibirapuera”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 2010, p. 16

No poema “passeio no Ibirapuera” o deslumbramento emudece os visitantes no parque do Ibirapuera, em São Paulo, é a beleza hipnotizante da árvore que os interrompe. O haicai tradicional sempre nasce de uma cena ou objeto natural, têm características concernentes que privilegiam a natureza, o momento, o belo, as estações do ano. Sendo baseado na natureza, refere-se às coisas concretas, com existência física. Ao abordar estes temas alude à temporalidade, ao provisório e ao efêmero, marcas do mundo terreno. Em outras palavras, o haicai é um veículo para a expressão da transitoriedade.

Em “noiva na igreja”, também do livro *Jardim de Haijin*, pode-se fazer um diálogo com o poema de Helena Kolody “pereira em flor”.

noiva na igreja
pára e compara

pereira em flor
(2010, p. 17)

No livro *Música Submersa* (1945), de Helena Kolody, faz parte o haikai, “pereira em flor” o qual foi muito elogiado, inclusive, por Carlos Drummond de Andrade. Segundo Cruz (2010, p. 94) no poema ocorre a personificação da pereira. As imagens são singulares: a flor da pereira é símbolo do caráter efêmero da existência.

PEREIRA EM FLOR

De grinalda branca
Toda vestida de luar
A pereira sonha.
(KOLODY, 1945, p. 189)

No livro *Música Submersa* (1945), Kolody conta como surgiu a imagem que daria vida ao haikai, tempos depois:

Eu morava na Rua Carlos de Carvalho. Uma noite, ao sair da casa de uma amiga, dei com aquela pereira completamente florescida, banhada pela luz da lua cheia. A beleza do quadro foi um impacto na minha sensibilidade. Fiz o poema bem mais tarde. Associei a pereira com uma noiva: a noiva toda vestida de branco, sonhando, com a pereira em luar. (1986, p. 22).

O poema de Alice Ruiz possui essa mesma imagem, da noiva na igreja, cuja alvura da roupa lembra uma pereira em flor. Chevalier; Gheerbrant consideram que a pereira é vista como símbolo do caráter efêmero da existência, pois ela dura pouco e é de extrema fragilidade. “[...] mas também devido à sua forma, evoca algo de feminino”. (1982, p. 709).

A *Revista Brasileira de Haikai – Caqui*, em um artigo sobre Goga Masuda²⁵, que compôs haicais tanto em português quanto em japonês, destaca que, na concepção de Goga, o haikai é uma poesia com características universais e adapta-se a qualquer cultura do mundo, tornando-se poesia nacional através da aplicação de *kigos* locais.

²⁵ Masuda Goga (1911-2008) foi mestre de haikai em japonês e português. Jornalista, escritor e artista plástico, ajudou a fundar, em 1987, o Grêmio Haikai Ipê. Em 2004, recebeu o “Masaoka Shiki International Haiku Prize”, por seu esforço na divulgação do haikai no Brasil. (NORIS, 2011).

“Primeira folha do outono” é um haikai outonal do livro *Minimal*, marcado pela temática do *Kigo*.

primeira folha de outono
no chão começa
o meio do ano
(2010, p. 61)

A primeira folha que caí anuncia a chegada da estação – o outono. O haikai é marcado pelo *Kigo*. O princípio do *shasei* é bastante presente. A imagem sugerida é de que o poeta observa a cena e a registra através de sua poesia. Percebe-se o jogo de palavras, característica comum em Alice Ruiz entre “primeira” e “meio”, ou seja, algo que começa no meio.

Em *Paixão Xama Paixão*, no haikai “graça de praça” também se percebe a referência ao *Kigo*. O uso da estação do ano nos haicais pode se dar de forma direta ou indireta.

graça de praça
cheia de azaleias
cheia de minha casa vazia
(2010, p. 128)

um que outro junquilha
ainda junca o capim
um dia trilha
(2010, p. 140)

O eu-poético admira a beleza da natureza, observa a praça cheia de flores, no entanto, os versos “minha casa vazia” denota um estágio de tristeza e isolamento. Para Alves (2007), a uma casa vazia indica sentimentos de insegurança. O verso “cheia de minha casa vazia” parece sugerir uma ambiguidade através dos jogos de palavras “cheia/vazia”. O estar “cheia”, ou seja, estar cansada da casa vazia, de estar só. Parece reforçar a solidão de quem contempla a natureza. Há a presença de rimas nos signos “casa/praca/graça”. A poesia faz menção aos capins e juncos, tipos de gramíneas onde crescem as flores de junquilha. A imagem poética é a beleza das pequenas flores despontando em meio aos capins. A poeta segue o princípio do *shasei* e registra a simplicidade da cena campestre. E entre eles uma trilha, um caminho, que torna a poesia bastante complexa. Conforme Bachelard (2001), mesmo em imagens literárias isoladas, sentimos em ação essas funções cósmicas da literatura. Uma imagem literária basta

às vezes para nos transportar de um universo a outro. É nisso que a imagem literária aparece como a função mais inovadora da linguagem. A linguagem evolui muito mais por suas imagens que por seu esforço semântico.

Em março, no Japão, termina o inverno e com ele o fim do branco da neve e do frio. A primavera surge enfeitando e dando cores à paisagem gelada e monótona que reinou durante seis meses, nesse cenário nasce o colorido primaveril das *Sakuras* cerejeiras, muito comuns, típicas do arquipélago. Tal acontecimento é um evento tão esperado no Império do sol nascente que, os *hanamis*, apreciadores de flores de cerejeiras - se reúnem em grupos com familiares e amigos embaixo das árvores, passando horas a observar as belas paisagens que a nova estação proporciona. De acordo com o *Jornal Tudo Bem*, o hábito já tem mais de dez séculos e exige a dedicação dos *hanamis*²⁶, pois, em cada região, o espetáculo só dura duas semanas. Para chegar ao local e dia exatos eles contam com a ajuda da *Agência Meteorológica Japonesa*, que informa até em boletins televisivos, o momento do florescimento. Segundo a reportagem, os melhores lugares para assistir ao florescimento das cerejeiras são tão disputados que alguns chefes de grandes empresas chegam a mandar seus funcionários mais jovens irem antes aos parques para garantir um bom posto de observação. A prática é acompanhada de piquenique e até saquê.

No entanto, a beleza efêmera das *sakuras* proporciona outras belas paisagens, pois as flores, ao cair, formam lindos tapetes em parques japoneses, atraindo observadores de todo o mundo. A cerejeira, conforme o já exposto, é símbolo da transitoriedade da vida, do desprender-se dos bens materiais e do desapego ao consumo. Tal tradição tornou-se tão popular que hoje, países como o Brasil e nos Estados Unidos, também realizam o *hanami* graças à iniciativa japonesa de, no início do século 20, distribuir mudas da árvore para diversas nações como prova de amizade. Mais de três mil pés foram levados para os Estados Unidos e podem ser vistos nos jardins da *Casa Branca*. A cerejeira virou símbolo de fraternidade. (PORCIUNCULA, 2012).

Portanto, é um hábito secular o surgimento de haicais sobre a cerejeira ou sobre os tapetes que as mesmas deixam quando suas flores, ao contrário das outras, se desprendem dos galhos ainda belas e tem inspirado poetas ao longo dos séculos. Clement (2008) afirma que é

²⁶ A palavra *hanami* é formada pelo kanji de *hana* que significa flor e pelo kanji do verbo *ver* então literalmente significa “observar as flores” e flores no Japão é sinônimo de “sakura”. Pois é, o *hanami* é um costume tradicional dos japoneses de apreciar a beleza das flores de cerejeira, o “sakura”, enquanto curtem a família e amigos. O pessoal come, bebe, dança, enfim, se diverte sob a chuva de pétalas de sakura. No mercado podemos encontrar prateleiras preparadas especialmente para o piquenique do *hanami*. (JAPONÊS NA PRÁTICA, 2011).

muito comum nos haicais imagens poéticas nas quais flores de alguma árvore cobrem o chão ou a calçada, e que ora pode ser visto como um tapete, ora como uma pintura. Os haicais abaixo são de Bashô e evocam essa imagem.

jambeiro em flor
o chão do novo asilo
todo cor-de-rosa
(BASHÔ *apud* CLEMENT, 2008).

debaixo de uma cerejeira
tudo é servido
decorado com flores
(BASHÔ *apud* CLEMENT, 2008).

Bashô escreveu muito haikai motivado pela beleza natural das flores que enfeitam o chão ou a calçada. O haikai transcrito foi traduzido em um Artigo intitulado *Os Meus Haicais*, publicado em 28 de fevereiro de 1937 no jornal *O Estado de São Paulo*, por Guilherme de Almeida:

desfolha-se a rosa
parece até que floresce
o chão cor-de-rosa.
(BASHÔ *apud* ALMEIDA, 1937).

Neste mesmo artigo Almeida (1937) define haicais como sendo poesia reduzida à expressão mais simples.

Um mero enunciado: lógico, mas inexplicado. Apenas uma pura emoção colhida ao voo furtivo das estações que passam, como se colhe uma flor na primavera, uma folha morta no outono, um floco de neve no inverno... Emoção concentrada numa síntese fina, poeticamente apresentada em dezessete sons. (ALMEIDA, 1937).

A exemplo de Bashô e tantos outros poetas, Alice Ruiz também privilegiou a produção de haicais que evocam a beleza dos tapetes de flores que dão colorido ao chão ou à calçada.

chão lilás
 muitas flores
 muito tempo atrás
 (2010, p. 35)

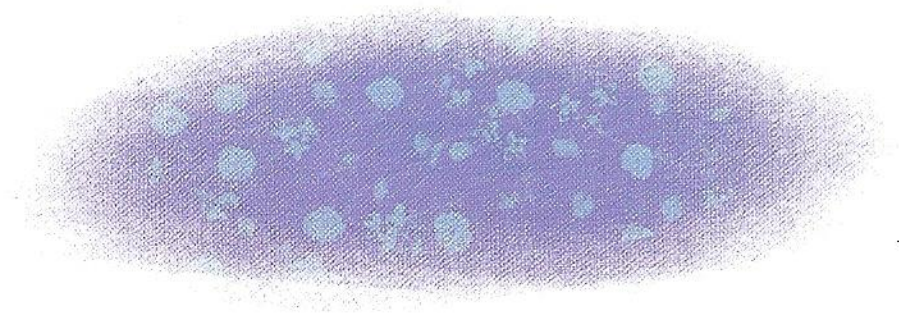


Figura 10. “chão lilás”. Alice Ruiz S.
 Fonte: RUIZ S., 2010, p. 35

A imagem poética nos versos “chão lilás” está ligada à periodicidade das estações, revela certa nostalgia, “muito tempo atrás”, a impressão é de que a transitoriedade da estação trouxe recordações de determinado tempo passado.

No poema “chuva de flores” a temática é paisagista.

chuva de flores
 de dia e de noite
 calçada rosa
 (2010, p. 31)

O haicai “chuva de flores” remete à primavera, ao *kigo* e a sua florada. As flores caem como uma chuva “dia e noite” deixando a calçada rosa. É a imagem objetiva de um instante da realidade, evidenciando na natureza, a transitoriedade da mesma, o momento raro em que a calçada fica colorida. No dizer de Bachelard, em *A Poética do Devaneio*, o sonhador, em seu devaneio sem limite nem reservas e entrega de e alma à imagem que acaba de encantá-lo. (BACHELARD, 2001, p. 167). Neste caso, a chuva de flores, deixa o eu-lírico em devaneios com a beleza da natureza.

O poema seguinte também possui a mesma imagem poética das flores enfeitando o chão.

jasmim do cabo
um chão todo
florido e perfumado
(2010 ,p. 17)



Figura 11. “jasmim do cabo”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 2010, p. 17

Os jasmims são flores típicas da primavera e verão, possuem a cor de cor branca, como na ilustração acima, são bastante perfumados, principalmente, no final da tarde. Em “jasmim do cabo” a imagem é também das flores caídas na calçada, além de enfeitar o chão, seu perfume também fica evidente. Na acepção de Ítalo Calvino, “a linha de força da literatura moderna está no fato de que ela tem consciência de dar a palavra a tudo o que ficou não-dito no inconsciente social ou individual.” (*apud* NASCIMENTO, 1977, p. 77). Neste sentido, a lírica da poeta Alice Ruiz S. dá voz à cultura nipônica e seus hábitos seculares de observação da natureza nestes haicais especialmente a cena da queda das flores de cerejeira, que passa despercebido a muitos, mas a poeta retoma e “da palavra a tudo que ficou não-dito.”.

Em *Navalhanaliga*, novamente a presença das plantas e do vento no haikai “vento bate em mim/abate a avenca/e entra.” A imagem poética é de um vento intenso, agressivo, que “bate em mim” e “abate”, isto é, derruba o vaso de avenca. Bachelard (2001) observa que, na imagem dinâmica do ar violento, num cosmos da tempestade, acumularem-se impressões de

grande nitidez psicológica. Parece que o vazio imenso, encontrando de repente uma ação, se converte numa imagem particularmente clara da cólera cósmica. Afirmo ainda que

poderíamos dizer que o vento furioso é o símbolo da *cólera pura* (grifos do autor), da cólera sem objeto, sem pretexto. O vento, em seu excesso, é a cólera que está em toda parte e em nenhum lugar, que nasce e renasce de si mesma, que gira e volta sobre si mesma. O vento ameaça e uiva. (BACHELARD, 2001, p. 232).

Salada de Frutas é um livro artesanal, publicado pela editora *Dulcinéia Catadora*, capa pintada à mão feita, com papelão. É uma coletânea que reúne haicais de cinco obras: *Vice Versos*, *Pelos Pelos*, *Yuuka*, *Desorientais*, *Conversa de Passarinhos* e sete haicais inéditos de Alice Ruiz. Todos com a mesma temática prenunciada pelo nome: *salada de frutas*: são pêssegos, uvas, laranjas, pitangas, melancias, cerejas, caquis, jacas, mangas e bananas que formam um pomar de frutas tropicais onde o *kigo* marca o termo da estação.

vento bate em mim
abate a avenca
e entra.
(2010, p. 153)

amarelas, vermelhas
folhas novas anunciam
mangas que virão
(2008, p. 17)

Em “amarelas, vermelhas” há um jogo semântico de sentido. “As folhas novas” são “amarelas e vermelhas”, portanto, não são novas. Entretanto, as folhas da mangueira podem, de fato ter essas cores, quando mais velhas e quando velhas. De forma misteriosa, este haikai incita reflexões sobre a passagem do tempo, isto é, o ciclo da vida, pois o mesmo avermelhado do início reaparece no fim.

Em *Jardim de Haijin*, o sujeito lírico faz uso de muitas imagens poéticas diretas, provavelmente por ser um livro de haicais dedicados ao gênero infantil - estes grandes observadores da natureza e dos “pequenos milagres”. Os poemas são voltados para o que está ao redor e não para o sentimentalismo, há neles a busca pela singeleza, harmonia e diálogo entre palavras e cores: nota-se uma espécie de “brincadeira poética” para a qual o leitor é convidado.

fora de hora
a dama da noite
enfrenta o inverno
(2010, p. 47)



Figura 12. “fora de hora”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 2010, p. 47

No poema “fora de hora”, com delicadeza e naturalidade, Alice Ruiz S. vai “moldando” seu jardim, através da observação das estações do ano. Com a concisão e objetividade de um fotógrafo, vai fazendo brotar flores das mais exóticas qualidades, como a “dama da noite”, planta misteriosa, que só abre e exala forte perfume durante a noite e se fecha ao amanhecer. Floresce uma vez por ano, durante a primavera ou o verão. No entanto, os olhos atentos da poeta “captam” uma que floresceu no inverno.

por todo o jardim
um exército em fila
lírios da paz
(2010, p. 48)

Em “por todo o jardim”, há uma espécie reminiscência infantil que poderia ser remetida a qualquer soldado ou ainda à história do “soldadinho de chumbo”, de Hans Christian Andersen, na qual os soldadinhos ficavam “enfileiradinhos”. No entanto, ao invés de significar guerra, estes exércitos de lírios simbolizam a paz. Os “pequenos soldados” carregavam bandeiras brancas – lírios da paz – “por todo o jardim”, ou seja, um jardim cheio

de flores de lírios. Para Chevalier; Gheerbrant, o lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza e inocência “[...]. Este simbolismo é lunar e feminino.” (1982, p. 553). É uma imagem arquetípica da alma, de inocência, de alegria; é um lugar de crescimento do SELF interior, transmite muita paz, equilíbrio e harmonia interior. (ALVES, 2007).

Bachelard (1989) postula que, diante do mundo das flores, estamos em estado de imaginação dispersada, não sabemos muito, não sabemos mais acolhê-las na intimidade de seu ser, como o testemunho de um mundo de beleza, do mundo que multiplica os seres belos. Cada flor, no entanto, tem sua própria luz. Cada flor é uma aurora. Um sonhador do céu deve encontrar em cada flor a cor de um céu.

Nos poemas analisado neste capítulo, Alice Ruiz S. reforça essa interação entre o Ser *versus* o Cosmos. Sua poesia conserva continuamente uma relação privilegiada com o vento, as flores, as árvores e a luz, enfim com o planeta e toda a vegetação. A poeta abre os seus sentidos, na captação das sensações da natureza, integrando-se aos princípios orientais do Shintoísmo e Animismo.

2.4 A COMPANHIA DE PEQUENOS ANIMAIS E INSETOS

*diante do mar
três poetas
e nenhum verso
Alice Ruiz*

Miranda (2004) em *Animais interiores: nadadores e rastejantes*, narra que o homem sempre teve uma relação muito íntima e próxima com os animais. Na tradição judaico-cristã, “ler o texto bíblico é caminhar entre animais”. O autor cita uma série de exemplos desde o mito dos animais na Arca de Noé, ou da serpente falante do jardim do éden. Segundo Miranda, os animais são fundadores de comportamentos individuais e sociais até os dias de hoje. “Mais do que história, fazem parte da meta-história, sempre atual”. As metáforas animais são utilizadas amplamente na Bíblia, em fábulas e parábolas para ilustrar ensinamentos éticos, morais, ecológicos e religiosos. Miranda cita ainda *Jonas e a baleia*, o *burro falante da balaão*, e também o próprio *Jesus de Nazaré* nasceu num estábulo cercado de animais. (2004, p. 2). No dizer de Miranda,

O relacionamento entre humanidade e animalidade não é antagônico, excludente. Cada pessoa é chamada a conhecer, reconhecer, nomear e levar a termo os animais que a habitam. E caminhar fraternalmente com seus irmãos animais. É um chamado poético e místico de misturas [...]. A Tradição convida a caminhar fraternalmente com nossa animalidade, com nossos irmãos animais e como todos os nossos irmãos, sem exclusão de qualquer espécie. [...] Como Noé, pode-se nomear e salvar - em nossa arca interior - todos os animais. (MIRANDA. 2004, p. 1).

Por sua vez, Lambert (2012), observa que nas noites de verão e todos os dias no inverno os camponeses compartilhavam suas cabanas com seus animais. Partes das cabanas eram divididas com os mesmos. O calor dos seus corpos ajudava a aquecer as cabanas. (Tradução nossa).²⁷

Alice Ruiz S. escreveu muitos poemas que abordam a relação entre o ser humano e a integração deste com a natureza. De modo geral, seus poemas enfatizam uma atitude de respeito e harmonia para com os pequenos seres vivos que habitam o Cosmos. Seguindo os conceitos primordiais do Zen budismo, seus poemas refletem esse equilíbrio, pois são haicais nos quais se fazem presente grilo, sapo, lesma, caracol, formiga, cigarra. Estes pequenos seres são amigos que fazem companhia e diminuem a solidão do eu-lírico, a grande maioria é noturna ou de transição.

Nota-se que alguns poemas de Alice Ruiz refletem solidão, mas também há em muitos a companhia de pequenos animais/insetos. São haicais nos quais se fazem presentes: vaga-lume, grilo, sapo, lesma, caracol, formiga, cigarra, estes são amigos que fazem companhia e diminuem a solidão do eu-lírico. Estes “pequenos amigos”, também são muito comuns nas poesias orientais, tornam o tempo mais tolerável, trazem um pouco da esperança, de renovação, de paz e harmonia.

Na cultura ocidental não é muito comum a imagem poética do vaga-lume, o qual raramente é mostrado na arte. Entretanto, em *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, de Hope B. Werness (2003), os vaga-lumes são mencionados por aparecerem como pequenas nuvens douradas nos painéis e quadros nipônicos. Na Antiguidade oriental era um hábito elegante a caça aos vaga-lumes. Há, até os dias de hoje, alguns quadros que foram preservados ao longo dos séculos, que expõem esse costume,

²⁷At night in summer and all day in winter the peasants shared their huts with their animals. Parts of it were screened off for the livestock. Their body heat helped to keep the hut warm. (LAMBERT, 2012).

trivial, entre casais de namorados ou mesmo entre crianças e esse pode estar ligado ao amor apaixonado.

Os vaga-lumes são símbolo do amor e, ainda hoje os casais se presenteiam dando vaga- lumes um ao outro. Segundo uma matéria do jornal *The Delta World* (2012), escrita por ocasião do dia dos namorados²⁸, foram vendidos mais de cem mil vaga-lumes na China. Na reportagem *Chinese Valentine's Day is celebrated by giving fireflies* os jovens apaixonados podem optar por presentes tradicionais para suas amadas, como flores ou chocolates, mas também por presentes menos convencionais, como vaga-lumes, um sucesso nos dias de hoje nos portais de vendas pela internet.²⁹

O quadro "*Chasing Fireflies.*" ou "caçando vaga-lumes" do século XIX, retrata esse hábito que já foi muito comum na China e Japão, mostra crianças japonesas caçando-os. Os primeiro registros sobre este curioso inseto na China datam de 2.500 anos.

²⁸) Na china o sétimo dia do mês do calendário lunar chinês é o Qi iaô Jie, "a noite dos sete", que é equivalente ao dia do Amor e estão ligadas a uma lenda chinesa sobre um casal que se apaixonou, mas foi separado por um deus ciumento que criou a Via Láctea para mantê-los longe um do outro. No Qi Xi, os amantes podem atravessar as estrelas e ficar juntos por uma única noite. (FRAGA, 2009)

²⁹Fireflies, a symbol of love, stand as the favorite gift and weaving turns this Thursday in one of the most frequent, on the seventh day of the seventh lunar month of the year, in which China held its autochthonous Valentine or Qixi. The custom originates from an ancient legend that tells the impossible love between a farmer, Niu Lang, and a fairy (Qi Jie or seventh fairy, in mandarin, or Zhi Nu, depending on versions) who met while she was bathing. But the goddess of heaven discovered the love between the farmer and the fairy and jealous, drove the lovers forever, by sending them to heaven in the form of stars, Vega and Altair, eternally separated by the Milky Way. (*THE DELTA WORLD*, 2012. Tradução nossa).



Figura 13. “Chasing Fireflies.”: Hiroshige II Utagawa e Toyohara Kunichika

Fonte: <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=35737>

A gravura “*Catching fireflies on a summer’s evening*”, ou “Pegando vaga-lumes numa noite de verão”, mostra mulheres caçando-os, com lanternas no chão com finalidade de enchê-las com os vaga-lumes. De acordo com o dicionário *Askdefine* (2012) estes insetos foram, na China antiga, capturados e postos em recipientes transparentes (como mostram os quadros) e usados como lanternas, principalmente para os jovens estudarem à luz dessas. Isto também era uma prática generalizada na Índia antiga.



Figura 14. “Catching fireflies on a summer’s evening”. Enshû-ya Hikobei (Ed.).
 Fonte: <http://www.kuniyoshiproject.com/Genji%20trptychs.htm>.

Em *Desorientais* (1998) a imagem do vaga-lume aparece oito vezes no livro, podendo ser relacionada à luminosidade, à busca de luz interior, tão comum na tradição budista. Vaga-lumes e grilos são insetos de transição do dia para a noite, aparecem após o crepúsculo. Além de serem companheiros noturnos, eles podem anunciar novas ocorrências. Ambos emitem sinais que parecem relógio e representam a passagem do tempo: um pela luz piscante e o outro pelos sons emitidos.

Segundo Wisnik, sobre o livro *Desorientais*:

[...] o ponto de convergência deste livro [...] está certamente no princípio zen da grata aceitação. Aceitação da solidão e aceitação da companhia, do tempo que passa e do tempo que se anuncia, em seus pequenos – e, às vezes, luminosos – indícios.” (apud RUIZ 1998, p. 15).

Os haicais abaixo transcritos mostram estes pequenos seres permeiam seus poemas, sempre como pequenos “cúmplices” no silêncio, muitas vezes crepuscular ou noturno. Na solidão do eu-lírico são eles que lhe servem de companhia: vaga-lume, grilo, caracol, lesma, sapo, dentre outros.

primeiro vaga-lume
 assim começa

o fim do ano
(1998, p. 59)

amigo grilo
sua vida foi curta
minha noite vai ser longa
(1998, p. 28)

Em “primeiro vaga-lume” salienta-se a conexão entre o ser e a natureza, a harmonia se faz presente. O vaga-lume sempre ali, aliado, presente, acompanhando a poeta e a chegada do fim de ano. Há o jogo temporal de oposição entre os signos “primeiro/fim”.

No poema “amigo grilo”, há um jogo de sentidos entre “curta/longa”. Os versos do poema transmitem uma carga de sentidos estritamente pessoal, pois, a poeta expressa um sentimento de quem está insone, consciência da solidão, antevê que a “noite vai ser longa”, enquanto que, o “amigo grilo”, já está morto.

Tatit (2010) prefaciou o livro *Jardim de Haijin*, comenta que Alice Ruiz vê o haicai como um exercício fundamental para que o poeta saia de si e se concentre no mundo. Menos reflexão e mais apreensão. O decurso do tempo cede lugar à percepção instantânea e palpável. Em relação ao fazer poético do poema “noite escura/a lesma na porta/guarda a casa”, este reflete a solidão do eu-poético.

noite escura
a lesma na porta
guarda a casa
(1998, p. 49)

fim do dia
porta aberta
o sapo espia
(1998, p. 27)

basta um galhinho
e vira trapezista
o passarinho
(2010, p.19)



Figura 15. “basta um galinho”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 2010, p. 19

Própria de uma *Haijin*, que observa na “noite escura” a presença de uma lesma não é percebida pelo seu lastro luminoso. Em *Portal das Curiosidades* (2006) sobre as trilhas deixadas, estas também ajudam caramujos e lesmas a achar o rumo de casa depois de uma viagem em busca de alimentos. É verdade que eles não vão longe: no máximo 10 metros. Portanto, a presença da lesma, animal noturno, não é percebida, porque o eu-lírico afirma “na noite escura”, o que se vê é justamente sua trilha, pelo fato de não ir muito longe e voltar sempre pelo mesmo local, esta parece ter a mesma função que teria um guarda noturno: vigiar a casa, repetir o mesmo percurso sempre. Outra possível interpretação é que tal imagem pode ser uma analogia até mesmo pela vagarosidade da lesma, às antenas atentas como um guarda. Mesmo frágil a lesma é uma aliada, uma companhia noturna.

Segundo Rogerio (2010), caracol e lesma são animais das sombras e noturnos símbolos universais da lua. Estão associados à umidade e aos lugares úmidos e sombreados. Participam da umidade ao imergir da terra depois das chuvas, como uma espécie de fecundidade dada pelos mortos, pelos ancestrais, por todos aqueles que semearam a terra com seus corpos. De acordo com Rogerio,

[...] o deslocamento de lesmas e caracóis são paradoxais. Parecem imóveis. E um pouco mais tarde já vão longe. Levam a casa nas costas e são um

símbolo do movimento na permanência [...] quem entra em contato com lesmas e caracóis está em fase da quarta dimensão do criado, a temporalidade. Uma parte da simbologia da espiral, como a evolução da vida, fora das dimensões temporais cíclicas, está associada com os caracóis. (ROGERIO, 2010).

Na tradição cristã, Clemente de Alexandria compara os homens voltados sobre si mesmos ao caracol na sua concha: “enrolado em suas obsessões”, mesmo se capazes de mostrar seus chifres quando saem de suas carapaças,

[...] também foram vistos como o caminho do egoísta, voltado para si mesmo, convergindo para seu umbigo, fechado em sua concha. [...] também o fato de sair e entrar de sua concha espiralada, associada a uma lua crescente e decrescente, os associou à imagem da renovação periódica. O fato de carregarem suas casas os fez símbolo da modéstia e daquele que carrega consigo tudo o que possui. (ROGERIO, 2010).

Menos sentimento e mais observação é esta a essência do haikai tradicional. Por trás da poesia, lê-se nas entrelinhas, a presença discreta da poeta observadora para a qual os pequenos animais ou insetos são parceiros da vida noturna. Tatit (2010) diz que os haicais de Ruiz buscam refazer a experiência humana a partir de um olhar inédito. Surge neste, o diálogo direto com as crianças, “seres que não fazem o menor esforço para dispor desse mesmo olhar”. Em “fim do dia”, a lírica de Ruiz converge para o sentido de comunhão espiritual, embora esteja só, não há indícios de angústia, ao contrário, o eu-poético parece estar em estado de comunhão com a vida. Neste poema, há certa cumplicidade com o sapo, pois no fim do dia este “espia” a casa da poeta, com um vizinho ou alguém próximo. O sapo é o sapo um animal crepuscular (Chevalier; Gheerbrant, 1982. p. 411).

Em *O Sapo e seu rico simbolismo*, Rogerio (2010) observa que sapo sofre transformações incríveis para chegar ao destino da vida adulta completa, tal como os seres humanos. Para os egípcios, o sapo era um símbolo de vida e fertilidade, já que milhões deles nasceram depois da anual inundação do Nilo, que trazia fertilidade à terra estéril. Por conseguinte, na mitologia egípcia, começou a haver um sapo-deusa, que representava a fertilidade, denominado Heget (também Heqet, Heket), o que significa sapo. Heget era geralmente representada como um sapo ou uma mulher com cabeça de sapo, ou, mais raramente, como um sapo no final de um falo (pênis) para indicar explicitamente sua associação com a fertilidade.

Em muitas outras culturas, o principal significado simbólico dos sapos e rãs tratam de fertilidade. Isso porque observavam os sapos enormes e suas grandes quantidades de ovos, portanto, tornando-se um símbolo de fertilidade, bem de abundância.

Na cultura Celta, o sapo foi considerado senhor de toda a terra, os celtas acreditavam que o animal representava a cura ou poderes curativos por causa de sua ligação com a água e as chuvas de limpeza. No ocidente europeu se foca a simbologia do bicho nos três estágios de desenvolvimento (ovo, larva e girinos totalmente formados em anfíbios) significando a ressurreição e a evolução espiritual. Pelas mesmas razões, também é um símbolo cristão comum para a Santíssima Trindade e a ressurreição. É frequentemente visto na arte cristã para expressar esse simbolismo. (ROGERIO, 2010).

Na China, o sapo é um emblema da energia Yin e tido como irradiador de boa sorte. O Feng Shui em suas práticas recomenda colocar uma imagem de um sapo na janela leste de sua casa para incentivar o nascimento da criança e / ou vida familiar feliz.

As rãs e sapos também são símbolos de boa sorte no Japão - especialmente para os viajantes. Imagens ou amuletos eram usados em viagens longas para garantir a segurança (em particular a água). (ROGERIO, 2010).

Em “basta um galhinho” há uma analogia direta entre o passarinho e o trapezista, ambos tem a mesma habilidade – “equilibrar-se”, um na “corda bamba” e outro em um “galhinho”. A ilustração de Fê mostra com nitidez e beleza a imagem poética do haicai, formando um *haiga*, ou seja, um poema ilustrado.

Para Bachelard, é preciso imaginar a solidão para conhecê-la, para amá-la ou para defender-se dela, para ser tranquilo ou para ser corajoso. “[...] Quanto a mim totalmente em comunhão com as imagens que me são oferecidas pelos poetas, totalmente em comunhão com a solidão dos outros, eu me faço só com as solidões dos outros.” (BACHELARD, 1989, p. 57). Portanto, a solidão do eu-lírico expressa nesses poemas, não trazem sentimentos de angustia ou tristeza, apenas o sentimento de entender os ciclos vitais onde o sujeito lírico beneficia-se dela ao integrar-se à natureza.

No haicai “todos na cozinha” se percebe interação entre o ser humano e a vida animal. O cão sempre tem sido o companheiro fiel do homem por isso simboliza a amizade, lealdade e vigilância, normalmente atuando como guardião e protetor. Pela sua capacidade de adaptação ao homem, costuma ser um símbolo da fidelidade no relacionamento. (ALVES, 2007).

todos na cozinha
 pessoas, cães e moscas
 pão assando
 (2011, p. 14)

Embora se perceba certa nostalgia, o haicai evoca imagens da infância, visto que, na região rural, o pão era feito em casa, considerado um símbolo de hospitalidade. Todos, na cozinha, que simboliza o aconchego, ativados pelo cheiro do pão assado. As moscas, não parecem incomodar o eu-lírico, ao contrário, são respeitadas e vistas como partes integrantes do momento fugidio: como os demais, elas também esperam o pão que assa.

A cozinha é o local onde se processam as transformações, o equivalente ao laboratório da alquimia. Elas aparecem então em sonhos como símbolos da própria psique uma vez que ela pode ser considerada como sendo um "estado psíquico". A Cozinha significa uma necessidade para calor e crescimento espiritual. (ALVES, 2007).

A imagem de aconchego e tranquilidade representa certa familiaridade com os objetos da vivência da poeta: a cozinha, a mesa, a bacia onde se fazia o pão, o forno são fantasiados e criam vida na imaginação do eu-lírico. São “talismãs” de sua fantasia. A companhia dos objetos familiares traz de volta à vida lenta. Perto deles os seres humanos são tomados por uma fantasia que tem um passado e que, no entanto, reencontra a cada vez um frescor, “os objetos guardados no armário de coisas, nesse estreito museu de coisas que gostamos, são talismãs de fantasia.” (BACHELARD, 1989, p. 91).

O pão significa a partilha e a hospitalidade. O pão é alimento para o corpo e para a alma, o produto das habilidades humanas na agricultura; portanto devido a um extensivo e complexo processo envolvido na produção, o pão é um símbolo de desenvolvimento físico e psíquico. Na Eucaristia o Corpo de Cristo torna-se o pão da vida, um símbolo de evolução material e espiritual. Como alimento do homem pobre ele pode representa hospitalidade especialmente na partilha do pão.

Em “dois galos e uma galinha” a poeta alude à imagem cotidiana da vida rural, onde em todo “terreiro” mais de um galo há brigas como em “rinhas”. A imagem poética ilustrada mostra dois galos pretos, brigando: ambos disputam além, do pasto, a galinha.

dois galos e uma galinha
 qualquer pasto
 vira rinha
 (2011, p. 45)



Figura 16. “dois galos e uma galinha”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 2011, p. 45

Os versos do poema “dois galos e uma galinha” é uma metáfora para enfatizar as relações primitivas da eterna disputa dos “machos” pelas “fêmeas”. É imemorial esta luta e, neste poema, Alice Ruiz reforça esta ideia através da “rinha” onde fica claro o impulso sexual manifestado nessa “luta” do macho pela fêmea.

Com linguagem metafórica, o poema “Cerimônia do Chá” é parte da coletânea *Boa Companhia - Poesia* faz referência “Cerimônia do Chá”, que é um dos principais símbolos da cultura japonesa, influenciada pelo Taoismo e Budismo. Segundo Chevalier; Gheerbrant (1982), a mesma não se refere somente à estética, por mais perfeita que seja. “A beleza do ritual, dos instrumentos e dos gestos podem certamente, fazê-la assemelhar-se a uma espécie de culto incomum à beleza”. (1982, p.876) Sua principal característica é a sobriedade, a simplicidade do ato, que visa o despojar-se da vaidade. Como todas as artes do Zen, o objetivo a atingir é o ato não ser efetivado pelo ego, mas pela natureza pura, ou pela vacuidade. Assim, Alice Ruiz, no poema, usa de certo humor e sugere que a atenção dos convidados é desviada pelo mosquito, provavelmente atraído pelo açúcar na xícara do chá. Outra perspectiva é que o mosquito possa ser um convidado inesperado para a solene cerimônia.

Cerimônia do Chá
três convidados
e um mosquito
(2011, p. 40)

As lagartixas apresentam características típicas e possuem proximidade com os seres humanos, uma vez que podem ser encontrados em praticamente qualquer edificação antrópica, seja na zona rural ou urbana. Esta convivência íntima entre seres humanos e lagartixas, em especial com *Hemidactylus mabouia*, espécie amplamente encontrada em construções no Brasil, também tem consequências culturais, em especial, sob a forma de crenças e outros etnoconhecimentos acerca destes animais. (PASSOS, 2011). As lagartixas adquirem aspectos de pequenos amigos.

No haicai “imóvel no vaso” mostra novamente a presença dos pequenos animais como amigos.

imóvel no vaso
pequena lagartixa
finjo que não vejo.
(2011, p. 26)



Figura 17. “imóvel no vaso”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 2011, p. 27

Há um entendimento entre o eu-lírico e a lagartixa, pois o pequeno animal é uma companhia, um ser que divide a mesma casa com o eu - lírico. Ao fingir não vê-la, a “pequena lagartixa” fica mais à vontade e a poeta segue os ensinamentos de Shiki quanto ao *shasei*: observar a natureza sem interferir. Segundo Maneck (2010) é normal ela ficar sempre parada, imóvel, no mesmo lugar por horas ou até dias, esperando as presas para se alimentar.

Há nesses haicais certa ingenuidade, as imagens poéticas não são tão comuns, no entanto, o eu-lírico aceita essa “comunhão”, o pequeno amigo é a lagartixa, um “pequeno milagre da imaginação.” Bachelard (1989) afirma que, sonhando com toda a ingenuidade sobre as imagens dos poetas, aceitamos todos os pequenos milagres da imaginação. Quando o valor poético está em jogo torna-se inconveniente evocar outros valores e abordar o estudo com o mínimo espírito crítico.

Em entrevista à TV *Metrópolis* de SP, por ocasião do lançamento do livro *Jardim de Haijin*, Alice Ruiz tece o seguinte comentário sobre o poema: “no jardim de minha filha”, que fez em contraponto com “no jardim de minha amiga”, escrito para ela, por Leminski. Segundo ela, a história dos dois haicais possui em torno de trinta anos, entre a produção de um e outro. Sobre o poema escrito por Paulo Leminski, a poeta explicou que sempre gostou de “lidar com a terra” e a filha mais nova, Estrela, também. Mas, confessou que, ao mesmo tempo não tinha coragem de acabar com os formigueiros e então o poeta, bem-humorado, fez o haikai transcrito para ela.

no jardim de minha amiga
todo mundo feliz
até a formiga
(2010, p. 63)

Depois de três décadas da escrita do haikai “no jardim de minha amiga”, a filha deles, morando em um apartamento, segundo Alice Ruiz, “que transformou a varanda em uma floresta, muitas flores, inclusive árvores”. A poeta foi tirar um “capinzinho” de um vaso de orquídea e Estrela disse “não, não mãe, deixa, é tão bonitinho!” Ruiz confessou na entrevista que, diante dessa situação, “veio esse haikai na cabeça”. Ela afirmou que não podia deixar de dialogar com o de Paulo e colocar o haikai dele no livro. A autora brincou, ainda, dizendo que essa página ficou toda em família: quase um “nepotismo”.

no jardim de minha filha
do capim à orquídea
é tudo família
(2010, p. 63)

Em *Dicionário de Símbolos de Imagens Oníricas* (2012), a formiga é consistentemente um símbolo de diligência e engenhosidade. No mito hindu, ela lembra a fragilidade de todas

as criaturas viventes. A formiga é também associada com prudência e premeditação. Ela também pode estar associada à superpopulação humana e como consequência, à possibilidade de guerra. São consideradas símbolos dos instintos e encontram-se associadas ao sistema neuro-vegetativo. Simbolizam ainda a atividade permanente.

Com linguagem elaborada, por meio do jogo sonoro das palavras, os haicais transcritos abaixo revelam um eu-lírico observador, para o qual a natureza é o cenário dos acontecimentos e os pássaros são os artistas.

gaivotas magras
escoltam barcas
contra as vagas
(2010, p. 172)

enquanto você faz poesia
eu poeta
ouço a cotovia
(2010, p. 158)

O fazer poético no haikai “gaivotas magras” possui uma linguagem metafórica, com um jogo sonoro relevante, presente nas assonâncias “A”, e nas rimas “magras/barcas/vagas,” que reforçam a harmonia sonora dos versos. O sujeito lírico tenta traduzir a natureza olhando diretamente a mesma. Pode-se dizer que Alice Ruiz S. é “uma poeta do olhar”, seguidora do *shasei*, pois através de palavras que ela retrata e interpreta a natureza. Nesse haikai a imagem sugerida é das gaivotas “magras” seguindo “as barcas”, isto é, o mar parece ser violento, pois a presença dos signos “contra as vagas” sugere a ideia de um barco que “reme contra a maré”, parece ser a imagem de um barco pesqueiro, como se fossem “escoltas”, as gaivotas provavelmente o seguem em busca de alimentos.

O poema “enquanto você faz poesia”, remete ao sentido de observar a natureza, ou seja, enquanto o outro escreve seus versos, o eu-poético espelha-se na natureza que, por si, é poesia, neste caso, através do canto da cotovia. Portanto, não é necessário para o eu-lírico escrever naquele momento, pois a poesia é o canto da ave. Para Chevalier; Gheerbrant (1982), a cotovia “por sua capacidade de elevar-se muito rapidamente no céu, ou ao contrário, de deixar-se cair bruscamente”, pode simbolizar *a evolução e a involução da Manifestação*. Neste sentido, suas passagens sucessivas da terra ao céu e do céu à terra “*unem dois pólos de existência*”. (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1982, p. 296). Portanto, a cotovia é uma espécie de mediadora da união entre o terrestre e o celeste. Ainda na simbologia, o canto da cotovia,

em oposição ao do rouxinol, é um canto de alegria. (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1982, p. 296. Grifos dos autores).

No poema “céu cinzento” há a fusão de duas imagens, que formam uma, como nos haicais tradicionais nipônicos, neste caso “céu” e “risco branco”, que se fundem no “voo da garça”. A poeta capta esse momento inusitado e raro, pois o risco é o *flash* do instante flagrado pelo eu-lírico, a ilustração manifesta bem essa imagem poética.

céu cinzento
apenas um risco branco
voo da garça
(2010, p. 23)



Figura 18. “céu cinzento”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 2010, p. 19

O poema “céu cinzento” alude certa intertextualidade presente no haikai mestre Bashô, “um relâmpago”. Neste poema também a imagem de um pássaro em pleno voo é captado pelo *haijin*, que registra o momento fugidio, no qual um relâmpago mostra simultaneamente o voo da ave e o grito que vem com o facho de luz - o relâmpago - para imediatamente essas duas imagens tornarem-se apenas um “fundo escuro”.

um relâmpago
e o grito da garça
fundo no escuro.
(BASHÔ *apud* SOUZA, 2007).

A imagem poética do “céu” se faz presente nos dois haicais acima transcritos. Alves (2007) observa que o céu representa o infinito, eternidade, imortalidade e transcendência. É a morada dos deuses, um reino superior e sua onipotência. O céu também é um símbolo de ordem no universo. Junto com a terra completa o par da dualidade espírito/matéria.

Em *Três linhas* (2009), livro cujo título além de se referir à estrutura do haikai tradicional oriental, por ter três versos que perfaz dezessete sílabas, sendo o primeiro com cinco, o segundo com sete e o terceiro com cinco sílabas. Também sugere uma parceira, uma união entre três vínculos - amigos, natureza e *kigo*, o verão -. É assim que Alice Ruiz S. (2009), explica, no prefácio do livro, essa parceria com Ná Ozetti e Neco Prates, coincidentemente ou não, também perfazem “três”. Segundo a autora “tínhamos o *kigo*, termo da estação, pleno verão. Tínhamos a musa perfeita, uma pujante, exuberante e emocionante natureza. Tínhamos uma família de amigos, pessoas de sensibilidade fina e amorosa, harmonizadas entre si e com o todo”. (2009, p. 3).

tarde da noite
amigos na cozinha
lembram maritacas
(RUIZ; OZETTI, 2009, p. 7)

na praia deserta
a festa dos mariscos
cozidos na pedra
(PRATES; RUIZ, 2009, p. 13)

No fazer poético de “tarde da noite” há o aconchego do estar entre amigos. Neste sentido, o poema revela o momento de intimidade e aconchego, um momento feliz, no qual “mesmo tarde da noite”, por hábito, momento de descanso e de silêncio, os “amigos na cozinha” brincam, riem e conversam como um “bando de aves tagarelas” como as maritacas. Na etimologia da palavra, de acordo com o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, “maritaca” e “baitaca” originam-se do termo tupi *mba'é taka*, que significa “coisa ruidosa, barulhenta”. (FERREIRA, 1986, p. 166, 220), neste aspecto, há uma analogia entre os “amigos na cozinha” e as aves: bandos barulhentos e ruidosos. Segundo Chevalier; Gheerbrant:

A psicanálise reconhece, em particular, nos sonhos de casa, diferenças de significação segundo as peças representadas, e correspondendo a diversos níveis da psique. O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência; os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982, p. 529).

Ainda na visão de Alves (2007), a casa é um símbolo de nosso espaço psíquico pessoal, da nossa psique. A cozinha é o local onde se processam as transformações, significa uma necessidade para calor e crescimento espiritual.

No haicai “na praia deserta” a imagem poética é de mariscos grudados nas pedras. Novamente, a haijin é uma mera expectadora e observadora da natureza onde o fenômeno bastante comum “mariscos cozidos na pedra” durante a maré baixa. Sobre tal fenômeno, de acordo com Berllinck (2010), em *Por que os Mariscos se prendem em rochas?*

[...] é difícil arrancar os mariscos das pedras às quais ficam grudados. É fácil ver mariscos grudados nas pedras, principalmente durante a maré baixa. Dependendo do local, as rochas podem ter uma população considerável destes moluscos bivalves, que são apreciados não somente na *paella*, mas também em sopas, massas, risotos, e até mesmo como aperitivos. (BERLLINCK, 2010).

Portanto, é muito frequente a retirada de marisco na maré baixa para o uso na alimentação, a imagem é dos mariscos que servirão de “festa,” após a retirada das pedras. E o termo “cozidos nas pedra” remete-se ao fato de estarem colados, grudados nas rochas.

A praia é, geralmente, um símbolo positivo, sinônimo de felicidade e bem estar. Espaço de transformação do ser, de integração na natureza e de transição para uma nova identidade.

Alice Ruiz tornou-se mestra na arte de haicais, recebeu grande honraria dos *Hajins* de Curitiba, o nome poético de *Yuuka*. Também homônimo seu livro *Yuuka*, lançado em 2004 pela editora *Ameopoema*.

Segundo Huinzinga (1990), o haicai evoca singela e delicada impressão do mundo, da natureza, do homem, das plantas ou dos animais; às vezes, com um toque sutil de lirismo de caráter melancólico ou nostálgico, outras, com um “rasco de ligeiro humor”. Os haicais abaixo mostram essas características.

cigarras em algazarra
estalo nas folhas secas
o silêncio se instala
(RUIZ, 2004)

moscas mortas
espalhadas pelo chão
voaram em vão
(RUIZ, 2004)

No poema “cigarras em algazarra”, os versos aludem ao canto estridente das cigarras que, um possível barulho nas “folhas secas”, talvez o aproximar de algum animal silencia as cigarras. Para Chevalier; Gheerbrant (1982), a cigarra é um símbolo dos termos complementares luz- obscuridade, pela alternância do seu silêncio durante a noite e do seu estridular ao calor do sol. Na Grécia a cigarra era consagrada a Apolo. Conforme Durand, “na China, é a cigarra e a sua crisálida que se tornam o símbolo das fases da lua, como mostram as cigarras de jade que são colocadas na boca dos mortos.” (DURAND, 2001, p. 315).

Neste fazer poético, Alice Ruiz S. escreve de forma simples, de uma *Haijin* observadora, um cena cotidiana. “moscas mortas” é um poema da obra *Yuuka*, neste livro, em em todos os poemas, Alice Ruiz S. escreve abaixo a situação, o momento ou o lugar que a inspirou a escrever , neste caso ela relata que escreveu esse haikai depois de um ataque inseticida, no ano de 1990.

“Uma só conversa” é o uníssono do canto das cigarras dominando todo o espaço.

uma só conversa
corre pela floresta
canto da cigarra
(2011, p. 38)

Pelos versos “uma só conversa/corre pela floresta”, nota-se o som estridente da cigarra abafando todos os outros cantos e sons. Novamente o ser humano como um expectador da “contemplação” da floresta, como se estivesse na “plateia”, assistindo a esse concerto musical que a natureza propicia. Nesse caso, o eu-lírico é, apenas, um expectador que “capta” o momento. Há certa integração do ambiente com o ser humano, ambos compartilham o mesmo espaço, o mesmo o canto ardente da cigarra não parece incomodar o eu-poético. Para Bachelard (2000), “a floresta, sobretudo, com o mistério de seu espaço indefinidamente prolongado para além do véu de seus troncos e folhas, espaço velado para os

olhos, mas transparente à ação, é um verdadeiro transcendente psicológico.” (2000, p. 191). Bachelard afirma ainda mesmo que a floresta tenha barulhos, estes representam a tranquilidade, pois “a floresta faz barulho, a tranquilidade “coagulada” freme, estremece anima-se com mil vidas”. Mas esses ruídos e esses movimentos não perturbam o silêncio e a tranquilidade da floresta. “A paz da floresta é [...] a paz da alma. A floresta é um estado de alma”. (2000, p. 191). No livro *Boa companhia: haikai*, no poema “diante do mar”, este é a inspiração para os três poetas.

diante do mar
três poetas
e nenhum verso
(2009, p. 37)

Neste haikai os poetas não produzem seus versos por sentirem-se extasiados, e sem ação frente à beleza da paisagem marítima. É como se eles perdessem a capacidade de escrever, pois diante da amplidão e do deslumbramento que o mar exerce sobre os seres humanos nenhum verso é suficiente para descrever tal exuberância. Sendo um dos maiores elementos da Criação (Gênesis1, 10), o mar não deixa os seres humanos indiferentes à sua grandeza, mistérios e simbolismos. Bachelard (2000), afirma que a imensidão (seja do mar ou das planícies) é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. “E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.” (2000, p. 189).

Octavio Paz (1982) considera que a palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. “Não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado”. (PAZ, 1982, p. 37). Completando essa concepção, o fato dos três poetas ficarem sem fala é que eles se sentem em estado de devaneio poético, o mar naquele instante é o “inominado”.

Para Chevalier; Gheerbrant (1982), o mar é símbolo da dinâmica da vida, pois ele possui a vida e a morte, “tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos”. (1982, p. 836). Por suas águas em movimento, o mar

simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Portanto, o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. No sentido que, a criação poética nasce de algum lugar, um repositório como o mar é a inspiração para os três poetas.

Por sua vez, Martins (1997) em *O Mar, as Descobertas e a Literatura Portuguesa* observa que o ininterrupto movimento das águas pode ainda simbolizar o lado transitório da existência, o inexorável fluir do tempo. Já as tempestades marítimas representam ora a onnipotência divina ou da natureza, ora, na escrita metafórica e mística, a convulsão dos sentimentos e paixões em que se debatem e naufragam os corações humanos.

O mar e as águas também deram origem a grandes e fecundos mitos literários: o mito de Narciso, mirando fatidicamente a sua beleza no espelho das águas; o mito de Ofélia, boiando doce e fatalmente à flor das águas; o mito de Caronte, transportando na sua barca os mortos que se preparam para a travessia final; [...] ou ainda a simbólica figura de Jonas, engolido por uma baleia marinha e depois vomitado. (MARTINS, 1997).

A poeta volta-se, acima de tudo, para transparência de sua relação com o Cosmos, o universo organizado em sua poética marca o princípio do *shasei*, na qual apenas observa, num olhar sensível capta e reconstrói a aliança entre o ser humano e a natureza que é uma constante, na sua obra.

As imagens poéticas dos poemas de Alice Ruiz S. são em sua maioria nictomórficas, desde as imagens crepusculares até os poemas que envolvem os quatro ciclos lunares, são noites estreladas, luzes de casas em noites chuvosas à sensação de que a noite ameniza e apazigua todas as dores angústias e solidão, presente nos versos “nada como a noite/escurece/e tudo esclarece.”

A simbologia noturna é privilegiada nos poemas de Alice Ruiz S., pois a presença íntima com os pequenos seres é algo constante. O ato poético é mágico, capaz de projetar, por palavras a realidade e a relação íntima com as coisas, com o universo, com os pequenos seres. Durand observa que os insetos e os crustáceos, os batráquios e os répteis, com suas metamorfoses bem definidas ou longas latências invernais, são igualmente ser símbolos lunares privilegiados.

A ênfase é buscada no *Zen-Budismo* - Shintoísmo, Animismo, princípio do *Shasei* - enfatizando respeito e harmonia para com os pequenos seres que fazem parte do Cosmos, seja a lesma, o sapo, a formiga, o caracol, todos são parte integrantes deste universo e merecem respeito por parte do ser humano.

CAPÍTULO III

3 MITOS GREGOS E POESIA: DIALÓGOS POÉTICOS

3.1 A ORIGEM DA MITOLOGIA

[...] não se pode falar da morte do mito, não se pode falar de uma morte do trágico, pois é falar da mesma coisa.

Phillippe Boyer

Bulfinch (2004), em *O Livro de Ouro da Mitologia* aborda um assunto interessante: “De onde vieram as lendas? Têm algum fundamento na verdade, ou são apenas sonhos da imaginação?” (2004, p. 352). Conforme o autor, os filósofos têm considerado várias teorias na tentativa dar respostas a esses questionamentos dentre elas quatro se destacam: Teoria Bíblica, Histórica, Alegórica e Física.

De acordo com Bulfinch, sobre a Teoria Bíblica: “todas as lendas mitológicas têm origem nas narrativas das Escrituras, embora os fatos tenham sido distorcidos e alterados.” (2004, p. 352). Na Teoria Histórica – “todas as personagens mencionadas na mitologia foram seres humanos reais e as lendas e tradições fabulosas a elas relativas são apenas acréscimos e embelezamentos, surgidos em épocas posteriores.”. (2004, p. 352). Já a Teoria Alegórica afirma que – “todos os mitos da antiguidade eram alegóricos e simbólicos, contendo uma verdade moral, religiosa ou filosófica, ou algum fato histórico, sob forma de alegoria, mas que, com o decorrer do tempo, passaram a ser entendidos literalmente”. (2004, p. 353). Por fim, na Teoria Física - “os elementos ar, fogo e água foram originalmente, objeto de adoração religiosa, e as principais divindades eram personificações das forças da natureza.” (2004, p. 354).

Nos mitos tanto hesiódicos³⁰ quanto homéricos encontram-se personagens de extrema bravura, honestidade, sabedoria e um elevado senso de justiça. Esses heróis - como Aquiles,

³⁰Por volta de 700 a.C. a Mitologia se desenvolve como indicam a *Teogonia*, escrita pelo poeta Hesíodo, e a *Ilíada* e *Odisséia* de Homero. Até então não havia registros escritos e ainda pouco se sabe sobre ambos.

Ulisses e Heitor - se tornaram modelos para os gregos, e tinham o dever de buscarem ser semelhantes aos seus heróis. O homem grego aprende desde pequeno a respeitar os deuses e a crer em seus mitos. (WIEZEL, 2009).

Eliade (2002) expõe que os mitos gregos “clássicos” representam o triunfo da obra literária sobre a crença religiosa. Prossegue afirmando que nenhum mito grego chegou até nós com seu contexto cultural. Conhecemos os mitos como “documentos” literários e artísticos e não como fontes, ou expressões de uma experiência religiosa a um rito. Todo um setor, vivente, popular, da religião grega nos escapa, e porque não foi expresso de uma maneira sistemática por escrito.

Em *Psicanálise, Grupalidade e Cultura*, Terzis (2007) define mito como um fenômeno da cultura humana, portanto, presente em todas as sociedades espalhadas pelo mundo: arcaicas, primitivas, tradicionais, além daquelas cuja presença na história foi muito importante. O mito faz parte da fantasia e da essência humana, é parte da manifestação da criação. “Todas as pessoas fantasiam; fantasia é parte da natureza humana”, condiz Arlow (2001, p. 651). Portanto, o surgimento do mito ocorreu quando ainda não havia estudo científico sistematizado que explicasse os fenômenos da natureza ou os acontecimentos históricos. Os gregos, como grandes observadores do mundo, buscando elucidar ou compreender essas questões, iniciaram, o que posteriormente, reconheceríamos como mitologia.

Commelin (2000) afirma: “a antiguidade, cujos conhecimentos científicos eram tão imperfeitos, tão rudimentares, pôs uma divindade por toda parte, para ela, só havia mistério. E isso, explica, em partes, o grande número de deuses.” O autor expõe que “tudo o que provocou admiração, o espanto, o temor ou o horror nos primeiros homens adquiriu, a seus olhos, um caráter divino.” (COMMELIN, 2000, p. 8). Por conseguinte, para a humanidade primitiva, a divindade representa tudo o que supera a concepção humana.

Deste modo, a mitologia passa a explicar fenômenos, como o surgimento do mundo, da humanidade, dos animais, a contemplação da vida e como certos costumes, atitudes ou formas de atividades humanas se originaram. Rocha (1985), em *O que é Mito*, afirma que o mito é uma narrativa, é um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de “estar no mundo” ou as relações sociais. Portanto, o ser humano busca explicar pela mitologia a própria razão de existir.

Em *O Mito do Eterno Retorno*, Eliade (1992) esclarece que os mitos preservam e transmitem os paradigmas, os modelos exemplares, para todas as atividades responsáveis a que o homem se dedica. Em razão desses modelos paradigmáticos, revelados ao homem em tempos míticos, o cosmo e a sociedade são regenerados de maneira periódica.

Conforme Ítalo Calvino (*apud* NASCIMENTO, 1977, p. 77) “o mito é a parte escondida de toda história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque faltam ainda as palavras para chegar até lá”. Para contar o mito, a voz do contador no meio da reunião tribal não basta; é preciso lugares e momentos particulares, reuniões especiais. A palavra também não basta; o concurso de um conjunto de signos polivalentes, isto é, um rito, é necessário. O mito vive de palavra, mas também de silêncio; um mito faz sentir sua presença na narrativa profana, nas palavras quotidianas; é um vácuo de linguagem que aspira as palavras no seu turbilhão e dá forma à fábula. (CALVINO *apud* NASCIMENTO, 1977, p. 77). Portanto, é essa “parte escondida” que se busca neste estudo, a parte “não explorada” que ficou esquecida na memória individual e coletiva, neste sentido tem-se a ideia de que através dessa análise mitocrítica nas obras de Alice Ruiz S. encontrar-se-á a presença mítica.

Por sua vez, Bachelard expõe que os mitos saíam da Terra, abriam a Terra para que “com o olho dos seus lagos, ela contemplasse o céu”. Um destino de alturas subia dos abismos. Os mitos encontravam assim, imediatamente, vozes de homem, a voz do homem que sonha o mundo de seus sonhos. O homem exprimia a terra, o céu, as águas. O homem era a palavra desse macroântropos que é o corpo monstruoso da terra. Nos devaneios cósmicos primitivos, o mundo é corpo humano, olhar humano, sopro humano, voz humana. (2001, p. 181).

Contudo, Durand ressalta que os mitos se desgastam. “O mito de Ícaro, por exemplo, vai se desgastar com a invenção da aviação”, Durand afirma que:

[...] Blériot, a primeira travessia da Mancha – invenção francesa, os ingleses tem outras- depois temos uma mitificação, durante a guerra de 1914 -18, do astro da aviação Guinemer, em França, o “astro dos astros”, aquele que detinha as balas com a mão! Temos igualmente a mitificação da conquista prometaica, cito alguns nomes: Eiffel, o construtor da torre e o promotor da construção metálica; tereis o promotor justamente prometaico do melhoramento da saúde através da vacina, e melhor cultura consciente e perfeitamente explicitada da microbiologia, Louis Pasteur, grande homem de toda essa época [...]” (DURAND, 1983, p. 15).

Portanto, para Durand os mitos entram em decadência, e outros o substituem, isso é impulsionado principalmente pela industrialização e crescimento das cidades, os mitos se desgastam, no entanto, sempre acabam retornando em algum tempo.

Em “Mito e Poesia”, Durand observa que o mito vive da progressão semântica da convicção e da iluminação, e quando está ultima enfraquece, “o mito passa a simples lenda ou contos de fadas” (DURAND, 1996, p. 45)”. É a “iluminação” do mito que este tem sua importância, quando enfraquecido, se torna e lenda ou contos de fadas.

A grande maioria dos poemas, neste capítulo, são também analisados sob a ótica da “desleitura” de Harold Bloom com base teórica no livro *O mapa da Desleitura* que pode-se considerar como uma das primeiras ideias sobre intertextualidade. Na visão crítica de Bloom, que ultrapassa as relações objetivas entre escritores, ele apresenta uma nova forma de leitura e crítica do objeto estético, focando-se nas relações entre os textos. Bloom faz uso de alguns termos, tais como: “efebo” que para ele é um poeta jovem e iniciante; “poetas fortes” são os conhecidos cânones - Milton, Shelley, Whitman, Shakespeare, dentre outros. Em sua obra, Bloom segue examinando poemas de autores ingleses e americanos, antigos e modernos e mostra como os padrões figurativos da poesia representam uma resposta e uma defesa contra a influência dos poemas precursores. Em outras palavras, sua tese defende a ideia de que “não existem textos, apenas relações entre textos. Essas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre o outro”. (BLOOM, 1995, p. 15), neste sentido, “desleitura” é a ideia de que os poetas se baseiam no que veio antes, ou seja, em outros poetas e outros textos/poemas.

É só a partir da década de 80 que há uma mudança significativa na crítica literária, através da chamada "escola de Yale". Surge dos escritos do francês Jacques Derrida, o filósofo da linguagem, a quem se deve o termo “desconstrução”. O belga Paul de Man e Derrida são seus mentores, também com Harold Bloom e “Mapa da Desleitura”. Novos termos e teorias vão surgindo na crítica literária: desconstrutivismo, desleitura, dentre outros.

Em um sentido mais objetivo, na acepção utilizada, conjugam-se com a terminologia de “desleitura” e “desescrita”, que tem sua base na noção de influência, mas fora do sentido tradicional “da passagem de imagens e de ideias” de escritores para seus sucessores. A influência, como a concebe Bloom “um poema é a resposta a outro poema, como um poeta é a resposta a um outro poeta, ou uma pessoa uma resposta a seus pais. (BLOOM, 1985, p. 30). um poema sempre vai sofrer influências de outros.

3.1 MONTE OLIMPO: A MORADA DOS DEUSES

Phillippe Boyer (*apud* NASCIMENTO, 1977), observa que do mesmo modo que não se pode falar da morte do mito, não se pode falar de uma morte do trágico, “pois é falar da mesma coisa, lá onde a tensão específica do discurso se institui com a verdade da morte. A força do destino reúne na sua sombra o trágico e o mito na medida em que ela é a força sem origem da verdade como causa”. (BOYER *apud* NASCIMENTO, 1977 p. 81). Dessa forma, não há a morte do mito, ele se transforma, se modifica com o passar dos séculos, mas sua “bacia semântica” permanece presente seja na literatura, no cinema, nas mídias, dentre outros lugares. Segundo Lévi-Strauss (BOYER *apud* NASCIMENTO, 1977):

Os mitos se transformam. Essas transformações que se operam de uma variante a uma outra do mesmo mito, de um mito a um outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade para os mesmos mitos ou para mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que esse cesse de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica, ao termo do qual, de todo mito poderia sempre sair um outro mito. [...] Finalmente se extenua sem, no entanto, desaparecer. (*apud* NASCIMENTO, 1977, p. 99,103).

O Monte Olimpo é um desses exemplos de mito imortal, pois tem exercido um grande fascínio ao longo de toda história da humanidade como sendo o lugar sagrado da morada dos deuses, onde os mortais sempre desejaram morar ou ao menos, conhecer. Segundo os gregos acreditavam, seria a principal montanha da Grécia Antiga e a morada dos Deuses. De acordo com Bulfinch (2006), os gregos acreditavam que a Terra fosse chata e redonda, e que seu país ocupava o centro. Sendo o ponto central, por sua vez, o Monte Olimpo a residência dos deuses, ou Delfos, tão famoso por seu oráculo.

O Olimpo era constituído por uma sociedade classificada quanto à autoridade e poder, mas os deuses podiam vagar livremente entre os humanos e tornou-se muito comum o amor entre eles, muitas vezes apaixonavam-se por mortais e acabavam tendo filhos com estes. Portanto, intrigas amorosas, ciúmes, inveja, traição também eram triviais na morada dos deuses e da união entre deuses e mortais, surgiam os heróis. O topo do Monte Olimpo é a morada dos *Doze Deuses*³¹, que são os principais da mitologia grega. Os gregos imaginavam

³¹ Chamavam-se Olímpicos os doze deuses principais, são eles: Júpiter, Netuno, Plutão, Marte, Vulcano, Apolo, Juno, Vesta, Minerva, Ceres, Diana e Vênus. (COMMELIN, 2000, p. 18)

que no cume da montanha existia um grande palácio de cristal no qual os deuses habitavam. (OLIVEIRA, 2010).

Os versos transcritos da Odisseia é uma das primeiras poesias que a humanidade tem conhecimento e mostra como Homero concebia o Monte Olimpo.

Disse Minerva, a deusa dos olhos Pulcros,
E ao Olimpo subiu, à régia e eterna
Sede dos deuses, onde a tempestade
Ruge jamais, e a chuva não atinge
E nem a neve. Onde o dia brilha
Num céu limpo de nuvens e ameaças.
Felicidade sempiterna gozam
Ali os seus divinos habitantes.
(HOMERO *apud* BULFINCH, 2005, p. 10)

Conforme Commelin (2000, p. 18), “de sua morada erguida bem acima das regiões terrestres, nos extremos confins do éter, no espaço invisível” Júpiter³² preside às evoluções do mundo, observa os povos, provê as necessidades dos homens, assiste às suas rivalidades, toma parte em suas querelas. Persegue e pune os culpados, zela pela proteção da inocência, numa palavra, cumpre os deveres de um rei soberano. Ele convoca os outros deuses, reúne-os no Olimpo e, por suas ações heroicas, esforçam-se por obter dos deuses a imortalidade. (2000, p.18).

Os deuses gregos eram parecidos com os humanos no concernente aos sentimentos, tinham fraquezas, angústias, medos e atitudes semelhantes às dos mortais. A menção de Bulfinch (2006, p. 6) em “quando o sol se punha os deuses, retiravam-se para as suas respectivas moradas, a fim de dormir” mostra essa convergência, neste caso, o costume dos deuses era similar aos humanos, o de repousarem quando a noite chega, e isto os humaniza.

Os mitos fazem parte de um “outro tempo”, antes desse mundo como o conhecemos. Pelo fato deles se referirem a um tempo e lugar extraordinários, deuses e outros seres sobrenaturais, foram vistos como aspectos de ordem religiosa, no entanto, ao contrário de outras religiões, os deuses não eram padrões de moral, tinham vícios, defeitos e temores como qualquer mortal.

De modo geral, a convivência entre deuses e humanos era pacífica, mas, os deuses podiam ser cruéis e aplicar castigos terríveis aos mortais se estes apresentassem

³² Júpiter, dizem os poetas, é o pai, o rei dos deuses e dos homens. Reina no Olimpo e, com um sinal da cabeça, abala o universo. (COMMELIN, 2000, p.19)

comportamentos inaceitáveis como inveja, maldade, orgulho, ambição dentre outros. O fragmento transcrito revela a fúria de Zeus contra Prometeu, pois este “acendeu a tocha na carruagem ígnea do sol e arrancou dela um pedaço de carvão incandescente”, “saindo furtivamente” ofereceu o fogo à humanidade, e com isso:

[...] ainda mais enfurecido, Zeus mandou acorrentar Prometeu desnudo a uma coluna de montanhas do Cáucaso, onde um abutre voraz lhe devoraria o fígado, durante o dia ano após ano. E seu tormento seria eterno, pois a cada noite, quando Prometeu ficasse exposto ao frio e às geadas insuportáveis, seu fígado regeneraria. (GRAVES, 2008, p. 174).

Ao longo dos séculos, a mitologia sobrevive através da literatura e das artes em geral. No que se refere à presença da mitologia na vida do ser humano, Campbell salienta que, em todo o mundo habitado, em todas as épocas, e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma esses tem sido viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humana. Não seria exagero considerar os mitos a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. (CAMPBELL, 2007). Um exemplo disto se faz presente neste capítulo que abordará a presença da mitologia na poética contemporânea de Alice Ruiz S., buscando a compreensão do fenômeno simbólico e sua relação com a produção lírica desta.

Para Brandão o mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações que relata uma explicação do mundo. Mito é, por conseguinte, “a parole”, a palavra “revelada”, o dito. Consequentemente, se o mito pode se exprimir ao nível da linguagem, “ele é, antes de tudo, uma palavra que circunscreve e fixa um acontecimento.” (BRANDÃO, 2001, p. 36). No mesmo sentido convergem as teorias de Jung, o qual declara que, o arquétipo ou as imagens primordiais, são uma tendência inata do espírito humano para formar representações de motivos mitológicos. (JUNG *apud* CENTENO) Portanto, é inerente a todo ser humano a presença mitológica, que pode ocorrer de forma direta ou indireta. Jung denomina esse aspecto de “inconsciente coletivo”. Ou seja, é a vida mental do ser humano ligada a uma consciência coletiva - camada mais profunda da psique humana. Sendo os mitos constituídos pelos arquétipos que foram herdados da humanidade, comuns a todos os seres humanos.

Paralelamente às teorias de Carl Jung sobre os arquétipos e o inconsciente coletivo, Campbell (1990) defende a noção de que as histórias estão ligadas por um fio condutor

comum, são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana. Portanto, os mitos estão ligados à própria história da humanidade desde sua origem, pois estes podem modificar-se, mas o “fio condutor” permanece no inconsciente coletivo do ser humano. Reforçando tal conceito, Eliade (1991) expõe que os símbolos jamais desaparecem da “atualidade” psíquica, podendo mudar de aspecto, mas função a permanecendo a mesma. Assim, as obras analisadas neste capítulo possuem esse “fio condutor”, pois estão ligadas por um assunto em comum que é a presença de mitos gregos na produção lírica de Alice Ruiz. Pode-se dizer que, nos poemas que serão analisados, o eu-lírico possui o comportamento mítico-poético, portanto, estas poesias lhe proporcionam viver um tempo extraordinário pelos caminhos do símbolo mítico.

Para Brunel (1998), o comportamento mítico-poético poderia ser definido como um estado ao qual o indivíduo, nesse caso, o poeta, ou, mais exatamente o artista, tenta chegar pelos caminhos do imaginário, a uma metamorfose do estado que lhe permitiria libertar-se de toda determinação e viver um tempo reversível.

Em *Poesia e Imaginário*, Mello (2002) salienta que uma das formas de se manter o modelo arquetípico se explica pelo desempenho do herói, por exemplo, justifica a extensa produção de narrativas, lendas e filmes com protagonista, que, embora surjam e atuem em diferentes contextos e épocas, têm em comum certas características que os unem e estão ligadas ao modelo ou molde arquetípico.

No dizer de Mello (2002), mito e poesia são produções da cultura humanas, que têm em comum, certo uso da linguagem, que difere do profano ou do prosaico. Neste sentido, os traços de origem arcaica e mítica marcam a produção poética na sua evolução até a modernidade, e o deciframento do poema lírico exige, em primeiro lugar, a compreensão dos elementos e categorias que nele predominam. Imagem simbólica e ritmo são os elementos-chave que dirigem a significação do poema e procedem à revelação própria do poetizar lírico (MELLO, 2002). Logo, os poemas de Alice Ruiz que serão analisados têm esses chamados “traços de origem arcaica e mítica”, pois remetem direta ou indiretamente à mitologia grega.

Conforme Pararraios (1984) em *Correio Braziliense*, a lírica de Alice Ruiz S. tem raízes onde habitam os contrastes, no Olimpo do poeta verdadeiro, onde tudo é permitido, desde que ele tenha surgido do mundo da imaginação, dos arquivos sem fichários do inconsciente (*apud* RUIZ, 1988). Completando essas concepções, Durand (2001) acredita que a alvorada de toda a criação do espírito humano, é governada pela função fantástica, portanto, o ser humano se apropria desta para criar, seja na poesia, na pintura, na música ou em quaisquer artes.

3.2 O MITO DE ULISSES

Conforme Durand (1983), a imagem literária tem um estatuto um pouco especial se se compara com outras linguagens ou com outros modos de expressão, de expressão visual – pintura escultura, arquitetura, fotografia – ou expressões sonoras - anexo à música a dança que lhe é muitas vezes absolutamente conjunta. Portanto, as expressões sonoras e visuais tem um atributo em comum, é serem linguagens diretas.

[...] entendo por aqui, sobre pintura, por exemplo, ou a fotografia, presentes – não ousa dizer em carne e osso, mas pelo menos no contorno e no conteúdo de cor e valor – o objecto em si próprio ou o simbolizante em si próprio. Quanto à música, não vos apresenta nada visto ser não semântica mas está sempre no “presente”. A música é sempre presente. A música não se utiliza nem do imperfeito nem futuro. Poderia dizer-se também que a pintura é sempre presente: é transmitida através de representações que são reproduções elas próprias “presentes”. (DURAND, 1983, p. 27).

Contudo, ressalta Durand, que o discurso literário, contrariamente à música ou à pintura, é de expressão do imaginário, “permite, graças aos verbos, aos diferentes modos verbais, que se fale no perfeito ou no imperfeito, no futuro” (DURAND, 1983, p. 26). Neste sentido, a linguagem literária se coloca imediatamente como indireta, pois permite “o retorno ao passado” e está “muito próximo dos mitos, e isto os maiores antropólogos viram-no (Mircea Eliade, por exemplo, ou Claude Lévi-Strauss), tem um grande parentesco com o mito”, pois através da temporalidade evoca-se o que se passou.” (DURAND, 1983, p. 27). A partir dessas reflexões, pode-se reafirmar o que Durand já expôs em outros momentos “a linguagem mítica é uma linguagem literária”. (DURAND, 1983, p. 27).

Dessa perspectiva, Jean-Pierre Martinon (*apud* NASCIMENTO, 1977) em, *O Mito na Literatura* observa que o mito não é literatura, é a reinterpretação dos mitos que se torna literária, reinterpretação que atribui aos mitos uma polissemia que só pode ser compreendida no quadro de uma sociedade que tem uma relação sociologicamente determinável com a história e o arquivamento de certas mensagens sociais sacralizadas – isto é, legitimadas no mais alto grau cultural como sendo radicalmente distintas de qualquer outra mensagem. (*apud* NASCIMENTO, 1977). Sob este ponto de vista, o mito de Ulisses, torna-se um código compreensível para aqueles que detém “culturalmente as chaves de decifração”, não do próprio mito, mas das múltiplas variações e interpretações dos temas. Martinon afirma que “o

mito é, portanto, um discurso privilegiado.” (*apud* NASCIMENTO, 1977, p. 127). Brandão (2005), narra que:

Ulisses nasceu na ilha de Ítaca, sobre o Monte Nérito, um dia em que sua mãe fora ali surpreendida por um grande temporal. Ulisses casou-se com Penélope. [...] Do casamento com o rei de Ítaca, Penélope foi mãe de Telêmaco. Este ainda estava muito novinho, quando chegou ao mundo grego a triste notícia de que Páris raptara Helena e de que Menelau, valendo-se do juramento dos antigos pretendentes à mão de sua esposa, exigia de todos o cumprimento da solene promessa, para que pudesse vingar-se do príncipe troiano. Embora autor intelectual do juramento, o rei de Ítaca, não por falta de coragem, mas por amor à esposa e ao filho procurou de todas as maneiras fugir do compromisso assumido. [...]. (BRANDÃO, 2005, p. 290).

E assim, Ulisses foi para a Guerra de Tróia. “[...] por todo esse tempo seu heroísmo e a astúcia brilharam intensamente. Durante todo o cerco de Ílion o rei de Ítaca mostrou extraordinário bom-senso, destemor, audácia, inteligência prática e criatividade.” (BRANDÃO, 2005, p. 293).

Ulisses estava longe de Ítaca há 20 anos e, quando acordou, não reconheceu a terra natal. Minerva apareceu-lhe, sob a forma de um jovem pastor, revelou-lhe onde estava e contou-lhe como corriam as coisas em seu palácio. Mais de cem nobres de Ítaca e das ilhas vizinhas vinham há anos pretendendo a mão de Penélope, sua esposa, julgando-o morto e se imiscuindo em seu palácio com sua gente, como se fossem donos de ambos. (BULFINCH, 2004, p. 302). Por fim, Commelin conta que:

[...] Apresentou-se em seu palácio sob feições e o disfarce de um velho mendigo, Telêmaco foi o primeiro a quem se revelou, e os dois juntos tomaram medidas para se desembaraçar dos inimigos. [...] Reconhecido definitivamente por Penélope, reinou tranquilamente em sua ilha [...] (COMMELIN, 2000, p. 317, 319).



Figura 19. “Trojan Horse”. Travelling Runes

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mykonos_vase.jpg

Em *Paixão Xama Paixão*, publicado em 1983, no poema “lendas gregas” nota-se uma referência direta aos mitos gregos. O título do poema apresenta uma “desleitura”, sugerindo um “erro gramatical/ortográfico” - xama com “x”, é uma forma de desconstruir o convencional, de satirizar o código linguístico tradicional. Confirmando essa influência da mitologia, Alice Ruiz S. (1988) afirma que “os deuses sentem inveja, ciúmes, amor, ódio, amargam traições. E não existe um Deus uno”. (1988, p. 38). A poeta declara ser eclética em matéria de religiosidade, conserva também admiração especial ao Zen oriental. Em seu quarto, ostenta um *Phanteon*, habitado por *Chivas*, *Krishna* e outros deuses do Oriente, mesclados com as exóticas lendas gregas. “Os deuses são iguaizinhos aos africanos. Eles matam, passam fome, sentem frio, sede. Quer dizer, são iguais aos seres mortais. É quase como se esses deuses incorporassem as potencialidades do ser humano”. (1988, p. 38). Em outras palavras, também Octavio Paz (1982) reafirma esta mesma ideia, pois, segundo este os heróis trágicos - ainda que nos momentos de maior loucura e extravio – não perdem a consciência e não deixam de se perguntar sobre as razões últimas de sua condição: somos realmente livres? Somos culpados? Esses deuses que nos ferem tão sem piedade são justos ou injustos? Existem realmente? (PAZ, 1982, p. 250). Portanto, os heróis gregos são humanizados e sofrem as mesmas angústias que os outros seres “normais”. Alice Ruiz S. faz referência à mitologia em muitos poemas. Como afirma Rollin, “o mito se esconde à medida que se torna mais penetrante. Como se o mito se refugiasse num além que lhe confere sua

autenticidade e lhe reserva um domínio próprio fora da história”. (*apud* NASCIMENTO, 1977, p. 135).

O poema “lendas gregas” alude ao próprio assunto. De acordo com Lion (*apud* BERND, 1998), a lenda é um discurso popular em oposição ao discurso científico, transmitida no interior de um grupo restrito (grupo familiar, pequena comunidade). Esse discurso popular conta uma história, é uma narrativa, uma fabulação originária de certa subjetividade. Embora a lenda tenha constantemente como pano de fundo fatos reais e históricos, nela igualmente encontramos elementos que têm origem no fantástico, no sobrenatural e no extraordinário.

No primeiro poema de Alice Ruiz S. que será analisado - “lendas gregas” - o eu-lírico demonstra certa familiaridade com a mitologia, pelos seus versos nota-se a convergência com os mitos.

lendas gregas
lendas negras

cheias de ditos
malditos
benditos

todos medito
todas me ditam
destinos
(2010, p. 138)

Os versos “lendas gregas/ lendas negras”, induzem o leitor a entender as mesmas como lendas “cheias de ditos”, cujo signo *dito*, linguagem coloquial que significa “o que se disse o que se foi mencionado”. Ainda presente no poema estes “malditos/benditos”, ou seja, cheio de histórias e destinos, característica típica da mitologia grega, na qual os destinos são traçados de acordo com as ações dos homens e/ou deuses. O sujeito lírico reforça que tais lendas o fazem “meditar” e elas “me ditam”, isto é, elas o conduzem e o guiam através dos “destinos”.

Alice Ruiz S. retoma em “lendas gregas” sobre a mitologia grega e confirma-se essa presença mitológica quando a poeta afirma na obra *Alice Ruiz Série Paranaenses nº3* ter em casa, *Phanteon, Chivas, Krishna*, dentre outros deuses. (RUIZ, 1988). A “desleitura” presente neste poema é acentuada pelos versos “cheios de ditos/malditos”. há uma ambiguidade entre o eu-lírico, pois as lendas o ditam, mas são malditas também, pode se referir ao conflito íntimo

da poeta e a revolta da condição de submissão em que viviam as mulheres da época, guiadas e “ditadas” como na mitologia que tinha entre as funções, estabelecer ou ditam ordens, organizar a sociedade.

Lion observa que nas lendas há uso de vocabulário e de expressões ligadas tanto ao cotidiano quanto a história. A narrativa lendária apela para uma cultura comum entre poeta e leitor, situada no espaço-tempo dos interlocutores. Para Lion “a função primeira desse discurso é a de alertar e de persuadir (LION *apud* BERND, 1998, p. 130). A autora acredita que todo esse universo de exemplos e contraexemplos, de modelos e antimodelos, contribui para estruturar a relação que estabelecem os indivíduos com a maneira como eles se comportam e a maneira com que seus pais e mães se comportavam. Portanto, Lion esclarece que a lenda é sempre a narrativa de alguma transgressão, de uma ação que consiste em desobedecer, em violar uma proibição, em ultrapassar os limites habitualmente permitidos e tolerados. (LION *apud* BERND, 1998).

Paz (1982) observa que o mundo dos heróis e dos deuses não é diferente do mundo dos homens: é um cosmo um todo vivo, no qual o movimento se chama justiça, ordem, destino. Nascer e morrer são as duas notas extremas desse concerto ou harmonia viva, e entre ambas surge a figura perigosa do homem. Em outras palavras, Ulisses esteve fora de seu lar por mais de duas décadas, enfrentou perigos, esteve muito próximo da morte, perdeu muitos homens de seu exército. Ulisses, mesmo sendo um herói grego, aproxima-se do homem porque ele se humaniza e sente as mesmas dores, medos, fraquezas e angústias. Ainda parte do livro *Paixão xama paixão*, seguido ao poema “lendas gregas”, o poema “de novo” faz uma alusão ao retorno de Ulisses a Ítaca.

de novo
volto para meu amigo
trago um novo gosto
outra língua
terra estranha

volto aos poucos
para meu amigo
só que agora
já não trago
a alma comigo

gesto antigo
volto

de repente
para meu amigo
sou outra
outro é meu amigo
(2010, p. 139).

Os versos “de novo /volto para meu amigo/trago um novo gosto/outra língua/terra estranha” parecem aludir aos diversos lugares onde Ulisses esteve durante quase 20 anos de ausência de sua cidade. Coelho (2007) observa que um dos grandes clássicos de literatura de todos os tempos, *A Odisséia*, de Homero, narra a volta do herói Ulisses até a ilha de Ítaca, onde sua esposa, Penélope, o espera há duas décadas. Embora cortejada dia e noite por homens que afirmam terem visto seu marido morrer em combate durante a guerra de Tróia, ela não perde as esperanças; Ulisses passa por todo tipo de desafio, mas termina voltando ao lar, que estava em total desordem, pela sua ausência, portanto o benefício do herói a seu povo, foi o de restituir a paz, devolvendo a calma e a prosperidade à Ítaca. Os versos “volto de novo/para meu amigo”, retoma essa ideia da volta, após uma ausência em que muitas coisas mudaram, “trago um novo gosto/outra língua”, reafirmando essa mudança provocada pelas suas aventuras distante de sua terra.

Notadamente, a “desleitura” é bastante acentuada no poema, pois mesmo que o eu-poético volte para sua terra, ela já não se reconhece, passou por transformações “sou outra/outro é meu amigo”, ambos se modificaram, a ausência trouxe transformações e inferência dos lugares onde esteve “trago um novo gosto/outra língua”, reforçado pelos signos “de novo”, dando a entender que já houve essa volta outras vezes. E pelos versos a “desleitura”, diferente de Ulisses que voltou e reinou feliz, o sujeito lírico mudou e sente essas mudanças, os versos “volto aos poucos/para meu amigo/só que agora/já não trago/a alma comigo” confirmam essa situação. É um novo ser, influenciado pelos lugares e pelas pessoas onde esteve, tenta se adaptar novamente, mas a alma “já não trago/ a alma comigo”.

A preocupação de Harold Bloom (1985) não é com um ou outro texto literário, mas sim com a relação entre eles, pois este que não se realizam leituras, mas “desleitura” (misreadings), e que a literatura é influência, ela é intertextual. Bloom estuda a influencia poética, pois segundo sua concepção não existem textos, apenas relações entre os textos. E estas relações dependem de um ato crítico, uma “desleitura” ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro. Em outras palavras, mesmo Alice Ruiz retomando os mitos clássicos da literatura, ela propõe uma nova visão, um novo olhar sobre esta mesma temática.

Campbell (2007, p. 36), em *O Herói de Mil Faces*, afirma que “o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes”. Neste sentido, foi a volta de Ulisses que trouxe paz à ilha, onde reinava uma grande confusão pela ausência do rei, considerado morto por uma grande parte do reinado. Ainda na acepção de Campbell (2007), o herói simboliza aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra oculta dentro de todos nós e apenas espera ser conhecida e transformada em vida. Portanto, em cada ser humano há essa espécie de “identificação” com o herói.

No caso do poema “de novo”, essa volta, embora traga tantas mudanças, entre as quais “já não trago a alma”, “sou outra” reafirmam a ideia do retorno. “volto de repente” alusão a Ulisses vindo de terras estranhas e quando chega à sua, tudo está modificado, nada mais é do jeito que ele havia deixado antes de partir.

A pesquisadora Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel, em um artigo intitulado “A poeta Alice e a Penélope de Ulisses” conta que

[...] a relação de Alice Ruiz com a imagem de Penélope surgiu de uma brincadeira que Itamar sempre fez com ela e que acabou citando na música. à canção Justo você, Berenice¹, na qual Itamar Assumpção descreve uma discussão fictícia com uma também fictícia Berenice, que teria considerado sua música inferior às de Prince (cantor e compositor americano) e às do Sting (cantor e compositor inglês), entre outros compositores e intérpretes. Entre os versos da canção, Itamar emenda: “justo você, Berenice, que não chega nem aos pés da poeta Alice, da Penélope de Ulisses”. Penélope tecia uma mortalha para afastar seus pretendentes, vida e morte na construção e desconstrução diária desta mortalha, contínuo presente tecido durante o dia e desfeito na noite. Tecendo versos enquanto se desenrola a trama de sua vida, Alice Ruiz é da maior importância dentro do cenário literário brasileiro. Mas enquanto os poetas, tal qual Ulisses, rendem teses e dissertações infintas no meio acadêmico, as poetisas, fiandeiras das palavras, são deixadas à margem de nossa história literária, por maiores que sejam suas contribuições enquanto poética feminista. (MURGEL, 2005, p. 2).

Portanto, a construção da imagem poética de Penélope traz na poesia “bem que eu vi” a subjetividade da poeta, pois há uma alusão direta às aventuras de Ulisses e a presença de Penélope. O poema faz referência aos épicos “Odisseia” e “Ilíada”, ambos atribuídos a Homero e a aspectos da sociedade ateniense do período clássico e a alguns episódios e personagens da mitologia grega. Em “Odisseia”, Penélope, sofre de solidão com a separação de seu esposo Ulisses. Durante essa ausência, Penélope se arruma, perfuma e implora à deusa Atena que providencie o retorno de seu amado ao lar.

Conforme Paz (1982), o mito é um passado que também é um futuro. Pois a região temporal onde os mitos acontecem não é o ontem irreparável e finito de todo ato humano, mas um passado carregado de possibilidades, susceptível de se atualizar. O mito transcorre no tempo arquetípico. “E mais, é tempo arquetípico, capaz de se reencarnar. O mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar num presente.” (PAZ, 1982, p.77). Em outras palavras, o mito está sempre atualizando-se, é atemporal, se “reencarna” na repetição poética, mesmo que se modifique em alguns aspectos ele mantém vivo.

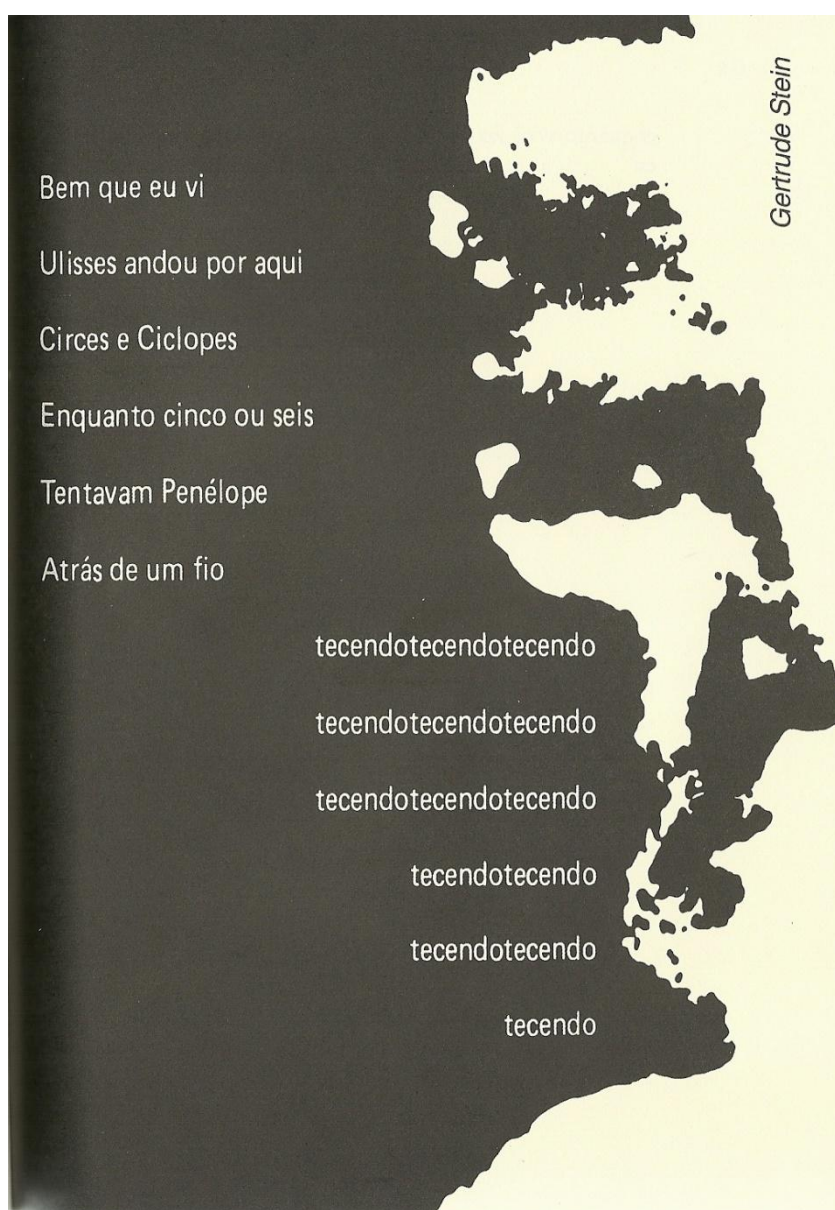


Figura 20. “bem que eu vi”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S.1982.

Durand (2001) observa que, qualquer drama, no sentido amplo em que o entendemos, pelo menos duas personagens: uma representando o desejo de vida e eternidade, a outra o destino que entrava a procura do primeiro. Quando se acrescentam outras personagens, a terceira, por exemplo, é apenas para motivar (pelo desejo amoroso) a querela das duas outras. (2001 p. 350). Assim sendo, Ulisses era a personagem que o destino levou para longe de Ítaca, Penélope era a segunda personagem, “o desejo de vida e eternidade”, e a terceira é Circe, que pela sedução (desejo amoroso), viveu mais de um ano com Ulisses, retardando sua volta para a terra natal.

Há a presença de alguns personagens da mitologia grega no poema “bem que eu vi” para melhor compreensão da análise dos poemas, optou-se por forma breve, situar através de uma breve síntese cada um deles.

3.2.1 Penélope

*O mito explica - e subsiste assim, renegado,
achincalhado, por toda parte onde a razão é impotente,
por toda parte onde encontra seu lugar e sua utilidade
[...].*

Dominique Cexus

Penélope é uma heroína mítica, cuja beleza é mais do caráter e da conduta do que do corpo. Era filha de Icário, um príncipe espartano. (BULFINCH, 2004). Ulisses e Penélope não estavam casados por mais de um ano, quando tiveram que interromper a vida a vida em comum, em virtude dos acontecimentos que levaram Ulisses à Guerra de Tróia.

Durante sua longa ausência, quando era duvidoso que ele ainda vivesse, e muito improvável que regressasse, Penélope foi assediada por inúmeros pretendentes, dos quais não poderia livrar-se senão escolhendo um deles para esposo.

Penélope, contudo, lançou mão de todos os artifícios para ganhar tempo, ainda esperançosa no regresso de Ulisses. Um desses artifícios foi o de alegar que estava empenhado em tecer uma tela para o dossel funerário de Laertes, pai de seu marido, comprometendo-se em fazer sua escolha entre os pretendentes quando a obra estivesse pronta. “Durante o dia, trabalhava nela, mas, à noite, desfazia o trabalho feito. [...]” (BULFINCH, 2004, p. 223).

O excerto transcrito da obra de Homero revela a passagem em que Penélope, para ganhar tempo e não ter que se casar com outros pretendentes, destecia durante a noite o que tecia de dia:

[...] Urgem-me os procos, e eu maquino enganos. Um gênio me inspirou tramar imensa larga teia delgada, e assim lhes disse: - Amantes meus, depois de morto Ulisses, vós não me insteis, o meu labor perdendo, sem que do herói Laertes a mortalha toda esteja tecida, para quando no sono longo o sopitar o fado: nenhuma argiva expobre-me um funéreo manto rico não ter quem teve nato. – A diurna obra desfazia à noite, e os entretive ilusos por três anos [...]. (Homero, 2002, p. 335).

E assim Penélope aguardava o retorno de Ulisses, apesar de darem-no como morto.

3.2.2 Circe

O poema “bem que eu vi” faz referência também Circe, que era uma feiticeira, considerada a Deusa da Noite, com a qual Ulisses se envolveu, em uma de suas aventuras, Ulisses envolveu-se, “ainda que pense em Penélope, Ulisses fica com Circe cerca de um ano [...]” (MARTINS, 2010).

Robles (2006) narra que Circe “conhecia o vigor secreto das ervas e praticava os mais delicados deleites do erotismo” e que esta era “hábil como era para arquitetar artimanhas”. (2006, p. 115). Transformava homens em animais que, ao serem tocados pela vara mágica de Circe, começaram a se transformar em porcos, até que perderam completamente sua aparência humana. As cabeças, os pelos, as patas e a maneira de andar tornaram-se idênticos aos dos suínos, ainda que sua mente continuasse intacta e totalmente humana.

No entanto, ciente dos riscos, Ulisses se envolveu com Circe e, “[...] os dois se fitaram frente a frente e, antes que proferisse qualquer palavra, um halo de amor envolveu-os mesmo contra a vontade de ambos”. (ROBLES, 2006, p. 119). Tal episódio mostra o envolvimento de Ulisses, apesar de ser casado com Penélope, que o esperava enquanto todos o julgavam morto.

3.2.3 Ciclope

Ciclopes eram gigantes canibais dotados de uma força descomunal. No fragmento abaixo Bulfinch (2004) descreve os costumes destes e a chegada de Ulisses à ilha em que estes habitavam:

[...] Chegaram, em seguida, ao País dos Ciclopes. Gigantes que habitavam uma ilha de quem eram os únicos possuidores. “Ciclope” quer dizer “olho redondo” e aqueles gigantes eram assim chamados porque tinha um só olho, colocado no meio da testa. Moravam em cavernas e alimentavam-se com o que a ilha produzia e com os produtos de seus rebanhos, pois eram pastores. (BULFINCH, 2004, p. 282).

Em “bem que eu vi” há uma espécie de narração das aventuras de Ulisses entre “círcos”, isto é, pode ser uma referencia às várias feiticeiras ou às mulheres com as quais ele foi envolvendo ao longo de sua aventura longe de Ítaca, e também “ciclopes”, pode ser entendido como uma alegoria aos inúmeros perigos enfrentados pelo herói, pois estes eram gigantes dotados de extraordinária força física e com um único olho no centro da testa como diz seu nome (ciclos - círculo e ops - olho). “Eles aparecem na literatura pela primeira vez numa passagem da Odisseia de Homero onde são descritos como canibais [...]” (DANNEMANN, 2011).

Nota-se também uma referência direta a essa função de Penélope que “enquanto cinco ou seis/tentavam Penélope/atrás de um fio” o “cinco ou seis simboliza os inúmeros pretendentes de Penélope que, “atrás de um fio”, isto é, o trabalho de tecer e quando acabasse aceitaria um pretendente, é retratado de forma concretista. Ela simboliza a riqueza, pois os pretendentes de Penélope herdariam seu reinado e sua fortuna. Também o estar “atrás de um fio” Há um jogo simbólico com as palavras “tecendotecendotecendo/tecendo tecendotecendo” e estas vão diminuindo e por fim “tecendo” retratando o próprio trabalho de Penélope com o fio, tecendo e destecendo à espera do amado marido. Penélope fia para sobreviver e, com isso, tece seu destino.

Para Eliade (1979), compreender a estrutura e função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas, também, compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos. Portanto, os mitos eram a forma como os antepassados buscavam explicar os fatos que não compreendiam, pois os mitos eram uma espécie de modelo arquetípico do comportamento humano.

No dizer de Durand, em um artigo intitulado “O Universo do Símbolo”, toda atividade humana, todo gênio humano não é senão o conjunto de “formas simbólicas” diversificadas. Dito por outras palavras, o “universo simbólico” que temos o terrível privilégio de apresentar aqui hoje não é nada mais nada menos que todo universo humano!(1996, p. 79). Neste sentido, o ser humano é cercado de símbolos, é parte da psique humana.

3.3 O MITO DA ALMA GÊMEA

No poema intitulado “Siameses Separados” evidencia-se a referência explícita ao mito dos andróginos. De acordo com Tuoto (2010), o termo "irmãos ou gêmeos siameses" originou-se dos gêmeos Chang e Eng, nascidos no então Reino do Sião (atual Tailândia) em 1811. Neste sentido, há uma reminiscência a isso de forma simbólica em “siameses separados”, ou seja, uma indicação de que eram unidos desde o nascimento ou desde sempre e posteriormente separados.

SIAMESES SEPARADOS

a mesma cor
o mesmo ritmo
os mesmos sons
nos infligem
a mesma dor
nos fingem
o mesmo riso
nos tingem
no mesmo tom
tanto é tão mesmo em nós dois
que só sendo assim
de si mesmo siameses
siameses, mesmo separados, siameses, mesmo
separados
quem me conhece
não sabe que é você
quem te encontra
não me vê
parecemos sós
mas se a esmo
nos cruzamos, disfarçamos
está certo e combinado
no que somos
só dá um para cada lado

siameses, mesmo separados, siameses, mesmo
separados
(RUIZ S., 1999, p. 28)
Musica: Gabriel Teixeira

Em “siameses separados”, os versos “a mesma cor /o mesmo ritmo/os mesmos sons/nos infligem/a mesma dor” há uma espécie de confirmação de que ambos são um só, teriam a mesma alma, talvez até mesmo o corpo. O poema mostra que, “mesmo separados”, são “um só”, os versos seguintes confirmam essa união de almas, essa comunhão espiritual “quem me conhece não sabe que é você/quem te encontra/não me vê”, ambos são tão idênticos “que quem os encontra” não os distingue.

De acordo com Brunel, são “inumeráveis em todas as culturas, os mitos que apresentam divindades andróginas”, as quais fundamentam as origens do mundo na ideia de um caos ou de um ovo primordial contendo, unidos, os princípios do masculino e do feminino. (1998, p. 26). Na condição de modelo arquetípico do comportamento humano o *mito dos andróginos* é o símbolo por excelência da totalidade procurada: a fusão dos contrários: “uma proximidade sem medida” (1998, p. 33).

Brunel (1998) afirma ainda que, sobre a questão do duplo na literatura que “chamam-se sócias ou menecmas duas pessoas que impressionam pela semelhança uma em relação à outra, a ponto de serem confundidas”. Segundo ele, “a mesma ordem de ideias, encontra-se nas expressões como almas irmãs, almas gêmeas, irmãos siameses.” (1998, p. 261).

A ideia da duplicidade, da gemação como solução afortunada se faz presente na obra *O Banquete* de Platão. Brunel expõe que:

O homem desdobrado, a mulher desdobrada ou o andrógino representavam a união primitiva, o estado de perfeição a que os homens põem fim quando ameaçam os deuses: a bipartição é o castigo infligido pelos deuses determinando a representação do homem que se segue (cada um de nós não passa de um homem que foi cortado ao meio), representação importante para as recaídas literárias do mito, pois implica uma maleabilidade do ser humano, cujo destino se converte em busca: busca do duplo com seus aspectos ambíguos – benéficos e maléficos - testemunha de uma passagem, uma transgressão fora dos limites do humano, um castigo simbolizado pelo corte. (BRUNEL, 1998, p. 261).

O mito da alma gêmea teve origem em *O Banquete* de Platão. Há uma celebração que acontece na casa de Agatão, onde se comemora a vitória deste no concurso de tragédia. Nesta festa estavam reunidos oradores, filósofos, médicos, poetas, oradores, inclusive Sócrates,

enfim toda a elite ateniense. Após muita bebida e jantar, por divertimento, resolvem pronunciar discursos sobre o deus Eros, tentando definir o que é o amor. *O banquete* apresenta seis discursos sobre o amor, aos quais se soma o sétimo, de Alcibíades, que louva Sócrates. O discurso de Aristófanes, sobre o amor se imortalizou como a teoria da alma gêmea.

Segundo Cabral (2011), em “O Mito da Alma Gêmea”, Aristófanes inicia seu discurso narrando que no início dos tempos os homens eram seres completos, de duas cabeças, quatro pernas, quatro braços, o que permitia a eles um movimento circular muito rápido para se deslocarem. Porém, considerando-se seres tão bem desenvolvidos, os seres humanos resolveram subir aos céus e lutar contra os deuses, destronando-os e ocupando seus lugares. Todavia, os deuses venceram a batalha e Zeus resolveu castigar estes por sua rebeldia. Tomou na mão uma espada e cingiu todos os homens, dividindo-os ao meio. Zeus ainda pediu ao deus Apolo que cicatrizasse o ferimento (o umbigo) e que os homens pudessem por uma abertura no Olimpo, observar o poder de Zeus. No entanto, os homens caíram na terra novamente e, desesperados, cada um saiu à procura da sua outra metade, sem a qual não viveriam. Tendo assumido a forma que nós temos hoje, os homens procuram sua outra metade, pois a saudade imemorial nada mais é do que o sentimento de que algo nos falta, algo que era nosso antes.

No texto “Nota sobre Eros” em *O banquete de Platão* de Mário Miranda Filho, narra que:

[...] eis a nossa maldição: jamais reencontraremos nossa cara-metade, como lamentarão posteriormente tantos poetas - "il n'y a pas d'amour heureux" (Aragon). Aquela que é talvez a mais alta aspiração humana não pode ser realizada. Temos de nos conformar em viver seccionados, tal é o preço a pagar pela desmedida dos nossos ancestrais e pela vida de acordo com a lei. (FILHO, 2011).

O mito da alma gêmea é tematizado por Alice Ruiz, cujas expressões remetem-se a esse sentido - “alma gêmea” - “a mesma dor” - “um para cada lado” - como o mito da alma gêmea, cada qual segue seu destino, reforçados pela repetição do signo “separados”, o poema termina com essa redundância, marcando também o destino dos siameses, e de certo modo, reafirmando a eterna separação.

O poema “um signo que sonho” de *Rimagens*, também possui a mesma temática da alma gêmea.

signo que sonho
 um sonho que sim
 assim fico
 imagem gêmea de mim
 (2010, p. 77)

O poema remete ao sentido de reflexão e busca de si. A reflexão e a busca do eu através da procura pela alma gêmea. Os versos “um signo que sonho/um sonho que sim/assim fico/imagem gêmea de mim” convergem para esse mesmo mito da busca pela alma gêmea.

3.4 O MITO DE SÍSIFO

Sísifo é o filho do vento (o deus Éolo), fundou a cidade de Corinto (antes chamada de Éfira), conhecida por ser povoada de homens que brotaram de cogumelos. Ele se casou com uma das Plêiades (conjunto de estrelas), Mérope, filha do deus Atlas. Como camponês, Sísifo tinha um rebanho que ia diminuindo sem que ele notasse a razão. [...]. (CABRAL, 2012). Um dia ele resolveu marcar o seu rebanho e conseguiu seguir as pegadas que levaram até a casa de Autólico, comprovando que este o roubava. Assim, chamou testemunhas para atestar a ladroagem e enquanto os vizinhos discutiam sobre o roubo. No entanto, longe dali, ocorria o episódio da abdução de Egina por Zeus. O pai de Egina, Esopo, ao procurá-la, encontrou-se com Sísifo que o denunciou a Zeus. Este, ao escapar da fúria do deus Esopo, vingou-se de Sísifo e ordenou que Hades o levasse ao Tártaro (mundo subterrâneo onde viviam as almas condenadas). Sísifo pediu então a sua esposa, Mérope, que não o enterrasse. Com isso, já no Tártaro, ele persuadiu Perséfone a deixar-lhe voltar à vida para organizar seu sepultamento e se vingar dos negligentes que não o fizeram. Ela o deixou ir por três dias, mas ele quebrou sua promessa, até que Hermes foi indicado a trazê-lo à força novamente.

Sísifo, então, recebeu uma punição exemplar: rolar diariamente uma pedra montanha acima até o topo, ao chegar ao topo, o peso e advindo a fadiga fariam a pedra rolar novamente até o chão e no outro dia ele deveria começar tudo novamente e assim para todo o sempre. Essa punição era um modo de envergonhar Sísifo por sua esperteza e habilidade usadas para tramar contra os deuses. (CABRAL, 2012).

Nas obras de Alice Ruiz S., raros são os poemas que possuem título, uma das exceções é *Poesia Pra Tocar no Rádio*, provavelmente porque se deve ao fato de serem poemas que foram musicalizados por vários nomes da MPB: Itamar Assumpção, Arnaldo Antunes, Chico César, Waltel Branco, Alzira Espíndola, Cássia Eller, José Miguel Wisnik, até uma parceria envolvendo a poeta e Paulo Leminski, dentre outros. O poema “caminho de pedra” faz parte dessa obra.

Jung (2000), em *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, afirma que, enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência, apenas, à hereditariedade. Neste sentido, o inconsciente coletivo não é uma aquisição pessoal, mas sim parte da psique que pode diferenciar-se do inconsciente pessoal pelo fato de não dever sua existência a uma experiência individual. Consequentemente, muitos poemas de Alice Ruiz transportam essa gama de “inconsciente coletivo”, pois se no entendimento de Jung que este é idêntico em todos os seres humanos as poesias de Alice Ruiz trazem traços desse, como na poesia “Caminho de Pedra”, onde nota-se certa analogia ao mito de Sísifo.

CAMINHO DE PEDRA

Há uma pedra no caminho
 desde a idade da pedra
 até os dias de hoje
 mas eu é que não desvio.
 Quem sabe é a pedra de toque?
 Quem sabe é a palha pro ninho?
 Há um caminho a percorrer
 acompanhado ou sozinho
 pode ser duro de roer
 mas eu é que não desisto.
 Quem sabe ele ainda me leva
 lá pra minha toca, meu lugar?
 Quem sabe ainda não descubro
 que não existe caminho?
 O caminho se faz ao caminhar.
 (1999, p. 26)

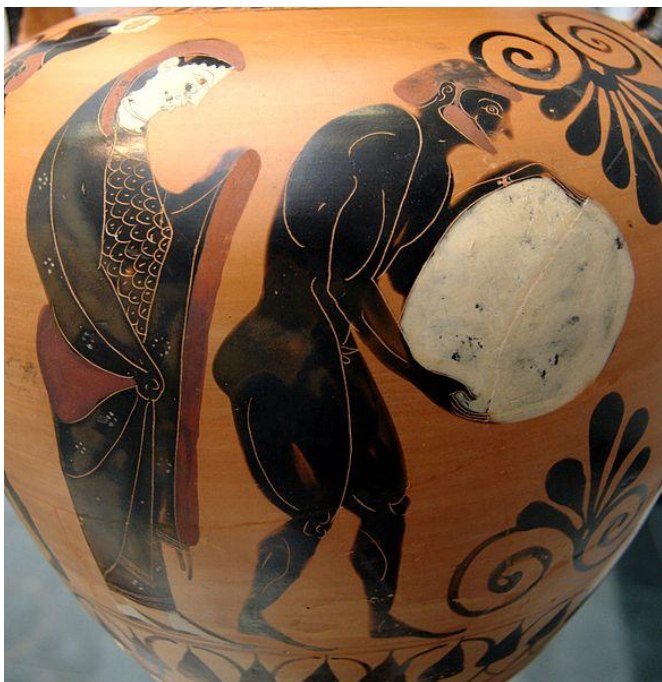


Figura 21. “Perséfone supervisionando Sísifo”. 530 a.C.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nekyia_Staatliche_Antikensammlungen_1494_n2.jpg

Em “caminho de pedra”, à primeira vista, percebe-se certa intertextualidade com o poema de Carlos Drummond de Andrade “No Meio do Caminho”, Alice Ruiz S, pois ambos trazem em seus versos o mito de Sísifo, que é um arquétipo da condição humana. Para Brunel (1998, p. 845), Sísifo é um símbolo do sofrimento humano. A exemplo de Drummond, cujo poema está transcrito abaixo, a poeta não usa pontos ou vírgulas, em seu poema e este fato, dentro do ponto de vista da norma culta, faz com que o poemas não tenham pausa e seja lido num só fôlego, ao longo de cada linha.

NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.
 Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra
 (in Revista de Antropofagia, 1928
 Incluído em *Alguma poesia* (1930))

Na simbologia, pode-se interpretar esta falta incansável de fôlego na leitura do poema, pela ausência de pontuação, à condição do trabalho repetitivo e exaustivo de Sísifo. Para Brunel (1998), “o nome Sísifo, para nós, associa-se à imagem de um castigo” (1998, p. 841). As anáforas, presentes tanto nos versos, “No meio do caminho tinha uma pedra”, de Drummond, quanto em “quem sabe”, do poema de Alice Ruiz S., parecem reforçar a condição de Sísifo, “o ir e vir”, a fadiga de “subir e descer a montanha”, ou seja, uma linguagem metafórica para dar vazão à frustração, a repetição diária das obrigações rotineiras, trabalho em tarefa que nunca acaba, e a própria fadiga da vida que marca o trabalho incessante e habitual de Sísifo, ou do homem moderno.

O repetir constantemente a mesma rotina, marcada para sempre como o castigo do próprio mito, pois, a exemplo da tradição da poesia de Carlos Drummond de Andrade quanto a de Alice Ruiz S., terminam sem o ponto final, dando a possibilidade do leitor entender que o ciclo não se encerra, pela ausência de pontuação, o eu-lírico está condenado à mesma repetição de Sísifo, o repetir o ciclo eternamente, como num círculo.

A poética de Alice Ruiz marca também a repetição do caminhar entre as pedras, que pode ser uma metáfora do caminho difícil da própria existência. Reforçada pelos versos “há uma pedra no caminho/desde a idade da pedra/ até os dias de hoje”, entende-se nesses versos que, desde sempre o ser humano tem “pedras” no meio do caminho. Em “Caminho de Pedra”, não há a presença de Sísifo como um indivíduo, mas pode ser entendido como os seres humanos de modo geral, a raça humana em si. “Há um caminho a percorrer/acompanhado ou sozinho/pode ser duro de roer/mas eu é que não desisto”, nota-se uma alusão ao mito de Sísifo onde, segundo, Brunel (1998) se observa que a imagem de “Sísifo vergado sob o peso de seu rochedo” (1998, p. 840) representa o castigo da humanidade condenada a carregar “pedras” incessantemente, um verdadeiro suplício, pois se o ser humano ignorando outras necessidades de realização individual, coletiva e espiritual, pode ficar reduzido ao vazio da repetição infinita. Viver se compara, portanto, com o esforço contínuo de rolar pedra, tomando-se a pedra como metáfora de dificuldades. Para Chevalier; Gheerbrandt (1982) a ideia é a de refazer algo e representa “a eterna escalada do rochedo de Sísifo”.

Alice Ruiz em “caminho de pedra” faz uma viagem pelo imaginário grego, uma leitura pós-moderna e concisa do clássico da mitologia grega. Reconstrói grande parte do mito descrito no clássico, sem se ater às divisões temáticas e ao rigor estilístico do texto ovidiano.

Essa pequena digressão é para situar o mito de Narciso na sua obra, e que está sintetizado nos versos “Há uma pedra no caminho/desde a idade da pedra/até os dias de hoje/mas eu é que não desvio”. Alice Ruiz S. tem arguta percepção do papel da mitologia no

estudo da condição humana, e no poema “Caminho de pedra” parece mostrar, por uma inversão do mito, uma “desleitura” deste, pois embora reconheça a “pedra” ela não desvia, segue insistente seu caminho, desviando-se, vencendo as barreiras, para numa relação de teimosia não repetir o trajeto exaustivo e frustrante da condenação eterna de Sísifo. Os versos “Quem sabe é a pedra de toque?/Quem sabe é a palha pro ninho?” revelam esta “desleitura” pois a pedra pode ser apenas pro “toque” ou ainda “a palha pro ninho”, isto é, o conforto, o vencer as barreiras e receber o prêmio pela persistência.

O sujeito poético sabe que “há um caminho a percorrer/acompanhado ou sozinho/pode ser duro de roer/mas eu é que não desisto.”, deixa claro seu enfoque no mito clássico da mitologia, mas desconstrói essa ideia de aceitação e passividade que se nota presente em todos os versos.

E nos versos finais, ficada marcado essa “desleitura”: “Quem sabe ele ainda me leva/lá pra minha toca, meu lugar?/Quem sabe ainda não descubro/que não existe caminho?/O caminho se faz ao caminhar.” Neste sentido, fica marcado a ideia da luta, da persistência de construir seu próprio caminho, vencendo os obstáculos, não há a passividade esperada do mito de Sísifo que aceita sua condição e seu destino nesse ponto há uma divergência do poema de Drummond, pois o eu poético luta, reluta, constrói, desconstrói. Por fim, Alice Ruiz transforma a pedra em uma perene fonte de esperança e, principalmente, de indagações e possibilidades de vencer estas “pedras”.

O poema de Alice Ruiz não obedece a uma sintaxe rígida, dando privilégio ao léxico. Cria-se assim um campo semântico que enfoca muito mais na estrutura paradigmática do que na estrutura sintagmática.

Em sua obra *O Mapa das Desleitura*, Harold Bloom (1985) deixa claro que sua preocupação não é com um ou outro texto literário, mas sim com a relação entre eles, pois este que não se realizam leituras, mas desleitura (*misreadings*), e que a literatura é influência, pois ela é intertextual, ou seja, Bloom estuda a influência poética e segundo sua concepção, não existem textos, apenas relações entre eles. Estas relações dependem de um ato crítico, uma “desleitura”, que um poema exerce sobre outro. Portanto, no poema moderno e especialmente com Alice Ruiz, dentro de uma visão pós- revisitada e revisada, a autora tem essa liberdade de “desleitura”, criando um estilo único.

Para Jung (2000) o inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas pré-existentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. Assim o poema deixa explícita essa relação entre o homem contemporâneo e o mito de Sísifo. No último verso a poeta reforça que, o “caminho se faz ao caminhar”, portanto, há uma referência na qual se entende que os problemas vão sempre resolvidos quando vão acontecendo, ou, vai

se aprendendo com os erros. Nota-se o sentimento de frustração, que é algo intrínseco da condição humana. Comparada aos deuses, somos cientes de nossas limitações até mesmo a transitoriedade da vida, de nosso trágico destino que é a morte, enquanto aos deuses cabe a imortalidade.

Em *Navalhanaliga* o poema transcrito abaixo, alude ao mito de Sísifo.

subi e desci a serra
 não trouxe nenhum verso
 nenhuma muda de hera
 no bolso do regresso
 (RUIZ, 1982)

Em “subi e desci a serra” percebe-se certa frustração do próprio fazer poético, o “subir e descer a serra”, isto é, o incessante trabalho poeta, o labor diário em busca de inspiração e a falta desta soa como um castigo infligido a Sísifo. A ideia da busca de inspiração é marcar pelos subir e descer, como condenado sempre a repetir o mesmo ato, e o fato de não trazer “nenhum verso” é o próprio castigo.

3.5 O MITO DE PERSÉFONE

Segundo Commelin (2000), Perséfone era filha de Ceres e de Júpiter e foi raptada por Plutão um dia em que colhia flores. Cheia de Tristeza com a perda da filha, voltasse de suas viagens através do mundo sem ter notícias dela, Ceres descobriu enfim, através de Aretusa ou da Ninfa Ciane, o nome do raptor. Indignada pediu que Júpiter a fizesse voltar do Inferno, o que o deus lhe concedeu, contanto que ela ainda não tivesse comido nada lá. Ascáfalo, filho de Aqueronte e, oficial de Plutão, contou que a vira comer seis grãos de romã desde a sua entrada nas sombrias moradas. Em consequência, Perséfone foi condenada a permanecer no inferno na qualidade de esposa de Plutão e rainha do império das sombras. (2000, p.191).

Sem a atenção de Demetria (Ceres), as colheitas não chegavam, todas as plantas da terra começaram a definhando e a morrer, esperando sempre a volta de Perséfone, que retorna sempre trazendo a primavera, da qual é próprio símbolo. Na obra *Mythology* Perséfone é a considerada a deusa da primavera. (WILKINSON; PHILIP, 2009).

O retorno periódico de Perséfone à mãe que precisava da filha para ajudá-la a tornar as plantas férteis é a própria chegada da primavera na terra. O mito relata o retorno periódico de Perséfone à mãe Demetria, que era a deusa da terra, plantas e agricultura. (WILKINSON; PHILIP, 2009).

Robles (2006) narra que, a mãe de Perséfone, agradecida, ainda que não plenamente satisfeita, Deméter criou as estações do ano, regulou o ciclo das colheitas e passou a ser chamada Deusa do Pão e Senhora das Sementes. Perséfone, por sua vez, foi entronizada no Tártaro, aprendeu a amar seu marido Hades e vagou durante o período indicado pelas pradarias do Mediterrâneo, onde ainda se respira seu alento perfumado e se escuta seu canto primaveril.

Pode-se dizer que há uma força arquetípica presente na psique humana desde a antiguidade até a atualidade, refletida na mitologia grega e conhecida através da poesia, da arte figurativa e da literatura erudita. Eliade (1993) em *Tratado de História das Religiões* observa que, tanto as grandes correntes da religiosidade popular como as sociedades secretas dos mistérios egeo-orientais se cristalizaram em volta das chamadas divindades da vegetação, que são primordialmente divindades dramáticas, responsáveis pelo destino do homem, conhecendo as paixões, o sofrimento e a morte. Eliade (1993) expõe que jamais uma divindade se aproximou tanto dos homens. como as divindades soteriológicas que partilham os sofrimentos desta humanidade, morrem e ressuscitam para resgatá-la.

O mito de Perséfone se faz presente no projeto poético de Alice Ruiz S., mostra justamente essa força arquetípica, pois Perséfone é considerada a deusa da primavera. Robles (2006) narra que “no momento em que Perséfone retorna às pradarias, explode a primavera, florescem as plantas e tudo se dispõe para uma nova colheita.” (2006, p. 72).

VOLTO NA PRIMAVERA

antes que eu te deixe
deixa dar
um gole em você
cair de porre
até o verão
tirar um sarro
do teu coração
não, não é mole
ficar sem ninguém
pra sonhar no outono

depois me deixe ir
 ou se puder me espera
 volto na primavera
 quando acabar a primavera
 (1999, p. 37)

Em “volto na Primavera”, o mito de Perséfone se faz presente, pois o poema narra uma história de recomeço amoroso, o eu-poético menciona as estações do ano “o verão” e o “outono”, que vai embora quando chega a primavera.

No poema a primavera significa o recomeçar do amor. Também a espera da nova primavera sugere a volta à infância, em busca da renovação dos sonhos e esperanças, um tema recorrente na obra de Alice Ruiz S. A ideia de eterno retorno caracteriza, também, o regime noturno de Durand (2001), no qual a angústia causada pela passagem do tempo é sanada pela existência dos ciclos. Mas, nesse poema Alice Ruiz S. termina em tom pessimista e surpreendente, afirmando que, retornará no final do retorno da primavera, ou seja, tarde demais.

Percebe-se uma “desleitura” no poema estudado, pois Alice Ruiz decompõe os elementos da escrita, servindo para descobrir partes do texto que estão dissimuladas e que interditam certas condutas, portanto a “desleitura”. Longe de destruir o texto, a poeta faz uma desmontagem deste, decompondo os elementos do mito, tornando-se uma das leituras possíveis, criando novos conceitos, novas leituras. Neste caso, está presente nos versos “volto na primavera/quando acabar a primavera” pois numa nova leitura, contrariando o mito grego, na qual Perséfone voltará toda primavera, está não voltará. Diante disso, conforme Bloom (1985), a relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto é uma desescrita, assim como a escrita é uma “desleitura”. Portanto, o significado de um texto literário é outro texto literário, criado originalmente pela “desleitura”. Assim, não há interpretação situada entre o texto e o significado, mas entre o texto e as suas leituras. Em outras palavras, a compreensão deste texto literário sempre se permite que se realizem novos significados, neste aspecto, o leitor não deve buscar um significado escondido, uma compreensão das relações ocultas na literatura, porque estas não existem. A linguagem é uma construção arbitrária, e de acordo com Bloom(1985), dependente da imaginação do ser humano, a influência poética “depende de um ato crítico, uma “desleitura” ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro: repetição e diferença. (BLOOM, 1995, p. 15). Em Alice Ruiz, a influência da “desleitura” ocorre sempre pela diferença.

De acordo com Jung (2000), todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas, etc., não são de modo algum alegorias destas experiências objetivas, mas sim expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção, isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza. Neste sentido, o homem, através da observação da natureza projeta seus próprios dramas, anseios e aspirações.

Mito é uma narrativa tradicional de conteúdo religioso, que procura explicar os principais acontecimentos da vida por meio do sobrenatural. Eliade expõe que este é considerado como uma história sagrada, e, portanto, uma história verdadeira, porque se refere sempre a realidades. Dessa forma, para Eliade o fato do mito relatar as experiências dos seres sobrenaturais e manifestações dos seus poderes sagrados, ele torna-se o modelo exemplar de todas as “actividades humanas significativas” (1991, p. 13). Assim, o mito é visto como uma espécie de exemplo moralizante para a humanidade. Um tipo de “cartilha moral” de uma sociedade. Eliade (1991), ainda menciona que o símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafia qualquer outro meio de conhecimento.

No dizer de Campbell o caminho comum da aventura mitológica do herói é a magnificação da fórmula representada nos ritos de iniciação: separação, iniciação, retorno. “[...] O herói inicia sua aventura desde o mundo de todos os dias até uma região de prodígios sobrenaturais, enfrenta forças fabulosas e ganha uma vitória decisiva; o herói regressa de sua misteriosa aventura com forças de outorgar forças a seus irmãos [...]”. (2007, p. 35,39). Portanto, era a volta de Perséfone que trazia a primavera ao mundo, regressava todos os anos para trazer benefícios à terra e seus habitantes, além de alegrias à mãe, Deméter.

3.5 O MITO DE DIONÍSIO

Dionísio é o deus da *metamorphosis*, quer dizer, o deus da transformação. (BRANDÃO, 2005, p. 113).

Baco passou toda sua infância longe do Olimpo, em Nisa ou, talvez, na Índia. Crescido, efetuou a conquista da Índia, com uma tropa de homens e mulheres que, em vez de armas, levavam tirsos e tambores. Suas voltas foi uma marcha triunfal de dia e de noite. Depois, esteve no Egito, onde ensinou a agricultura e a arte de extrair mel; plantou a vinha e foi adorado como deus do vinho. “[...]. Foi Baco, conta-se, o primeiro a fundar uma escola de

música: em sua honra foram realizadas as primeiras representações teatrais. [...]”. (COMMELIN, 2000, p. 63, 64).

O séquito de Baco era numerosíssimo, além de Sileno (seu pai de criação) e das Bacantes notavam-se nele ninfas, sátiros, pastores, pastoras e até o deus Pã. Todos levavam o tirso enlaçado por folhagens, vides, coroas de hera, taças e cachos de uva. Baco abre a marcha e todo o cortejo o segue, dando gritos e soando ruidosos instrumentos musicais.

De acordo com Commelin (2000), as Bacantes, ou Mênades, eram primitivamente as ninfas ou as mulheres que Baco levava consigo para conquistar a Índia. Mais tarde foram designadas por esse nome as moças que, simulando um transporte báquico, celebravam as *Orgias*, isto é, as festas de Baco, com atitudes, gritos e pulos desordenados.

[...]. Baco é representado comumente com chifres, símbolo da força e do poder, corado de pâmpano, hera ou figueira, com traços de um homem jovem, sorridente e divertido. Traz numa das mãos um cacho de uva ou um chifre em forma de taça; na outra, um tirso cheio de folhagens e fitas. Tem olhos negros e caem sobre seus ombros os longos cabelos louros com reflexos dourados. Na maioria das vezes é imberbe, sendo sua juventude eterna como a de Apolo. [...] Às vezes é chamado de *Liber* (livre), porque o deus do vinho liberta o espírito de toda preocupação. (2000, p. 69).

Wilkinson; Philip (2007) afirmam que Baco, também conhecido como Deus do Teatro, Dionísio viajou pelo mundo conquistando países como a Índia, e fazendo amigos exóticos por onde passava. Dionísio e seus seguidores ensinavam às pessoas a fazer vinho e também praticavam festas orgiásticas, conhecidas como festas dionisíacas, conforme viajavam iam atraindo pessoas estranhas como as Menades, famosas por seus rituais secretos, que envolviam frenesi e danças violentas.

No poema “plantei uva” há uma alusão ao mito de Dionísio, o Deus do vinho ou Baco como era chamado pelos Romanos.

plantei uva
para o vinho
para as festas
para as passas
só deu batatas
(2008, p. 185)

Em “plantei uva” nota-se uma menção implícita às festas dionisiacas, no verso “plantei uva para o vinho/para as festas”. Brunel (1998) expõe que “Dionísio impõe-se como o Deus do vinho. Nas festas, a presença do Deus é simbolizada pelo vinho” [...]. Ainda em Brunel, “Dionísio preside o preparo do vinho.” (1998, p. 234, 236). No entanto, por algum motivo, o eu-lírico não “colhe o que plantou”, o termo coloquial “só deu batatas” remete-se ao entendimento que tudo o que ela havia planejado ao plantar uvas, não surtiram o efeito desejado ou esperado, nota-se a frustração presente nos versos.

No dizer de Chevalier; Gheerbrant, o vinho é geralmente associado ao sangue, tanto pela cor quanto pelo seu caráter de essência de planta: em consequência, é a poção de vida ou de imortalidade. Nas tradições de origem semítica particularmente, porém não exclusivamente - é também o símbolo do conhecimento e da iniciação, devido à embriaguez que provoca. No taoísmo, a virtude do vinho não se distingue do poder da embriaguez. Para Durand, em artigo “Perenidade, Derivações e Desgaste do Mito”, Dionísio é o símbolo do *hybris*, da irrupção, do excesso. (1996, p.110).

Os poemas de Alice Ruiz fazem alusão ora direta ora indireta aos mitos. Buscam de modo geral, um significado para que o eu-lírico expresse muitas vezes, seus sentimentos, suas angústias e até o que não é explicável racionalmente. Um exemplo podem ser textos que referem à alma gêmea, embora se amem, não conseguem viver juntos, portanto, uma explicação possível seria buscar na mitologia o aspecto místico-religioso que explicaria essa separação.

Durand acredita que existe uma “natureza” biológica do *homo sapiens*, que não é, de forma alguma, “vazia”, mas cheia de potencialidades, e que essas potencialidades se aplicam em infinitas actualizações. São essas actualizações as culturas que constituem os sinais privilegiados e específicos do homem, mas não a causa, o “fator dominante” das suas representações. (1996, p. 82).

A “desleitura” é algo bem marcado nos versos, o eu-lírico não trouxe o que se esperava do morro, embora plantasse uvas, não colheu o esperado – o vinho, portanto há uma digressão presentes nestes versos, nos quais, “batatas” é uma metáfora usada para referir-se ao próprio caminho da vida, pois embora tivesse plantado uvas a colheita foi a inesperada, pode ser uma metáfora para indicar os descaminhos da vida.

Segundo Bloom (1985) o revisionismo é como a origem da palavra indica, um redimensionamento ou uma segunda visão, que leva a uma reestimativa ou uma reavaliação. O revisionista se esforça por ver outra vez de modo a estimar e avaliar diferentemente, de modo então a direcionar “corretivamente”. (BLOOM, 1985, p.16).

3.7. O MITO DE VÊNUS

Vênus é conhecida popularmente como Estrela d'Alva, quando nasce na madrugada antes do Sol. Na mitologia grega é chamada de Afrodite, deusa do amor, na mitologia romana correspondente a Vênus.

Segundo Commelin (2000), Vésper ou Éspéro, que brilha, a noite no ocidente com todo o fulgor com que resplandece Lúcifer nas primeiras horas do dia. Irmão de Jápeto e de Atlas, Vésper morava com seu irmão numa região situada a oeste do mundo e chamada Hésperis. Na Grécia, ou o monte Eta lhe era consagrado. (2000, p. 92).

Há quatro poemas de Alice Ruiz que remetem à estrela Vênus, único planeta que tem nome de uma deusa mulher. Seu nome definitivo foi emprestado da deusa romana do amor e da beleza, que os gregos chamavam Afrodite. Vênus é o segundo corpo celeste mais claro após a lua, portanto, é uma estrela importante no imaginário popular.

Segundo Verne (2006) desde a antiguidade, que a primeira estrela a brilhar ao anoitecer e no alvorecer, se tem chamado popularmente de Estrela Vésper, Estrela Vespertina, Estrela Matutina, Estrela do Pastor ou Estrela d'Alva.

A poeta ainda alude em seu poema sobre a chegada da primavera, e consequentemente, da estrela Vênus. De acordo com Tatiane Lira (2009), em “Vênus e a Primavera”, a primavera é o tempo de celebrar a chegada de Vênus. “Dia 22 de setembro, temos o equinócio de Primavera, quando o dia tem a mesma duração da noite, aqui no lado sul do planeta é marcado pelo aparecimento do planeta Vênus e a entrada do Sol em Libra”. A primavera é um momento de renascimento, de inícios de ciclos, do desabrochar dos sonhos e desejos.

primeira estrela Vésper
véspera do que se espera
vira primavera
(1998, p. 25)

presente de Vênus
primeira estrela que vejo
satisfaça o meu desejo
(1982)

Vênus é uma das divindades do Olimpo, na mitologia greco-romana. É representada por uma bela jovem, cujos longos cabelos caem sobre seu corpo, escondendo as partes íntimas. Vênus é, também, o nome do planeta mais próximo da Terra e o segundo a partir do Sol. No poema “primeira estrela” a poeta alude à estrela vespertina que aparece sempre ao alvorecer. Neste poema a poeta associa a chegada da estrela à da primavera. Há um jogo de aliterações com a consoante “v”.

Em “presente de Vênus” o fazer poético de Alice Ruiz volta-se para Vênus, a qual por ser a primeira a estrela, a poeta faz um pedido que esta que esta satisfaça seu desejo. Na verdade, “presente de Vênus” é, de fato, uma quadrinha que as crianças diziam, no passado, ao verem a primeira estrela da tarde e, após esta quadrinha, se fazia um pedido, assim como quando se vê uma estrela cadente. Portanto, nos versos “primeira estrela que vejo/ satisfaça meu desejo”, fica evidente que para o eu-lírico esta estrela teria a mesma magia, conferida à estrela cadente, que ao ser vista, satisfaz desejos. Neste caso, o desejo satisfeito seria um presente de Vênus. Neste poema Alice Ruiz marca a repetição de rimas “vejo” e “desejo” que proporciona ritmo ao poema.

O poema “escreva” sol também tem referência a Vênus.

escreva sol
com restos
do sashimi
anote
do talão de cheque
cheguei aqui
é menos que Vênus
é mais que arte
agora escreva restos
e reste
(RUIZ, 2010, p. 20)

Adorno (2008), em “Revendo o Surrealismo”, observa que a teoria corrente do Surrealismo, sedimentada nos manifestos de Breton, mas também predominantemente na bibliografia secundária, relaciona o movimento aos sonhos, ao inconsciente e mesmo aos arquétipos junguianos, que tanto nas colagens quanto na escrita automática teriam encontrado uma linguagem imagética livre das intromissões do eu consciente. De acordo com Adorno, os sonhos jogariam com elementos da realidade da mesma maneira que os procedimentos do Surrealismo. (2008, p.135). O poema “escreva sol” é constituído por ideias surrealistas,

remete-se a uma sucessão de imagens simbólicas, dentre elas o planeta Vênus, a poeta e à própria deusa.

No dizer de Chevalier; Gheerbrant (1982), a imagem poética do Sol é tão diversificada quanto rica de contradições. Se não é o próprio deus, é para muitos povos uma manifestação da divindade (epifania uraniana). Se a luz irradiada pelo Sol é o conhecimento intelectual, o próprio Sol é a Inteligência cósmica, assim como o coração é, no ser, a sede da faculdade do conhecimento.

O Poema “menina estrela” – dedicado à filha Estrela Ruiz Leminski - também trata da temática de Vênus.

menina estrela
à beira do mar
persegue a lua

olhos verdes cana
cabelos cor de mel
doce de menina

olhos de ver Vênus
mesmo fechados
cintilam verdes

Para Estrela Ruiz Leminski
(1998, p. 84)

Neste poema, a autora descreve a beleza “olhos verde cana/cabelos cor de mel” e “doce de menina”. Há também alusão a Vênus, cujos olhos fechados cintilam tanto quanto a estrela. Há uma ambiguidade presente no poema, pois tanto se remete a “menina estrela”, isto é, a estrela mesmo, quanto à filha que também se chama Estrela.

Nos poemas analisados, Vênus parece remeter-se a um protótipo de beleza, parece existir uma ligação entre Vênus e a beleza.

3.8. PARCAS OU MOIRAS

Durand, em *O imaginário*, expõe que “todo pensamento humano, é uma representação, isto é, passa por articulações simbólicas. [...] no homem não há uma solução de continuidade entre ‘o imaginário’ e o ‘simbólico’.” (DURAND, 1998, p. 41. Grifo do autor.). Disso decorre que o imaginário constitui o “conector obrigatório” pelo qual forma-se qualquer representação humana.

Conforme Durand, o fio é o primeiro elemento de ligação artificial. Na Odisseia, o fio já é símbolo do destino humano. Ainda no dizer de Durand (1991, p. 107),

[...] tal como no contexto micênico, Eliade aproxima certamente o fio do labirinto, conjunto metafísico-ritual que contem a ideia de dificuldade, de perigo e de morte. O elemento que liga é a imagem direta das “ligações” temporais, da condição humana ligada à consciência do tempo e à maldição da morte.

A partir dessas acepções, Bachelard (1990), conforme o já exposto, afirma que todo embaraço tem uma dimensão angustiada. Os poemas “ponto sem nó”, “minhas” e também “bem que eu vi”, remetem à imagem do fio remete a outros personagens mitológicos, entre eles, as Moiras, responsáveis em fiar o destino humano. Mas é com Ariadne que temos no fio o sentido da sobrevivência, do amor, e da entrega. Penélope fia para sobreviver e, com isso, tece seu destino. (SILVA, 2009).

As parcas eram divindades responsáveis pelo destino dos homens. Eram três irmãs, filhas da noite ou de Érebo, ou de Júpiter e Têmis, ou então, segundo alguns poetas, filhas da *Necessidade* e do *Destino*. A obscuridade do nascimento das parcas indica que exerceram suas funções fatais desde a origem dos seres e das coisas: são tão antigas quanto a Noite, a Terra e o Céu. Chamam-se Cloto, Láquesis e Átropos, e sua morada é vizinha das Horas, nas regiões olímpicas, de onde velam não apenas pela sorte dos mortais, mas também pelo movimento das esferas celestes e a harmonia do mundo. Possuem um palácio em que o destino dos homens está gravado em ferro e bronze, de sorte que nada pode apagá-lo. Imutáveis em seus desígnios, têm nas mãos o fio misterioso que simboliza o decorrer da vida, nada podendo dobrá-las e impedí-las de cortar a trama.

No dizer de Commelin (2000), Cloto, vem de uma palavra grega que significa “fiar” “[...] é ela que tem nas mãos o fio do destino humano. [...]”. Laquesis, palavra grega que

significa “sorte” ou “ação de tirar a sorte”, é a Parca que põe o fio no fuso. [...] Átropos, isto é, em grego “inflexível”, corta implacavelmente o fio que mede a duração da vida de cada mortal. (2000, p. 82, 83). Durante o trabalho, as Moiras fazem uso da Roda da Fortuna, que é o tear utilizado para se tecer os fios.



Figura 23, “Grabmal des Prinzen”. SCHADOW, Johann Gottfried (1764–1850)

Photo: PRAEFCKE, Andreas.

FONTE: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Schadow_Grabmal_Alexander_2.jpg

Conforme Bulfinch (2005) a ocupação das Parcas era em tecer o fio do destino humano e, com suas tesouras, cortavam-no, quando bem entendiam. Estes “fios” presentes na poética de Ruiz representam certa introspecção do eu-lírico e certa esperança por encontrar o que o fio conduz à saída do labirinto ou uma analogia para referir-se aos problemas, angústias e preocupações.

Campbell afirma que,

[...] nem sequer teremos que correr os riscos da aventura sozinhos; pois os heróis de todos os tempos nos precederam; o labirinto é totalmente conhecido. Temos apenas que seguir o fio da trilha do herói. E ali onde pensávamos encontrar uma abominação, encontraremos uma divindade; [...] e onde pensávamos estar sozinhos, estaremos com o mundo inteiro. (CAMPBELL, 2007, p. 32).

Em *A Odisséia de Ulisses: o homem e o mito*, Martins (2010) conclui que as culturas dos diferentes povos sempre registraram seus mitos como forma de explicar o que não era

compreensível ao homem, como a cosmogonia e a escatologia, além dos ciclos da natureza, os terremotos e maremotos, as erupções vulcânicas etc. Tais acontecimentos ocorreriam por vontade dos deuses, figuras sobrenaturais, dotadas de poderes para governar desde o clima até a vida e a morte.

Para Lopes, “cada mito é como um dos prismas de um cristal iluminado pela luz do Ser, desvelando em sua dispersão algumas das cores visíveis ao nosso olho”. (1995, p. 169). Neste sentido, cabe ao leitor compreender a analogia deste “cristal” presente no poema e suas relações míticas.

O escritor argentino Jorge Luiz Borges, segundo Lopes (1995), utilizou o mito da biblioteca de babel com a ideia do labirinto. Sem fim ou início, composta por infinitos caminhos que se cruzam, o labirinto simboliza a literatura universal. A fascinante concepção de Borges é a de que o labirinto simultaneamente é “uma biblioteca universal, contendo todos os livros, e um único e infinito livro, do qual derivam todos os livros.” (1995, p. 177). Tal mito também foi revisitado na poética de Alice Ruiz S., que em vários poemas em que aborda-o, ora direta, ora indireta, sempre no sentido de ligar os “fios” do destino.

No poema transcrito há uma reminiscência à Ariadne que tinha os fios que conduziam Perseu ao Labirinto.

Ponto sem nó
 você não dá
 ponto sem nó
 ponto cruz
 ponto cheio
 ponto ajour
 jura que não
 vive sem nós
 mas nunca diz
 a que veio
 mon amour
 nosso enredo enrolado
 todo emaranhado
 tecido por linhas tortas
 foi desfiado
 a trama é toda sua
 personagem principal
 quanto a mim
 resta o papel vilão
 do ponto final
 (1999, p.56)

Letra: Alice Ruiz
 Musica: Itamar Assumpção

As “expressões “ponto sem nó” e “nosso enredo enrolado/todo emaranhado” lembram os corredores do labirinto, no qual estava o Minotauro. “Tecido por linhas tortas/ foi desfiado” faz uma alusão à Ariadne segurando o “fio” para que Teseu pudesse encontrar a saída. Os versos “a trama é toda sua/personagem principal/quanto a mim/resta o papel vilão/do ponto final”. Embora retome a tradição grega do Mito de Ariadne e Perseu, no enredo fica bastante reafirmado a questão do abandono de Perseu quando cita os versos “nosso enredo enrolado”, “mas nunca diz a que veio”, e no final resta a ela ainda o papel de “vilã”, ou seja, de “desenrolar” a história deles pondo um ponto final

O segundo poema transcrito de Ruiz também faz menção ao labirinto, a imagem parece ser de alguém perdido entre “linhas tortas” vendo o “mapa da mina”, ou seja, do labirinto, mas como encontrar o caminho se tudo conduz ao labirinto?

minhas
 linhas tortas
 veias remotas

vejo
 mapa da mina
 carta de rima

labirinto
 a obra prima não veio
 tudo que sinto
 (1982, s/p)

Em “minhas”, não se trata, apenas, da sonoridade, musicalidade, mas o que está em jogo é a relação entre som e sentido. As rimas e sonoridade presentes enfatizam o sentido do sujeito lírico: o poema tematiza um eu-lírico perdido, indeciso como as paredes labirínticas. E quando se refere “a obra-prima não veio” parece aludir à falta de inspiração, ao próprio vazio momentâneo dela enquanto poeta para produzir uma “obra-prima”. O “mapa da mina” pode ser análogo ao labirinto, uma espécie de caverna também, ou ainda, a falta de inspiração faça o eu-lírico sentir-se perdido, deslocado.

Em *A Terra e os Devaneios do Repouso*, Gaston Bachelard (1990) alude ao labirinto e suas simbologias, mostrando que as fontes da experiência labiríntica são ocultas, as emoções que essa experiência implica são profundas, primárias: “transpomos a emoção que barra o caminho” (1990, p. 161). Para Bachelard, há antes da geometria dos labirintos, uma fantasia dinâmica especial e mesmo uma imaginação material. Em nossos sonhos, somos às vezes, uma matéria labiríntica, uma matéria que vive estirando-se, perdendo-se em seus próprios desfiladeiros.

O filósofo salienta ainda que, “todo labirinto tem uma *dimensão inconsciente*. Todo embaraço tem uma *dimensão angustiada*, uma profundidade”. (BACHELARD, 1990, p. 163). Entretanto, é justamente essa dimensão angustiada que deve revelar as imagens tão numerosas e monótonas dos subterrâneos e labirintos. Neste sentido, ele prossegue mais adiante que “vincular sistematicamente o sentimento de estar perdido a todo caminhar inconsciente é encontrar o arquétipo do labirinto.” (1990, p. 163. Grifos do autor).

Nos dois poemas - “minhas” e “linhas tortas” - há a alusão a “linhas tortas” que sugerem fios, o possível fio de Ariadne. Bachelard acerca dessa imagem salienta que, “o fio de Ariadne é o fio do discurso”, “é um fio de volta”. Prossegue ainda proferindo que na prática da exploração de cavernas complicadas é costume desenrolar um fio que guiará o viajante em sua viagem de volta. “Graças à simples marca do fio desenrolado, o visitante tem confiança, está seguro de voltar.” É essa confiança que o fio de Ariadne simboliza. (BACHELARD, 1990, p. 165). Com relação ao poema pode-se entender o “fio” como metáfora para esperança que pode simboliza a volta.

Segundo Chevalier; Gheerbrant (1982), Ariadne se apaixona por Teseu. “Para que ele encontre a saída do labirinto ela lhe entrega um novelo de fios”. (1982, p. 611). Ainda, entre as diversas simbologias, Ariadne aparece em Roma como a imagem emblemática da amante abandonada. Seu rosto desolado permanece como uma das referências mitológicas mais solicitadas pelo sofrimento amoroso feminino.

3.9 O MITO DE NARCISO

Durand afirma que Gaston Bachelard (1884-1962) foi “o pioneiro incontestável” desta “nova crítica” tão “ávida de documentos” (texto, obra de arte), em particular dos conteúdos

imaginários e das heranças estéticas, tendo por única justificativa “as obras culturais, as filiações históricas e as genealogias de vários letrados” (DURAND, 1998, p. 57).

Durand (1998, p. 59), assinala ainda que:

Será ao redor das imagens poéticas e literárias dos quatro elementos clássicos que, ainda antes da 2ª. Guerra Mundial (*A psicanálise do Fogo*), que Bachelard construirá sua análise literária na qual a imagem surge para iluminar a própria imagem, criando assim uma espécie de determinismo transversal na história e na biografia.

Portanto, foi a partir dos estudos de Bachelard que a mitoanálise e mitocrítica passaram a ser usadas para estudos de textos literários e culturais. Alice Ruiz S. utilizou-se em vários poemas da imagem do mito de Narciso. Para Cruz (2012) o tema do duplo pode expressar-se mediante os recursos imagéticos: espelho, alteridade, retrato, sombra, reflexos, o mito de Narciso, personagem gêmeo ou sósia, entre outros. E complementa, “o tema “o tema do eu e do outro é regido por uma lógica que lhe confere unidade: relacionado ao tema do duplo, o desdobramento do eu reflete uma inquietude metafísica e, ao mesmo tempo, aponta para uma profunda reflexão sobre a vida.”(CRUZ, 2012, p. 139).

O mito de Narciso aborda a temática do espelho, do mirar-se e refletir-se na água. Segundo Alves (2007), o espelho pode representar certa introspecção, uma falta de comunicação da pessoa com eu mundo interno. Total desconhecimento de sua personalidade mais íntima e profunda. O contemplar-se no espelho pode ser a busca de respostas em seu próprio interior. Pode-se dizer que é o conhecimento do homem de si mesmo.

Narciso era filho da ninfa Liríope e de Cefiso, rio da Fócida, foi punido pela Deusa Nêmesis por ter desprezado a ninfa Eco. O adivinho Tirésias predissera a seus pais que Narciso viveria enquanto não se visse. Um dia em que passeava no bosque, deteve-se à beira de uma fonte, onde percebeu sua imagem. Enamorou-se de sua aparência e, não se cansando de contemplar seu rosto na água límpida, consumiu-se de amor à beira dessa fonte. Insensivelmente, enraizou-se na relva banhada por ela e se transformou-se numa flor que tem seu nome. (COMMELIN, 2000, p. 149).

De modo geral, seja na sabedoria popular ou nas diversas mitologias, o espelho pode assumir diversos significados, mas quase todos consideram o espelho um visor da verdade. Podem ser considerados instrumentos de autocontemplação e reflexão do universo. Lacan o define como um fenômeno limiar, que marca os limites entre imaginário e simbólico (LACAN *apud* ECO, 1989, p. 12). Ligados ao mito de Narciso, jovem que mira a si mesmo

nas águas, pode representar a consciência humana, simbolizando o pensamento em si mesmo “percebe, então, sua imagem e imediatamente apaixona-se por ela”. O fragmento abaixo descreve esse momento decisivo em que Narciso se apaixona pela sua imagem, o reflexo reflete a devastação do ser subjugado pela sua aparência, dominado pela vaidade.

Ele contempla seus olhos, dos astros, a cabeleira digna de Baco e Apolo, as bochechas lisas, o pescoço de marfim, a boca graciosa e a pele que une o brilho do cobre à brancura da neve. Sem saber, deseja a si mesmo. Consumido por este fogo interior, esquece de comer e dormir, e logo começa a definhar. Quando se dá conta que ama a própria imagem está apaixonado por si, deseja morrer [...] (BRUNEL, 1998, p. 747).

O narcisismo é, portanto, o exagero da autocontemplação. Para Cirlot, o mito de Narciso significa a visão antropomórfica do *cosmos*. Dentro da teoria psicanalítica, o complexo narcisista está assinalado pela fixação afetiva do indivíduo em si mesmo. Manifesta-se, psicológica e afetivamente, por um desinteresse do mundo exterior e uma exploração da vida interior no sentido egocêntrico, dando uma importância exagerada à sua própria pessoa. (*apud* VELOSO, 1985).

Tal mito deu origem a uma série de simbologias, dentre as quais, Narciso simboliza o poeta que, atrás das aparências imperfeitas, deseja descobrir os arquétipos e as essências; a água representa “a obra de arte pura – paraíso parcial onde a ideia refloresce em sua pureza interior”. Brunel (1998) salienta que, o mito de Narciso é o conflito de identidade e dualidade da natureza humana.

O reflexo do espelho é um convite à reflexão: no esforço para se descobrir a si próprio, o pensamento pode definir-se como espelho vivo da inteligência divina. Assim, “a reflexão do sujeito sobre a teologia da imagem e da semelhança transforma a metafísica do espelho numa filosofia da arte e da criação.” (JACOB, 1990). Portanto, muitas são considerações sobre esse símbolo espetacular – o espelho, que desde os tempos mais remotos, o reflexo deste tem intrigado o ser humano.

Conforme Bachelard (1998), o espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor. (BACHELARD, 1998, p. 23).

Na visão de Baêna (2006), o espelho assume sentidos radicalmente opostos: representa a verdade (símbolo mariano) e a aparência (símbolo demoníaco). A crítica de Platão (427-347 a. C.) sobre o *simulacro*, assenta precisamente, nesta relação entre o objecto

real e o seu enganador reflexo. Neste aspecto, o reflexo no espelho pode possuir dois sentidos: o da verdade ou o símbolo da vaidade, um dos 7 pecados capitais.

Em *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*, a água serve de espelho, “sempre aberto sobre as profundezas do eu, pois o reflexo do eu, que aí se mira, sugere uma idealização [...]”. Por isso é que, Narciso, ao olhar para a imagem refletida na água, tem uma visão idealizante de sua imagem. O espelho é motivo para uma “imaginação aberta.” (BACHELARD, 1989, p. 24).

Durand (2001) afirma que, o espelho não é só um processo de desdobramento das imagens do eu, e assim símbolo do duplicado tenebroso da consciência, como também se liga à coqueteria, e a água constitui, parece, “o espelho originário”. Durand salienta ainda que, o reflexo na água é remete-nos ao complexo de Ofélia, mirar-se é de algum modo, “ofelizar-se” e participar da vida das sombras. O antropólogo assevera que o espelho, em numerosos pintores, é elemento líquido e inquietante. (2001, p. 111).

A retomada ao mito de Narciso proporciona uma reflexão sobre a “ilusão” de essa imagem especular, e, desta duplicidade intrínseca ao ser humano que permite tratar o tema dos espelhos, enquanto a característica reflexiva que o mesmo proporciona. Possibilita ao poeta pensar no seu próprio eu, na reflexão a que este arquétipo induz o ser humano.

Eco (1989), em “Sobre os espelhos e outros ensaios”, observa que o espelho “registra aquilo que o atinge da forma como o atinge”. Ele diz a verdade de modo “desumano”, como se o cérebro interpretasse os dados fornecidos pela retina, mas o espelho não interpretasse os objetos. Eco salienta que, em todo caso, por mais fortes que sejam as ilusões, as ambiguidades, as confusões “sobre o limiar”:

[...] a tentação de homologar imagens especulares e registros, basta recorrer ao experimentum crucis: reproduza-se um espelho numa fotografia, num enquadramento cinematográfico ou televisivo, num quadro. Essas imagens de imagens especulares não funcionam como imagens especulares. Do espelho não surge o registro ou ícone que não seja um outro espelho. O espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança. (ECO, 1989, p. 17, 37).

Para Chevalier; Gheerbrant, o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. Na doutrina budista, o espelho é “símbolo da **sabedoria** e do **conhecimento**, sendo o espelho coberto de pó aquele do espírito obscurecido pela ignorância” (1982, p. 394 Grifos dos autores). Neste sentido, o espelho mostra, mais que uma imagem, reflete a sagacidade da poeta que busca o reflexo das palavras para focalizar a busca de si, a

introspecção, a procura de sua essência. Nas tradições orientais é símbolo de sabedoria, conhecimento e iluminação.

O espelho também é um símbolo solar, na medida em que reflete a inteligência suprema, mas também é um símbolo lunar, porque a lua funciona como um espelho da luz do Sol. Na China, para além de lunar e feminino, o espelho é o símbolo da rainha, da harmonia e da união conjugal. Platão comparava a alma a um espelho, no que foi seguido por alguns padres da Igreja. Entre os sufis do Islão, o espelho exprime o medo que os seres humanos têm de se conhecerem a si próprios. (INFOPÉDIA, 2012).

Alguns poemas de Alice Ruiz S. retomam a temática do mito de Narciso, que se repete em várias obras e quase sempre associados à introspecção, à busca de si própria, marcados pela consciência da efemeridade da vida. A seguir, alguns poemas de Alice Ruiz S, com as respectivas análises, que apresentam temas recorrentes do mito de Narciso.

Em “A bela Adormecida no Espelho”, o próprio título alude ao conto de fadas da Bela Adormecida que ficou por cem anos dormindo. Num dubio sentido que o refletir-se no espelho pode trazer: o tempo perdido sem notar-se como mulher, sem reconhecer e ter sua identidade ou o despertar da consciência dessa feminilidade. Nas lendas e histórias de fadas, os espelhos mágicos têm uma função de prever o futuro.

A BELA ADORMECIDA NO ESPELHO³³

Há uma mulher mais bela que eu?

olhar doce
azul turquesa
abertos à força do rímel?
olhos que não vêem
coração que não sente
fotografia em movimentos
suaves, suaves, suaves.
Do outro lado
pano de fundo
o mundo.
Retorno
contorno a boca
por dentro, catatonia
não se transparece

³³ No poema há jogo de sentidos, entre o conto de Branca de neve e a Bela Adormecida, pois embora o título aluda à história da Bela Adormecida, no primeiro verso “Há uma mulher mais bela que eu?” a reminiscência é à Madrasta de Branca de neve mirando-se no espelho.

na aparência oca.
 Ombro reto
 sobrancelha arqueada
 falta pouco
 para ser amada.
 caricatura, minha cara
 ranhura na moldura
 essa ruga
 não devia estar aí
 se multiplica
 contra a vontade
 no tempo gasto
 para não deixar
 aparecer o tempo.

me diga espelho meu
 (2010, p. 203)

O verso “Há uma mulher mais bela que eu?” traz imediatamente a imagem da madrasta, personagem da história de *Branca de Neve*, mirando-se no espelho, a qual é uma versão do mito de Narciso. Neste mirar-se, a madrasta tinha a autoconfiança que acaba substituindo pela inveja e pela auto-depreciação quando o espelho revela que “branca de neve é a mais bela”. A Rainha Má, diante da atração por seu próprio ego, ao se deixar levar por seu mesmo refletido no espelho, marcha para o mesmo fim trágico de Narciso: afogar-se e destruir-se na imagem que faz de si mesmo.

Para Robles (2006), a bruxa, personagem de *Branca de Neve*, é a maligna por excelência de todos os relatos modernos: madrasta, invejosa da juventude de sua enteada, nostálgica por amor e, crescente-se, uma solitária ególatra que explora no espelho as marcas do tempo perdido.

Na sequência do poema, o sujeito-lírico vai descrevendo-se “olhar doce, azul turquesa”, mas “abertos à força do rímel?” Aqui, o uso da interrogação, marca esse ato reflexivo que o mirar-se causa, seus olhos estariam fechados? Seria uma metáfora para referir-se à inércia ou à frustração? Em “olhos que não vêem/coração que não sente” há uma identificação com o provérbio popular “o que os olhos não vêem o coração não sente”, há um possível duplo sentido de não ver, no sentido real, ou ainda no figurado, de não perceber-se enquanto ser humano e o ato de olhar-se no espelho seria o despertar dessa consciência. Para Brunel (1998) a busca da verdadeira identidade é, de uma ou de outra maneira, o objetivo que persegue as histórias de duplos vistas dentro de uma perspectiva freudiana. A abordagem do

inconsciente é em tais casos “o discurso do outro”, fornecido pelo duplo. Neste caso, o eu-lírico busca através da imagem refletida seu próprio eu, o encontro consigo.

Os versos “contorno a boca/por dentro, catatonia/não se transparece/na aparência oca” refletem angústia de um estado depressivo, marcado pelos signos “catatônicos” e “ocos”, pode simbolizar o contorno do batom, no rosto pintado, mas o sentimento de tristeza e depressão é escondido pela maquiagem. Fazendo uma analogia, como num circo, onde o palhaço tem que sorrir, mesmo que a alma chore, o rosto pintado refletirá a alegria, mascarando a dor. Em “sobrancelha arqueada/falta pouco/para ser amada”, há pelo verso certa contrariedade e insatisfação expressa por “sobrancelha arqueada” e neste o eu-lírico admite “falta pouco para ser amada”, portanto, parece que o sentido de tal reflexão é de caráter amoroso, pois a mesma revela não ser amada, embora por pouco. Nos versos “essa ruga/não devia estar aí/se multiplica /contra a vontade/no tempo gasto/para não deixar/aparecer o tempo”, o eu-poético reconhece as marcas físicas deixadas pelo tempo, há uma visível contemplação que identifica a preocupação com a transitoriedade da vida e a passagem implacável do tempo, pois as rugas se “multiplicam”, isto é, se espalham pela face.

O poema “borrada no espelho”, de *Navalhanaliga* (1982), também aborda a mesma temática do espelho, do mito de Narciso.

borrada no espelho
 não sei se me explico
 uma cara que eu não pinto
 (RUIZ,1982)

Em “borrada no espelho”, o eu-lírico deixa explícito o mirar-se no espelho como forma de meditação, pois, não reconhece o rosto “borrado” que reflete uma “cara” desconhecida, distorcida que não a agrada. Há um jogo entre o ser real e a imagem refletida, a realidade e a fantasia se confundem, podendo indicar a própria indecisão do eu-lírico, frente à realidade refletida. O poema incita à reflexão da transitoriedade da vida. A brevidade das nossas vidas é um dos temas mais recorrentes do pensamento existencial humano e essa inquietude aflige, ironicamente, de forma permanente, o espírito humano. Chevalier; Gheerbrant (1982) relaciona espelhos às estrelas, são reveladores da verdade e instrumentos de iluminação, ambos os espelhos. Portanto, o espelho, neste caso, revela uma verdade que desagrada ao eu-poético: a deformação do próprio rosto, o envelhecer.

“Essa viagem ao interior de si, que rompe (graças à ajuda de instrumentos mágicos) os estreitos limites das aparências (espelho, vaso de ouro)”. (BRUNEL, 1998). Desse modo é através do espelho que o eu-poético se encontra e é através do espelho, que é um objeto mágico, que esse encontro propicia a reflexão de si.

Alice Ruiz S. possui poemas que abordam essa passagem do tempo através da reflexão do eu-lírico diante do espelho. Edgar Morim (1997), antropólogo francês, em *O homem e a Morte*, salienta que a proximidade da morte é fonte de angústia durante toda a vida. Esta preocupação constante, seja consciente ou subconsciente, parece intensificar-se após a meia-idade, quando o tempo que resta à frente torna-se menor do que aquele já ficou para trás.

com essa ruga tão funda
por que não se enterra?
com essa terra tão grande
como é que não afunda?
(RUIZ, 1982)

Em “com essa ruga tão funda” nota-se o caráter meditativo de alguém em busca de si, ao olhar-se no espelho o reflexo da efemeridade da vida “com essa ruga tão funda”, a consciência do envelhecer e da passagem do tempo. O caráter meditativo vem marcado pelo uso da frase interrogativa “por que não se enterra?”, ou seja, por que não desaparece. Brunel aborda que a maior parte dos estudos realizados no século XX sobre o duplo privilegia o ângulo psicológico, a começar pela interpretação psicanalítica de O. Rank (1914) que relaciona os diferentes aspectos do duplo na literatura com um estudo da personalidade dos autores, com os estudos dos mitos (Narciso) e das tradições mitológicas. (BRUNEL, 1998, p. 263).

Bachelard afirma que os espelhos de vidro, na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável, por que a imagem vista é concluída, exata e a das águas é “motivo para uma imaginação aberta”, não concluída, é um reflexo vago. (BACHELARD, 1998, p. 24)

As mais antigas reflexões na obra de Sêneca, escrita em torno de 4 mil anos a.C., *A Brevidade da vida* (2007), o filósofo já abordava a consciência de nossa vulnerabilidade e a inevitabilidade da morte e do nada, permanecem grandes mistérios, cuja solução desafia nossa consciência e intelecto.

De modo geral, qualquer que seja a arte, o homem frequentemente registra a sua ansiedade em relação à brevidade da vida, no caso de Alice Ruiz S., seus poemas refletem essa inquietude natural do ser humano diante da passagem do tempo. Em *Navalhanaliga*, há o

poema concreto “o elo” que traz muitas inovações. De acordo com Bosi (2006) em *História Concisa da Literatura Brasileira* houve com o surgimento da poesia concreta, mudanças nos campos: semântico (polissemia, *nonsense*, etc.), sintático (justaposição), léxico (siglas, neologismos, tecnicismos, etc.), morfológico (desintegração do sintagma em seus fonemas), fonético (aliteraões, jogos sonoros), topográfico (não linearidade, o não uso dos versos, em alguns casos), etc.

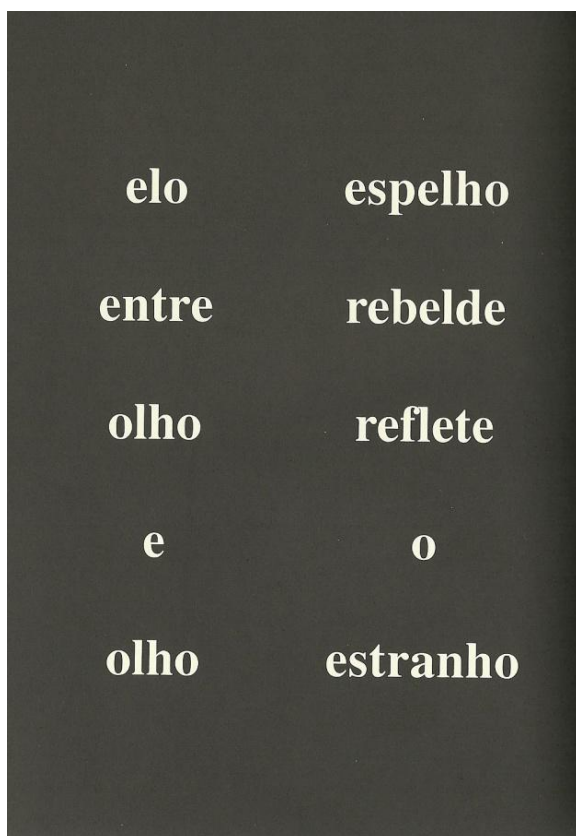


Figura 24. “elo”. Alice Ruiz S.
Fonte: RUIZ S., 1982, s/p

No poema “elo” como é comum nos poemas concretos, a poeta inova no campo morfológico, e possibilita ao leitor formar palavras diferentes, por exemplo, em “elo entre o olho e olho” ou oportunizar outras leituras, graças à topografia das letras, isto é, a disposição das mesmas no papel. Desse modo, pode-se ler nos versos transcritos que há um jogo entre o espelho e o reflexo no qual o espelho “reflete o estranho”. Há neste poema a incapacidade de comunicar-se com si mesmo e com o outro também, o eu-lírico não se reconhece diante da autocontemplação de sua imagem.

A disposição tipográfica das palavras, no poema, remete o leitor à visualização das mesmas são refletidas de forma contrária, como se fosse para ser vista de um retrovisor de um carro, a exemplo de “ambulância”. A sonoridade é também explorada. Assim, através da repetição da consoante “l” – aliteração (**elo**, **olho**, **espelho**, **rebelde**). O “e” (**elo**, **entre**, **espelho**, **rebelde**, **reflete**, **estranho**) e “o” (**elo**, **olho**, **espelho**, **estranho**) marcam as assonâncias que contribuem para a sonoridade.

Quanto ao sentido semântico, além de mostrar onde o “espelho rebelde reflete o estranho” também as letras espelhadas ao contrário confirmam essa convergência. Baseando-se na psicologia de Jung que caracteriza o duplo como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu, ou por ela excluída: daí seu caráter de proximidade e de antagonismo. Trata-se de duas faces complementares do mesmo ser. De um e outro lado do desdobramento a relação existe num tensão dinâmica. O encontro ocorre num momento de vulnerabilidade do eu original. (BRUNEL, 1998, p. 263). Neste sentido, novamente a busca da essência própria, do sentido da vida e do buscar entender-se, compreender-se gera conflitos e “antagonismo” com o outro eu refletido.

A simbologia do espelho se faz presente em diversas obras da poeta que abordam o tema do mito de Narciso e os poemas estão associadas à busca de reconhecer-se e de entender-se como ser humano. O mirar-se no espelho representa introspecção, a busca da consciência e também de entender-se na sua feminilidade.

Acentua-se, nos textos, uma questão essencial: a percepção da fugacidade do tempo, a efemeridade da vida, também representam a consciência humana, simbolizando o pensamento em si mesmo.

Percebe-se nos poemas que o espelho é o refletor da verdade e de sinceridade pela sua natureza mutável e perene. Ele mostra no poema de Ruiz, ora a fugacidade do tempo, ora a estranheza do eu-lírico de não reconhecer-se - “o espelho reflete o estranho” - o buscar o autoconhecimento e a auto-reflexão.

Para Cruz, em *O Universo Imaginário e o Fazer Poético de Helena Kolody* (2001), o tema do duplo pode expressar-se mediante os recursos imagéticos: espelho, alteridade, retrato, sombra, reflexos, mito de Narciso, personagem gêmeo ou sócia, entre outros. [...]. Segundo o autor, o tema do eu e do outro é regido por uma lógica que lhe confere unidade: relacionado ao tema do duplo, o desdobramento do eu reflete uma inquietude metafísica e, ao mesmo tempo, aponta para uma profunda reflexão sobre a vida. A interrogação que, em um primeiro momento, pode se delinear da maneira mais simples: “quem somos?”, porém, é um questionamento que evolui para: “somos quem realmente cremos ser?”, até a mais profunda e

inquietante indagação “somos”? Dentro dessa acepção os poemas de Alice Ruiz buscam essa “inquietação metafísica”, a intensa reflexão sobre sua vivência e sua busca de identidade.

De acordo com Bachelard (1998, p. 25), “diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade.”

Também no poemas, o ver-se no espelho, é instrumento de autocontemplação e reflexão do universo, porque, embora límpidos, algumas vezes eles transmitem também a vaidade – “espelho há alguém mais bela do que eu?” - como em Narciso e na bruxa má do conto de *Branca de Neve*, as imagens podem ser deturpadas.

3.10 O MITO DE TERPSÍCORE

Terpsícore (palavra grega que significa *que gosta da dança*) era a musa da dança. É uma jovem viva, alegre, coroada de guirlandas e segurando uma harpa, com a qual dirige em cadência todos os seus passos. Alguns autores a consideram a mãe das Sereias. (COMMELIN, 2000, p. 78).



Figura 25. “Terpsichore”. Artist: Jean-Marc Nattier 1739

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JeanMarc_Nattier,_Terpsichore_%281739%29,_detail.jpg

Os mitos estão presentes na vida de cada ser humano, não importa em que tempo ou local. Durand afirma que “um mito nunca desaparece, ele pode adormecer, pode definhar, mas esta à espera do eterno retorno [...], porque a semente mítica pode sempre germinar de novo.” (DURAND, 1996, p. 111). As *musas* foram sendo, pouco a pouco, caracterizadas por atributos especiais, e a arte reservou a cada uma delas um papel particular. Segundo Brandão (2004) Terpsícore, musa da poesia lírica, da dança e dos coros, está habitualmente coroada de louros e toca lira para animar a dança. Terpsícore (dança e canto) aparece com um instrumento musical de corda (a lira ou a viola) e às vezes bailando. Elas unem o homem com o sagrado porque estão diretamente vinculadas com o segredo e a harmonia da Criação (Cosmogonia) que revelam na alma humana, na qual a reproduzem (*poiésis* = criação) e da inspiração poética.

DOR BAILARINA

baila no meu peito
uma dor
anda, pula

deita, dança
 baila dor
 bailando nos lábios
 dor bailarina
 anda, vem menina
 dançar comigo
 atrás da cortina
 anda vem menina
 deitar comigo
 que a noite ilumina
 anda, vem comigo
 ou de uma vez por toda
 me elimina
 (1999, p. 46)
 Música: Ivo Rodrigues e Alberto Roberto.

Nos poemas homéricos consideram-se as *musas* deusas da música e da poesia que vivem no monte Olimpo. Ali cantam alegres canções nas reuniões dos deuses. A imagem das *musas* como inspiradoras das artes mostra a força do legado helênico à cultura ocidental. De seu nome deriva o termo museu, lugar inicialmente destinado ao estudo das ciências, letras e artes, atividades protegidas pelas musas.

Terpsicore é a musa da dança. A dança, entre outras funções aliviar as dores e as tristezas dos humanos, ou seja, curar-lhes nossas dores. Mas no poema o eu-lírico usa uma inversão de sentido, quando diz “baila no meu peito/uma dor/anda, pula/deita, dança/baila dor/bailando nos lábios/dor bailarina”, parece inferir a uma personificação da “dor bailarina” que ao bailar aumenta a dor. O eu-poético personaliza a dor como uma “menina” nos versos “anda, vem menina/dançar comigo/atrás da cortina/anda vem menina/deitar comigo” pode se entender que a dor é vista como uma seguidora fiel vem sempre “bailar no peito”, seja atrás da cortina, seja, escondida dos outros, ou na cama, esta não a abandona. Em “anda, vem comigo/ou de uma vez por toda/me elimina” esta dor que não a abandona, parece remeter a uma personificação da morte, que a poeta pede “vem e me elimina”. A dança que deveria trazer alegria, e aliviar as tristezas é representada talvez para tornar a o sofrimento mais cortante, lembra a dança com a morte.

Para Cruz (2001) pode-se dizer que a poesia abre um “leque” de possibilidade de ser que todo nascer contém; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a separação vida e morte, mas a totalidade: vida e morte em um só “instante de incandescência”. Através da “experiência do sagrado – que vem da vertigem ante seu próprio vazio –, o homem consegue se aceitar tal como é: contingência e finitude” (2001, p. 115).

Neste sentido, a poesia de Alice Ruiz S, “abre esse leque de possibilidade” de que fala o autor, pois no decorrer deste capítulo a poeta retoma os mitos gregos.

O mundo antigo da mitologia grega, a que recorre a poeta, simboliza não só as origens, mas também a perfeição e a unidade ou o tempo absoluto que procura. A presença de elementos míticos, ligação entre as coisas e um universo mágico que lhes confere sentido. Vida e morte se estruturam a partir da linguagem, pois seu poemas retomam um “tempo mágico”, no qual deuses, heróis e seres humanos viviam. Se toda mitologia é um ensinamento e tem a “função instauradora”, Alice Ruiz S. conduz o leitor aos questionamentos da existência humana tratados sutilmente pelo eu-lírico, ou seja, “recria o homem”.

Na verdade não há mitos novos, “paradoxalmente, qualquer mito é sempre novo porque está investido numa cultura e numa consciência, ao contrario do seu esquematismo”. (DURAND, 1996, p. 116). Durand afirma ainda,

Jung toma consciência de que, por detrás do inconsciente pessoal, nos mais recônditos subterrâneos da psique, existem camadas ainda mais profundas que se vão encontrar com as fundações imemoriais do mito, o famoso *in illo tempore* caro a Eliade, e mesmo um absoluto “parte nenhuma” nas profundezas do mistério da aparição pré-histórica dos hominídeos.

Portanto, o mito desgasta-se em determinado tempo, chega a um limiar critico, um “esvaziamento da substancia mitémica”, mas ele acaba retornando com essa função instauradora, seja nos poemas, nas pinturas, cinema ou outras artes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua escrita, as palavras da poeta Alice Ruiz S. funcionam como uma rede fina que retém a parte sólida, essencial das coisas, considerando a profundidade de seus poemas, pois a linguagem empregada pela autora é surpreendentemente simples e intensamente lírica. É uma escritura complexa, que requer atenção e reflexão do leitor.

Muitos poemas de Alice Ruiz S. foram escritos durante a ditadura militar. Tal fato refletiu-se em suas produções, pois a maior parte da crítica literária da época exigia o engajamento do escritor ou poeta na escrita. Seus poemas, no que se refere à forma, são marcados pelo uso frequente do jogo de sentidos nas palavras, rimas de tipos variados, possuem uma ênfase bem acentuada no ritmo, bem como repetições, assonâncias, aliteraões. Muitos deles fazem uso do coloquialismo, gírias, - marcas do Modernismo da semana de Arte Moderna.

Quanto ao conteúdo de muitos poemas, estes apresentam a crise existencial relacionada à posição da mulher e situação histórica, uso de símbolos escritos e gráficos, uso de muitas imagens poéticas, símbolos e mitos nos seus poemas que são de resistência à ditadura militar, parte da contracultura.

Segundo Durand, o Regime Noturno das Imagens é sempre apaziguador, se caracteriza pela imagem do eufemismo, pois a noite sempre traz alento, conforto e esperança. Para cada anoitecer, haverá sempre um novo amanhecer. Neste sentido, Alice Ruiz S. transita entre os dois regimes: o noturno e o diurno das imagens, no entanto, o noturno é mais acentuado em seus poemas, pois, nestes há uma aceitabilidade pela passagem do tempo, uma compreensão dos ciclos da vida, eufemizados pelos elementos noturnos: são animais, árvores, flores e signos noturnos tais como: estrelas, lua, lesma, cigarra, flor da noite, jasmim, dentre outras. Portanto, a vida segue os ciclos, e estes estão sempre em renovação, dando a ser humano esperança e apaziguando a transitoriedade da vida.

Também se percebe que muitos poemas de Alice Ruiz são marcados pelo princípio oriental do Zen budismo, pois tudo que tem vida e merece respeito. Seja lesma, sapo, cigarra, vagalume, grilo. São muitos animais noturnos quem compõem seu pequeno universo, sempre um refúgio, longe da cidade, do ambiente tumultuado. É nas pequenas coisas que a poeta fixa sua inspiração, e estes pequenos seres são amigos nas noites insones ou solitárias. Há um perfeito entrosamento entre ambos, uma sintonia que se faz presente no piscar do vaga-lume ou no canto da cigarra.

Muitos dos poemas analisados revelam introspecção do eu-lírico, marcado pelo orientalismo e o princípio do *shasei* se faz presente em grande parte dos haicais, pois a poeta é uma expectadora da natureza, onde a cena que dá origem ao poema acontece de forma fugidia e a poeta registra o momento sem interferir. A *physis* (Natureza) ocupa um lugar muito importante na poética de Alice Ruiz S., ela é uma das suas principais fontes de inspiração, conotada de diversos significados; ora ligada à ideia de beleza estética e poética, pela sua perfeição e variedade de cores e formas, ora associada ao mistério, ora traduzindo o reencontro individual com a solidão ou ainda o lugar de aconchego, refúgio onde tanto os pequenos animais ou insetos são amigos e companheiros, quanto as flores e árvores são amiga, confidentes e companheiras.

Em muitos haicais onde se faz presente certa solidão do eu-lírico, a natureza é sua aliada, há um estado de quietude que revela certo isolamento e um estado depressivo como, por exemplo, em “estrela-cadente”, o eu-lírico deseja que algum pedido seja realizado e que esta não seja apenas um vaga-lume, ou seja, um brilho rápido e falso. Durand observa que uma obra humana, texto literário, quadro, sinfonia ou monumento, tem sempre necessidade de “interpretação.” (DURAND, 1996).

Há também na obra poética de Alice Ruiz S. a presença constante e recorrente à mitologia grega. De modo geral os mitos têm como finalidade acomodar e tranquilizar o homem, que vive num mundo inseguro, assustador e muitas vezes hostil. Por vezes, a mitologia perpassa a confiança de que, através das ações mágicas e da adoração de certos deuses, o mundo natural terá equilíbrio e auxiliará o homem. Ele, de certo modo, fixa modelos exemplares de todas as funções e atividades humanas. Mas, Alice Ruiz, no terceiro capítulo retoma aos mitos clássicos, no entanto, seus poemas primam pela “desleitura” ou “desapropriação”, segundo Bloom (1985), pois a poeta através da diferença, busca novos sentidos e significados aos seus poemas. Apropria-se dos mitos gregos, mas constrói sua própria leitura, sua própria visão de mundo, cabendo ao leitor buscar uma compreensão nas relações ocultas em sua lírica. Ora, se os mitos já foram moralizadores e modelos exemplares, a poeta Alice desconstrói essa ideia, mostrando sempre a resistência mesmo diante dos maiores impasses, como por exemplo, o mito de Sísifo, no qual, ela, ao contrário do mito, não desiste.

Por fim, a obra poética de Alice Ruiz S. prima pela síntese, pelos versos curtos e quanto à forma percebe-se o uso frequente de jogo de palavras e sentidos, rimas, assonâncias, aliterações, trocadilhos, que tornam seus poemas ainda mais sonoros e melódicos. Em praticamente todos os poemas, se observa o cuidado da poeta com a sonoridade dos versos,

que pode ter advindo de seus fascínio pela música, como ela mesmo afirmou em outros momentos, e até o sonho infantil de se tornar cantora, não o fez, mas é compositora e talvez isso seja um dos traços mais fortes de sua lírica: a sonoridade.

Pode-se afirmar que a lírica de Alice Ruiz S. possui duas fases distintas: uma até meados dos anos 80, onde se percebia o engajamento político, social e cultural da poeta em busca de um espaço próprio e seus poemas dessa fase refletiam crítica contra o sistema social vigente, que era ditatorial, e também a crítica à posição ocupada pela mulher de sua época e sua busca por um espaço cultural e social em uma sociedade predominantemente masculina. E outra fase da poeta Alice, na qual ela busca novas inspirações, novos posicionamentos e condensa seus trabalhos com maior ênfase sobre o Zen budismo, no Shintoísmo e o Animismo, portanto, reforçando sua lírica de forma mais abrangente na inspiração oriental.

REFERÊNCIAS

- ABULQUERQUE, Mariana. *O Rapto de Perséfone, a busca de Deméter, o infortúnio de Demofonte e os mistérios de Elêusis na Ática Arcaica*. Disponível em: <http://www.nea.uerj.br/Anais/coloquio/mariana.pdf>. Acesso em: Junho /2012.
- ALMEIDA, Guilherme. *Os meus haicais*. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3519695>. Acesso em: agosto/2012.
- ALVES, Rubens. *As cores do crepúsculo: a estética do envelhecer*. Campinas, SP: Papirus, 2001.
- ALVES, Sérgio Pereira. *Dicionário de Símbolos e Imagens Oníricas*. Disponível em: <http://www.salves.com.br/dicsimb/dicsimbindex.htm>. Acesso em: Novembro/2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A noite dissolve os homens*. Disponível em: http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/a/a_noite_dissolve_os_homens_poema_drummond. Acesso em: Setembro/2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *No meio do Caminho*. Disponível em: <http://www.horizonte.unam.mx/brasil/drumm3.html>. Acesso em: junho/2012.
- ARNETT, Bill. Venus. Disponível em: <http://www.if.ufrj.br/teaching/astron/venus.html>. Acesso em: Julho/2012.
- ARLOW, J. A. *Ego Psychology and the study of mythology*. New York, J. Am. Psychoanalytic, v., 2001.
- ARRABAL, José. *Anos 70: In: Momentos Decisivos da Arrancada*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- ASKDEFINE DICTIONARY. *Latern*. Disponível em: <http://lantern.askdefine.com/> Acesso em: Agosto/2012.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil, 1989.
- _____. *Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A Terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAËNA, Tomás. *Espelho*. Disponível em: <http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/espelho.html>. Acesso em: Setembro/2012

- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 1987.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Mitologia Grega Vol. I*. Petrópolis, Vozes, 2004.
- BERLLINCK, Roberto G. S. *Por que os mariscos se prendem em rochas?* Disponível em: <http://divulgarciencia.com/categoria/ferro/>. Acesso em: Julho/2012.
- BERND, Zilá. *Escrituras Híbridas: Estudos em Literatura Comparada Interamericana*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- BHABHA, Homi k. *O Local da Cultura*. 3ª Reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BIEDERMANN, Hans. *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thélma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BUENO, André & GÓES, Fred. *O que é geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: Histórias de deuses e heróis*: Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2005.
- CABRAL, João Francisco P. Cabral. *Mito da Alma Gêmea*. Disponível em: <http://www.brasilecola.com/filosofia/mito-alma-gemea.htm>. Acesso em: julho/2012.
- _____. *O mito de Sísifo e sua conotação contemporânea*. Disponível em: <http://www.brasilecola.com/filosofia/o-mito-sisifo-sua-conotacao-contemporanea.htm>. Acesso em: Novembro/2012.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athenas, 1991.
- _____. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.
- CAMPOS, Haroldo. *Poesia e Modernidade: da morte do verso à constelação Pós-Utópica*. In: _____. *O Arco Íris Branco*. São Paulo: Imago, 1992.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*: São Paulo, 1972.
- CARDOSO, Irene. “A geração dos anos de 1960” in *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 2. São Paulo: EDUSP, 2005.

- CARDOSO, Pedro; SOARES, Tê. *Duplax não é tanka, nem renga*. Disponível em: <http://www.movimentopoetrix.com/visualizar.php?id=300324>. Acesso em: Novembro/2012.
- CAVE, Bruno de. *Contracultura no Brasil - Resistência à hegemonia da Indústria Cultural*. Disponível em: <http://contraculturabrasil.blogspot.com.br/2007/11/capitulo-2-poesia-gerao-do-mimegrafo.html>. Acesso em: 01 de abril de 2012.
- CENTENO, J. K. *Literatura e Alquimia: ensaios*. Editorial Presença.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Simbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- CLEMENT, Rosa. *Um mestre chamado Shiki*. Disponível em: <http://www.sumauma.net/haikumasters/shiki/shiki-bio.html>. Acesso em: Outubro/2012.
- CLEMENT, Rosa. *Os excessos do Haikai*. Disponível em: <http://www.sumauma.net/artigos/artigo-rosa6.html>. Acesso em: Agosto/2012.
- COELHO, Paulo. *Ítaca, ou o longo caminho de volta*. Disponível em: http://warriorofthelight.com/port/edi51_itaca.shtml. Acesso em: julho/2012.
- COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- COSTA, José Roberto V. *Vênus, a Bela e a Fera*. Disponível em: <http://www.zenite.nu/>. Acesso em Julho/2012.
- COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. México: Gustavo Gili, 2000.
- CRUZ, Antonio Donizeti da. *Helena Kolody: a poesia da inquietação*. Marechal Cândido Rondon: Edunioeste, 2010.
- _____. *A poesia de Ana Cristina Cesar: Linguagem, Alteridade e Memória*. In: *Revista de Literatura, História e Memória*. Vol. 4 – nº 4 – 2008. Cascavel: Edunioeste, 2008.
- _____. *O universo Imaginário e o fazer poético de Helena Kolody*. Cascavel: Edunioeste, 2012.
- _____. *Literatura Brasileira Sociedade e Mito*. In: *Vozes Líricas Femininas: linguagem, alteridade e mapas da memória*. Cascavel: Edunioeste, 2012b.
- DANNEMANN, Fernando K. *Ciclopes*. Disponível em: <http://www.fernandodannemann.recantodasletras.com.br/visualizar.php?id=450173>. Acesso em: Julho/2012.
- DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS ON LINE. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/searchController.do?hidArtigo=7986F6B302FBCF78A7496FEC0296A1E6>. Acesso em: Novembro/2012.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins

Fontes, 2001.

_____. *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da Filosofia da Imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

_____. *Campos do Imaginário*. Trad. Danièle Chauvin. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *Mito e Sociedade. A Mitanálise e a Sociologia das Profundezas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

_____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Arcádia, 1993.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *O Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

E. ESTRADA, Berta Lucía. *...De Ninfas, Hadas, Gnomos Y Otros*. Colombia: Editorial BLE Manizales, 2008.

FRAGA, Renê. *Doodle: Dia dos Namorados Chinês (Qi Xi Festival)*. Disponível em: <http://googlediscovery.com/2009/08/26/doodle-dia-dos-namorados-chines-qixi-festival/>. Acesso em: Novembro/2012.

FRANCHETTI, Paulo. *O que é o Haikai?* Disponível em: <http://haikai2.wordpress.com/category/o-que-e-o-haikai/>. Acesso em: Novembro/2012.

FERRO, Elenice. *O Haikai e a Poesia na obra de Alice Ruiz*. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/o-haikai-e-a-poesia-na-obra-de-alice-ruiz/57946/>. Acesso em: Agosto/2012.

FERNANDES, Márcia. *A simbologia das Árvores e Plantas*. Disponível em: <http://blog.marciafernandes.com.br/?p=1207#comment-8444>. Acesso em: Novembro/2012.

FERNANDES, Márcia. *Simbologia das Flores*. Disponível em: <http://blog.marciafernandes.com.br/?p=1231>. Acesso em: Agosto 2012.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Segunda edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILHO, Mario Miranda. *Nota sobre Eros em O banquete de Platão*. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S01011062011000100006&script=sci_artt_ext. Acesso em julho, 2012.

- FORTES, Rita Felix. CRUZ, Antonio Donizeti da. Org. *Literatura brasileira : sociedade e mito / organizadores: Rita Felix Fortes e Antonio Donizeti da Cruz* — Cascavel - PR. : EDUNIOESTE, 2012
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- FUNDAÇÃO JAPÃO. Disponível em: http://www.fjisp.org.br/guia/cap14_e.htm. Acesso em : Outubro/2012.
- GOGA, H. Masuda. *O haikai no Brasil*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1988.
- GRAVES, Robert. *O Grande Livro dos Mitos Gregos*. São Paulo: Ediouro Publicações, 2008.
- HAMILTON, Edith. *A mitologia* (1942). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1942.
- HERMANN, Chris. *Revista Nosso Haikai*. Disponível em http://nossohaikai.blogspot.com.br/2010/04/jack-kerouac-e-o-haikai-americano_10.html. Acesso em Junho/2012.
- HOLLANDA, GONÇALVES et al. *Anos 70. In: Política e literatura: a ficção da realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- HOLTIN, Fernanda. DALMAS, Mauria. *Sino de Igreja*. Disponível em: <http://midiatecaunivali.wordpress.com/2012/06/20/sino-de-igreja/>. Acesso em: Março/2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Manuel Odorico Mentos. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- HUIZINGA, Joan. *A poesia e o Jogo*. In: *Homo Ludens: jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- IURA, Edson Kenji. *NIPPOBRASIL in: Pétalas ao Vento*. Disponível em: <http://www.nippobrasil.com.br/zashi/2.haikai.petalas/301.shtml>. Acesso em: Janeiro/2013.
- IBEROAMERICANA. América Latina. Espanã. Portugal. Nº 14, Iberoamericana Editorial/Vervuert, Madrid, 2004.
- JAPONÊS NA PRÁTICA. “Hanami” – Contemplação das Flores (Sakura). Disponível em: <http://www.japonesnapratica.com/2009/04/hanami-contemplacao-das-flores-sakura/>. Acesso em: Janeiro/2013.
- JUNG, G.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo / CG. Jung; [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana Rua Ferreira da Silva]*. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- _____. *Psicologia e poesia. In: O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis, Vozes, 1985. (Obras selecionadas v. XV).
- KOLOGY, Helena. *Música Submersa*. Curitiba: Escola Técnica de Curitiba, 1945. Impresso nas Artes Gráficas da Escola Técnica do Paraná.

- _____. *Sempre Palavra*. 2ª ed. Curitiba: Criar Edições, 1986.
- LAMBERT, Tim. *Life in the Middle Ages*. Disponível em: Novembro/2012.
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Ed 70, 1985.
- LIRA, Tatiane. *A primavera e Vênus*. Disponível em:
<http://sohamsoham.blogspot.com.br/2009/09/venus-e-primavera.html>. Acesso em:
 Novembro/2012.
- LOPES, Anchyses Jobim. *Estética e Poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. Tradução Mário Krauss e Vera Barkow. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACHADO, Brasil Pinheiro. *Instantâneos Paranaenses. A Ordem*. Rio de Janeiro, fev. 1930.
- MAGALHÃES, Filipe. *Panis Et Circenses*. Disponível em:
<http://www.dimasroque.com.br/2009/05/panis-et-circenses.html>. Acesso em:
 Novembro/2012.
- MANECK, Maria Tereza Bedin. *Lagartixa Doméstica Tropical*. Disponível:
<http://mariaterezabedinmaneck.blogspot.com.br/2010/03/lagartixa-domestica-tropical.html>.
 Acesso agosto/2012.
- MARTINS, Romário. *História do Paraná*. Curitiba: Ed. Farol do Saber, s/d, p. 68, *apud*
 NADALIN, Sérgio O. *Paraná: ocupação do território, população e migrações*. Curitiba: SEED, 2001, p.19.
- MARTINS, J. Cândido. *O Mar, as Descobertas e a Literatura Portuguesa*. Disponível em:
<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid02.htm>. Acesso em: novembro/2012.
- MARTINS, Maria Angélica Seabra Rodrigues. *A Odisseia de Ulisses: o homem e o mito*. Disponível em:
http://alb.com.br/arquivomorto/portal/5seminario/PDFs_titulos/A_ODISSEIA_DE_ULISSES_O_HOMEM_E_O_MITO.pdf. Acesso em: Julho/2012.
- MARTINS, M. A. S. R.. *A Odisséia de Ulisses; o Homem e o Mito*. In: 5º. *Seminário Nacional "O professor e a leitura do jornal": Educação, mídia e formação docente*, 2010, Campinas. Anais do Seminário. Campinas: Global Editora, 2010.
- MASSI, Augusto. *Artes e Ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. Disponível em:
<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/quem.htm>. Acesso em: Agosto/2012.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. *Vanguardas e Pós- Vanguardas na poesia brasileira: do concretismo à poesia marginal*. In: Ciências e Letras, nº 7, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MIRANDA, Evaristo Eduardo. *Animais interiores. Nadadores e rastejantes*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MORAES, Wenceslau de. *Relance da alma japonesa*. 2. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Ltda., 1973.

MORAIS, Edenilson. *Análise Textual: Música Alegria Alegria de Caetano Veloso*. Disponível em: <http://mestresdahistoria.blogspot.com.br/2009/09/analise-textual-musica-alegria-alegria.html>. Acesso em: Agosto/2012.

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Brasil: Imago, 1997.

MOTA, Silvia. *Tankas*. Disponível em: <http://silviamota.ning.com/group/tankas>. Acesso em: agosto/2012.

MURGEL, Ana Carolina. “*Navalhanaliga*”: *a poética feminista de Alice Ruiz*. Disponível em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/artigos.genero/textos/MURGEL_Ana_Carolina-tese.pdf. Acesso em: Julho/2012.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *A canção no feminino*: Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300859244_ARQUIVO_Murgel,AnaCarolinaAT-ACancaonoFeminino.pdf. Acesso em: Agosto/2012.

_____. *A poética feminista em Alice Ruiz, Ledusha e Ana Cristina Cesar*.

Disponível: http://www.caromurgel.mpbnet.com.br/artigos/MURGEL_Ana_Carolina-A_poetica_feminista-Aulas.pdf. Acesso em: Agosto/2012.

_____. *Alice Ruiz, site Oficial*. Disponível em:

<http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/release.htm> acesso em Maio de 2012.

_____. *A poeta Alice e a Penélope de Ulisses*. Disponível em:

http://www.caromurgel.mpbnet.com.br/artigos/MURGEL_Ana_Carolina-A_poeta_Alice-ArtCultura.pdf. Acesso em: Agosto/2012.

NORIS, RAFAEL. *3º Concurso de Haikai Masuda Goga*. Disponível em: <http://haikais.blogspot.com.br/2010/07/3-concurso-de-haikai-masuda-goga.html>. Acesso em: julho/2012.

- NASCIMENTO, Teka. *Significado das Flores*. Disponível em: http://www.recantoespiritual-beki.net/dicas_o_significado_das_flores_e_seu_uso_na_magia_2.htm. Acesso em: Agosto 2012.
- NASCIMENTO, Carlos Arthur R. do. *Atualidade do Mito*; tradução de Carlos Athur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- NASR, Hossein Seyed. *O homem e a natureza*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- NETO, Francisco Souto. *Expressão & Arte (Engenho e Arte)*. Disponível em: <http://fsoutoneto.wordpress.com/2011/07/08/expressao-arte-engenho-arte-por-francisco-souto-neto-curitiba-11-a-13-fev-89-p-11/> Acesso em: Julho/2012.
- NEVES, Manoel. In: *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- NUNES, Benedito. *Novos Estudos*. CEBRAP. N ° 31, Cebrap. Outubro/1991
- NUNES, Luís Garção. *As flores da Cerejeira do Japão foram as noivas dos "kamikases"*. Disponível em: http://cavalinhoselvagem.blogspot.com.br/2010_06_06_archive.html. Acesso Julho/2012.
- OLIVEIRA, Judson. *Mitologia*. Disponível em: <http://jdmitologico.blogspot.com.br/2010/08/o-monte-olimpo-e-seus-deuses.html>. Acesso em julho/2012. Acesso em: Agosto/2012.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP; Blumenau, SC: FURB, 2002.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- OS MUTANTES. Disponível em <http://letras.mus.br/mutantes/47544/>. Acesso em Maio/2012.
- PASSOS, Daniel. *As lagartixas e suas peculiaridades*. Disponível em: <http://blogdonurof.wordpress.com/2011/12/28/as-lagartixas-e-suas-peculiaridades/>. Acesso em: agosto/2012.
- PAULI, Alcione. *Conversa de passarinhos - Alice Ruiz e Maria Valéria Rezende*. Disponível em: <http://blogdoproliz.blogspot.com.br/2009/06/conversa-de-passarinhos-alice-ruiz-e.html>. Acesso em :Julho/2012. Acesso em: agosto/2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivantina: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PERNETA, Emiliano David. *Ilusão e outros poemas*. Org. por Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: GRD, 1966.
- PESSOA, Fernando. *O Eu Profundo e Outros Eus*. Rio de Janeiro: Agir Editora Ltda, 1978.

- PORCIUNCULA, Rose. *A flor de Cerejeira*. Disponível em: <http://roseporciuncula.blogspot.com.br/2012/05/flor-de-cerejeira-sakura.html>. Acesso em: Agosto/2012.
- PORTAL DAS CURIOSIDADES. *O rastro da lesma*. Disponível em: <http://www.portaldascuriosidades.com>. Acesso em novembro/2012.
- POTTER, D. e D. Mattingly. *Life, Death, and Entertainment in the Roman Empire*. Ann Arbor, 1999.
- ROBLES, Martha. *Mulheres, Mitos e Deusas o feminino através dos tempos*. São Paulo: Aleph Publicações e Assessoria Pedagógica Ltda., 2006.
- ROGERIO, Joel. *O Sapo e seu Rico Simbolismo*. Disponível em: <http://jornaldosbichos.blogspot.com.br/2010/08/o-sapo-e-seu-rico-simbolismo.html>. Acesso em: Novembro, 2012.
- ROCHA, Everardo. *O que é Mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- SARTI, Cynthia Andersen. *O feminismo brasileiro desde os anos de 1970: revisitando uma trajetória*. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2004000200003. Acesso em Junho/2012.
- SEIXAS, Antônio. *Universo do Haikai*. Disponível em: <http://universodohaikai.vilabol.uol.com.br/entrevistaaliceruiz.html>. Acesso em: Agosto/2012.
- SÊNECA, L. A. *A brevidade da vida*. São Paulo: Editora Escala 2007.
- SILVA, Wilson H. *Leminski: o polaco-negro, o trotskista-budista*. Disponível em http://www.pstu.org.br/cultura_materia.asp?id=10860&ida=18, acesso em Jun./2012.
- SOUZA, Tatiane de Aguiar. *Haikais de Bashô: O Oriente traduzido no Ocidente*. Disponível em: <http://www.uece.br/cmla/disserta/tatianedeaguiarsousa.pdf>. Acesso em: Agosto/2012
- TYLOR, Edward Burnett (1832). "Internet Archive". *Encyclopædia Britannica (XI edição) Volume XXVII*. New York: Encyclopædia Britannica. Pág. 498. Consultado em 11-02-2011.
- TATIT, Luiz. *Jardim de Haijin*. Disponível em: <http://www.iluminuras.com.br/v1/verdetalheslivros.asp?cod=437>. Acesso em julho/2012.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 8ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1985
- TERZIS, A. *Psicanálise, grupalidade e cultura*. Campinas, Magister-Baron, 2007.
- THE DELTA WORLD. *Chinese Valentine's Day is celebrated by giving fireflies*. Disponível em: <http://www.deltaworld.org/international/Chinese-Valentine-s-day-is-celebrated-by-giving-fireflies/>. Acesso em: agosto/2012.

TENORIO, Luciana. *Símbolos Natalinos 2 - Pinheiro e Presépio*. Disponível em: <http://pt.shvoong.com/humanities/1663309-s%C3%ADmbolos-natalinos-pinheiro-pres%C3%A9pio/>. Acesso em: Novembro/2012.

TORGA, Miguel. *Narciso*. Disponível em: <http://www.triplov.com/letras/Miguel-Torga/Poemas/Narciso.htm> . Acesso em: Setembro/2012.

TUOTO, Elvio Armando. *Origem do Termo “Irmãos Siameses”*. Disponível em: <http://historyofmedicine.blogspot.com.br/2010/03/blog-post.html>, Acesso em junho/2012.

Reikimawashi. Disponível em: http://www.reikimawashi.com/pdf/3i_jiki_shinto.pdf. Acesso em: Novembro/2012.

Revista Brasileira de Haicai- Caqui. Disponível em: <http://www.kakinet.com/cms/>. Acesso em julho/2012.

RUIZ, Alice. *Rimagens*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Minimal*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Vice Versos*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Três Linhas*. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2009.

_____. *Salada de Frutas*. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2009.

_____. *Dois em Um*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Céu de Outro lugar*. São Paulo: Expressão, 1985.

_____. *Pelos Pelos*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Paixão Xama Paixão*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Et ali. Boa companhia: poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. *Até 79*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Desorientais*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. *Poesia pra tocar no Rádio*. Rio de Janeiro: Blocos, 1999.

_____. *Navalhanaliga*. Curitiba: ZAP, 1980.

_____. *Conversa de Passarinhos*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Estação dos Bichos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Jardim de Haijin*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Céu de outro lugar*. São Paulo: Expressão, 1985.

_____. *Alice Ruiz Série Paranaenses nº 3*. Curitiba. Scientia et Labor, 1988.

_____. *In. Anais da 4ª. Jornada de Estudos Linguísticos e Literários*. Marechal Cândido Rondon: Unioeste, 2002.

_____. *Entrevista ao Diário de Iguape*. Disponível em:

<http://diariodeiguape.com/2010/06/17/brasil-so-perde-para-o-japao-na-producao-de-poesia-hai-kai-diz-alice-ruiz/> Acesso em Junho de 2012.

_____. In: *Revista ContempArtes/A poesia musical de Alice Ruiz*. Disponível em: <http://revistacontemporartes.blogspot.com.br/2011/08/poesia-musical-de-alice-ruiz.html>. Acesso em: Julho/2012.

_____. 1981. “*Carta Aberta a Caetano*” in *Quem*. Curitiba (data provável, o texto está no acervo pessoal de Alice, em formato de recorte, sem os dados da publicação, no entanto ela cita um trecho da canção “Jeito de Corpo”, de Caetano Veloso, lançada em 1980, um pouco antes do artigo).

_____. *Entrevista com a poeta - TV Metropolis –lançamento do livro Jardim de Haijin em 24/11/2011*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fOLFgYUSe9A>. Acesso em: Agosto/2012.

_____. In: *Vitor Ramil e Alice Ruiz - "Música e Letra, Letra e Música" - Bloco 1 - Parte ½*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=x-5SueEczoA>. Acesso em: Agosto/2012.

_____. In: *Entrevista a Mario Cultura durante a Fliporto -2012*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QwSRnHJpBFM>. Acesso em: Agosto/2012.

VERNE, Julio. *A origem do nome Estrela d'Alva*. Disponível em: <http://gremioestreladalva.blogspot.com.br/2006/07/origem-do-nome-estrela-dalva.html>. Acesso em Julho/2012.

_____. In: *Entrevista a Ana Carolina Arruda Murgel de Toledo. A poeta Alice e a Penélope de Ulisses*. Disponível em: http://www.caromurgel.mpbnet.com.br/artigos/MURGEL_Ana_Carolina-A_poeta_Alice-ArtCultura.pdf. Acesso em: Janeiro/2013.

_____. In: *SINFONIA da vida*: Helena Kolody (Antologia poética organizada por Tereza Hatue de Rezende). Curitiba: Pólo Editorial do Paraná – Letraviva, 1997.

VELOSO, Aida Maria. *O Mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea*. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas27-28/08_Aida_Veloso.pdf. Acesso em: Setembro/2012.

WILKINSON, P. PHILIP, N. *Guia Ilustrado Zahar de Mitologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2009.

WIEZEL, Augusto. *A Importância pedagógica dos Poetas Hesíodo e Homero na Educação dos Jovens na Grécia Antiga*. Disponível em:

http://www.cesumar.br/epcc2009/anais/augusto_henrique_gaia_wiezel.pdf. Acesso em julho/2012.

WEINREICH, Regina. *Book of Haikus by Jack Kerouac*. Disponível em <http://www.haikuworld.org/books/kerouac.html>. Acesso em Junho/2012.

WERNESS, Hope B. *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*. Londres: Continuum Books, 2003.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZANCHET, Maria Beatriz. *O universo poético de Alice Ruiz*. In: Anais da 4ª Jornada de Estudos Linguísticos e Literários. Cascavel: EDUNIOESTE, 2002.