



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

GIANCARLA BOMBONATO

**O DESDOBRAMENTO DO EU/OUTRO E O DISCURSO MEMORIALÍSTICO E
SIMBÓLICO NA LÍRICA DE ARRIETE VILELA E BERTA LUCÍA ESTRADA E.**

CASCAVEL
2025

GIANCARLA BOMBONATO

O DESDOBRAMENTO DO EU/OUTRO E O DISCURSO MEMORIALÍSTICO E SIMBÓLICO NA LÍRICA DE ARRIETE VILELA E BERTA LUCÍA ESTRADA E.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – *Campus* de Cascavel.

Linha de Pesquisa: **Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados.**

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Coorientadora: Profa. Dra. Lilibeth Janneth Zambrano Contreras

CASCADEL
2025

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Bombonato, Giancarla

O DESDOBRAMENTO DO EU/OUTRO E O DISCURSO MEMORIALÍSTICO E SIMBÓLICO NA LÍRICA DE ARRIETE VILELA E BERTA LUCÍA ESTRADA E. / Giancarla Bombonato; orientador Antonio Donizeti da Cruz ; coorientadora Lilibeth Janneth Zambrano Contreras. -- Cascavel, .
126 p.

Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, .

1. Lírica . 2. Memória . 3. Fazer poético. 4. Tema do duplo. I. Donizeti da Cruz , Antonio, orient. II. Zambrano Contreras, Lilibeth Janneth, coorient. III. Título.



GIANCARLA BOMBONATO

O desdobramento do eu/outro e o discurso memorialístico e simbólico na lírica de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada E.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados, APROVADA pela seguinte banca examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **ANTONIO DONIZETI DA CRUZ**
 Data: 06/03/2025 23:04:32-0300
 Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Orientador(a) - Antonio Donizeti da Cruz

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

Coorientador(a) - Lilibeth Janneth Zambrano Contreras
 Universidade de Los Andes – MÉRIDA – Venezuela- ULA

Documento assinado digitalmente
 **ADRIANA APARECIDA DE FIGUEIREDO FIUZA**
 Data: 26/02/2025 16:23:29-0300
 Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

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

Documento assinado digitalmente
 **VALDECI BATISTA DE MELO OLIVEIRA**
 Data: 06/03/2025 20:57:39-0300
 Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Valdeci Batista de Melo Oliveira

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

Documento assinado digitalmente
 **ELIZETE ALBINA FERREIRA**
 Data: 26/02/2025 15:57:59-0300
 Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Elizete Albina Ferreira

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO)

Documento assinado digitalmente
 **MARIA DE FÁTIMA GONÇALVES LIMA**
 Data: 26/02/2025 13:28:14-0300
 Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Maria de Fátima Gonçalves Lima

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO)

Cascavel, 24 de fevereiro de 2025

DEDICATÓRIA

Ao Pedro, meu filho que se tornou um anjo aos 6 anos e que olha por mim lá do céu.

Sua vida e sua morte me transformaram de tal forma que sua ausência é presente em todos os meus passos. Obrigada por me ensinar que existe o amor além da vida.

Amo você eternamente.



AGRADECIMENTOS

Ao meus pais, Nilson e Margarete, por terem dado a mim o que de melhor os pais podem dar: amor incondicional.

Ao Rudney, meu esposo, companheiro, cúmplice, confidente e grande incentivador dos meus projetos de vida.

Ao Matheus, meu primeiro filho, aquele que me fez mãe e me ensinou a parte mais linda do amor.

À Ingridy, minha filha do coração, que me enche de orgulho por ser uma mulher tão determinada.

Aos meus filhos que chegaram pela via da adoção e me mostraram que o amor não tem medida: Hiago, Davi e Alyfer.

MEU RECONHECIMENTO

Ao meu orientador desde a época do Mestrado: Antonio Donizeti da Cruz. Seu jeito único de ensinar tornaram tanto o Mestrado quanto o Doutorado uma atividade leve e inesquecível. Obrigada por me ensinar o fascínio pela poesia.

À minha coorientadora Profa. Dra. Lilibeth Janneth Zambrano Contreras, pelas valiosíssimas orientações e pela pronta disposição em todos os momentos em que foi solicitada.

Ao Diego Bombonato, por ser mais do que meu irmão. Apenas sua presença já me faz bem.

Às minhas amigas Janaina Arruda e Suzana Ceccato, com quem iniciei o Doutorado. Nossa parceria é o que me incentivou a seguir sempre em frente.

A todas as pessoas e aos familiares que me incentivaram e sempre acreditaram em mim.

BOMBONATO, Giancarla. **O DESDOBRAMENTO DO EU/OUTRO E O DISCURSO MEMORIALÍSTICO E SIMBÓLICO NA LÍRICA DE ARRIETE VILELA E BERTA LUCÍA ESTRADA E. 2025.** Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel-PR.

RESUMO: Esta tese estrutura-se na análise de poesias de Berta Lucía Estrada E. e de Arriete Vilela, pois a escrita delas deixa evidente que a poesia não pode ser controlada, não é possível determiná-la, dominá-la. Isso porque, por meio da linguagem representada nos poemas de ambas as escritoras, é possível compreender que a linguagem poética permite a multiplicidade de interpretações. Ancoramo-nos nos aportes teóricos de vários autores, como Gaston Bachelard, Ecléa Bosí, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Ana Maia Lisboa de Mello, Clement Rosset, Jorge Luis Borges. O objetivo principal desta pesquisa é analisar as obras poéticas de Vilela e Estrada E., com a finalidade de verificar, em ambas as obras, não o que se diz, mas como se diz algo, considerando que a linguagem poética permite a multiplicidade de interpretações. Pretende-se, também, examinar a presença de elementos que representam a memória social, com fundamento nos principais teóricos que tratam da memória, com o intuito de verificar que a memória permite construir (re)elaborações sobre o passado, visto que este é estruturado a partir de preocupações e situações presentes. Além disso, busca-se verificar que a produção das autoras corrobora a ideia de que a poesia não é simplesmente a soma de aspectos de nossa sociedade ou da natureza, ou seja, é o trabalho do poeta com a linguagem que faz o poema, que cria a poesia. Ademais, espera-se verificar a construção dos poemas com base nos desdobramentos do eu e do outro, a fim de examinar que as marcas de subjetividade do sujeito lírico fazem com que a interpretação literária não fique restrita a um único aspecto. Nos poemas selecionados, portanto, realmente se percebe que a voz do sujeito lírico representa suas angústias e suas dores, e provoca reflexões acerca de assuntos diversos vinculados a amor, solidão, pessimismo, nostalgia.

PALAVRAS-CHAVE: Lírica, Memória, Fazer Poético, Duplo, Imaginário.

RESÚMEN: Esta tesis se estructura en torno del análisis de la poesía de Berta Lucía Estrada E. y Arriete Vilela, porque su escritura deja claro que la poesía no se puede controlar, no se puede determinar ni dominar. Esto se debe a que, a través del lenguaje representado en los poemas de las escritoras, es posible comprender que el lenguaje poético permite una multiplicidad de interpretaciones. Nos basamos en las contribuciones teóricas de diversos autores, como Gaston Bachelard, Ecléa Bosí, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Ana Maia Lisboa de Mello, Clement Rosset y Jorge Luis Borges. El objetivo principal de esta investigación es analizar las obras poéticas de Vilela y Estrada E., con el fin de verificar, en las obras, no lo que se dice, sino cómo se dice algo, considerando que el lenguaje poético permite una multiplicidad de interpretaciones. También se pretende examinar la presencia de elementos representativos de la memoria social, a partir de los principales teóricos que tratan de la memoria, con el objetivo de verificar que la memoria permite (re)elaborar el pasado, ya que se estructura a partir de preocupaciones y situaciones presentes. Además, se pretende verificar que el trabajo de los autores corrobora la idea de que la poesía no es simplemente la suma de aspectos de nuestra sociedad o naturaleza, es decir, es el trabajo del poeta con el lenguaje lo que hace el poema, lo que crea la poesía. Además, pretendemos verificar la construcción de los poemas a partir del desdoblamiento del yo y del otro, para e

PALABRAS CLAVE: Lírico, Memoria, Hacer Poético, Doble, Imaginario

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 SOBRE AS ESCRITORAS.....	16
2 A LÍRICA MEMORIALÍSTICA DE ARRIETE VILELA E BERTA LUCÍA ESTRADA E.	21
2.1 O TOM CONFSSIONAL DA MEMÓRIA.....	25
2.2 RESSIGNIFICAÇÃO E RECONSTRUÇÃO.....	40
3 A TESSITURA DO FAZER POÉTICO.....	55
3.1 O OFÍCIO DO VERSO DE BERTA LUCÍA ESTRADA E. E ARRIETE VILELA	60
4. OS DESDOBRAMENTOS DO EU E DO OUTRO	100
4.1 “Me miro en el espejo del pasado”.....	101
4.2 “Poema 17”	107
4.3 “A la luz del farol del poeta”.....	113
4.4 “Poema 26”	118
CONSIDERAÇÕES.....	123
REFERÊNCIAS	126

1 INTRODUÇÃO

[...] essa ideia de as palavras começarem como mágica e serem reconduzidas à mágica pela poesia é, a meu ver, verdadeira.
(Borges, 2021, p. 90)

A modernidade é caracterizada pela presença de escritoras que evidenciam em suas obras uma poesia que traz uma preocupação com o emprego da linguagem. Por esse motivo, constroem textos que apresentam variadas formas, perspectivas e possibilidades de significação, especialmente no que diz respeito às lembranças, ao devir e à importância atribuída ao passado. Desse modo, é possível identificar marcas de subjetividade, de sentimento, de expressão, de emoções, o que pode despertar inúmeras reflexões no leitor, o qual pode atribuir diversos sentidos a um mesmo texto. Essa capacidade de o leitor efetuar múltiplos significados é um assunto estudado por Ingedore Koch (2003), que afirma:

E esse uso, em cada situação, depende dos objetivos do usuário, da quantidade de conhecimento disponível a partir do texto e do contexto, bem como de suas crenças, opiniões e atitudes, o que torna possível, no momento da compreensão, reconstruir não somente o sentido intencionado pelo produtor do texto, mas também outros sentidos, não previstos ou mesmo não desejados pelo produtor. (Koch, 2003, p. 35)

Essa abordagem que Koch dá ao processo de ler e compreender um texto, isto é, de que ocorre a reconstrução de sentidos que não são previstos pelo autor/escritor, demonstra que praticamente todo texto, especialmente o literário, está condicionado à relação estabelecida pela interação entre texto e leitor. Acerca desse aspecto, e como este estudo tem como corpus poemas de Berta Lucía Estrada E. e Arriete Vilela, destacam-se alguns conceitos do que é poesia, já que esse gênero textual permite a realização de muitas inferências no momento da leitura.

Em se tratando da delimitação desse corpus, ele é formado a partir da seleção de poesias de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada E., esta pela escrita em língua espanhola. Dos textos de Vilela, a escolha foi feita desde a obra *Obra Poética Reunida* (2009), a qual reúne todos os poemas da autoria de Vilela publicados entre os anos de 1971 e 2009, num total de 435 poemas, os quais

estão organizados em 10 livros. São eles: *Palavras em travessia* (2009), *Ávidas paixões, ávidos amores* (2007), *A palavra sem âncora* (2005), *Frêmitos* (2004), *Artesanias da palavra* (2001), *Vadios afetos* (1999), *O ócio dos anjos ignorados* (1995), *A rede do anjo* (1992), *15 poemas de Arriete* (1974) e *Eu, em versos e prosa* (1971). A respeito dos textos de Berta Lucía Estrada E., a seleção dos poemas é feita desde as obras: *Léeme una poesía con la luz apagada* (2008), *Endechas del último funámbulo* (2018), *La ruta del espejo* (2018), *Las máscaras del aire* (2020).

Para compor o corpus desta pesquisa, foram escolhidos aqueles poemas em que o fazer poético evidencia embates entre passado e presente, ressignificações acerca de problemas existenciais, representações simbólicas do imaginário.

Conforme Octávio Paz,

a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atitude poética é revolucionária por natureza, exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem [...] Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva [...] Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. (Paz, 2012, p. 21).

Essa definição mostra como a poesia não é um produto acabado, pois é capaz de mudar o mundo, já que permite atividades de criação e recriação, de significação e ressignificação. Isto é, a poesia possibilita uma ação, uma atitude, porque há um papel ativo, por exemplo, do leitor, o qual não fica numa posição passiva, uma vez que participa ativamente do processo de significação, de interpretação, ao dar sentido aos textos com os quais tem contato. Essa concepção vai ao encontro do pensamento de Koch (2003):

Desta forma, o texto deixa de ser entendido como uma estrutura acabada (produto), passando a ser abordado no seu próprio processo de planejamento, verbalização e construção. Combinando esses últimos pontos de vista, o texto pode ser concebido como resultado parcial de nossa atividade comunicativa, que compreende processos, operações e estratégias que têm lugar na mente humana, e que são postos

em ação em situações concretas de interação social (Koch, 2003, p. 26)

Ainda sobre o processo de interpretação relacionado à poesia, Antonio Donizetti da Cruz afirma que esta “tem o poder de exercitar a imaginação e nos ensinar a reconhecer as diferenças de descobrir as analogias presentes nas formas poéticas” (2012, p.61). Esse momento de “exercitar a imaginação” é essencial para, por exemplo, desenvolver habilidades cognitivas. Isto é, a poesia estimula o raciocínio, o desenvolvimento de uma sensibilidade estética, a construção de um elo entre o mundo real e o simbólico, o que possibilita ao leitor ter diferentes representações acerca de uma situação. Isso porque a poesia amplia a própria visão de mundo, pois leva o leitor a se reconhecer como sujeito que constrói significados, questiona e transforma a realidade interior e exterior.

Assim, o poeta não quer dizer algo, ele apenas diz. Portanto, a imagem que um leitor dá à poesia é carregada de sentidos. E o sentido principal do poema é o próprio poema, o qual nunca está encerrado, visto que poeta e leitor sempre recriam significados. Helena Kolody traz uma visão acerca disso, alegando que a poesia é um jogo, não pode ser delimitada por uma visão padronizada, fixa, acabada. Conforme a definição de Helena Kolody:

A poesia, para mim, é como um jogo. Mas um jogo difícil, ainda que tenha elementos lúdicos de prazer. É como um jogo que você não consegue armar, não consegue vencer. Às vezes não era aquela a palavra que você queria. Então, você muda, tira um verso, corta. O meu normal é cortar muito. Poesia é um jogo no qual a gente perde sempre (Kolody 1985, In: Cruz, 2012, p. 67).

Em outras palavras, a poesia não pode ser controlada, não é possível determiná-la, dominá-la, já que o processo de escrita é um jogo para o poeta, e o processo de leitura também é um jogo para o leitor. O poeta se preocupa mais com o modo como vai falar de um assunto, do que com o próprio assunto. E o leitor pode fazer críticas, argumentar, avaliar a superficialidade ou a profundidade com que o tema foi tratado pelo poeta, reconhecer ambiguidades, confusões e imprecisões.

Todas essas reflexões sobre o que é a poesia servem como fundamento para a delimitação do tema desta pesquisa e para a escolha por essas duas

poetas, a qual foi feita porque ambas abordam, em seus poemas, a lírica memorialística, o fazer poético e o tema do duplo.

Espera-se, portanto, evidenciar que os poemas de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada E. demonstram que a interpretação literária não está determinada a um único aspecto, já que, em seus textos, há a presença de fatores relacionados aos símbolos, ao imaginário e à imaginação simbólica. Isso quer dizer que a produção lírica dessas escritoras permite entender que o sujeito lírico constrói e reconstrói sentidos, pois, por exemplo, revive e ressignifica o passado por meio das memórias e refere-se a sentimentos que fazem parte do próprio passado, seja para superar uma dificuldade, seja para se manter numa situação de desequilíbrio.

Por meio da voz do sujeito lírico, portanto, resta comprovado que o tempo da memória é configurado como um meio de estabelecer vínculos com o passado na análise e na confrontação com o presente, não com um sentido linear, mas com retorno ao passado que, muitas vezes, só é possível pela manipulação da linguagem. E isso pode ser percebido no corpus selecionado para este estudo, isto é, na lírica de Arriete Viela e Berta Lucía Estrada E.

A respeito da discussão relativa à temática do fazer poético, é essencial destacar que a linguagem tem um papel importante nas poesias de Vilela e Estrada E., haja vista que, por meio dela, formam-se imagens e criam-se símbolos, ou deles se faz uso. Também se podem estabelecer relações entre o sujeito lírico e o mundo de que ele faz parte.

Na lírica de Vilela e Estrada, são evocados, metaforicamente, os elementos componentes do imaginário, o amor, a solidão, a saudade e a angústia. Essa característica ganha destaque nas análises pelo motivo de que o imaginário exerce o papel de reconstruir, modificar, transformar ou idealizar o real. Além disso, este estudo apoia-se na ideia de que a vida social é marcada por uma rede simbólica e todo símbolo contribui para que o homem se liberte de suas dúvidas existenciais, pois permite múltiplas interpretações.

A respeito do objetivo geral desta pesquisa, destaca-se que a intenção é analisar as obras poéticas das poetisas Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada E., por meio da linguagem representada nos poemas selecionados, com a finalidade de verificar, em ambas as obras, não o que se diz, mas como se diz algo,

considerando que a linguagem poética permite a multiplicidade de interpretações.

Todas as afirmações mencionadas levam aos objetivos específicos. Um deles é examinar a presença de elementos que representam a memória social, com fundamento nos principais teóricos que tratam da memória, com a finalidade de verificar que a memória permite construir (re)elaborações sobre o passado, visto que este é estruturado a partir de preocupações e situações presentes. Outro deles é verificar que a produção das autoras corrobora a ideia de que a poesia não é simplesmente a soma de aspectos de nossa sociedade ou da natureza, ou seja, é o trabalho do poeta com a linguagem que faz o poema, que cria a poesia. E o último é selecionar elementos dos textos poéticos de Vilela e Estrada E., a fim de verificar a construção dos textos do corpus desta pesquisa com base nos desdobramentos do eu e do outro, a fim de examinar que as marcas de subjetividade do sujeito lírico fazem com que a interpretação literária não fique restrita a um único aspecto.

Quanto à metodologia de pesquisa selecionada, o trabalho é caracterizado pela fundamentação teórica e pela comparação entre as poesias que integram o corpus desta pesquisa, com base na perspectiva teórica da literatura comparada. A Literatura Comparada é um campo de investigação que estuda obras literárias de diferentes culturas, línguas e períodos. A finalidade principal é identificar pontos de contato, influência e diferenças entre elas. Por isso, a análise é dialógica, pois explora a interação entre textos. Essa área possui vários estudiosos, como Antonio Candido, Tânia Franco Carvalhal, Sandra Nitri.

Com base, portanto, nessa forma de pesquisa, busca-se aproximar os poemas selecionados com o objetivo de problematizar os aspectos ligados à memória, ao fazer poético e ao desdobramento do eu e do outro. Destaca-se, neste estudo, a recorrência de poemas que se centram nas categorias da memória e do esquecimento, sem especificar um tipo de sujeito lírico, pois há poesias em que essa voz não é claramente determinada.

Relativamente à estruturação desta pesquisa, ela está organizada em três partes. Na primeira seção, intitulada “A lírica memorialística de Vilela e Estrada e.”, as poesias selecionadas são analisadas com base nas concepções teóricas que discutem como as lembranças podem interferir na percepção do sujeito lírico

acerca de si mesmo e do mundo a que pertence. Os poemas selecionados evocam recordações do sujeito lírico, as quais provocam reflexões sobre questões existenciais.

Na segunda seção, “A tessitura do fazer poético”, são estudados os elementos relacionados ao processo de produção das poesias de ambas as autoras. Nos poemas selecionados, a voz do sujeito lírico representa as angústias e as perspectivas do poeta quando escreve.

Na última seção, “Os desdobramentos do eu e do outro”, é estudada a questão da presença do duplo na escrita poética de Vilela e Estrada E. Nos poemas selecionados, o duplo representa as várias facetas do sujeito lírico e as angústias pelas quais ele passa.

1.1 SOBRE AS ESCRITORAS

Arriete Vilela, nascida na pequena cidade de Marechal Deodoro, no estado de Alagoas, Mestre em Literatura Brasileira e professora aposentada da Universidade Federal de Alagoas, tem se destacado tanto como poeta quanto como contista (no ano de 2005, publicou seu primeiro romance: *Lãs ao vento*). Ela já recebeu muitos prêmios literários outorgados pela União Brasileira de Escritores e recebidos na Academia Brasileira de Letras. Um deles foi conquistado em 2005, com a publicação de *Lãs ao vento*. Nesse ano recebeu a Comenda Dr^a Nise da Silveira, concedida pelo governo do Estado de Alagoas, que a reconheceu como umas das mulheres de maior relevo no cenário cultural do estado.

Ainda, há outros prêmios, como: *Othon Bezerra de Melo*, da Academia Alagoana de Letras, com a Dissertação de Mestrado: *A Revista NOVIDADE : Contribuição para o Estudo do Modernismo em Alagoas* (1980); *Carlos Paurílio*, do Grupo Literário Alagoano, pelo conto *Pequena história de meninice* (1980); *Comendador Tércio Wanderley*, do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, pela biografia *Carlos Moliterno: vida e obra* (1982); *Guimarães Passos*, da Academia Alagoana de Letras, e *Carlos Paurílio*, do Grupo Literário Alagoano, pelo conto *Verdes olhos e um destino* (1982) ; *Projetec*, do Grupo Literário Alagoano, com *Crônica para um amor* (1982) ; *Guimarães Passos*, da Academia Alagoana de Letras, pelo conto *Pobre menina* (1985); *Organização*

Arnon de Melo (1985), da Academia Alagoana de Letras, pela biografia *Carlos Moliterno: vida e obra* (1985); *Carlos Paurílio*, do Grupo Literário Alagoano, e *Guimarães Passos* (1986), da Academia Alagoana de Letras, pelo conto *Farpa* (ambos em 1986); *Mérito Cultural*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro (1988); *Romeu Avelar*, da Academia Alagoana de Letras, pela obra de ficção *Farpa* (1989); *Guimarães Passos*, da Academia Alagoana de Letras, pelo conto *Cirandinha* (1989); *Romeu Avelar*, da Academia Alagoana de Letras, pelo livro *Dos destroços, o resgate* (1994); *Cecília Meireles*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro, pela obra *O ócio dos anjos ignorados* (1997); *Prêmio Imprensa*, na categoria Poesia, da Fundação Cultural Cidade de Maceió/ Prefeitura Municipal de Maceió (1997); *Jorge de Lima* (para autor/a alagoano/a), da União Brasileira de Letras/ RJ e Academia Carioca de Letras, pela obra *Vadios afetos* (2000); *Malba Tahan*, da União Brasileira de Letras/ RJ e Academia Carioca de Letras, pela obra *Dos destroços, o resgate* (2000); *Destaque na Literatura: Troféu Aurélio Buarque de Hollanda*, da Prefeitura Municipal de Maceió (2001); *Comenda Jurista e Escritor Dr. Sílvio de Macedo*, do Sindicato dos Escritores de Alagoas e Associação Alagoana de Imprensa (2002); *Diploma Alto Mérito Sociocultural*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro (2002); *Comenda Dra. Nise da Silveira*, Governo do Estado de Alagoas (2005), por ser uma das mulheres que mais têm se destacado na área cultural; *Lúcia Aizim*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro, pela obra *Lãs ao vento* (2006); Medalha Cultural Leda Collor de Mello, do Instituto Arnon de Mello (2007); *Marly de Oliveira*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro, pela obra *Ávidas paixões, áridos amores* (2008); *Maria Helena Cardoso*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro, pelo livro *Grande baú, a infância* (2010); *Olegário Mariano*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro, pelo livro *Obra Poética Reunida* (2011).

Entre os trabalhos acadêmicos que se voltam à sua obra, vale citar as dissertações de mestrado de: Elaine Raposo, *Lugares do corpo na ficção contemporânea*: Arriete Vilela (2007); Edilma Acioli Bonfim, sobre a prosa poética *Fantasia e avesso* (1992); de Giancarla Bombonato, *Memória, Sociedade e Simbolismo Imaginário nos contos de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada* (2013); e de Carmem Lúcia Dantas, que trata da obra *Grande baú, a infância* (1996). Seus escritos também têm sido analisados em vários

artigos publicados por pesquisadores, como a Dr^a Sônia van Dijck, da Universidade Federal da Paraíba, e a Dr^a Izabel Brandão, da Universidade Federal de Alagoas.

Sua produção, seja em verso, seja em prosa, apresenta uma constante preocupação com a arte da palavra. Acerca dessa característica, observa Neide Medeiros Santos que

a leitura dos poemas, contos, crônicas, memórias e romance de Arriete Vilela revela-nos uma escritora preocupada com a arte da palavra, com a tessitura do fazer poético. Se há recorrência temática, essa recorrência vem sempre revestida de uma roupagem nova, o bordado nunca é o mesmo, a palavra tecida adquire nuances diferentes. (Santos, Neide Medeiros, 2007, p. 3)

As obras de Vilela revelam um olhar sempre atento acerca da palavra não somente enquanto elemento de expressão da realidade humana, mas também como instrumento de formação e transformação dessa realidade. Quer dizer, são elementos presentes na escrita de Vilela o uso da palavra e sua manipulação poética, a expressão dos signos na sua forma estilística e a criação de universos ficcionais nos quais as experiências do passado, rememorado pelo ato da escrita, possibilitam a reordenação do universo existencial.

Em relação à produção literária, Arriete Vilela publicou as seguintes obras: *Eu, em versos e prosas* (1971); *15 Poemas de Arriete* (1974); *Recados* (1978); *A revista NOVIDADE: Contribuição para o Estudo do Modernismo em Alagoas* (1979); *Para além do avesso da corda* (1980); *Pequena história da meninice e outras estórias* (1981); *Remate* (1983); *Carlos Moliterno : vida e obra* (1985); *O poeta popular José Martins dos Santos* (1986); *Fantasia e avesso* (1986); *Farpa* (1988); *A rede do anjo* (1992); *Dos destroços, o resgate* (1994); *O ócio dos anjos ignorados* (1995); *Tardios afetos* (1999); *Vadios afetos* (1999); *Artesanias da palavra* (2001); *Maria Flor etc* (2002); *Grande baú, a infância* (2003); *Frêmitos* (2004); *A palavra sem âncora* (2005); *Lãs ao vento* (2005); *Ávidas paixões, áridos amores* (2007); *Palavras em travessia* (2009); *Obra poética reunida* (2010); *Contos reunidos* (2011); *Luas para o Amor não naufragar* (2012); e *Alzirinha* (2012).

Nessa mesma perspectiva, especialmente quanto ao uso da palavra e à rememoração, segue a produção lírica de Berta Lúcia Estrada E. Por isso, torna-se coerente estabelecer um estudo comparado entre a produção lírica de ambas as autoras.

Berta Lucía Estrada E. realizou, entre vários outros estudos, o de Literatura na Pontifícia Universidade Javeriana, na Colômbia, e Mestrado em Literatura, na Universidade de Sorbona (Paris-França). Além disso, é especialista em Docência Universitária na Universidade de Caldas. Ela atuou como docente universitária nas áreas de língua francesa, literatura hispanoamericana e francófona na Universidade de Caldas. Durante 10 anos, trabalhou na Unidade de Cultura da prefeitura de Manizales, na Colômbia. É conferencista internacional e professora convidada de universidades do Brasil e do Panamá. Tem participado de recitais de poesia na Colômbia, no Brasil, na França e no Panamá. Sobre sua obra, vale citar a dissertação de mestrado de Giancarla Bombonato, *Memória, Sociedade e Simbolismo Imaginário nos contos de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada* (2013).

Em relação às obras de Estrada E., são elas: *El cumpleaños de abuelita* (2002); *...de ninfas, hadas, gnomos y otros seres fantásticos* (2008); *Las cuatro estaciones* (2003); *Féminas o el dulce aroma de las feromonas* (2008); *Voces del silencio* (2008); *¡Cuidado! Escritoras a la vista...* (2009); *Las cuatro estaciones* (Asociación de profesores de la Universidad de Caldas-APUC-2002); *Léeme una poesía con la luz apagada* (BLE Ediciones, 2008-poesía infantil); *Náufraga perpetua* (ensaio poético sobre a vida e a obra de Virginia Woolf, prêmio especial fora do concurso com obra publicada, Encuentro de Mujeres Poetas del Museo Rayo-Colombia, 2010); *La ruta del espejo*, Éditions du Cygne, París, 2012, en edición bilingüe, francés y español (a primeira parte dessa obra recebeu uma menção honrosa no Encuentro de Mujeres Poetas del Museo Rayo-Colombia, 2011, e o segundo lugar no Encuentro de la Palabra de Riosucio, Caldas-Colombia, 2011); *Las máscaras del aire* (é uma obra escrita por vários autores: Floriano Martins, José Ángel Leyva, Vanessa Droz, Anna Apolinário, Armando Romero, Omar Castillo y Berta Lucía Estrada, e ilustrado por Alfonso Peña y Amirah Gazel); *Todo lo demás lo barrió el viento*, ARC Edições y Editorial Cintra, Brasil, 2020 (é uma obra sobre a guerra na Colômbia);

Endechas del último funámbulo, (ensaio poético sobre a vida e a obra de Malcolm Lowry).

Vale destacar que esse último livro (sobre a vida e a obra de Malcolm Lowry) foi o ganhador do *Concurso Nacional de Poesía inédita Meira del Mar, IV versión, VIII Encuentro de Mujeres Poetas de Antioquia*, em 2010; além disso, foi lançado novamente na *FILBO (Feria del Libro de Bogotá)* e na *Feria del Libro de Madrid*, no ano de 2018.

Além disso, recebeu vários prêmios, como o Primeiro Lugar na IV versão do Concurso Nacional de Poesia Inédita escrita por Mulheres "Meira del Mar", 2011, realizado no Encontro de Mulheres Poetas de Antioquia, com o livro *Endechas del Último Funámbulo*, baseado na vida e obra de Malcolm Lowry; Prêmio Especial como ensaio poético *Náufraga Perpetua*; segundo lugar no Concurso Nacional de Poesia Carlos Héctor Trejos Reyes, em 2011; quarto lugar no XXVII Concurso de Poesia, em 2011. E é membro da *Asociación Canadiense de Hispanistas*.

2 A LÍRICA MEMORIALÍSTICA DE ARRIETE VILELA E BERTA LUCÍA ESTRADA E.

A memória é como um elo entre o corpo e a alma. Por meio dos devaneios, das fantasias e das lembranças, é possível exteriorizar características e sentimentos que são conhecidos apenas pelo sujeito lírico. O retorno ao passado exerce um papel importante na vida de um indivíduo, visto que a recordação pode tanto reanimar alguém, despertar emoções positivas, quanto pode provocar nostalgia, melancolia, solidão. Em outras palavras, rememorar dá liberdade a sentimentos, por muitas vezes, esquecidos ou supostamente superados.

O ato de (re)visitar o passado favorece a reestruturação do próprio presente, visto que a memória está em constante embate entre o esquecimento e a lembrança. Nesse processo, é possível que venham à tona os desdobramentos do eu, a (re)descoberta da presença/ausência, o reconhecimento de alguns sentimentos. Muitas vezes, confundem-se os mundos (real e imaginário), as histórias (o que é rememoração e o que é realidade), a noção de tempo (passado e presente) e os acontecimentos (o que é ou não fato ocorrido). Sobre a relação entre História e memória, Aleida Assmann afirma, na obra *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, que ambas

[...] são determinadas pela limitação recíproca que impõem uma à outra: uma é sempre o que a outra não é. Assim, tanto se descreveu o surgimento da historiografia crítica como emancipação em relação a uma memória oficial quanto se fez prevalecerem os direitos da memória em face de uma ciência histórica poderosa demais. (Assmann, 2011, p. 143)

Entende-se, portanto, que as lembranças nem sempre são uma representação perfeita e precisa do passado. Ocorre, em vários momentos, uma memória fragmentada, em que a cronologia dos fatos fica confusa. Ainda, nem todos os acontecimentos são rememorados, pois existe uma certa seletividade quanto àquilo que fica na memória. É dada ênfase a alguns momentos, e outros ficam no esquecimento.

Desse modo, observa-se que, como a memória evoca o passado, recria-o e o reconstrói com as percepções do presente, as lembranças não são

originais, já que são oriundas de conversas e de interações com outras pessoas. Além disso, por meio das lembranças e da memória, é possível tecer reflexões sobre fatos que são recordados e/ou que estão esquecidos.

Com base na concepção de que as lembranças estão relacionadas e, muitas vezes, são determinadas pelas interações sociais do presente, conclui-se que existe uma relação entre memória e sociedade. Uma pesquisadora que realizou estudos sobre essa relação é Ecléa Bosi. No livro *Memória e Sociedade – lembrança de velhos* (1994), Bosi mostra de que maneira um grupo pode reconstruir o passado por meio das lembranças, pois traz uma reflexão feita a partir de entrevistas aprofundadas com oito pessoas idosas, maiores de setenta anos, que viveram desde a infância na cidade de São Paulo e que participaram de sua construção. Segundo Bosi,

não me cabe aqui interpretar as contradições ideológicas dos sujeitos que participaram da cena pública. Já se disse que 'paradoxo' é o nome que damos à ignorância das causas mais profundas das atitudes humanas.... Explicar essas múltiplas combinações (paulistismo de tradição mais ademarismo; ou tententismo mais paulistismo mais comunismo; ou integralismo mais getulismo mais socialismo) é tarefa reservada a nossos cientistas políticos, que já devem ter-se adestrado a estes malabarismos. O que me chama a atenção é o modo pelo qual o sujeito vai misturando na sua narrativa memorialista a marcação pessoal dos fatos com a estilização de pessoas e situações e, aqui e ali, a crítica da própria ideologia. (Bosi, 1994, p. 458-459)

Percebe-se, então, que as lembranças, na maioria das vezes, estão influenciadas pela subjetividade de cada indivíduo. Isto é, a ação de lembrar não é isenta de escolhas que partem das percepções de alguém. Ademais, há a influência das recordações na consciência atual. E isso é observado por Bosi (1994). A autora apresenta tanto a memória pessoal como a social, a grupal e a familiar. Ao analisar as falas de idosos, a autora chama a atenção para “o que” e a forma “como” foi lembrado, pois, para Bosi, “a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (1994, p. 39), sendo que as lembranças pessoais tenderiam a se dissolver mais facilmente que as socializadas.

Isso corrobora a ideia de que a memória é muito segmentada, determinada por subjetividade, por escolhas (talvez inconscientes) daquilo que

se quer rememorar. Em alguns momentos, uma pessoa evita uma lembrança que causa desprazer, mas pode haver um certo “gatilho” que traz essa memória à tona. A respeito disso, cumpre ressaltar que o ato de retornar ao passado não é linear e que as marcas pessoais estão presentes nesse processo. Essa ideia também é discutida por Bergson. Segundo esse autor,

Completar uma lembrança com detalhes mais pessoais não consiste, de modo algum, em justapor mecanicamente lembranças, mas em transportar-se a um plano de consciência mais extenso, em afastar-se da ação na direção do sonho. Localizar uma lembrança não consiste também em inseri-la mecanicamente entre outras lembranças, mas em descrever, por uma expansão crescente da memória em sua integralidade, um círculo suficientemente amplo para que esse detalhe do passado apareça (Bergson, 2006, p. 282).

O processo de rememoração, portanto, não é linear, fixo e pré-determinado, pois há lembranças que são buscadas por alguém e também há recordações que vêm à tona. A respeito disso, conclui-se que existem lembranças que são voluntárias, ou seja, que não são forçadas e das quais se pode optar por se lembrar ou não. Da mesma forma, há outras que são involuntárias, que fogem ao controle.

Essa situação é motivo de algumas reflexões de Walter Benjamin (1983), feitas com base na distinção realizada por Proust entre “memória voluntária” e “memória involuntária”. A primeira seria aquela que estaria “à disposição da inteligência” (1983, p. 30), sempre “pronta a responder ao apelo da atenção (1983, p.31), e estaria relacionada, na experiência proustiana, à “pobreza com que por muitos anos se oferecera à sua lembrança a cidade de Combray, onde, no entanto, transcorrerá uma parte de sua infância” (1983, p. 31). Desta “memória voluntária”, ocasionada, por exemplo, pela fotografia, “se pode dizer que as informações que nos dá sobre o passado nada conservam dele” (1983, p. 31). De acordo com as percepções de Benjamin sobre Proust, o passado vivo nos seria trazido pela “memória involuntária”, provocada pelo contato com “qualquer objeto material (ou na sensação que tal objeto provoca em nós) que ignoramos qual possa ser. Encontrar ou não esse objeto antes de nossa morte depende unicamente do acaso”. (1983. p 31). A dependência do acaso para evocar o passado em toda sua intensidade e, com isto, “alcançar uma imagem

de si mesmo” constitui, segundo Benjamin, uma circunstância que “não é de modo algum natural” (1983, p. 31). As condições históricas modernas é que impedem que “os interesses interiores do homem” sejam “incorporados à sua experiência”, fazendo com que assumam um “caráter irremediavelmente privado” (1983, p. 31).

Desse modo, entende-se que a memória voluntária, também denominada memória da inteligência, era considerada inútil para a literatura, por ser racionalmente dirigida e, assim, não fornecer um retrato do passado. Já a memória involuntária não é dirigida pela razão e não tenta invocar lembranças por meio de um esforço da vontade.

Todas essas reflexões sobre memória, lembrança e esquecimento é que norteiam o estudo a respeito da lírica memorialística de Vilela e Estrada E. Para entender a relação entre memória e linguagem poética, serão analisados, a seguir, algumas poemas das obras *Endechas del último funámbulo* (2018), de Berta Lucia Estrada E. e *Eu, em versos e prosa* (2009), de Arriete Vilela.

Da obra de Estrada E., a análise é do poema “Tártaros”. Esse poema, que é composto por vinte e cinco estrofes e possui uma característica de texto narrativo, retrata sentimentos e situações que fazem parte da existência do sujeito lírico, como sofrimento, tormentos, lamentações, desesperança, angústia, pessimismo, melancolia, desequilíbrio, passividade, confusão, delírios, falta de sentido para a vida, desespero. Ainda, o sujeito lírico é dependente da bebida alcoólica, e passa a maior parte do poema na condição de bêbado. Tudo isso se apresenta de forma atemporal, contínua e constante, em que o diálogo consigo mesmo evidencia como esse sujeito se encontra.

Todas essas sensações, e outras mais, também estão presentes nas poesias “Versos V”, “Versos VI”, “Versos XII”, “Versos XIII”, “Deus meu, por quê?” e “Interrogação” e “Reviravolta”, de Vilela. Esses textos mostram o embate do sujeito lírico consigo mesmo e com o mundo. As reflexões também são marcadas por confusão, dúvida, atemporalidade, angústia, inquietude, incerteza, questionamento, fuga dos padrões, desequilíbrio, desestabilidade, desilusão.

2.1 O TOM CONFSSIONAL DA MEMÓRIA

O poema “Tártaros”, de Estrada E., é apresentado em forma de uma narrativa lírica, a qual traz muitas recordações fragmentadas, e é construída a partir de versos livres e irregulares. A linguagem é toda em primeira pessoa e possui um tom confessional.

TÁRTAROS¹

El vino corre por mis venas
como la sangre, pues la mayor parte
de mi vida la he pasado ebrio.
Todo lo que envuelven las tinieblas,
suscita el interés de la gente,
pero sólo las disipa el brillo de la luna.

Al-Qalamandar

(Poeta y médico de Al-Ándalus - siglo XI)

[...]

(Estrada E., 2018, p. 5-10)

O título do poema, “Tártaros”, permite inferir que o sujeito lírico vive um momento comparado a um “inferno”. Isso porque “tártaros”, consoante a mitologia grega, é um lugar de sofrimento, um inferno. Como esclarece Jardé,

Nas origens, acreditava-se que os mortos continuavam nos Infernos a mesma existência que tinham tido na terra: a vida nos Infernos era como que um reflexo opaco da vida terrestre. Mais tarde, quando passaram a prevalecer as preocupações morais, os gregos começaram a procurar garantir em sua vida de além-túmulo uma recompensa para os bons e um castigo para os maus. Os mortos deviam comparecer perante os juízes dos Infernos: Minos, Éaco e Radamanto. Os bons iam viver, felizes, nos Campos Elísios (Elýsion pedíon); os maus eram precipitados no Tártaro, onde padeciam tormentos sem fim. (Jardé, 1997, p. 132).

Essa ideia de inferno está representada nos versos “para exorcizar la última angustia/el último horror/de la última embriaguez”, porque se percebe a condição de sofrimento em que está esse sujeito. Nesse ambiente, os tormentos vividos pelo sujeito lírico tentam ser esquecidos por meio da bebida, o que está

¹ As estrofes deste poema estão descritas nos parágrafos subsequentes junto às análises.

expresso em vários versos, como em “Para olvidar/tengo en mi mano un jarro de cerveza.”.

Mesmo sabendo que a cerveja é algo negativo, essa bebida faz parte da vida desse sujeito. Conforme Chevalier; Gheerbrant, “a cerveja é a bebida da soberania. [...] Na América equatorial, é de uso indispensável em todos os ritos de passagem” (2003, p. 223). Em outras palavras, o sujeito lírico bebe para esquecer, para sair da realidade, para escrever, para poder suportar suas angústias.

Essa condição de ébrio está representada na citação feita logo após o título do poema. A intertextualidade serve para expressar que o vinho e o sangue já se confundem, visto que o sujeito lírico passou a maior parte da vida embriagado. Num jogo de opostos, estão as trevas e o brilho da lua, o que evidencia uma crítica feita pelo sujeito lírico: aquela de que as pessoas se interessam por tudo o que envolve as trevas.

Ainda sobre “Tártaros”, torna-se relevante entender a definição desse local. Conforme Brandão:

Tártaro é o local mais profundo das entranhas da terra, localizado muito abaixo do próprio Hades. Um pouco mais tarde, quando o Hades foi dividido em três compartimentos, Campos Elísios, local onde ficavam por algum tempo os que pouco tinham a purgar, Érebo, residência também temporária dos que muito tinham a sofrer, o Tártaro se tornou o local de suplício permanente dos grandes criminosos, mortais e imortais. (Brandão, 2004, p. 186)

Em outras palavras, esse é um local de suplício, de lamentações, de desesperança. São sentimentos que estão presentes já nos primeiros versos do poema, que também tem características de um texto narrativo, pois existe um relato feito em primeira pessoa.

Sobre o vocábulo “tártaro”, vale destacar que, conforme Renata Gonçalves Pereira, do site Segredos do Mundo, de acordo com a mitologia grega,

o Tártaro é a personificação do mundo inferior por um dos deuses primordiais, nascido a partir do Caos. Da mesma forma, Gaia é a personificação da Terra e Urano a personificação do Céu. Ademais, as relações entre os deuses primordiais do

cosmo Tártaro e Gaia geraram terríveis bestas mitológicas, como, por exemplo, o poderoso Tifão. Uma besta horripilante responsável pelos ventos ferozes e violentos, nascida para acabar com Zeus. Em suma, o deus Tártaro vive enclausurado nas profundezas do mundo inferior, de mesmo nome. Dessa forma, Tártaro é o mundo inferior, o qual é formado por cavernas escuras e cantos obscuros, localizado muito abaixo do Reino de Hades, o mundo dos mortos. Segundo a mitologia grega, é para o Tártaro onde são enviados os inimigos do Olimpo. E lá, são castigados por seus crimes.²

Esse título, portanto, se justifica pelo fato de que o sujeito lírico expõe seu momento de angústia, de pessimismo e de melancolia, como se percebe pelos versos “He ahí mi maldición, mi eterna expiación” e “No hay escapatoria”.

Rasgo las cuerdas de un ukelele
compongo endechas
para exorcizar la última angustia
el último horror
de la última embriaguez.

Para olvidar
tengo en mi mano un jarro de cerveza.
(Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na primeira estrofe, o sujeito lírico (sinalizado pelo emprego da primeira pessoa) afirma que está compondo “endechas”, que são uma poesia fúnebre, extremamente melancólica. Isso reforça o local do “tártaro” como um ambiente de suplício. Com o objetivo de exorcizar a última angústia, o sujeito lírico escreve “endechas” ao som de um instrumento de cordas chamado “ukelele” (composto por quatro cordas, é um instrumento com sonoridade suave). Há uma contradição nessa estrofe por causa da presença do “ukelele”, pois esse instrumento tem uma sonoridade leve e suave, o que contrasta com a condição de angústia do sujeito lírico. Quanto ao emprego da linguagem, a palavra “rasgo”, por exemplo, possui um sentido conotativo, visto que nesse contexto “rasgar” pode ser entendido como causar profunda mágoa.

Nesse poema, predomina o emprego do tempo verbal presente do indicativo, sem modalizadores temporais, o que sugere que a condição em que se encontra o sujeito lírico é atemporal, não tem começo, meio e fim, quer dizer,

² (Disponível em <https://segredosdomundo.r7.com/tartaro-mitologia/> - acesso em 11-10-2021)

é uma situação constante. Ademais, é possível deduzir que o emprego do presente pode ser visto como um “presente histórico”, o qual se relaciona com o pretérito. Segundo Cunha e Cintra (2013), esse emprego confere uma certa aproximação com o leitor quanto aos fatos relatados e, portanto, visa à verossimilhança quanto ao que é narrado.

Dos gatos callejeros
se han colado por una rendija,
se acomodan en mis rodillas
como si hubiesen sido su trono
desde tiempos ignotos,
con esa lenta arrogancia de zares depuestos.

Sus nombres
Oedipuss y Priapuss.
Únicos vigías
de la casa durmiente
de la calle abandonada
de la dirección olvidada.
(Estrada E., 2018, p. 5-10)

Nesse momento de angústia, a terceira e a quarta estrofes trazem a figura do “gato”. Enquanto o sujeito lírico compõe as “endechas”, dois gatos entram por uma fresta e se acomodam em seus joelhos, como se fossem seus tronos e como se fossem “czares” depostos (czar significa imperador, foi o título utilizado pelos soberanos russos durante o Império Russo).

Acerca dos gatos, Chevalier alega que esse felino possui um simbolismo muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e maléficas devido à atitude astuta do animal. A respeito disso, segundo Chevalier; Gheerbrant (2003, p. 461), o gato oscila entre o bem o mal, entre atitudes ternas e dissimuladas. Pode ser símbolo de obscuridade, morte, mas também de sagacidade, reflexão e engenhosidade. Isto é, esses gatos são autoridades, são os vigias desse momento de melancolia do sujeito lírico.

Pierre Brunel constata que, por mais que existam as mais variadas culturas e tradições, do gato “guardaremos sobretudo os laços ambíguos deste animal com o outro lado, metade benéfico, metade maléfico, com quem é melhor gozar das boas graças.” (2005, p. 127). No poema, os dois gatos são os únicos vigias, o que confirma a condição desse animal de ser com um guardião do momento de angústia, do inferno, do tártaro em que está o sujeito lírico.

Para Jung (2008), o animal simboliza a natureza primitiva e instintiva do homem, e formas animais, como a presença dos dois gatos, por exemplo, surgem como manifestações do inconsciente. E a maneira pela qual esses animais são representados indica a nossa atitude em relação ao inconsciente.

Vale destacar que, no poema, os gatos recebem nomes, os quais fazem referência à mitologia. Um se chama Oedipuss, que diz respeito a “Édipo”, o qual é um herói da mitologia grega que matou o pai, resolveu o enigma da esfinge que atacava a cidade grega de Tebas, e desposou a mãe. Em função desse incesto, foi pai e irmão de Etéocles, Ismênia, Antígona e Polinices. O outro animal se chama Priapuss, que faz referência a “Priapo”, o qual é o deus grego da fertilidade, filho de Dionísio e Afrodite. Sua imagem é representada como um homem maduro, mostrando um grande órgão genital ereto. Priapo era considerado como protetor de rebanhos, produtos hortícolas, uvas e abelhas. E os dois gatos são representados como serem imponentes, são os “únicos vigías/de la casa durmiente/de la calle abandonada/de la dirección olvidada” (Estrada E., 2018). Cumpre mencionar a construção dos três últimos versos da quarta estrofe, pois esses versos são construídos por meio de um paralelismo sintático (preposição + artigo + substantivo + adjetivo), o que dá destaque ao sentimento de solidão em que o sujeito lírico está.

Aposento de buitres.
 Vacaciones
 borradas por desolados
 vientos de equinoccio.
 (Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na sequência do poema, repentinamente aparecem “abutres”. Segundo Chevalier; Gheerbrant, o abutre, pelo fato de alimentar-se de entranhas, também pode ser visto como “agente regenerador das forças vitais [...], ou melhor, um purificador, um mago que garante o ciclo da renovação, transmutando a morte em nova vida.” (2003, p. 9). Porém, o verso “Aposento de buitres” apenas reforça a situação de angústia e melancolia em que está o sujeito lírico. Isso porque, nos versos que se seguem, as “vacaciones” (férias, em português), que poderiam indicar um aspecto positivo, surgem como uma recordação negativa, pois elas foram apagadas pelo equinócio.

O equinócio é um fenômeno em que a luz solar incide de mesma maneira sobre os dois hemisférios (por isso, os dias e as noites têm a mesma duração); é diferente do solstício, quando o Sol está posicionado ao máximo no hemisfério norte ou no sul. Todavia, no poema, o equinócio não representa o equilíbrio, já que as férias são apagadas pelos ventos desse período.

A partir da sexta estrofe, até a décima quinta, as “vacaciones” (mencionadas na quinta estrofe) são narradas pelo sujeito lírico. As recordações se confundem com a condição em que o sujeito lírico está decorrente do efeito de bebida alcoólica. Os verbos estão no pretérito perfeito simples do indicativo, o que reforça a ideia de que são memórias trazidas pelo sujeito lírico.

A respeito desse processo de rememoração, Halbwachs afirma que a memória individual pode ser ligada à existência de uma intuição sensível: “haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que - para distingui-lo das percepções em que entram elementos do pensamento social - admitiremos que se chame intuição sensível” (1990, p.41). Essa intuição sensível é possível graças a uma das características do processo de rememoração, a saber: as lembranças não permanecem intactas e não são recordadas com precisão de detalhes, haja vista que é o presente que impulsiona o retorno ao passado. Esse aspecto pode ser observado no poema “Tártaros”, visto que as lembranças evocadas pelo sujeito lírico estão relacionadas com o contexto em que vive, e é então que as memórias são evocadas, não de modo linear, mas fragmentado.

En un lejano paseo a caballo
 ebrio
 semidormido
 sin estribos,
 luchando por no caerme,
 extravié mi rumbo.
 (Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na sexta estrofe, apenas o último verso possui um verbo de ação (“extravie”), o que sugere uma condição de passividade do sujeito lírico. Quer dizer, da falta de verbos de ação infere-se que esse sujeito não tem autonomia, não é agente, mas ele é conduzido pela bebida, já que está

“ébrio/semidormido/sin estribos/luchando por no caerme”. E foi nesse momento em que esse sujeito perdeu seu rumo.

Me interné en una cantina
 llamada El Bosque
 probé el mezcal.
 Desde entonces me perdí
 en una selva siniestra,
 donde la fatalidad me esperaba
 desde hacía milenios.
 (Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na sétima estrofe, esse sujeito sai da situação de passividade em que se encontrava. Foi por vontade dele que entrou em uma cantina e provou o “mezcal” (bebida alcoólica destilada). Esse acontecimento marca o momento em que ele se perdeu em uma selva sinistra. O uso do termo “fatalidade”, no sexto verso dessa estrofe, indica que esse sujeito tem um destino que não pode evitar.

Desperté en una gruta rodeado de bestias
 -surgidas del delirium tremens-,
 fui rechazado por Caronte
 por llevar una botella de licor
 en vez de un óbolo.
 (Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na oitava estrofe, fica evidente a confusão mental em que o sujeito lírico está. Seus pensamentos se misturam com delírios, provavelmente porque está ébrio, ou seja, está com a mente ou os sentidos perturbados, embriagado, estonteado, tonto. O segundo verso dessa estrofe mostra que as bestas que rodeavam esse sujeito surgiram de seus delírios. Vale destacar que o termo “bestas” tem como um dos seus sentidos conotativos, segundo o dicionário Michaelis³, a parte instintiva do ser humano, responsável pela violência e pela lascívia. Também, pode ser feita uma referência à besta do Apocalipse, que segundo a Bíblia Sagrada, é um animal simbólico, tido como responsável por grandes catástrofes.

Em seus delírios, o sujeito lírico acredita ter-se encontrado com Caronte, que é o barqueiro de Hades, o qual carrega as almas dos recém-mortos sobre

³ <https://michaelis.uol.com.br/palavra/XeAb/besta-2/>

as águas do rio Estige e Aqueronte, que dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Uma moeda para pagá-lo pelo trajeto, geralmente um óbolo ou dâraca, era por vezes colocada dentro ou sobre a boca dos cadáveres, de acordo com a tradição funerária da Grécia Antiga. Aqueles que não tinham condições de pagar a quantia, ou aqueles cujos corpus não haviam sido enterrados, tinham de vagar pelas margens por cem anos. E justamente por levar uma garrafa de licor, e não um óbolo, é que foi rejeitado por Caronte.

Era sólo la calle Tierra del fuego
la demencia del alcohol
me sumió en un frenesí turbulento
del que no quería ni podía escapar
-como si estuviera en una montaña rusa-.
(Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na nona estrofe, o sujeito lírico percebe que estava numa situação de delírio (como afirma a oitava estrofe). Esse sujeito compreende que apenas estava numa rua, a qual era chamada de “Tierra del fuego”. Vale destacar que a “Terra do fogo” é uma região mítica, inspiradora e impressionante composta de paisagens de geleiras, grandes montanhas e lagos turquesas. É um arquipélago situado na extremidade sul da América do Sul, formado por uma ilha principal (a Ilha Grande da Terra do Fogo, muitas vezes chamada igualmente Tierra del Fuego) e um grupo de ilhas menores. Como num estado de consciência, esse sujeito compreende que a demência do álcool o conduziu a um frenesi turbulento do que ele não conseguia sair.

Para retratar essa situação, aparece a imagem da montanha russa, num sentido conotativo de estar em uma situação da qual não se tem controle. No último verso dessa estrofe, o emprego dos parênteses dá ênfase à informação intercalada, ou seja, a de que a vida do sujeito lírico está passando por mudanças bruscas ou extremas em curto período de tempo.

Deambulo por el lodo,
resbalo, caigo
me arrastro, repto
intento levantarme
camino a tientas,
como si la ceguera
nublara mi vista
zigzaguo

y vuelvo a caer.
(Estrada E., 2018, p. 5-10)

A décima estrofe parece fazer uma menção à montanha russa da estrofe anterior, já que o sujeito lírico cai e tenta levantar-se várias vezes. Ele não obtém êxito em suas tentativas e continua caído. Esse movimento de cair e levantar-se, como num ziguezague, é uma representação do comportamento de uma pessoa que está embriagada e não consegue controlar a si mesma. Quanto ao emprego dos tempos verbais, predomina o presente do indicativo – deambulo, resbalo, caigo, me arrastro, repto, intento, caminho, zigzagueo, vuelvo -, o qual tem como aspecto indicar uma ação atemporal, que não tem fim começo, meio ou fim. Isso sugere que o sujeito lírico está numa situação da qual não consegue sair. Além disso, os verbos são de ação, o que mostra a situação ativa desse sujeito, que tenta agir, mas não consegue.

La sensación de vacío me acosa, me persigue, me enfrenta a la histeria.

El precipicio me atrae
me hace guiños.

Deseo confundirme en la nada

Así, una y otra vez
cual Sísifo
con su enorme roca auestas.
(Estrada E., 2018, p. 5-10)

As quatro estrofes seguintes possuem número mínimo de versos. Há, respectivamente, um monóstico (um verso), um dístico (dois versos), um monóstico e um terceto (três versos). Entre essas estrofes, é possível estabelecer uma relação entre os substantivos “vacío, histeria, precipicio” e o verbo “confundirme” de que o sujeito lírico está sem rumo, numa situação de angústia e melancolia. O verso “Deseo confundirme en la nada” evidencia um paradoxo, porque esse sujeito “deseja”, isto é, quer possui algo, mas esse desejo é o “nada”. Sua vida não tem sentido. Esse sujeito se compara a Sísifo, “con su enorme roca auestas” (com sua enorme rocha nas costas), pois vive como num mundo circular, do qual não consegue sair. Mesmo que tente, sempre volta para o mesmo lugar. E segue assim sua vida.

Vale destacar que "Sísifo" faz parte da mitologia grega. Ele, por ter usado as próprias habilidades para arquitetar um plano contra os deuses, recebeu uma punição: deveria rolar diariamente uma pedra montanha acima até o topo. Ao chegar ao topo, a pedra rolaria novamente até o chão devido ao peso e ao cansaço decorrentes da fadiga. No outro dia, ele deveria começar tudo novamente e isso seguiria desse modo para todo o sempre. Acerca desse personagem mitológico e, considerando a condição do sujeito lírico do poema "Tártaros", torna-se relevante destacar o que afirma Albert Camus (2008) a respeito do mito de Sísifo, em que discute que o homem enfrenta uma contradição, visto que vive em busca de sua essência, de um sentido para a própria vida, entretanto se depara com um mundo desconexo, ininteligível, marcado por disputas e ideologias. Em outras palavras, as ações do homem, na tentativa de entender o ambiente em que vive, são frustradas por um mundo que se apresenta como confuso, ininteligível. Por mais que queira controlar os acontecimentos, muitos deles tomam rumos imprevisíveis. No poema mencionado, o sujeito lírico se encontra diante dessa realidade desordenada e incompreensível.

Posso negar tudo desta parte de mim que vive de nostalgias incertas, menos esse desejo de unidade, esse apetite de resolver, essa exigência de clareza e de coesão. Posso refutar tudo neste mundo que me rodeia, que me fere e transporta, salvo o caos, o acaso-rei e a divina equivalência que nasce da anarquia. Não sei se este mundo tem um sentido que o ultrapassa. Mas sei que não conheço esse sentido e que por ora me é impossível conhecê-lo (Camus, 2008, p. 63).

Em outras palavras, esse sentimento de desilusão, de falta de perspectiva é algo que se repete na vida do sujeito lírico, porque uma vez e outra vez ele está preso às suas angústias e à embriaguez.

He ahí mi maldición, mi eterna expiación
 Mi miseria
 es la miseria humana
 no la escondo
 más bien alardeo
 la muestro
 hago gala delante de mi febril auditorio.
 (Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na décima quinta estrofe, é mantido o tempo verbal no presente (“He”), o que indica que o sujeito lírico está numa situação que se repete e não vai acabar. Assim como Sísifo, que eternamente carrega uma rocha nas costas e sobre montanha acima, o sujeito lírico vive sua relação com a embriaguez, a qual é representada pela metáfora “mi maldición, mi eterna expiación”. Entretanto, essa condição de ébrio, que lhe possibilita entrar em um estado de transe e se conectar com esse inframundo, representado pelo passado mítico. não fica escondida, porque o sujeito lírico “alardea”, anuncia, vangloria-se de sua miséria humana. Ele ostenta sua situação a todos. E ainda afirma que a própria miséria é a miséria humana, como se sua condição fosse também a de outras pessoas. A repetição do pronome possessivo “mi” (meu/minha) ressalta o tom confessional do poema. A presença da conjunção adversativa “más” (mas) mostra que o sujeito quer dar destaque à própria miséria, e faz isso com certo orgulho (“hago gala”).

*... ¿cuál fue el horror, o el descubrimiento siniestro que lo
convirtió en la criatura sin
amor en que se había convertido? No tengo la menor idea,
como todos los demás.⁴*
(Estrada E., 2018, p. 5-10)

Após a décima quinta estrofe, há uma certa pausa quanto à voz do sujeito lírico. É feita uma intertextualidade por meio de uma citação de *Gordon Bowker*, na obra em que trata da vida de Malcolm Lowry. A pergunta ressalta o questionamento de que não se sabe o que converteu o sujeito lírico em uma criatura sem amor: “... *¿cuál fue el horror, o el descubrimiento siniestro que lo convirtió en la criatura sin amor en que se había convertido? No tengo la menor idea, como todos los demás*”.

Na sequência do poema, novamente há estrofes com poucos versos. Há respectivamente um dístico, um monóstico, um terceto e um monóstico. Em poucos versos, o sujeito lírico dá ênfase a uma profunda melancolia e um pessimismo que tomam conta dele mesmo. A seguir, é retomado o trecho entre as estrofes dezesseis e dezenove.

⁴ Gordon Bowker, *Perseguido por los demonios. Vida de Malcolm Lowry*, traducción de María Aída Espinosa Meléndez, Fondo de Cultura Económica, 1º edición en español, 2008, p. 248

No hay lugar para la mofa, ni para el desprecio
No hay escapatoria

Un túnel me engulle y sella su entrada

Ando con un cayado,
espero así no volver a caer
-o al menos no tan a menudo-.
(Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na décima sexta estrofe, o emprego do verbo haver, na forma impessoal, denota que o sujeito lírico não tem mais autonomia, o que indica a situação de passividade em que ele se encontra. Essa escolha vocabular ressalta a situação de pessimismo, pois não há mais escapatória para esse sujeito. Com o uso figura de linguagem prosopopeia ou personificação, por meio do verso “Un túnel me engulle y sella su entrada”, fica evidente que o sujeito lírico é levado pela situação em que se encontra.

Na estrofe 18, aparece um objeto: o cajado. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002), o cajado é um instrumento que está relacionado à imagem do pastor, porque apresenta um gancho na extremidade que permite puxar a ovelha desgarrada. Entretanto, não é nesse sentido que o sujeito lírico utiliza esse objeto. O sentido vai mais na direção de esse cajado ser um apoio na caminhada, como uma bengala, uma muleta, a qual apoia o andar.

O último verso dessa estrofe está isolado por meio de dois travessões. E sugere que o sujeito lírico conversa com si mesmo. Ele diz que espera não voltar a cair e logo faz uma ressalva, ou seja, que espera não cair tão frequentemente.

Soy una rueda suelta pendiente abajo.
(Estrada E., 2018, p. 5-10)

A estrofe 19 é iniciada pela forma verbal “soy” (verbo ser). Esse verbo, quando na função de verbo de ligação, é empregado no sentido de um estado permanente. Isto é, o sujeito lírico encontra-se em uma condição que não permite mudança ou melhora. Essa estrofe, que é formada por um só verso, faz referência à estrofe 14 (Así, una y otra vez/cual Sísifo/con su enorme roca a cuestas.). O sujeito lírico, portanto, não consegue sair da angústia em que se encontra.

La comunicación humana
es un diálogo entre borrachos
me interpelan en inglés
contesto en español.
(Estrada E., 2018, p. 5-10)

A estrofe 20 parece representar uma mudança quanto à situação de melancolia em que se encontra o sujeito lírico, pois sugere uma reflexão feita por esse sujeito. Por meio de uma metáfora, a comunicação humana é definida como um diálogo entre bêbados. Isso sugere o quanto o sujeito lírico se sente incompreendido pelo mundo, porque as pessoas não se entendem, como se ninguém falasse o mesmo idioma. O emprego do artigo definido (la) generaliza o substantivo “comunicación”, ou seja, é como se a comunicação humana, de forma geral, não cumpre a função de “comunicar”. Essa generalização também é representada pela escolha de um sujeito indeterminado no verso “me interpelan en inglés”, já que esse tipo de sujeito, entre as intenções discursivas que possui, também pode ser usado quando alguém conhece o autor da ação, mas não quer apontá-lo por desejar que ele mesmo se apresente. Ou melhor, o sujeito lírico quer que o interlocutor entenda que ele mesmo também age dessa maneira na comunicação humana.

Nesse trecho do poema, percebe-se que o sujeito lírico busca reconstruir-se. Para Halbwachs (1990), a memória é reconhecimento porque porta o sentimento do já visto. Também é reconstrução, já que não é uma repetição linear de acontecimentos e vivências do passado (é um resgate desses acontecimentos e vivências no contexto de um quadro de preocupações e interesses atuais) e traz acontecimentos e vivências evocáveis e localizadas no tempo, no espaço e no conjunto de relações sociais.

Embora o sujeito lírico queira reconstruir-se, ele não consegue. Nas três estrofes seguintes, esse sujeito volta para a situação de angústia, pessimismo e melancolia. Novamente, há o emprego da personificação, pois o álcool é o responsável por conduzir as ações do sujeito lírico. A narrativa lírica já está se aproximando do final, porém não há indicações de que o sujeito lírico vá superar seus conflitos. Ele demonstra que está se entregando, está perdendo a batalha para o álcool.

El alcohol me conduce
al pasadizo de la muerte
me sumerjo en la noche
la oscuridad me da cobijo.
(Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na estrofe 21, há um diálogo semântico entre os substantivos “muerte”, “noche” e “oscuridad”, que estão organizados como se houvesse uma gradação, que é uma figura de linguagem que oferece maior expressividade ao texto ao utilizar uma sequência de palavras que intensifica uma ideia de maneira gradativa. De forma paradoxal, a “oscuridad” passa a ser o abrigo (cobijo) do sujeito lírico. Isso porque a “escuridão” expressa um excesso de tristeza, de melancolia; já o “abrigo” oferece proteção. Quer dizer, escuridão e abrigo não se aproximam pelo significado conotativo que podem expressar.

El terror me hace su esclavo
se aparece ante mí como una mandrágora.
(Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na estrofe 22, o terror toma conta do sujeito lírico, que compara esse sentimento a uma mandrágora. Acerca da “mandrágora”, ela é uma planta cuja raiz se parece com um humano. Ou seja, o terror parece que cria forma e domina o sujeito lírico.



Figura: Planta Mandrágora (Foto: Reprodução/Pinterest)⁵

⁵ Fonte: Disponível em

Mis pies me arrastran al lúgubre sendero
 en la cuneta me posee el miedo
 de podirme a la vera del camino de nadie.
 (Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na estrofe 23, já numa situação que parece o fim da jornada do sujeito lírico, seus pés o arrastam para um triste caminho, numa espécie de fosso. Ele é possuído pelo medo. Nessa estrofe, esse sujeito reconhece que o medo o possui, ou seja, o medo de não ter ninguém no seu caminho.

Senda sin geografía, sin nombre.
 (Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na estrofe 24 (Senda sin geografía, sin nombre.), que é composta por apenas um verso, não há verbos. A frase nominal retrata a situação de desespero do sujeito lírico. Ele está num caminho que não existe, que não tem nome. Ele está sozinho, sem ação.

Con arena del desierto construí castillos, fortalezas, murallas.
 Sólo bastaba una leve brisa para derrumbarlos.
 (Estrada E., 2018, p. 5-10)

Na última estrofe (vigésima quinta), está a consolidação do estado de angústia que inicia o poema, e a constatação de que o sujeito lírico não supera a condição em que se encontra. Ele construiu sua vida com areia, a qual pode ser levada com uma simples brisa. Esse sujeito realizou grandes feitos, mas não o fez numa base sólida, já que o álcool (que representa essa simples brisa) levou tudo o que esse sujeito construiu.

A partir das considerações feitas, realmente fica evidente que Estrada E., por meio do poema “Tártaros”, retrata um sujeito lírico que vive em meio a lamentações, tormentos, desequilíbrio, falta de perspectiva de vida.

A evocação de todos esses sentimentos feita pelo sujeito lírico por meio da memória somente é possível porque as percepções presentes estão repletas de

lembranças que estão no subconsciente, mesmo que, para o indivíduo, isso seja consciente. Além disso, essas lembranças são constantemente retomadas nos atos presentes e, por menores que sejam esses fragmentos, eles dão sustentação para atos, pensamentos e percepções presentes. Às vezes, o presente pede por respostas que são encontradas apenas na memória; a repetição de atos, atitudes e palavras que foram relevantes no passado podem se fazer presentes novamente no tempo real com a intenção de repetir o efeito positivo já alcançado anteriormente. Porém, o passado se faz presente porque o instante o pede. E o tempo que passou é guardado na lembrança e recordado com infinito desejo de retornar àquele mesmo tempo.

Esse conteúdo memorialístico, em alguns momentos, serve de inspiração para o processo de escrita ficcional. Embora seja um discurso artisticamente concebido, vincula-se a todo esse processo de relações intratemporais e, justo por ser arte, representação, ele tem um alcance ainda maior, pois as memórias imaginárias podem ser agentes detonadores de outras memórias, vivenciadas no nível da recepção. Dessa forma, o texto ficcional segue imbuído de toda a sua ampla capacidade: gera prazer e catarse. Em “Tártaros”, a rememoração de fatos passados feita pelo sujeito lírico permite ao leitor deparar-se com perturbações mentais, tensões, angústias e tecer reflexões a partir disso. Tudo isso com a percepção de que o tempo está ligado à força da memória e de que esse tempo não é algo linear e cronológico, pois segue determinado pelas lembranças.

2.2 RESSIGNIFICAÇÃO E RECONSTRUÇÃO

A busca pelas experiências passadas, com a intenção de entender o próprio presente, também está na lírica de Arriete Vilela. O livro *Eu, em versos e prosa*, de Arriete Vilela, trata de temáticas, como o amor, a busca pela correspondência amorosa e seus desencontros, a solidão, a necessidade de conhecer-se e conhecer o outro. Essa obra apresenta poemas numa perspectiva metalinguística, a qual é considerada, nesta pesquisa, segundo o que afirma Barthes (2007), ou seja, o texto metalinguístico caracteriza-se desde o olhar que se volta, por um lado, para o mundo exterior, por outro, para si mesmo. Ainda sobre essa obra, outra de suas características é que seus poemas evidenciam

uma abordagem da memória como possibilidade de autocompreensão e desnudamento do sujeito lírico. Este traz à tona reflexões acerca do próprio passado, numa tentativa de reconstrução, de entender a si mesmo. Por isso, cumpre mencionar as acepções de Bergson (2006), o que implica considerar que a relação entre lembrança e esquecimento marca a necessidade de compreender significados e ressignificá-los.

Para entender essa necessidade de ressignificação, destaca-se o poema “Versos V”.

Versos V

Na ânsia de ser
autêntica,
sou a criatura
mais inautêntica
deste mundo!
(Vilela, 2009, p. 482)

Nesse poema, o sujeito lírico vive uma oposição de sentimentos, pois tenta ser o que não é. Em outras palavras, esse sujeito acaba vivendo sob padrões para querer se situar em algum lugar da sociedade, porém, devido a essa postura, não consegue ser ele mesmo. Sobre o título desse poema, ele faz uma referência ao número de versos, isto é, “Versos V” possui cinco versos, o que ressalta a ideia de viver sob padrões impostos, para sugerir um certo equilíbrio.

Nos versos dois e quatro, há um jogo de opostos entre os adjetivos “autêntica” e “inautêntica”, que são antônimos. Isto é, ao querer ser autêntica, a pessoa acaba sendo o oposto de seu desejo. Ressalta-se que a autenticidade é “aquilo que é verdadeiro”. Uma pessoa autêntica expressa seus sentimentos e opiniões sem receio, sem possuir segunda intenção. Porém, não é assim que esse sujeito se considera, pois precisa negar a si mesmo para agir conforme os padrões sociais. Nos versos um e três, o emprego do verbo “ser” marca dois significados diferentes. Esse verbo indica, no primeiro verso (na forma nominal de infinitivo), um desejo de alcançar a autenticidade. Porém, no terceiro verso (no presente do indicativo), há uma constatação desoladora, a de que esse sujeito é, na verdade, inautêntico.

No último verso, o emprego da expressão “deste mundo” pode indicar um

duplo sentido, ou seja, o sujeito lírico pode estar se referindo ao mundo mesmo, em seu sentido geográfico, e também ao mundo a que esse sujeito pertence, ao qual ele precisa se adaptar. O uso do pronome demonstrativo “deste” reforça essa ideia, já que “este” tem a função de posicionar o discurso no espaço, com ideia de pertencimento.

Quanto à extensão dos versos, eles são curtos, compostos por uma a quatro palavras, o que reafirma o sentimento de passividade do sujeito lírico, o qual não tem autonomia para ser ele mesmo. Nos terceiro e quarto versos, há o emprego de um grau superlativo. Nessa forma de comparação, a característica atribuída pelo adjetivo é intensificada de forma relativa. No superlativo relativo, essa intensificação é feita em relação a todos os demais seres do conjunto. Nesse sentido, ao empregar a expressão “a criatura mais inautêntica”, o sujeito lírico deixa em evidência seu lado negativo.

Essa necessidade de entender a si próprio também está presente no poema “Versos VI”.

Versos VI

Quem
é
quem
neste
mundo
chifrudo
?

(Vilela, 2009, p. 488)

Esse poema provoca uma reflexão acerca de como determinar o que é certo e o que é errado ou quem está certo ou está errado. Os versos são construídos por uma só palavra e o poema é encerrado por um ponto de interrogação, o que dá ênfase às dúvidas e às reflexões do sujeito lírico. O emprego do verbo ser no presente do indicativo (segundo verso) marca uma situação atemporal, isto é, algo que não pode ser controlado pelo tempo, que não se adequa a qualquer tempo, que não faz parte de um tempo determinado. Entende-se, portanto, que o questionamento feito pelo poema não está restrito a um tempo ou a um lugar; faz parte do mundo. O título do poema, “Versos VI”, faz referência ao número de versos, o que sugere que é dado o realce ao fato de que não há como determinar o certo e o errado. O emprego do vocábulo

“chifrudo” em comparação com a expressão “quem é quem” pode indicar uma generalização, porque é possível deduzir que quem trai também é traído. Isso é ressaltado pelo emprego do pronome indefinido “quem”, que traz uma indefinição e indica que qualquer um pode se identificar com a indagação proposta no poema.

Essa situação de questionamento se faz presente no poema “Versos XII”.

Versos XII

Essa inquietação que sinto,
 essa ânsia angustiada que me devora a paz,
 essa fome de realização,
 esses sonhos tresloucados, ilógicos, alucinógenos,
 tudo isso, meu Deus, aonde me levará?

Que caminhos transitarei
 se carrego uma bagagem diferente,
 com excesso de ambições,
 com um tesouro a ser descoberto?

Que serei
 se muito quero ser
 e agora nada sou?
 (Vilela, 2009, p. 492)

Esse poema, que está na primeira pessoa do discurso, é uma representação do momento de dúvida, de incerteza, de questionamento em que vive o sujeito lírico. Já nos quatro primeiros versos, há o uso do pronome demonstrativo “essa/esses” para fazer referência aos substantivos “inquietação, ânsia, fome, sonhos”. Esses versos estão construídos por meio de um paralelismo sintático (pronome demonstrativo + substantivo abstrato), e essa repetição reforça o sentimento de indecisão e hesitação do sujeito lírico.

Além disso, o emprego do pronome demonstrativo “essa/esses” já no início do texto, sem que haja um referente anterior a isso, sugere que há algo externo, que não está contemplado no poema, que não é talvez compreendido ou identificado, e que provoca toda a insegurança que esse sujeito está sentindo. Desse modo, entende-se que a remissão é feita a algum elemento da situação comunicativa, isto é, o referente está fora da superfície textual. A isso chamamos de coesão exofórica. Vale destacar que essa forma de coesão geralmente é feita por meio dos pronomes demonstrativos “aquele/aquela/aquilo”. Ou seja, o

emprego de “essa/esses” pode ser visto como uma forma dar ênfase ao momento de confusão vivido pelo sujeito lírico.

Esses quatro versos iniciais fazem parte da primeira estrofe, a qual é composta por cinco versos, e termina com uma frase interrogativa: “tudo isso, meu Deus, aonde me levará?”. O emprego “tudo isso” funciona como um aposto resumitivo, isto é, que retoma o que foi anteriormente dito. Em outras palavras, o sujeito lírico vive um sentimento de angústia porque indaga a que lugar esses sentimentos (inquietação, ânsia, fome, sonhos) vão levá-lo. O autoquestionamento fica mais evidente com a pergunta do quinto verso. Há uma interlocução com “Deus”, já que o sujeito lírico não consegue ver respostas no mundo em que está. Ainda, o emprego da preposição “a” em “aonde” sugere que não há um caminho certo e definitivo, isto é, com o uso de “a” existe a noção de que quem fala irá voltar, e o uso de “para” indica algo praticamente definitivo.

Na segunda estrofe, a dúvida sobre aonde tudo disso levará o sujeito lírico continua, porque os versos são construídos numa sequência de expressões interrogativas as quais se encerram com um sinal de interrogação. Esse sujeito não sabe quais caminhos aparecerão para ele. E essa dúvida fica mais enfática com o emprego da oração iniciada pela conjunção condicional “se”, a qual indica uma hipótese ou uma condição necessária para que seja realizado ou não o fato principal. O emprego de “bagagens diferentes” marca o sentimento de angústia do sujeito lírico. Cabe nesse momento uma referência ao fato de que o título do poema, “Versos XII”, que traz o algarismo 12, está ligado ao número de versos, que também é de 12. Isso pode indicar que há uma padronização, uma formatação que toma conta das inquietações desse sujeito. Em muitos momentos, as pessoas vivem uma realidade repleta de padrões acerca do que é certo e do que é errado, com modelos que dizem como se comportar. O impasse é que esses padrões foram criados por outras pessoas, e muitos não se sentem seguros de viver esses modelos, e os contrariam – vivem uma situação de desencaixe. Além disso, esse poema traz uma linguagem figurada, a qual permite a polissemia em relação à interpretação do que está acontecendo. Há a presença de “fome de realização”, “bagagem” e “tesouro”, termos os quais indicam que o sujeito lírico quer fazer algo, tem a intenção de realizar os próprios desejos, mas se sente preso pelos padrões que são a ele impostos. Inclusive, esse sujeito caracteriza os próprios sonhos como “tresloucados, ilógicos,

alucinógenos”.

Para encerrar o poema, não há uma resolução dos impasses apresentados. Pelo contrário, a terceira estrofe corrobora a situação de insegurança: “Que serei/se muito quero ser/e agora nada sou?”. O verbo ser, apresentado no futuro do indicativo, na locução verbal (presente + infinitivo) e no presente do indicativo, mostra que o sujeito tem a ânsia de saber o que acontecerá com ele, porém vive o dilema de desconfiar do próprio futuro, de ter desejo acerca do que futuro, mas se menospreza, se diminui, não acredita em si mesmo. Aliás, os sentimentos que se apresentam na primeira estrofe continuam a tomar conta desse sujeito.

Esse desequilíbrio também está retratado no poema “Versos XIII”.

Versos XIII

Os meus passos
a que abismo me conduzem?
Por que esse egoísmo dos homens,
essa incoerência?
Por que essas lágrimas minhas
que apenas regam desilusões?
Por que tantas amarguras
no meu coração doído?
Por que esse sorriso que nada comunica?
Esse olhar que não dá calor?
Essa inexperiência que me bobeia?

Por que vida
se vivo a morrer?
(Vilela, 2009, p. 505)

Esse poema, que está na primeira pessoa do discurso, trata de um completo questionamento do sujeito lírico. Os primeiros dois versos já deixam claro que há uma situação de desequilíbrio vivenciada por esse sujeito: “Os meus passos a que abismo me conduzem?”. Ou seja, já há a convicção de que o único destino é o abismo. Vale ressaltar que o termo “abismo”, em sentido figurado, pode significar um mergulho nas profundezas, uma postura de ficar alheio ao que se passa em volta. E essa percepção dos dois primeiros versos é reafirmada nos dois últimos versos: “Por que vida se vivo a morrer”. Isto é, a sensação de instabilidade, de desilusão inicia e termina essa poema. Não há esperança de que algo positivo ocorra. A presença do pronome interrogativo “Por que”, nos

versos três, cinco, sete, nove e doze, de forma recorrente, deixa mais em evidência que o sujeito lírico parece não se encaixar no mundo em que vive. Nos versos três e quatro, indaga-se acerca da postura dos homens em relação ao egoísmo, que é uma incoerência. Destaca-se o emprego do artigo definido “os” em “dos homens”, o que indica que esse egoísmo é algo generalizado, não é restrito a um grupo de indivíduos.

Da quarta até a décima estrofe, ocorre um confronto do sujeito lírico consigo mesmo. Ele questiona as próprias lágrimas, que apenas “regam” desilusões, ressentido-se pelas amarguras no seu coração doído, contesta o fato de que seu sorriso nada comunica, de que seu olhar não dá calor, de que sua inexperiência o deixa como um bobo. Isto é, esse sujeito vê sua vida de forma muito pessimista, e não consegue encontrar um motivo que o impulse a ver algo positivo na vida. Esse sujeito está preso aos próprios sentimentos, como numa prisão. E isso pode ser percebido pela relação entre o título do poema e no número de versos: “Versos XIII” e treze versos. O mesmo número no título e no mesmo número de versos sugere que o sujeito está preso num contexto do qual não consegue sair.

Na primeira estrofe, existe um paralelismo sintático para construir as perguntas feitas pelo sujeito lírico. Isso reforça o sentimento de desarmonia, de inconformidade com a própria existência. Nos dois últimos versos da primeira estrofe, há a ausência do “Por que”, mesmo que ainda haja um questionamento. Fica subentendido o emprego desse pronome, possivelmente para dar ênfase ao fato de que esse sujeito não consegue agir com autonomia, não consegue fazer algo que tenha significado para alguém. A linguagem figurada em “regam desilusões”, “coração doído”, “olhar que não dá calor” reafirma a ambiguidade em que esse sujeito vive. Ele sabe que está vivo, mas tem a convicção de que vive a morrer. E é com esse pessimismo que o poema se encerra.

O questionamento e o confronto consigo mesmo também estão representados no poema “Deus meu, por quê?”.

Deus meu, por quê?...

Essa saudade,
essa angústia,
Deus meu, por quê?

Esse choro silencioso,
esse medo do nada,
Deus meu, por quê?

Essa dor que não dói, mas me consome,
essas lágrimas que não caem, mas me ardem nos olhos,
Deus meu, por quê?

Esse vazio da minha vida,
essa depressão constante e contínua,
Deus meu, por quê?

E eu,
assim triste,
assim só,
assim poeta,
Deus meus, por quê?
(Vilela, 2009, p. 486)

Esse poema revela o sentimento de desolação em que se encontra o sujeito lírico, o que fica evidenciado pela repetição do título no último verso de cada estrofe. Esse sujeito se mostra em estado de desequilíbrio emocional, já que possui sentimentos os quais não sabe explicar de onde vem: “saudade”, “angústia”, “choro silencioso”, “medo do nada”, dor que não dói”, “lágrimas que não caem”, “vazio em minha vida”, depressão constante e contínua”. Ainda, a presença de uma pergunta direta nesses versos que se repetem, juntamente com esses sentimentos, revela que esse sujeito busca respostas para algo que desconhece, que não domina, que não compreende.

Nessa perspectiva, entende-se que esse sujeito está em busca da própria identidade. Sobre isso, cumpre ressaltar o autor Michael Pollak, que, ao caracterizar a relação entre memória e identidade, define que a memória é um fenômeno construído (consciente ou inconsciente) como resultado do trabalho de organização (individual ou social). Ele define a identidade como “a imagem que a pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria”. (Pollak, 1992, p. 200). Assim, a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos critérios de aceitabilidade, admissibilidade, credibilidade e que se faz por meio da negociação direta com outros, sendo a memória construída social e individualmente, de forma simultânea.

Essa construção da identidade não se materializa no poema mencionado. Isso porque, por meio de um paradoxo ou uma aproximação de opostos, o sujeito

lírico faz afirmações que parecem contraditórias, mas que fazem parte do momento em que ele se encontra. Num tom confessional, sobretudo em decorrência da primeira pessoa do discurso, esse sujeito mostra suas fraquezas, deixa claro que não sabe o que fazer, como agir, de que maneira sair desse momento de angústia e pessimismo. Vale destacar que o “paradoxo ou oxímoro” é uma figura de pensamento (faz parte das figuras de linguagem) que consiste em marcar não somente uma oposição, mas também uma incoerência, uma contradição, sem que isso invalide o enunciado; pelo contrário, essa figura permite a plurissignificação, ou seja, um significado que vai além do que é óbvio.

Os versos “essa dor que não dói” e “essas lágrimas constantes” estabelecem uma relação de intertextualidade com o soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”, de Luís Vaz de Camões (1524-1580). Nesse soneto, o sujeito lírico procura expressar a natureza contraditória do amor. E isso também é feito pelo sujeito lírico de “Deus meu, por quê?” em relação à própria existência dele como ser humano.

Há a predominância de substantivos abstratos nesse poema, como saudade, angústia, choro, medo, dor, vazio, depressão. O emprego desse termo tem por finalidade expressar sentimentos, estados e qualidades. Isto é, busca representar algo que não existe por si só, mas que vem do próprio ser humano. Em outras palavras, os substantivos abstratos presentes no poema mencionado ressaltam o estado de melancolia em que o sujeito lírico está.

Quanto a estrutura, o poema está dividido em cinco estrofes. As quatro primeiras possuem a mesma configuração, ou seja, são tercetos, os quais são iniciados da mesma forma: com pronomes demonstrativos nos dois primeiros versos seguidos de um substantivo. O emprego desses pronomes sugere que o sujeito lírico se refere a algo que está fora do poema, mas que faz parte de sua vida, e que não ele não consegue compreender. Além disso, as quatro primeiras estrofes terminam com o mesmo verso, “Deus meu, por quê?”, e sinalizam que esse sujeito está em busca de motivos que justifiquem a situação em que ele se encontra. No último verso do poema há uma variação dessa pergunta: “Deus meu, para quê?”, o que ressalta que esse sujeito, além de não encontrar as razões de ter esses sentimentos, não vê finalidade para sua própria existência. Ele está triste, só e se designa “poeta”, na tentativa de encontrar alguma resposta para todas as suas indagações.

Pela construção da última estrofe, é possível inferir que o sujeito lírico considera o poeta alguém que vive numa eterna angústia. Isso se justifica pela sequência de definições: e eu,/assim triste,/assim só,/assim poeta. Ou seja, pelo paralelismo dos versos, existe uma aproximação entre “triste, só, poeta”. Nesse sentido, o sujeito lírico se autodefine um poeta que vive triste e sozinho, sem perspectivas e marcado pelas memórias, como traz o primeiro verso, “Essa saudade”.

Quando o sujeito lírico se intitula “poeta”, é possível apontar uma reflexão sobre a produção de autoria feminina (considerando que o corpus desta pesquisa é de poemas de duas escritoras). Isto é, a produção de autoria feminina precisou conquistar seu espaço dentro de um terreno literário dominado e marcado por autores. Há, como exemplos de escritoras nessa condição, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Adélia Prado, Lya Luft, Myriam Fraga e Sônia Coutinho.

Como a mulher era considerada inferior sob a visão de outrem, quando passa a ter autonomia e começa a escrever, é vista como diferente, como o “outro”, centrada na alteridade, concebida com um valor negativo, como aponta Constância Lima Duarte (1996, p. 29):

A alteridade na lógica binária não é pensada senão como negativa. Para alguns teóricos, uma das causas da crise na cultura é ter definida a noção de sujeito dentro de uma oposição binária, pensando o não-idêntico como negativo e reservado o termo positivo ao idêntico. A necessidade de redefinição do sujeito passaria, portanto, pela proposta de uma alteridade positiva ou uma ‘diferença’ – no sentido de uma infinita multiplicidade de diferenças. (Duarte, Constância Lima, 1996, p. 29)

Sobre identidade e diferença, afirma Lauretis (1994) que as concepções culturais de masculino e feminino são como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um simbólico ou um de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais.

Tudo isso mostra que a busca pela própria identidade é uma característica das obras que fazem parte do corpus desta pesquisa, e também

é um sentimento recorrente de todos os seres humanos, que fazem isso por meio da dúvida, da incerteza, das indagações.

Esse desequilíbrio do sujeito lírico e essa eterna angústia aparecem no poema “Interrogação”.

Interrogação

Num dia distante,
eu me perdi de mim.
E passei a ser outrem
porque deixei de ser eu.

Em que lugar do infinito
eu me perdi?
Como estarei, agora?
Alguém me achou?
Chorarei?
Ou sorrirei?

Quem sou?
Quando fui?
Ainda serei?

Num dia distante,
eu me perdi de mim.
Quem me achar
devolva-me a mim.
(Vilela, 2009, p. 497)

Esse poema, como o próprio título já indica, marca uma indagação que faz parte do sujeito lírico. Do primeiro ao último verso, fica evidente o tom pessimista e angústia ressaltada pelas dúvidas e pelos questionamentos acerca da própria existência.

O primeiro verso, “Num dia distante”, possibilita concluir que há algum fato no passado (especialmente pelo emprego de “distante”), o qual não é revelado – sobretudo pela presença do artigo indefinido “um” –, e que isso sinaliza que o sujeito lírico possui memórias que não o deixam viver em equilíbrio.

A respeito dessa imprecisão quanto ao passado, vale destacar que o tempo, para a teoria que trata do memória, é visto não como recuperação exata do dia, mas como uma recordação de um período, o que faz com que de pouco a pouco haja o reviver de uma lembrança. A respeito da noção e tempo, Halbwachs (1990, p. 125) destaca que não deixa de ser verdade que, em grande número de casos, uma pessoa encontra a imagem de um fato passado ao

percorrer o contexto do tempo – mas, para isso, é preciso que o tempo seja apropriado para enquadrar as lembranças.

Sobre o poema mencionado, o que se sabe é que nesse dia esse sujeito se perdeu de si mesmo. Esse sentimento é ratificado pelos versos três e quatro, visto que esse sujeito passou a ser outrem e deixou de ser ele mesmo. Vale ressaltar que “outrem” é um pronome indefinido o qual designa uma pessoa que não participa do processo de comunicação, que tem uma menção imprecisa, ou por ser um desconhecido, ou por não tem tanta relevância. Nesse sentido, depreende-se que o sujeito lírico não mais se reconhece, não sabe mais quem é.

Toda essa situação de percepção feita pelo sujeito lírico acerca de que não é mais ele mesmo é estendida às estrofes subsequentes. A segunda e a terceira estrofes são construídas por frases interrogativas as quais são feitas pelo sujeito lírico a ele mesmo. As lembranças se mostram confusas, por exemplo, pela pergunta “*Em que lugar do infinito eu me perdi?*”. Quer dizer, a desordem ou o transtorno retratados evidenciam que não há uma clareza quanto a que fato do passado atormenta esse sujeito e, por isso, não ocorre uma superação ou algum entendimento sobre o que se passa.

A terceira estrofe é construída por meio de um paralelismo sintático, especificamente pela presença do verbo “ser”. O verso “Quem sou?”, com verbo no presente do indicativo, revela que o sujeito lírico está num momento de obscuridade, incertezas. Já o verso “Quando fui?”, com verbo no pretérito perfeito do indicativo, aponta que esse sujeito não compreende o próprio passado. Por sua vez, o verso “Ainda serei?”, com verbo no futuro do presente do indicativo, questiona a si mesmo quanto ao próprio futuro e mostra a perplexidade perante o que acontecerá.

A quarta estrofe repete os dois primeiros versos da primeira estrofe, como se houvesse um desejo por parte do sujeito lírico de encontrar respostas para suas interrogações. Porém, isso não ocorre, o que fica claro pelos dois últimos versos: “Quem me achar/devolva-me a mim.”. Esses versos representam a súplica feita por esse sujeito, que está em aflição, em desesperança. Ainda, a escolha de usar o pronome indefinido “quem” ressalta esse momento de angústia, porque ele apela para qualquer pessoa ajudá-lo.

O questionamento acerca da própria existência é algo constante na lírica

de Vilela. Isso está presente no poema “Reviravolta”.

Reviravolta

Foi um sopro.
Um sopro só.
E bastou.

Um rajada fria de vento
Um voo milenar.
E só.

E bastou olhar para trás
para ver.
Ver o quê?
Quem?
Ver quem?
Não há nada.
É só infinito.
Silêncio.
Solidão.
Já nem ouço as batidas
do meu coração.

Apalpo-me.
Quem sou?
(Vilela, 2009, p. 504)

O primeiro verso começa com um verbo no pretérito perfeito do indicativo, ou seja, já no início há a ideia de uma lembrança de uma ação terminada. Esse tempo verbal é predominante do primeiro ao décimo quinto verso. A partir décimo sexto verso, o tempo verbal permanece no presente do indicativo, o qual é empregado numa perspectiva atemporal, isto é, como uma situação permanente em que está o sujeito lírico, o que é reforçado pelo uso do verbo “ser”, também no presente do indicativo. Nas duas primeiras estrofes, a repetição do vocábulo “só”, no sentido de “somente”, sugere que algum fato, um acontecimento, algo que foi único provocou alguma mudança no sujeito lírico. Pela estrutura da primeira e da segunda estrofes o “sopro” é retratado como único, e é comparado a uma “rajada frio de vento”, a um “voo milenar”. Vale destacar que o vocábulo “sopro” tem um sentido figurado que pode expressar instigação, poder, força, como se esse “sopro” tivesse uma influência e poder de transformação.

Não se sabe ao certo o que ocorreu, mas há a lembrança de algum acontecimento que provocou alguma mudança no sujeito lírico. A respeito dessa

característica do processo de recordação, Bergson demonstra que o passado se conserva sob duas formas distintas: a partir de mecanismos motores, isto é, adquirido pela repetição de um mesmo esforço, visando a uma prática utilitarista; e por meio de lembranças independentes, que:

[...] sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada (Bergson, 1990, p. 62).

Nesse trecho, há uma postura definida sobre o conceito de lembrança. Desse modo, esta não seria uma cópia ou simples repetição, mas processo criativo e dinâmico, que tem como princípio a construção de algo. Sob essa perspectiva, há um processo de construção e reconstrução.

Os versos “E bastou olhar para trás/para ver.” deixam a entender que esse sujeito parece que vai encontrar as respostas que procura. Porém, nos versos seguintes, “Ver o quê?/Quem?/Ver quem?”, instala-se a sensação de desequilíbrio, de instabilidade, de indagações. Essas perguntas mostram que o sujeito lírico questiona a si mesmo e o “sopro” pelo qual passou.

A resposta para as próprias perguntas é que “Não há nada.”. Entretanto, esse sujeito constata que há sentimentos abstratos que povoam seus pensamentos: “É só infinito./Silêncio./Solidão.”.

Nos últimos versos, esse sujeito deixa em evidência que realmente não consegue superar a situação de desequilíbrio em que está: “Já nem ouço as batidas/do meu coração./Apalpo-me./Quem sou?”. O último verso “Quem sou?” confirma que esse sujeito está em conflito consigo mesmo, não se reconhece, está em busca de sua própria identidade.

A partir das considerações desenvolvidas, entende-se que, realmente, rememorar dá liberdade a sentimentos, por muitas vezes, esquecidos ou supostamente superados. E que, certamente, o ato de (re)visitar o passado favorece a reestruturação do próprio presente, visto que a memória está em constante embate entre o esquecimento e a lembrança. Isto é, a lembrança pode significar enxergar com um olhar diferente um acontecimento do passado com

base nas experiências do presente.

Segundo Ecléa Bosi,

[...] na grande maioria das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos sempre os mesmos e porque a nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (Bosi, Ecléa, 1994, p. 55)

Essa relação mostrada por Bosi de que memória é trabalho evidencia que uma pessoa não está numa situação passiva quando se lembra de algo já vivenciado, visto que o sujeito lírico suscita indagações e que as lembranças não são narradas como reprodução fiel do momento e do contexto em que aconteceram. Ou seja, quem rememora também influencia as próprias lembranças. As memórias evocadas pelos sujeitos líricos dos poemas de Vilela e Estrada E., por exemplo, demonstram que há sim muito trabalho para que sejam tecidas reflexões a partir da desilusão, da desestabilidade, da angústia, da melancolia.

Ainda sobre os poemas das duas escritoras, infere-se que existe um tom confessional que, muitas vezes, confunde o próprio leitor. De quem é a voz do poema: narradora ou autora; ficção ou autobiografia? Quando não há essa situação confusa, fica claro que o sujeito lírico tem dificuldade de sair de si mesmo, e está em busca de sua identidade, de sua autorrealização. Há, de modo geral, uma natureza introspectiva relacionada ao passado. O resgate da memória é, portanto, um dos caminhos para o autoreconhecimento, a busca pela identidade.

O uso da polissemia, da ambiguidade (que são próprias do discurso literário), portanto, passa a ter destaque na lírica de das duas autoras, sobretudo porque a poesia nasce da dúvida, da hesitação, do tom intimista. Como existe uma dificuldade de entender que a vida, muitas vezes, supera a ficção, a busca pelo passado pode contribuir para a realização desse processo.

3 A TESSITURA DO FAZER POÉTICO

E a vida, tenho certeza, é feita de poesia.
(Borges, 2021, p. 10)

A grandeza da literatura, por meio de várias obras, está ligada ao seu caráter atemporal, ou seja, há textos que estão fora do domínio do tempo, que não se enquadram em momento algum, que não pertencem a um contexto específico. Ainda, há um aspecto universal, isto é, que compreende todas as coisas, que se estende a tudo ou a todos, que é aplicável a tudo.

Nesse sentido, entende-se que o texto literário pode ser capaz de desligar-se dos fatores que o prendem a um momento determinado e a um determinado lugar, já que aborda certos temas caracterizados pela intemporalidade, como mitos e lendas, os quais trazem certo encanto e emoção.

Por isso, a literatura possui várias funções, as quais são determinadas pelo contexto em que se encontra. Sobre isso, Antonio Candido afirma que

Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. (Candido, Antonio, 2006, p. 54)

Desse modo, percebe-se que o artista procura um determinado fim, e o leitor deseja encontrar significado a partir de sua própria realidade. Em outras palavras, existe o ato voluntário da criação, por parte do poeta, por exemplo, e o da recepção da obra, por parte do leitor. E é difícil determinar o que o poeta pensa ao escrever um poema, ou o que o leitor interpreta ao ler uma poesia.

A partir de toda essa discussão, é válido tratar do fazer poético, o qual pode ser entendido como uma ação que não tem padrões preestabelecidos, regras ou protocolo. Isso porque os sentidos de um texto literário, sobretudo da poesia, se dão pela interação autor-texto e texto-leitor. Ou seja, a interpretação é influenciada pelo momento de interação com o texto. A respeito disso, cumpre citar um dos dizeres de Antonio Candido, uma vez que, segundo esse autor,

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (Candido, 2006, p. 83)

Essa concepção de Antonio Candido deixa explícito que existe reciprocidade no fazer poético, isto é, a poesia não tem uma única interpretação, já que o poema age sobre o leitor e vice-versa. Ainda, no processo de elaboração de um poema, o poeta faz uso da linguagem para expressar-se artisticamente, a qual se caracteriza por ser subjetiva, ambígua e plurissignificativa. Nesse sentido, a poesia revela sentimentos, pensamentos e estado de espírito, e é marcada por subjetividade e linguagem figurada. Por isso, para entender o que é o fazer poético, é primordial considerar a relação entre o poder das palavras e o trabalho realizado pelo poeta quando faz uso dessas palavras, já que a poesia pode tratar de diversas temáticas.

Nesse sentido, é fato que o poeta não pode ser visto como alguém que escreve apenas por inspiração, como se construir uma poesia fosse uma atividade ligada apenas a emoções. O fazer poético é, portanto, a associação de significado e técnica. Isto é, uma das características fundamentais de um poema não é necessariamente o que se diz, mas como se diz algo, já que cada palavra possui uma natureza múltipla, plural. Desse modo, a poesia não pode reduzir-se a apenas um jogo de palavras evasivas, visto que o poeta provoca questionamentos, reflexões, confrontos.

Ainda sobre o fazer poético, Bachelard afirma que

Nos poemas, manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber. As dialéticas da inspiração e do talento tornam-se claras quando consideramos os seus dois polos: a alma e o espírito. (Bachelard, 1993, p. 6)

Isso mostra que existe todo um processo de criação que é marcado pelo embate e pela presença de diversos fatores, os quais estão ligados tanto à inspiração quanto ao talento. Bachelard, então, defende que nos poemas há alma e espírito, o que vai ao encontro do que pensa Borges, ao dizer que poesia é paixão e prazer.

Sempre que folheava livros de estética, tinha a desconfortável sensação de estar lendo as obras de astrônomos que nunca contemplavam as estrelas. Quero dizer, eles escreviam sobre poesia como se a poesia fosse uma tarefa, e não o que é em realidade: uma paixão e um prazer.

[...]

E a vida, tenho certeza, é feita de poesia.

(Borges, 2021, p. 10)

Nessa perspectiva, a poesia não pode ser vista como uma simples manifestação de sentimentos, visto que o processo de escrita tem por trás um poeta que possui uma intenção e que pode abordar uma infinidade de temas.

Nos poemas selecionados para esta análise, observa-se que as escritoras se mostraram exigentes na criação poética e que se deixaram valer por inúmeros conceitos adquiridos no decorrer de experiências sociais. Isto é, a produção de ambas as escritoras corrobora a ideia de que a poesia não é simplesmente a soma de aspectos de nossa sociedade ou da natureza, porque a poesia está no sujeito e no objeto, e ambos se completam, se combinam e juntos significam. Em outras palavras, é o trabalho do poeta com a linguagem que faz o poema, que cria a poesia. Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade*, traz a seguinte reflexão:

A propósito, e para evitar equívocos, mencionemos um trecho de Sainte-Beuve, que parece exprimir exatamente as relações entre o artista e o meio: O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade.

(Candido, Antonio, 2006, p. 27)

O poeta, portanto, não é um sujeito passivo, que apenas reproduz algo com as palavras. É, na verdade, alguém que transforma as palavras ao mesmo tempo que é transformado por elas. Ademais, a concepção do fazer poético não pode ficar restrita à emotividade, uma vez que o poeta também assume um compromisso social frente a várias injustiças e adversidades que assolam a sociedade. Em outras palavras, o poeta não é um ser ausente, mas copartícipe dos acontecimentos, já que o poema é um produto social a partir de sua concepção. Desse modo, vale destacar o que pensa Neruda, pois, para ele, a tarefa do poeta é algo prático, sem a mistificação do trabalho poético, conforme se percebe no trecho a seguir:

Eu sempre sustentei que a tarefa do escritor não é misteriosa nem trágica, senão que, pelo menos a do poeta, é uma tarefa pessoal, de benefício público. O mais parecido à poesia é um prato de cerâmica, ou uma madeira ternamente lavrada, ainda que seja por torpes mãos. (Neruda, 2010, p. 60, tradução nossa)⁶

É importante, então, que o poeta estabeleça um equilíbrio entre o real e o imaginário, o racional e o irracional, para que não corra o risco de ele ser incompreendido. Porém, não há uma fórmula que ofereça ao poeta a resolução deste impasse: chegar a esse equilíbrio. E isso é uma ideia que aparece nos dizeres de Neruda.

O poeta que não seja realista está morto. Porém o poeta que seja somente realista está morto também. O poeta que seja somente irracional será entendido somente por sua pessoa e por sua amada, e isto é bastante triste. O poeta que seja somente um racionalista será entendido até pelos asnos, e isto é também sumariamente triste. (Neruda, 2010, p. 302)⁷

Assim, o poeta não pode ser apenas realista ou apenas irracional, ou seja, ele precisa encontrar um equilíbrio. Esse ofício, portanto, exige que se concilie técnica, razão e emoção. Isso também é discutido por Carlos Drummond de Andrade, o qual defende a ideia de que um poeta não é aquele sujeito que escreve para superar uma frustração amorosa ou alguma dificuldade financeira, ou que escreve para expressar seus sentimentos. O fazer poético, na verdade, é trabalho, técnica, leitura, contemplação e ação. Dessa maneira, o poeta passa a ter instrumentos que o ajudarão a escrever, sem se deixar guiar apenas pela inspiração.

Entendo que a poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos

⁶ Yo siempre he sostenido que la tarea del escritor no es misteriosa ni trágica, sino que, por lo menos la del poeta, es una tarea personal, de beneficio público. Lo más parecido a la poesía es un plato de cerámica, o una madera tiernamente labrada, aunque sea por torpes manos. (Neruda, 2010, p. 60)

⁷ El poeta que no sea realista va muerto. Pero el poeta que sea sólo realista va muerto también. El poeta que sea sólo irracional será entendido sólo por su persona y por su amada, y esto es bastante triste. El poeta que sea sólo un racionalista será entendido hasta por los asnos, y esto es también sumamente triste. (Neruda, 2010, p. 302)

trabalhos quotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação de mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. (Andrade, 2011, p. 70)

Nesse sentido, o ofício do poeta exige maturidade e conhecimento técnico, porque um poeta é aquele que prioriza o domínio da técnica e o aperfeiçoamento das próprias habilidades, e também procura novos caminhos. Ainda, o poeta tem um compromisso com aquilo que é relevante e essencial para a coletividade humana.

Todas essas reflexões sobre o fazer poético norteiam o estudo a respeito do ofício das poetisas Vilela e Estrada E. Para entender a relação esse ofício, serão analisados, a seguir, alguns poemas da obra *Endechas del último funámbulo* (2018), de Berta Lucia Estrada E. e *Eu, em versos e prosa* (2009), de Arriete Vilela. Nessas obras, os poemas são caracterizados pela metapoesia, que é a poesia falando da própria poesia.

Na obra de Arriete Vilela, há um sujeito lírico que questiona a si próprio acerca das palavras que deve usar para fazer sua poesia. Para construir a discussão acerca do processo de escrita, foram selecionadas as poesias “Autofagia”, “Poema 1” e “Poema 33”.

O fazer poético também é discutido nos poemas de Estrada E. O poema “Spelaion” é composto por vinte estrofes. O sujeito lírico depara-se consigo mesmo e estabelece uma relação com seu próprio eu como se este fosse uma terceira pessoa. Em suas divagações, o sujeito lírico e ele mesmo (na figura de uma terceira pessoa) se confundem. Um é como o espelho do outro. Ademais, o ofício de poeta tem um papel fundamental para esse sujeito, visto que a escrita permite a ele liberar os fantasmas que o aprisionam. Entretanto, ele também se sente preso, sem espaço, sem tempo. Por isso, rende-se à bebida, ao álcool, torna-se escravo de si mesmo.

3.1 O OFÍCIO DO VERSO DE ARRIETE VILELA E BERTA LUCÍA ESTRADA E.

O poema “Autofagia” (Vilela, 2010, p. 303), que é analisado nos parágrafos subsequentes, já desperta a atenção do leitor pelo próprio título. Para a leitura e a compreensão das ideias desse poema, é importante conhecer o que os dicionários trazem como definição desse vocábulo.

Autofagia

Meu poema,
autofágico, devora-se em conotações
de afeto entre o pai – que poderia ter sido
meu – e um filho.

Não o filho de uma linguagem orgânica,
mas um filho que habita metaforicamente
nos brilhos que não imprimi
aos metonímicos filhos que me habitam.

Não o pai que surge da memória
capaz de recriar quaisquer memórias
da infância,
mas um pai que sempre será a referência
violenta
dos desejos sem significados
inscritos nas imagens perpetuamente lodosas
na nascente.

Por isso meu poema,
autofágico,
refugia-se na própria carne viva
e me sangra em opressivos vazios
que não me devolver o pai
e não me fazer parir o filho.
(VILELA, 2010, p. 303)

Segundo o dicionário on-line Michaelis, “autofagia” significa o “ato de nutrir-se da própria carne; autodestruição da célula pelas próprias enzimas hidrolisantes (biologia); ato de devorar-se; consumir-se (sentido figurado)”⁸.

Essa definição se complementa no dicionário on-line Aulete, o qual afirma que significa “nutrição à custa de componentes ou reservas do próprio

⁸ (disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/autofagia#:~:text=1%20Ato%20de%20nutrir%2Dse,%2Dse%3B%20consumir%2Dse>)

organismo, ação resultado de alimentar-se (homem, animal) da própria substância, da própria carne; processo celular de destruição e digestão de seus próprios componentes por enzimas (biologia); processo no qual um grupo, partido, instituição etc. assimila novos elementos, captados dentro do próprio âmbito (sentido figurado)”⁹.

Entre esses conceitos, será considerado aquele que indica um sentido figurado, já que o texto literário tem como característica ser polissêmico e apresentar muitas interpretações, as quais são influenciadas pelo contexto em que uma palavra está inserida.

O sujeito lírico inicia a primeira estrofe com a afirmação de que o próprio poema é autofágico, no sentido de devorar-se, consumir-se em ideias ou sentimentos que o afeto entre o pai e um filho podem sugerir, ou seja, os significados que essa relação pode estabelecer. Porém, não se trata de um pai e um filho enquanto pessoas. São metáforas que surgem das divagações desse sujeito lírico na condição de quem escreve o próprio poema.

Segundo Chevalier; Gheerbrant pai é

símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, padrão, professor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças nova de mudança. (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 678)

Essa definição de pai vai ao encontro daquilo que se percebe no poema, pois o pai “sempre será uma referência violenta dos desejos sem significados inscritos nas imagens perpetuamente lodosas na nascente” (Vilela, 2010, p. 303). Ou seja, a representação de pai no poema é a de uma figura que priva os desejos do filho.

Ainda, essa imagem do pai não é vista como “uma memória capaz de recriar quaisquer memórias da infância” (Vilela, 2010, p. 303), já que é possível inferir que o sujeito lírico não teve uma convivência com o pai, como se observa

⁹ (disponível em <https://www.aulete.com.br/autofagia>)

pelo trecho “pai – que poderia ter sido meu” (Vilela, 2010, p. 303). Por isso, esse sujeito tem afetos que são criados pela imaginação, pois não se concretizaram na vida dele.

Por causa dessa ausência de relação com o pai, o sujeito lírico faz suposições de um possível afeto entre pai e filho. Mas o filho não é fruto de uma relação desenvolvida naturalmente. Na verdade, o sujeito lírico é marcado por vários filhos que o habitam, caracterizados pela imaginação, pois o poema define que é “um filho que habita metaforicamente nos brilhos que não imprimi aos metonímicos filhos que me habitam” (Vilela, 2010, p. 303).

Em decorrência dessa relação que não ocorreu, o sujeito lírico constrói seu poema, o qual é realmente autofágico, pois refugia-se em si mesmo, “na própria carne viva” (Vilela, 2010, p. 303). A ideia de não conseguir libertar-se, de refugiar-se no próprio poema mostra que esse sujeito sofre por não ter a presença do pai, não ter as lembranças de que gostaria, e se martiriza por não poder exteriorizar o filho que está dentro dele, já que, para o sujeito lírico, o poema “me sangra em opressivos vazios” (Vilela, 2010, p. 303).

O poema Autofagia possui 22 versos livres, ou seja, sem métrica e sem rima, os quais estão distribuídos em 4 estrofes. No verso 1, o uso de pronome possessivo em primeira pessoa do singular (meu poema) sugere que o poema foi construído pelo sujeito lírico.

O emprego do termo “autofágico” entre vírgulas, confere um caráter de generalização, ou melhor, indica que o poema (ou os poemas) do sujeito lírico é autofágico. Se não houvesse as vírgulas, entender-se-ia que apenas o poema em questão é autofágico. Na sequência, o emprego de travessões duplos procura destacar a explicação dada ao vocábulo pai, o que não acontece com o vocábulo filho. Nessa explicação, o futuro do pretérito do indicativo (poderia) sugere uma possibilidade, uma hipótese, uma perspectiva. Ainda, há o uso de artigo definido antes de pai (o pai), o que mostra que não é qualquer pai, porém um específico, delimitado, determinado, e o uso de artigo indefinido antes de filho (um filho), o que demonstra uma generalização, uma indefinição, como se o fato de não ter o pai tivesse como consequência não reconhecer-se como filho.

Entende-se que, por isso, o poema, que representa o próprio sujeito lírico, devora-se, ou seja, aflige-se, atormenta-se lenta e longamente na representação do que seria uma relação de afeto entre o pai e um filho.

Em se tratando de filho, na estrofe seguinte o sujeito lírico já emprega o artigo definido (o filho) e o artigo indefinido (um filho) para ressaltar a própria indeterminação em que se encontra esse sujeito.

Nessa estrofe, há uma contraposição entre o filho que não foi resultado de uma relação desenvolvida naturalmente e um filho que apenas existe de forma metafórica. A ambiguidade estabelece que esse filho é o próprio sujeito lírico, o qual não se reconhece como um filho por não ter contato com o pai, ou esse filho representa aquilo que esse sujeito não consegue fazer em decorrência das próprias frustrações. De forma conotativa, figurada, é a imagem de um filho que se confunde com os diversos filhos que habitam no sujeito lírico.

Novamente, o uso de artigo definido (o filho) e indefinido (um filho) traz a ideia de particularização e generalização, respectivamente. Isto é, o filho de uma linguagem orgânica (naturalmente) se contrapõem a um filho habita metaforicamente (que não possui uma definição, que não é visto com uma ideia de especificação). A ideia de algo genérico conferida pelo uso de artigo indefinido (um) se associa ao plural (aos metonímicos filhos), o que reforça a ideia de algo impreciso, vago.

A respeito do emprego de metáforas no texto literário, Borges afirma que “o importante sobre a metáfora, eu diria, é ser sentida pelo leitor ou pelo ouvinte como uma metáfora.” (2021, p. 29). Quer dizer, o momento de interação texto-leitor é que permite o entendimento de uma metáfora, a qual não tem um significado preestabelecido. Ainda, a metáfora é uma figura de linguagem muito frequente na literatura. Por meio dessa figura, fica claro o quanto é importante, na poesia, como se diz algo, e não o que se diz. Ainda nos dizeres de Borges, “tivesse o poeta dito isso literalmente, teria sido bem menos eficaz. Porque, no meu entender, qualquer coisa sugerida é bem mais eficaz do que qualquer coisa apregoada.” (2021, p. 37). Isto é, a linguagem de um poema é polissêmica justamente para permitir que o leitor possa fazer suas próprias inferências.

Os filhos metonímicos, então, sugerem que estes são as várias faces do próprio sujeito lírico, o qual é composto por vários filhos que o habitam. Como numa hierarquia, uso de “o filho” em contraposição a “um filho” indica que o primeiro tem mais importância que o segundo. Corrobora essa ideia a escolha da conjunção coordenativa adversativa “mas”. Quando esse conectivo é empregado, a oração iniciada por ele sempre fica em evidência. Desse modo,

entende-se que o sujeito lírico quer ressaltar a condição de inferioridade em que se encontra, pois afirma: “não o filho de uma linguagem orgânica, mas um filho que habita metaforicamente” (Vilela, 2010, p. 303). Isto é, quer enfatizar a relação de oposição entre “o filho” e “um filho”.

Em relação ao pai, o sujeito lírico reserva a estrofe terceira para fazer mesma comparação feita com referência ao filho. Também faz uso de artigo definido e indefinido.

Essa terceira estrofe exerce uma relação paralela com a estrofe anterior, porque há o uso de artigo definido (o pai) e artigo indefinido (um pai) e essas duas ideias estão relacionadas por meio da conjunção coordenativa adversativa “mas”. Quer dizer, há uma oposição entre a duas ideias de pai, a qual está representada pela contraposição entre “o” e “um” e o conectivo “mas”. Como esse elemento coesivo dá destaque à oração iniciada por ele, entende-se que a ideia de um pai ligado a uma referência violenta dos desejos sem significados fica em evidência.

A escolha do vocábulo “desejos” na construção “desejos sem significados” indica uma contradição, já que o vocábulo “desejo” significa vontade, anseio, ambição por algo, aspiração. Por isso, fica contraditório afirma que são “desejos sem significados”, já que, para se desejar algo, é necessário atribuir algum significado para aquilo que se almeja. Ainda, o uso de plural em “desejos” e “significados” indica que há muitos sentimentos subentendidos, os quais estão “inscritos nas imagens perpetuamente lodosas na nascente”.

Nesse trecho, há outros elementos que se contrapõem. O termo “lodosas” significa algo sujo de lodo, lamacento e o termo “nascente” indica algo que começa a surgir, lugar onde brota água da terra. Colocá-los de forma justaposta gera um paradoxo, pois a nascente sugere algo limpo, não algo cheio de lodo. Ademais, essas imagens não têm fim, não perenes, duram para sempre, o que se comprova pelo emprego do advérbio “perpetuamente”. Isto é, o sujeito lírico vive uma confusão interior, pois a lembrança de um pai que poderia ter sido dele remete à ideia de um pai que é referência de um paradoxo: pai x referência violenta x desejos sem significados x imagens lodosas na nascente.

Em consequência desses sentimentos opostos, contraditórios, que não se resolvem, o sujeito lírico escreve um poema que é autofágico. Pode-se deduzir que tanto poema quanto sujeito lírico refugiam-se na própria carne viva, porque

esse sujeito sofre pelo que não viveu, por não ter o pai de que gostaria e por não poder fazer aquilo que deseja. Além disso, nesse poema, o sujeito lírico se confunde com o poeta. É visível, por exemplo, pelos versos “Por isso, meu poema, / autofágico / refugia-se na própria carne viva”.

O emprego de “por isso”, no primeiro verso dessa estrofe, já indica que, devido aos sentimentos expostos nas estrofes anteriores, o fato do poema ser autofágico é uma consequência daquilo que o sujeito lírico viveu e não viveu. O conectivo “por isso” significa “por esse motivo”. Ou melhor, em decorrência do que foi dito antes, entende-se por que poema e poeta são autofágicos, termo que é explicado no verso “refugia-se na própria carne viva”, ou melhor, nutre-se da própria carne. Como não há lembranças positivas de afeto entre o pai e um filho, esse sujeito se consome naquilo que não possui. E essa situação o deixa mais melancólico, já que todo o vazio faz com que ele não consiga ter o pai de que gostaria e não possa parir o filho, ou seja, gerar, produzir aquilo que está dentro dele. No último verso, o substantivo “filho” vem acompanhado de um artigo definido: “o filho”. Isso contrasta com o uso nos versos anteriores. Quer dizer, todos os sentimentos de tristeza e frustração são representados no fato de esse sujeito lírico não conseguir escrever o próprio poema, que é como um filho.

De forma geral, há quatro versos que, aproximados, sugerem uma visão de que o fazer poético é marcado por memórias que não foram construídas. São os versos “da infância”, “violenta”, “na nascente” e “autofágico”. Pode-se inferir que o sujeito lírico teve uma infância violenta desde o início, o que ocasionou a condição de um ser autofágico, o qual consome a si mesmo, refugia-se em si mesmo.

Ademais, a escolha do tempo verbal presente do indicativo mostra que essa condição não tem começo e fim, mas é atemporal, ou seja, está fora do domínio do tempo, não se enquadra em tempo algum, não pertence a um tempo específico, pertence a todos os tempos.

Na condição de seres humanos, muitas vezes também somos e nos comportamos como um poema autofágico, porque nos devoramos e nos consumimos por causa daquilo que fizemos/vivemos e daquilo que não fizemos/vivemos.

A partir da análise do poema “Autofagia”, é possível perceber que a escolha das palavras e as relações entre elas estabelecidas é o que dá grandeza à poesia. Explica isso o autor Jorge Luís Borges, quando afirma:

Por exemplo, não acho que as palavras “quietus” [óbito] e “bodkin” [adaga] sejam especialmente belas; aliás, diria que são um tanto ásperas. Mas se pensamos em “When be himself might his quietus make/ With a bare bodkin” [Quando ele próprio causar seu óbito/ Com uma adaga nua], nos ocorre o grande monólogo de Hamlet, Shakespeare. E assim o contexto cria poesia para aquelas palavras – palavras que ninguém jamais se atreveria a usar hoje em dia, porque seriam meras citações. (Borges, 2021, p.18)

Desse modo, entende-se que a primeira leitura de um poema é a verdadeira, e depois disso uma pessoa se ilude acreditando que a sensação, a impressão, se repete. Em outras palavras, pode-se dizer que a poesia é uma experiência nova a cada vez. Cada vez que se lê um poema, a experiência acaba ocorrendo. E isso é poesia.

Todas essas reflexões levam para a análise de como se dá a escolha das palavras usadas por um poeta. O importante é destacar que as palavras do dia a dia, de uso corriqueiro, são transformadas pelo poeta, que dá a elas um sentido único, especial. Acerca disso, Borges traz uma reflexão coerente:

As palavras são usadas para os corriqueiros propósitos diários e são o material do poeta, tal como os sons são o material do músico. Stevenson fala das palavras como sendo simples blocos, simples utensílios. E admira-se com o poeta, capaz de urdir esses símbolos rígidos destinados a propósitos corriqueiros ou abstratos num modelo por ele chamado “the web” [a trama]. Se aceitarmos o que diz Stevenson, temos uma teoria poética – uma teoria das palavras sendo feitas pela literatura para servir de algo além do seu uso intencional. As palavras, diz Stevenson, são destinadas ao comércio habitual do dia a dia, e o poeta de algum modo as converte em algo mágico. (Borges, 2021, p.77)

Esse trabalho com as palavras é tema de alguns poemas de Vilela. O “Poema 1” (Vilela, 2010, p. 7) é construído por meio de interrogações diretas feitas pelo sujeito lírico. Ou seja, são apresentadas frases em que a intencionalidade discursiva é fazer uma pergunta. Nesse caso, o emissor faz uma indagação ao interlocutor. No poema em questão, o sujeito lírico faz perguntas ao suposto leitor de seu texto.

O elo entre as quatro interrogações é o fato de que o sujeito lírico questiona a si próprio acerca das palavras que deve usar para fazer sua poesia. Ele está indeciso sobre quais palavras usar para construir sua poética. E as dúvidas lançadas no poema ficam sem uma resposta explícita.

Parece que esse sujeito quer uma resposta do interlocutor, mas as perguntas sugerem um tom de retórica, como se o sujeito lírico já soubesse que nunca encontrará uma resposta. Ainda, essas frases interrogativas estimulam a reflexão do leitor, já que são questões que possuem um certo teor de universalidade, como se as dúvidas do sujeito lírico fossem também de outras pessoas.

O “Poema 1” possui 18 versos organizados em quatro estrofes. Há um padrão seguido na disposição desses versos, visto que as estrofes 1 e 2 possuem 5 versos, e as estrofes 3 e 4 possuem 4 versos cada. São versos livres, já que não há uma preocupação quanto à métrica e à rima. O primeiro verso de cada estrofe é iniciado com o pronome interrogativo “que”, precedido ou não de preposição: “Com que palavras posso”/”Que palavras posso retirar”/A que palavras posso ainda recorrer”/”Que palavras trarei, enfim,”. Esse pronome refere-se sempre a coisas e nunca a pessoas e é utilizado quando se pretender questionar algo. No poema, o uso de desse pronome dá ênfase ao que se quer dizer, ou seja, é dado destaque ao substantivo “palavras”, já que o sujeito lírico está em busca de palavras para construir sua poética. Outra semelhança entre as estrofes é que o último verso de cada uma delas é encerrado com um sinal de interrogação. Vale destacar que esse sinal é usado quando se quer interrogar algo ou interrogar-se. E essa ambiguidade existe no poema, porque não se sabe ao certo se o sujeito lírico está fazer uma pergunta ao interlocutor ou se está questionando a si mesmo.

Os verbos estão predominantemente no presente tanto do indicativo quanto do subjuntivo, o que evidencia que o sujeito lírico está entre a certeza e a dúvida, já que esses modos verbais indicam, respectivamente, certeza e dúvida. Ainda, as formas verbais estão conjugadas na primeira pessoa do singular, o que sinaliza para um poema com um tom pessoal, subjetivo e intimista.

Na primeira estrofe, já se percebe que o sujeito lírico não sabe para onde ir, pois usa o substantivo “labirinto”, que, na linguagem conotativa, figurada, sugerem que há uma confusão, uma complicação.

Com que palavras posso
construir uma poética que encontre
a real saída do labirinto,
sem que a devorem os olhos
dos minotauros cotidianos?
(Vilela, 2010, p. 7)

Entende-se que o próprio sujeito lírico está num labirinto. É possível estabelecer uma relação entre os substantivos labirinto e minotauros. Segundo Chevalier e Gheerbrandt, minotauro é um

monstro de corpo de homem e cabeça de touro, para o qual o rei Minos mandou construir o Labirinto (palácio do machado de dois gumes), onde o prendeu. [...] Os sacrifícios consentidos ao monstro são mentiras e subterfúgios para apascentá-lo, mas também novas faltas que se acumulam. [...] O mito do Minotauro simboliza em seu conjunto o combate espiritual contra o recalque. Mas esse combate não pode ser vitorioso a não ser graças às armas de luz. (Chevalier; Gheerbrandt, 2003, p. 611)

O dilema de buscar as palavras está relacionado ao fato de que os minotauros cotidianos são justamente as situações que caracterizam o recalque. Destaca-se, conforme o Dicionário Aulete¹⁰, que recalque pode ser definido, pela psicologia, como um

mecanismo psicológico de defesa pelo qual desejos, sentimentos, lembranças que repugnam à mentalidade ou à formação do indivíduo são excluídos do domínio da consciência e conservados no inconsciente, continuando, assim, a fazer parte da atividade psíquica do indivíduo e a produzir nela certos distúrbios de maior ou menor gravidade.

Em outras palavras, o sujeito lírico busca palavras que possam fazer com que a própria poética não seja devorada por esse recalque. Juntamente com o uso do adjetivo “real”, a expressão “rela saída do labirinto” sugere que esse sujeito já tentou, ao menos, mais de uma vez sair desse dilema.

¹⁰ <https://www.aulete.com.br/recalque>

Essa busca pelas palavras é uma atitude constante do fazer poético. Borges alega que “mas acho que sabemos – e o poeta há de sentir – que toda palavra subsiste por si mesma, que cada palavra é única” (2021, p. 90). Ou seja, o poeta sabe que seu trabalho reforça o caráter único de uma palavra. Ainda, Borges ressalta que “essa ideia de as palavras começarem como mágica e serem reconduzidas à mágica pela poesia é, a meu ver, verdadeira” (2021, p. 90). Ou melhor, o poeta atribui às palavras um tom mágico e particular.

Ademais, as orações estão relacionadas numa estrutura que sugere uma condição. Para entender isso, é relevante considerar o uso da estrutura “sem que”, na qual ocorre a combinação de uma preposição (sem) e uma conjunção (que). A preposição “sem” possui noções de ausência, de negação. E juntamente com a conjunção “que”, no trecho “sem que a devorem os olhos dos minotauros cotidianos”, são associadas noções de ausência, negação e distância, isto é, estão relacionados conteúdos que se contrastam. Ainda, considerando a relação entre o trecho anterior e o subsequente à expressão “sem que”, percebe-se que a negação da primeira proposição causa a negação da segunda, o que traz uma relação de condição. Quer dizer, a falsidade da primeira informação implica a falsidade da segunda, pois está implícita a informação de que é praticamente impossível encontrar a real saída do labirinto sem que os minotauros cotidianos devorem a poética construída. Além disso, a escolha pelo pronome indefinido “uma”, no trecho “uma poética”, sugere que o substantivo “poética” está empregado com sentido indefinido, genérico, visto que o sujeito lírico ainda não sabe determinar qual é a própria poética. Por isso, a interrogação feita pelo sujeito lírico, o qual não sabe o que fazer, que direção tomar. Situação adversa que influencia o fazer poético.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico continua com o questionamento acerca do fazer poético. Ele vive um paradoxo, já que está confuso quanto a que atitude tomar. Isso ocorre porque esse sujeito não está seguro se conseguirá ser mais forte do que a própria carência. Ele teme que ceda às próprias fraquezas e que isso o leve para equívocos existenciais.

Que palavras posso retirar
do abismo do esquecimento,
sem que a carência me precipite
para as trilhas obscuras dos equívocos
existenciais?

(Vilela, 2010, p. 7)

Nessa estrofe, os trechos “trilhas obscuras” e “equívocos existenciais” constroem um sentido de confusão, insegurança. A relação é feita por meio da relação entre o adjetivo “obscuras” e o substantivo “equívocos”, já que ambos os vocábulos se interligam semanticamente. Segundo o dicionário Aulete, o adjetivo obscuro significa algo de difícil compreensão, confuso, desconhecido, ignorado, oculto¹¹. E o substantivo equívoco indica algo que pode ter mais de uma interpretação; que se pode tomar por outra coisa; que é difícil de identificar, que gera interpretação dúbia¹². Isso significa que o sujeito lírico tem receio de se perder nas trilhas obscuras se for para o abismo do esquecimento em busca das palavras.

Corroborar esse sentido o emprego do substantivo abismo. Este, segundo Chevalier e Gheerbrant “designa aquilo que é sem fundo, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas”. Ainda, “simboliza globalmente os estados informes da existência. Do mesmo modo, aplica-se ao caos tenebroso das origens e às trevas infernais de dias derradeiros” (2003, p. 5). Isto é, o sujeito lírico quer buscar palavras que estão nas profundezas, no esquecimento.

Ademais, a mesma estrutura das orações da primeira estrofe é escolhida para a segunda estrofe. Em outras palavras, é mantida uma estrutura que sugere uma condição, por meio do uso de “sem que”. Diferentemente estrofe anterior, a segunda apresenta os substantivos precedidos de artigo definido, ou seja, os substantivos estão especificados, não estão empregados de forma genérica (do abismo do esquecimento, sem que a carência me precipite para as trilhas obscuras dos equívocos).

Na terceira estrofe, o sujeito lírico já não está com o sentimento de dúvida e confusão demonstrado nas duas primeiras estrofes. Ele já parece ter uma certa definição, ainda que um pouco vaga, daquilo que quer construir. Esse sujeito quer que sua poesia tenha a volúpia da inusitada flor do deserto.

Ademais, vale destacar que a escolha das palavras é ação muito importante para um poeta, já que é da relação com essas palavras que o leitor constrói suas próprias interpretações. Conforme Bachelard, “a palavra de um

¹¹ (<https://www.aulete.com.br/obscuro>)

¹² (<https://www.aulete.com.br/equ%C3%ADvoco>)

poeta, tocando o ponto exato, abala as camadas profundas do nosso ser” (1993, p. 32). Por isso, o sujeito lírico se preocupa tanto com as palavras a que pode recorrer para o processo de escrita.

A que palavras posso ainda recorrer,
para que a minha poesia sinta,
na própria pele de sol e de sal,
a volúpia da inusitada flor do deserto?
(Vilela, 2010, p. 7)

Vale destacar que volúpia significa prazer sensorial, desfrute de percepções e sensações prazerosas. E o sujeito lírico quer que sua poesia sinta essa sensação, a qual é relacionada à inusitada, quer dizer, incomum, flor do deserto. A presença da personificação, figura de linguagem que atribui características humanas àquilo que não é humano, no trecho “a minha poesia sinta”, transmite a ideia de que a poesia tem vida e de que ela sente na própria pele de sol e de sal, como uma referência ao ditado popular “sentir na própria pele”. A comparação da poesia à volúpia da inusitada flor do deserto pode ser justificada pelo fato de que essa planta, também conhecida como “rosa-do-deserto”, é considerada exótica, possui cores variadas, é uma planta que se adapta muito bem com o calor e exige pouca água.



Essa planta¹³ simboliza resiliência e força diante das adversidades, pois cresce em regiões desérticas e áridas, e significa esperança, representando a promessa de vida e beleza até mesmo nos lugares mais difíceis. De acordo com Chevalier; Gheerbrant “embora cada flor possua, pelo menos secundariamente,

¹³ **Legenda:** Planta tem caule grosso e trançado semelhante a uma mini-árvore
Fonte: Foto: Shutterstock

um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo” (2003, p. 437). Ainda,

São João da Cruz faz da flor a imagem das virtudes da alma, e do ramalhete que as reúne a imagem da perfeição espiritual. Para Novalis, a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; a flor identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao do estado edênico. (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 437)

A personificação e a referência à flor do deserto trazem uma visão mais concreta da poesia, como se o sujeito lírico estivesse conseguindo sair da visão abstrata das estrofes anteriores, nas quais predominavam os substantivos abstratos.

Na quarta e última estrofe, o sentimento de dúvida e de questionamento se mantém. Isto é, o sujeito lírico não consegue encontrar uma definição, uma resposta às próprias perguntas.

Que palavras trarei, enfim,
ao bojo da noite,
para que a Palavra se liberte dos ranços
dessa silenciada saudade?
(Vilela, 2010, p. 7)

Há um jogo semântico com os vocábulos “palavras” e “Palavras”. De forma metalinguística, as palavras formam a Palavra. Como substantivo comum, no plural, o termo “palavras” está sendo empregado em sentido genérico. Como substantivo próprio, no singular, o termo “Palavra” (com letra maiúscula) está com sentido particularizado, delimitado, especificado. Pode-se inferir que a Palavra é a própria poesia. O sujeito lírico indaga-se na expectativa de saber como libertar a Palavra, pois, pelas primeiras três estrofes, a construção da poesia parece uma ação de difícil execução. Ou seja, o fazer poético acaba sendo prejudicado pelas inquietudes que a busca pelas palavras traz. Até porque não é simples e fácil construir uma poesia, isto é, é um trabalho quase que artesanal a fim de que a relação entre as palavras traga um significado.

Desse modo, entende-se que o ofício do poeta está pautado na escolha de palavras e na associação de imagens feita por meio dessas palavras. Segundo Bachelard,

em poesia, o não saber é uma condição prévia; se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade. (Bachelard, 1993, p. 16)

Nesse sentido, o poeta está como que subordinado, submisso ao ato de construir significados por meio das imagens, já que ele não pode determinar o que o leitor virá a compreender. Ainda sobre isso, Bachelard diz que “com a poesia a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatá-lo ou inquietá-lo – sempre despertar – o ser adormecido nos seus automatismos” (1993, p. 18). Portanto, o fazer poético tira do automatismo tanto o poeta quanto o leitor.

O fazer poético também norteia o “Poema 33” (Vilela, 2014, p. 48), o qual estabelece uma comparação entre o fazer poético e o trabalho do oleiro. Enquanto este apenas molda a argila, que é uma substância que adquire consistência plástica quando misturada à água, aquele (poeta) se envolve com as memórias, com a própria realidade, está manchado de referências. Esse poema possui 21 versos organizados em cinco estrofes. Não há um padrão quanto ao número de versos de cada estrofe. Ainda, os versos são livres, não há uma preocupação com métrica ou rima. Nas três primeiras estrofes, o substantivo concreto “mão” é repetido, pois é por meio da mão que oleiro e poeta constroem suas obras. Em sentido figurado, a mão indica poder de decisão, controle.

Conforme Chevalier; Gheerbrant,

a mão é como uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura. Serve de arma e de utensílio; ela se prolonga através de seus instrumentos. Mas ela diferencia o homem de todos os animais e serve também para diferenciar os objetos que toca e modela. Mesmo quando indica uma tomada de posse ou uma afirmação de poder – a mão da justiça, a mão posta sobre um objeto ou um território, a mão dada em casamento -, ela distingue aquele que a representa, seja no exercício de suas funções, seja em uma situação nova. (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 592)

Nesse sentido, entende-se que, para o oleiro e o poeta, a mão representa o emprego da força física e intelectual para realizar alguma coisa com o intuito de modelar uma substância e a palavra. A respeito do processo de escrita, Borges afirma que “quando escrevo, não penso no leitor (porque o leitor é um personagem imaginário) e não penso em mim mesmo (talvez eu também seja um personagem imaginário), mas penso no que tento transmitir e faço de tudo para não estragá-lo” (2021, p. 111). Isto é, o poeta se preocupa é com o modo como vai transmitir algo, e não apenas no tema que será abordado. Acerca disso, vale mencionar que a seleção das palavras é essência do fazer poético. Ainda nos dizeres de Borges, este faz alguns questionamentos.

[...] o que são palavras? As palavras são símbolos para memórias partilhadas. Se uso uma palavra, então vocês devem ter alguma experiência do que essa palavra representa. Senão a palavra não significa nada para vocês. Acho que podemos apenas aludir, podemos apenas tentar fazer o leitor imaginar. O leitor, se for rápido o suficiente, pode ficar satisfeito com nossa mera alusão a algo. (Borges, 2021, p. 112)

Nesse sentido, entende-se que o poeta realmente trabalha com as palavras, molda-as. Na primeira estrofe do “Poema 33”, é estabelecida uma comparação entre a atividade do oleiro e a do poeta. Nos quatro primeiros versos, o sujeito lírico afirma que a própria mão na Palavra é mais cuidadosa, amorosa e paciente do que a mão do oleiro.

A mão do oleiro na argila
 não é mais cuidadosa do que
 a minha mão na Palavra,
 nem mais amorosa ou paciente,
 porém é mais verdadeira, mais natural.
 (Vilela, 2014, p. 48)

Nos versos um e três, há um paralelismo sintático (A mão do oleiro na argila / a minha mão na Palavra), o que representa o ofício de produzir algo por meio da manipulação da argila e da Palavra. A diferença é que existe uma certa hierarquia quanto aos substantivos argila e Palavra. Esta é apresentada com letra maiúscula, isto é, é um substantivo próprio, que particulariza seres, distinguindo-os da sua espécie, como entidades, países, cidades, estados, continentes, planetas, oceanos. Aquela é apresentada com letra minúscula, isto

é, é um substantivo comum, que é uma denominação genérica atribuída a um mesmo grupo de seres ou de objetos, sem especificar o indivíduo do grupo. Desse modo, infere-se que o sujeito lírico considera a Palavra mais importante que a argila.

Os versos dois e três se assemelham quanto ao valor semântico, já que são trechos construídos com uma ideia de negação (não é mais cuidadosa / nem mais amorosa ou paciente). A escolha do adjetivo “cuidadosa” faz referência ao fato de que tanto a modelagem da argila quanto a escolha de palavras é uma ação realizada de forma meticulosa, cautelosa. E a escolha dos adjetivos “amorosa” e “paciente” exalta que a escrita poética revela ternura afeto. Entretanto, há uma descontinuidade da ideia apresentada nos quatro primeiros versos quando surge a conjunção adversativa “porém” no início do quinto verso (porém é mais verdadeira, mais natural). Há, portanto, uma ruptura com o pensamento até então delineado, visto que, nesse trecho, o uso do grau superlativo de comparação intensifica a qualidade atribuída ao trabalho do oleiro. Esse verso quinto, aparentemente, parece uma contradição por causa da conjunção “porém”. Mas o sentido vai ser entendido no desenvolvimento das estrofes subsequentes, ou seja, o poeta passa por muitos questionamentos ao indagar a realidade, o que não é feito pelo oleiro.

A segunda estrofe fala especificamente do fazer poético e mostra que a ação do sujeito lírico se revela de opacidades, em outras palavras, é como uma sombra, a qual não permite a passagem da luz, que impede que se veja através dele.

A minha mão na Palavra,
reveste-se de opacidades que, a custo,
transmuto em rastro de estrela quando mergulha
no mar.
(Vilela, 2014, p. 48)

O verso um é uma reprodução idêntica ao verso três da primeira estrofe. Ao falar “minha mão na Palavra”, o sujeito deixa em evidência que se trata da escrita do poema. Por meio da personificação (A minha mão na Palavra reveste-se), entende-se que a mão simboliza o próprio poeta. Não é a mão que se revela

de opacidades, mas é próprio poeta que assim é representado. Esse poeta transforma as opacidades em rastro de estrela quando mergulha no mar.

De acordo com Chevalier; Gheerbrant, “no concerne à estrela, costuma-se reter sobretudo sua qualidade de luminar, de fonte de luz. [...] As estrelas transpassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente.” (2003, p. 404). Por meio do símbolo da estrela, o ofício de escrever é representado pela antítese entre opacidade e estrela (ultrapassa a obscuridade). Entende-se que o sujeito lírico expressa o quão árduo é o ofício de poeta, o qual transforma algo obscuro em algo lúcido. Ainda, assim como o rastro de uma estrela deixa vestígios, a palavra também o faz. A metáfora construída sinaliza que o trabalho de um poeta provoca efeitos por meio da poesia, a qual é comparada ao rastro de uma estrela. Por meio de uma linguagem conotativa, a poesia é representada pela imagem do rastro de uma estrela em contato com a água do mar. Obviamente, não é um encontro real, mas simbólico, e ressalta o fato de que a poesia tem o poder de iluminar aquele que com ela tem contato.

A terceira estrofe mostra que o processo de escrita de uma poesia está relacionado às memórias, às lembranças do próprio poeta, e que não há como ignorá-las. Isso é abordado por Bachelard, quando ele afirma que “todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós” (1993, p. 29). Ou seja, as lembranças não se podem apagar, eliminar, suprimir ou desaparecer. São se pode esquecer-las.

A minha mão na Palavra
vem manchada de referências, de memórias,
e livrar-me delas esvazia-me
cruelmente.
(Vilela, 2014, p. 48)

O verso um desta estrofe (da mesma forma que na estrofe anterior) é uma reprodução idêntica ao verso três da primeira estrofe. Novamente, por meio de uma metáfora, entende-se que se trata da arte de escrever. Ao empregar a expressão “a minha mão na Palavra”, a escrita de uma poesia é vista não como um processo automático e mecânico, mas como uma arte que se faz por meio da escolha das palavras. O sujeito lírico demonstra o quão penoso é escrever, pois tudo o que escreve está “manchado”, marcado, pelas próprias experiências

(referências e memórias). Quando escreve, esse sujeito vai perdendo um pouco dessas lembranças. Isso provoca mudanças no sujeito lírico, já que o fato de livrar-se de suas memórias deixa nele uma sensação de esvaziamento, que forma cruelmente nele mesmo.

A quarta estrofe retoma a figura do oleiro, a qual está na primeira estrofe. Tanto o poeta quanto o oleiro exercem papéis semelhantes, já que moldam a argila e a palavra, respectivamente. O sujeito lírico, numa comparação, afirma que o ofício do poeta (dele mesmo) é mais complexo do que o do oleiro, visto que este sofre menos, pois apenas molda a argila e não questiona a realidade, não é tomado pelas lembranças, não sofre pelas memórias.

O oleiro, quando molda a argila,
sofre menos do que eu,
pois não indaga a realidade;
(Vilela, 2014, p. 48)

O ofício do oleiro é unilateral, pois somente a argila é transformada, não há reciprocidade. Já o poeta transforma a palavra e por ela é transformada. Ou seja, ao indagar a realidade, o poeta também acaba sendo indagado por ela. Há uma diferença desta com as estrofes anteriores quanto à pontuação, pois a quarta estrofe termina com ponto e vírgula, que é um sinal gráfico marcado por uma pausa mais acentuada do que a da vírgula, mas sem encerrar o período (como faz o ponto final). Isso ocorre porque a estrofe seguinte continua a comparação feita na quarta estrofe.

A quinta e última estrofe continua a comparação feita na estrofe anterior. O Poema, escrito com letra maiúscula, adquire características humanas, isto é, por meio da personificação, entende-se que o Poema tem um papel ativo, tem autonomia, tem o poder de influenciar o poeta. Isto é, o poema é, ao mesmo tempo, produto e produtor, agente e paciente, sofre e age.

o Poema – vaso metafórico – dialoga
com a realidade que sou
e se faz de latejos da minha alma,
com suas encantatórias e despóticas
ordens secretas.
(Vilela, 2014, p. 48)

A escolha pela expressão “vaso metafórico” tem relação com o ofício do oleiro. Pela manipulação da argila, o oleiro pode fazer um vaso. Pela manipulação da palavra, o poeta faz um certo tipo de “vaso”. É uma metáfora que mostra o produto do que o poeta faz. Diferentemente de um vaso de argila, o poema (vaso metafórico) dialoga com a realidade do próprio poeta e é construído dos latejos (ato de pulsar, palpitar) da alma do poeta. Isto é, o poema é feito pelo pulsar da alma do poeta, a qual determina ordens secretas que servem de base para o que o sujeito lírico compõe.

Desse modo, fica claro que o importante é o que está por trás do verso. Segundo Borges, “no caso da poesia, pode parecer existir uma diferença – pois um escritor trabalha com metáforas. Às metáforas, não é preciso lhes dar crédito. O que realmente importa é o fato de acharmos que elas correspondem às emoções do autor” (2021, p. 92). Nesse sentido, a significação das palavras está ligada à forma como o poeta as manipula, as escolhe, as organiza, as relaciona. Sobre isso, Borges diz que “há duas maneiras de usar a poesia – pelo menos duas maneiras opostas (há muitas outras, claro). Uma das maneiras é o poeta usar as palavras comuns e de algum modo torná-las incomuns – extrair-lhes a mágica” (2021, p. 87). Isto é, o fazer poético torna mágica e única uma palavra comum.

Toda essa reflexão norteia a análise do poema “Spelaion”, de Estrada E. (2018, p. 38-42).

Me siento al frente
de mí mismo,
y ese outro-yo mismo
se lanza-me lanzo sobre mí;
sus-mis manos se cierran
en su-mi garganta,
sus-mis ojos se salen
de sus órbitas
y ve-veo desfilas su-mi vida
cual filme de horror.
(Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

A análise e os versos desse poema estão expressas nos parágrafos subsequentes. Nesse texto literário, infere-se que a única ação que mantém lúcido o sujeito lírico é o ato de escrever seu poema, visto que o poema é como se fosse a luz que direciona esse sujeito. Esse poema tem como título um vocábulo do grego, que significa “caverna”. A escolha desse termo como título

do poema está relacionada ao sentimento de isolamento interior pelo qual o sujeito lírico passa. A palavra “caverna” possui muitos significados e está ligada a diversas culturas. Segundo Chevalier; Gheerbrant, esse termo é um “arquétipo do útero materno” e “nas tradições midiáticas gregas, a caverna representa o mundo” (2003, p. 212).

O sujeito lírico depara-se consigo mesmo e estabelece uma relação com seu próprio eu como se este fosse uma terceira pessoa, inclusive passa a tratar a si mesmo com pronomes da terceira pessoa do singular. Esse sujeito olha para si mesmo e vê toda a sua vida passar como se esta fosse, para ele, um filme de terror.

Em suas divagações, o sujeito lírico e ele mesmo (na figura de uma terceira pessoa) se confundem. Um é como o espelho do outro. Quando um olha para o outro, tanto um quanto outro se revolvem como se estivessem num lamaçal, como se estivessem tendo um surto.

Esse sujeito evidencia que ele está preso dentro de si mesmo, como se ele fosse a caverna de si mesmo. Toda essa condição em que se encontra o sujeito lírico pode ser representada pelo mito da caverna de Platão, em sua obra *A República*, livro VII. De acordo com Chevalier; Gheerbrant,

em *A República*, livro VII, [os homens] vivem numa espécie de morada subterrânea em forma de caverna que tem, ao longo de toda sua fachada, uma entrada a abrir-se amplamente para o lado da luz; no interior dessa morada esses homens estão, desde a infância, acorrentados pelas pernas e pelo pescoço, de modo a permanecerem sempre no mesmo lugar, e não verem o que estiver diante deles e incapazes, por outro lado, por causa da corrente que lhes sujeita a cabeça, de girá-la circularmente. (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 213)

No poema, infere-se que o sujeito lírico sabe que está numa situação de inércia, porque ele não reage, não tenta enfrentar os próprios fantasmas. A única ação que o mantém lúcido é o ato de escrever seu poema. É como se o poema fosse a luz que direciona o sujeito lírico. Conforme Chevalier; Gheerbrant,

Para Platão, esta é a situação dos homens na terra. A caverna é a imagem deste mundo. A luz indireta que ilumina suas paredes provém de um sol invisível; mas indica o caminho que a alma deve seguir a fim de encontrar o bem e a verdade a subida para o alto e a contemplação daquilo que existe no alto

representam o caminho da alma para elevar-se em direção ao lugar inteligível. (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 213)

Nesse sentido, esse momento dentro da caverna não deveria ser eterno, porém o sujeito lírico, no decorrer do poema, não consegue elevar-se e sair dessa condição. Por isso, escreve para não se perder de si mesmo, para não esquecer.

Ainda sobre o aspecto simbólico da caverna, Chevalier; Gheerbrant alegam que “em Platão, o simbolismo da caverna implica, portanto, uma significação não apenas cósmica, mas também ética ou moral. A caverna e seus espetáculos de sombras ou de fantoches representam esse mundo de aparências agitadas, do qual a alma deve sair para contemplar o verdadeiro mundo das realidades – o mundo das Ideias.” (2003, p. 213),

Em outras palavras, a caverna deveria ser um lugar de passagem, do qual a pessoa deveria sair. Entretanto, o sujeito lírico se volta para o seu mundo interior e para seus pesadelos. E tudo o que resta a fazer é escrever. Porém, o sujeito lírico desabafa afirmando que escrever é difícil. Ele compara esse ato a um calvário, um exílio interior, uma eterna fuga a um mundo inexistente. O sujeito lírico se mostra preso em suas próprias angústias e escreve o poema em sua cabeça para não esquecer o pesadelo que é a sua existência. Isso porque a vida desse sujeito não foi construída numa base sólida e está à mercê de várias adversidades. Ele mesmo não se reconhece, diz a si mesmo que não é ninguém, o que justifica o fato de, no início do poema, estar numa confusa relação entre ele mesmo e seu outro eu, como num jogo de máscaras, de erros, de uma vida caracterizada como um labirinto.

Esse sujeito, ainda, se compara a um urso, a um espeleólogo (especialista em cavernas), a um geólogo, a um biólogo marinho, os quais estão sempre em busca de algo. Como esse sujeito não sabe quem é, considera-se um desconhecido para si mesmo, ele escreve. E faz isso justamente para resgatar a memória, porque escrever é ler a si mesmo. A poesia, então, para o sujeito lírico, vence o esquecimento. Isto é, escrever ajuda esse sujeito a organizar o seu interior. Segundo Chevalier; Gheerbrant, “a organização do eu interior e de sua relação com o mundo exterior é concomitante. Desse ponto de vista, a

caverna simboliza a subjetividade em luta com os problemas de sua diferenciação.” (2003, p. 217).

Desse modo, a escrita permite a esse sujeito liberar os fantasmas que o aprisionam. Todavia, como ele tem a sensação de estar enterrado vivo, de estar preso, sem espaço, sem tempo, rende-se à bebida, ao álcool, tornar-se escravo de si mesmo.

A melancolia toma conta do sujeito lírico, porque ele afirma para si mesmo que está isolado, que ninguém irá resgatá-lo, que ele está num castigo eterno. Há muitos portões que fecham atrás dele. Ele está cansado, seus pés se arrastam.

Ele se vê sem saída, numa encruzilhada. E novamente ele afirma que escreve para não esquecer. A névoa faz com que ele se perca, a chuva reforça o sentimento de isolamento do mundo.

E o poema não se encerra. Não há um fechamento para os sentimentos depressivos do sujeito lírico. Há apenas a ideia de que escrever é o que o mantém vivo e o faz não esquecer de si mesmo. Na primeira estrofe, há o uso da primeira pessoa do singular, o que sinaliza que o sujeito lírico fala de si mesmo no poema. A presença da voz reflexiva, representada pelos versos “de mí mismo, / y ese outro-yo mismo / se lanza-me lanzo sobre mí;”, indica que o sujeito faz e sofre as ações por ele executadas. O destaque para essa estrofe está na simultaneidade da primeira pessoa do singular e da terceira pessoa do singular, por meio dos trechos “outro-yo”, “se lanza-me lanzo”, “su-mi garganta”, “sus-mis ojos”, “ve-veo”, “su-mi vida”. O sujeito lírico se projeta em outra pessoa, que na verdade é ele mesmo. Esses trechos, associados ao uso dos verbos no presente do indicativo (o que sugere uma situação que é constante, atemporal), mostram que sujeito e ele mesmo exercem influência um sobre o outro. A reciprocidade das ações é, portanto, a base da primeira estrofe, porque há uma troca simultânea de ações entre o sujeito lírico e o personagem por ele projetado. Por meio de uma metáfora, a partir dos versos “sus-mis ojos se salen / de sus órbitas”, entende-se que o sujeito lírico perde a noção da realidade, como se ficasse fora da realidade e passasse a ver sua vida como num filme de terror, num estado de pavor e de medo intenso.

Me siento al frente
 de mí mismo,
 y ese outro-yo mismo
 se lanza-me lanzo sobre mí;
 sus-mis manos se cierran
 en su-mi garganta,
 sus-mis ojos se salen
 de sus órbitas
 y ve-veo desfilan su-mi vida
 cual filme de horror.
 (Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

A estrutura das estrofes “y ese outro-yo mismo / se lanza-me lanzo sobre mí; / sus-mis manos se cierran / en su-mi garganta,” constrói a imagem de uma pessoa enforcando a outra. Como não há duas pessoas, percebe-se que o próprio sujeito lírico está se sufocando em suas memórias.

Na segunda estrofe, a ideia de que o sujeito lírico se projeta em uma terceira pessoa, que em realidade é ele mesmo, é mantida por meio dos trechos “a sus-mis pies / se revuelca-me revuelco / gime-gimo / patalea-pataleo / sus-mis piernas”. As formas verbais ainda estão flexionadas no presente do indicativo, ou seja, a noção de continuidade persiste. O emprego da forma verbal “se revuelca-me revuelco” (“revolcarse” significa chafurdar) sugere que o sujeito lírico está envolvido em seu vício, que é a bebida, e está em coma alcoólico (coma etílico), estado causado pelo consumo de álcool. Essa situação de “coma etílico” está precedida do fato de que esse sujeito se diz “esquizofrênico”. Vale destacar que esquizofrenia é o termo que engloba várias e graves afecções mentais crônicas, de etiologia desconhecida, caracterizadas por uma dissociação entre o pensamento e a ação, e que provocam a perda do contato com a realidade e a desagregação da personalidade. Essa situação de coma faz com que o sujeito lírico e a terceira pessoa por ele criada passem a gemer e a espernear sobre o chão sujo e malcheiroso. O sujeito mesmo se coloca nessa situação e acaba criando uma confusão porque o jogo de palavras em primeira e em terceira pessoa reafirma a condição de desagregação da personalidade. No final dessa estrofe, os versos “mientras un líquido caliente / recorrer sus-mis piernas”, pode-se inferir que o estado de coma está tão avançado que esse sujeito já não consegue controlar suas próprias funções fisiológicas, pois esse líquido quente pode ser interpretado como a urina que escorre pelas suas pernas.

A sus-mis pies,
 mi outro-yo mismo,
 esquizofrénico,
 se revuelca-me revuelco en medio
 de un coma etílico,
 gime-gimo, patalea-pataleo
 sobre la baldosa sucia
 y maloliente;
 mientras un líquido caliente
 recorrer sus-mis piernas.
 (Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

A estrutura da segunda estrofe é similar à primeira. Ou seja, o sujeito lírico parece não querer admitir que ele é o responsável pela própria situação e passa a atribuir a uma terceira pessoa a culpa por estar bêbado.

Na terceira estrofe, chega-se a uma constatação decorrente do que foi apresentado nas duas primeiras estrofes. O sujeito lírico está num embate sobre o processo de escrita. O verso 1 é iniciado por uma frase exclamativa, a qual é empregada quando o emissor quer manifestar emoção. Esse verso (“¡Qué difícil es escribir!”) demonstra que, para esse sujeito, escrever é complicado, trabalhoso, custoso, delicado. A escrita é retratada como um verdadeiro calvário, um sofrimento prolongado, uma tarefa difícil de realizar ou que exige muito esforço.

¡Qué difícil es escribir!
 Un verdadero calvario.
 Soy un marginal,
 Contestario, perdido,
 en mi exilio interior,
 en eterna fuga
 hacia un mundo inexistente.
 (Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Nessa estrofe, já não há mais o uso de primeira e terceira pessoa. É como se esse sujeito não usasse mais como uma fuga a terceira pessoa por ele criada. Ele já assume que ele mesmo é o responsável pelo próprio exílio, porém para um mundo que não existe, que talvez seja idealizado por ele. Em sua poética, demonstra que a escrita é um processo doloroso, o que marca o significado de fazer poesia para esse sujeito. Ele expressa a luta com as palavras, tentando atraí-las para perto de si. Desse modo, ele parece vulnerável, impotente. Mesmo assim, não desiste da luta, busca manter-se nesse processo de escrita. Dessa

constatação, esse sujeito, na quarta estrofe, afirma que já desapareceu há muito tempo. A forma verbal no pretérito perfeito do indicativo (“desaparecí”) sugere que a ação de desaparecer já está encerrada, terminada. Na sequência, a forma verbal no presente do indicativo (“escribo”) sinaliza para o fato de que esse sujeito reconhece que escrever é o que resgata ele mesmo do esquecimento. A escrita se torna algo libertador para esse sujeito e para que ele não perca a consciência de que sua existência é, para ele, um pesadelo. Os versos “No tengo lápiz / ni cuaderno. / Escribo este poema / en mi cabeza” evidenciam que esse sujeito não tem mais referência ao mundo exterior e ao que ele oferece. Ou seja, esse sujeito busca forças em si mesmo, nas próprias memórias e lembranças. A escrita é, novamente, vista como algo libertador para esse sujeito. O uso de “este”, pronome demonstrativo, sugere que o sujeito lírico faz parte do poema que ele mesmo escreve. Isto é, ele está no poema, ele faz parte do poema.

Desaparecí
 hace largo tiempo.
 No tengo lápiz
 ni cuaderno.
 Escribo este poema
 en mi cabeza
 para no olvidar
 la pesadilla de mi existencia.
 (Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Ainda, a existência, para o sujeito lírico, é um peso há muito tempo. O uso da expressão “hace largo tiempo” não traz uma ideia imprecisa de há quanto tempo esse sujeito se encontra nessa situação. O advérbio “largo” (que significa longo) deixa imprecisa, vaga a noção de tempo. E isso está relacionado ao fato de que o sujeito lírico escreve para não esquecer de si mesmo, o que fica evidente com a relação entre os versos “Desaparecí hace largo tiempo” e “para no olvidar la pesadilla de mi existencia”, os quais mostram o embate entre “desaparecer” e “não esquecer da própria existência” pelo qual esse sujeito passa. Essa situação, retratada na quarta estrofe, é esclarecida, mesmo que de forma superficial, na quinta estrofe, pois o sujeito lírico afirma que a própria vida não foi construída numa base sólida.

Mi vida,
 construída sobre pilotes,
 como la cabaña de Eridanus,
 carece de una base sólida,
 está a merced
 de las borrascas
 que azotan el mar.
 (Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Nessa estrofe, o sujeito lírico diz que sua vida foi construída sobre estacas (pilotes), as quais não deram sustentação para ele, o que fica claro pela comparação com “la cabaña de Eridanus”. Vale destacar que “Eridanus” é o nome de uma constelação (localizada no hemisfério sul) que se diferencia de outras por seu comprimento. Essa constelação também é chamada de rio Eridanus por causa de seu formato, como se observa pela imagem que se segue.

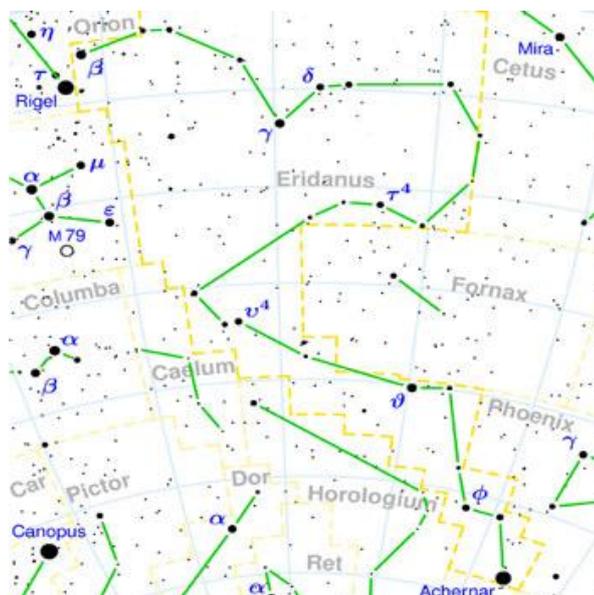


Figura - Constelação Eridano¹⁴

Em relação ao sentimento do sujeito lírico no contexto do poema, é possível fazer uma análise a partir da ideia de que Eridanus parece um rio. Isso porque os rios não são apenas considerados como uma corrente de água estática. De acordo com Chevalier; Gheerbrant,

o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é

¹⁴ <https://www.explicatorium.com/constelacao/eridano-rio.html>

corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 780)

Nesse sentido, entende-se que o fluxo do rio, suas enchentes e suas estiagens representam uma dinâmica que se confunde com a própria vida do sujeito lírico, a qual está marcada pela instabilidade, o que se percebe pelo verso “carece de una base sólida”. Essa imagem do fluxo do rio é ressaltada pelos versos “está a merced / de las borrascas / que azotan el mar”. Isto é, a vida desse sujeito não tem uma base sólida e, por isso, as dificuldades, retratadas pelas “borrascas” (que significam tormentas, ventos fortes), desestabilizam a vida desse sujeito, o que fica representado pelo uso da forma verbal “azotar”, que significa “chicotear”. Assim como as tormentas e os ventos fortes movimentam o mar, a vida do sujeito lírico é chicoteada pelos embates que ele enfrenta. E essa situação de instabilidade direciona para a sexta estrofe, em que esse sujeito se reconhece como alguém que não é nada, que é um desconhecido para ele mesmo.

Carezco de nombre,
me llamo Nadie,
soy un desconocido
para mí mismo,
eterno impostor,
me disfrazo
de ese otro-yo mismo,
juego con las máscaras,
erro por el laberinto
de mi existencia dantesca.
(Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Essa estrofe já se inicia com a ideia de que o sujeito lírico não é ninguém. Inclusive, ele diz que seu nome é “Nadie”, pronome que significa “ninguém”. O uso da inicial maiúscula indica que, no poema, esse pronome adquire função de um substantivo próprio, o qual é empregado para nomear algo de forma específica, particular, que diferencia uma pessoa das outras. Usando um pronome reflexivo, nos versos “soy un desconocido /para mí mismo”, entende-se que o próprio sujeito tem um sentimento de desconhecer a si mesmo. Na verdade, ele se chama de “impostor”, substantivo que nomeia quem engana com

falsas aparências, com mentiras. No verso “de ese otro-yo mismo”, o sujeito lírico retoma a dualidade em que ele é representado pela primeira pessoa e pela terceira pessoa. E nesse momento, ele assume que joga com máscaras. Cumpre destacar que o termo “máscaras” sugere, entre seus inúmeros sentidos, uma aparência enganosa, falsa, que esconde algo, um disfarce. Nesse jogo de máscaras, esse sujeito se confunde consigo mesmo, num movimento de introspecção. E no final dessa sexta estrofe, esse sujeito reafirma o que já dito anteriormente: que sua existência é um pesadelo. Os versos “erro por el laberinto / de mi existencia dantesca” indicam que esse sujeito está perdido (imagem possível por causa do uso do substantivo “laberinto”). O termo “dantesco” faz referência a Dante Alighieri (1265-1321), poeta italiano, conhecido por escrever *A Divina Comédia*. Mas o uso no poema é de um sentido figurado, visto que a existência do sujeito lírico é marcada por um horror grandioso, pavoroso, diabólico, medonho.

Essa situação de não reconhecer a si mesmo faz com que o sujeito lírico divague acerca de quem ele é. Por isso, nas estrofes sete, oito, nove e dez, ele se compara a um urso (oso), um espeleólogo, um geólogo e um biólogo marinho. Fica nítida a confusão em que se encontra esse sujeito, já que essas caracterizações não possuem relação direta umas com as outras, e são citadas aleatoriamente. O que fica ressaltado é o motivo das comparações realizadas. Nessas quatro estrofes, o primeiro verso começa com o verbo “ser” conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo. Esse verbo é empregado, geralmente, para ilustrar algo que é permanente, que é inerente a algo ou a alguém. Ainda, esse tempo verbal tem um caráter, entre outros, de atemporalidade, ou seja, que não tem começo, meio e fim.

Na sétima estrofe, surge a figura do urso. E o sujeito lírico é como um urso que está em busca de um lugar onde possa hibernar nos períodos de cansaço (hastío). Nesse momento, vale destacar a dualidade que existe em relação à simbologia do urso.

Soy un oso
 en busca de guarida
 donde hibernar
 en periodos de hastío.
 (Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Segundo Chevalier; Gheerbrant,

na mitologia grega, o urso acompanha Ártemis, divindade lunar de ritos cruéis. [...] O animal lunar encarna duas faces da dialética ligada ao mito lunar: pode ser monstro ou vítima, sacrificador ou sacrificado. [...] Como toda hierofania lunar, tem relação com o instinto. Dada sua força, Jung considera-o como símbolo do aspecto perigoso do inconsciente.
(Chevalier e Gheerbrant, 2003, p. 925)

Nesse sentido, essa dualidade da visão que se tem do urso (monstro ou vítima, sacrificador ou sacrificado) pode ser relacionada à simultaneidade da primeira pessoa do singular e da terceira pessoa do singular, por meio dos trechos “outro-yo”, “se lanza-me lanzo”, “su-mi garganta”, sus-mis ojos”, “ve-veo”, “su-mi vida”, da primeira estrofe, quando o sujeito lírico se projeta em outra pessoa, que na verdade é ele mesmo. É como se o próprio sujeito fosse o monstro e a vítima dele mesmo, fosse o sacrificador e o sacrificado. Isto é, esse sujeito é a ruína dele mesmo.

Na oitava estrofe aparece a figura do espeleólogo, que é o especialista que estuda a formação geológica das cavernas, suas características, o meio ambiente onde estão inseridas, os meios de preservação e as formas de vida que as habitam.

Soy espeleólogo,
me interno en cavernas
en busca del misterio
de mi pasado y futuro.
(Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Esse trecho retoma o título do poema (“Spelaion”), que justamente significa “caverna”. Nesse trecho do poema, entende-se que o sujeito lírico busca a caverna para tentar entender a si mesmo, para procurar seu passado e seu futuro. Segundo Chevalier; Gheerbrant, “o caráter central da caverna faz com que ela seja o lugar do nascimento e da regeneração; também da iniciação, que é um novo nascimento ao qual conduzem as provas do labirinto, que geralmente precede a caverna” (2003, p. 216). Ou seja, a imagem de “entrar na caverna” representa que esse sujeito quer realmente entender-se. Ainda, a

caverna simboliza o lugar da identificação, no qual ocorre um o processo de interiorização psicológica, a fim de que ele consiga sair do labirinto em que se encontra.

Na nova estrofe, há a figura do geólogo, o qual é um cientista que estuda a Terra, sua origem, sua composição, sua estrutura e sua história, além dos processos que moldam a matéria sólida, líquida e gasosa que compõe o planeta. Esse trecho reforça a ideia de que o sujeito lírico está em busca de si mesmo, quer entender as razões que o deixam numa situação de perda, de confusão, de instabilidade.

Soy geólogo,
 escarbo
 en las capas vegetales
 y desentraño
 el secreto
 que secuestra mi razón.
 (Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Nessa estrofe, há o uso do verbo “escarbar”, que significa procurar, vasculhar, desenterrar, pesquisar, fuçar, aprofundar, remexer. Isto é, o sujeito continua no processo de buscar a si mesmo, entender-se, reconhecer-se, não esquecer de si mesmo.

Na décima estrofe, aparece a figura do biólogo marinho, profissional que estuda os seres vivos que habitam os ecossistemas marinhos, como praias, costões, recifes e todos os lugares onde há a vida marítima.

Soy biólogo marino,
 me interno
 en el fondo
 del mar
 para desentrañar
 los vericuetos de mi vesania.
 (Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Nessa estrofe, é retomada a ideia do mar, o qual remete à imagem do rio Erudanus, em que a dinâmica do mar se confunde com a própria vida do sujeito lírico, a qual está marcada pela instabilidade. Esse sujeito sabe que está numa situação marcada por dificuldades e devaneios. No verso “los vericuetos de mi

vesania”, o termo “vericuetos” significa lugar áspero, alto e quebrado, por onde não se pode andar a não com dificuldade, e o termo “vesania” significa loucura, devaneio, delírio. Isto é, esse sujeito quer entender o que aconteceu consigo mesmo.

Na estrofe onze, o sujeito conclui que todas as imagens construídas justificam o fato de por que ele escreve. Ele quer resgatar a própria memória. O verso “- la poesía vence el olvido -,” mostra que a poesia é como uma “tábua de salvação”, por meio da qual esse sujeito consegue superar o esquecimento. Acerca dessa concepção de que a poesia é o que salva esse sujeito, é válido mencionar o que afirma Borges, pois, segundo ele, “o fato central de minha vida foi a existência das palavras e a possibilidade de tecê-las em poesia” (2021, p. 98). Em outras palavras, a poesia tem um papel central na vida de Borges e na vida do sujeito lírico. E Borges ainda afirma que “em poesia, o sentimento basta, imagino. Se o sentimento nos invade, isso há de ser suficiente” (Borges, 2021, p. 102). Isto é, a poesia traz à tona o que o sujeito lírico sente.

Por eso escribo.
 Escribir es rescatar la memoria.
 - la poesía vence el olvido -,
 escribir es leerse a sí mismo,
 es exhumar un cadáver,
 es liberar un fantasma
 que asfixia, que aprisiona.
 (Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

O verso “escribir es leerse a sí mismo” faz referência à dualidade quanto ao uso feito pelo sujeito lírico da primeira pessoa e da terceira pessoa do singular simultaneamente. A volta para si mesmo é o que norteia toda a existência do sujeito lírico, que busca incessantemente entender a si mesmo. Isso fica evidente pelo uso da voz reflexiva em “leerse a si mismo”, a qual tem como característica a presença de um sujeito sintático que faz a ação verbal e a sofre ao mesmo tempo. Além disso, por meio da metáfora em “es exhumar un cadáver, / es liberar un fantasma”, o sujeito lírico tenta explicar o que, para ele, é escrever. A comparação é feita por meio de dois versos que se contrapõem de certa forma devido ao emprego de “exhumar” e “liberar”. O vocábulo “exhumar”, significa “tirar um cadáver do sepulcro, desenterrar”, porém, em sentido conotativo, tem

sentido de trazer algo à lembrança. Isto é, no processo de escrever, o sujeito lírico aprofunda-se em si mesmo, desenterra suas memórias, volta-se a si mesmo, mas, nesse movimento, também libera fantasmas, os quais representam o medo e as angústias que são próprias desse sujeito, pois pertencem a ele, são dores pelas quais somente ele passa. Essa imagem de um fantasma traz para o sujeito lírico a sensação de aprisionamento, como se percebe pelo verso “que asfixia, que aprisiona”. Isto é, esse sujeito está preso às suas próprias emoções e sofrimentos.

Na estrofe doze, há uma continuidade desse sentimento de melancolia. O verso “de estar enterrado vivo” pode ser relacionado com o verso “es exhumar un cadáver”, da estrofe anterior, pois é possível inferir que esse sujeito escreve para poder se libertar de algo que o aprisiona, ou seja, ele se sente como se estivesse enterrado vivo, e precisa exumar a si mesmo para poder liberar todos os fantasmas que o assombram. Esses fantasmas são representados por “murciélagos” (morcegos), que roçam a cada instante sua testa. É criada uma visão de que esse sujeito está tentando sair de onde está, ele se sente enterrado vivo, não consegue respirar. O trecho “caminho a tientas” significa que esse sujeito caminha à base de tentativas, nem ele sabe ao certo o que está fazendo. Os túneis pelos quais esse sujeito passa são caracterizados por meio do adjetivo “malolientes”, que significa malcheiroso.

La sensación
de estar enterrado vivo
me corta la respiración,
camino a tientas
por túneles malolientes,
habitados por murciélagos,
que rozan a cada instante
mi frente.
(Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Na estrofe treze, o uso do verbo ser no início do primeiro verso indica uma situação atual, constante, atemporal e permanente, já que essa forma verbal está conjugada no presente do indicativo. O sujeito lírico chega à conclusão de que ele é prisioneiro de seu próprio corpo (Mi cuerpo es cárcel), pois ele é apenas a pele, ele não tem espaço, não tem tempo. Para representar essa situação, são usados substantivos com a função de predicativo do sujeito, e não são usados

adjetivos, os quais comumente exercem essa função. Isso porque o substantivo tem a finalidade nomear algo. Ou seja, a escolha por substantivo pelo sujeito lírico é justamente para tentar encontrar algo que possa definir quem ou o que ele realmente é. Porém, mesmo que tente isso, ainda não consegue encontrar alguma definição para ele mesmo.

Soy una piel
Sin espacio y sin tiempo.
Mi cuerpo es cárcel,
escafrandra,
cancerbero,
torturador.
(Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Na estrofe quatorze, há uma mudança de padrão, porque não há versos. Essa estrofe é, na realidade, um parágrafo. É como se esse sujeito lírico desse uma pausa nas divagações que estava fazendo para informar que é um dependente do álcool e que está embriagado. A bebida o deixa fora de si e escravo de si mesmo. Esse trecho faz com que haja dúvidas quanto às situações elencadas nas estrofes anteriores. Isto é, esse sujeito tem consciência do que disse até este momento? Ele afirma que a bebida o deixa louco e acaba com o que lhe resta de liberdade e independência. Ainda, ao usar o substantivo independência, pode-se inferir que esse sujeito, por mais que tenha marcado a dualidade em que está por meio do uso da primeira pessoa e da terceira pessoa do singular simultaneamente, quer alcançar a desassociação dele com ele mesmo, ou melhor, não quer se manter escravo de si mesmo, de seus medos. Ele ainda quer ter liberdade ou autonomia, mesmo que aparentemente isso parece não ser possível para ele. Ademais, o substantivo “sed” está precedido de artigo definido, o que sugere que não é apenas o ato fisiológico de sentir sede, mas é uma sede específica, sentida pelo sujeito lírico.

La sed quema mi garganta, el alcohol me vuelve loco y esclavo de mí mismo, arrasa con lo poco que me queda de libertad e independencia.
(Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Na estrofe quinze, o uso do verbo “ser” no presente do indicativo, indica que o sujeito lírico está convencido de que está sozinho e de que essa condição é algo permanente, que não mudará. Nessa mesma perspectiva são empregadas as formas verbais “estoy” e “he”. Ambas sugerem que esse sujeito acredita que sua situação é contínua. Ele está isolado e isso é seu castigo eterno. Com o verso “he ahí mi castigo eterno”, entende-se que esse sujeito não vê a possibilidade de que sua condição atual mude, já que o adjetivo “eterno” caracteriza de forma particularizada o substantivo “castigo”, de forma a delimitar esse substantivo como algo que dura indefinidamente.

Sé que nada vendrá
a rescatarme
estoy aislado
per sécula seculórum,
he ahí mi castigo eterno.
(Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Na estrofe dezesseis, a associação dos termos “portones blindados”, “pesadas cadenas” (correntes) e “los candados” (cadeados) contribuem para formar uma imagem de alguém que está preso a algo, que não tem saída, que não pode ter liberdade. Quando se lê o verso “En el universo de la pesadilla”, entende-se que o sujeito lírico está preso em seus próprios pesadelos e não consegue escapar de onde está, como se percebe no verso seguinte “no hay efugio posible”, ou seja, não há um lugar que sirva de refúgio, de abrigo, de proteção, não há meio de evitar a situação em que es encontra. A construção dessa estrofe é feita por meio de dois períodos. No primeiro, sabe-se que há centenas de portões blindados que se fecham à medida em que o sujeito lírico caminha. Os pés desse sujeito arrastam pesadas correntes e os cadeados oxidados não possuem chave. No segundo período, conclui-se que essa imagem representa o pesadelo em que esse sujeito está.

Cientos de portones blindados
se cierran tras mis pasos,
mis pies arrastran
pesadas cadenas,
los candados
están oxidados,
carecen de llave.
En el universo de la pesadilla

no hay efugio posible.
(Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Ainda sobre os substantivos escolhidos para caracterizar o pesadelo em que o sujeito está, vale destacar a simbologia que pode ser associada a eles. O termo “portones” pode ser relacionado à palavra “porta”. Segundo Chevalier; Gheerbrant,

a porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la.
Chevalier; Gheerbrant (2003, p. 734-735)

Em outras palavras, o sujeito lírico quer atravessar os portões do universo de pesadelo em que está, mas não consegue porque estão blindados. Ainda, destaca-se o substantivo “cadenas”, que significa “correntes”. De acordo com Chevalier; Gheerbrant,

em um sentido sociopsicológico, a corrente simboliza a necessidade de uma adaptação à vida coletiva e a capacidade de integração ao grupo. Marca uma fase da evolução ou da involução pessoais, e não há nada de mais difícil, talvez, do ponto de vista psíquico, do que sentir o indispensável elo de ligação social, não mais como uma corrente pesada e imposta do exterior, mas numa forma de adesão espontânea.
(Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 292-293)

Nesse sentido, com base nas estrofes anteriores, compreende-se que essas correntes pesadas marcam a incapacidade do sujeito lírico de integrar-se à vida social. E essa situação ainda é reforçada pelo emprego do substantivo “candados”, os quais estão sem chave e fazem com que o contexto em que esse sujeito se encontra configura uma situação praticamente impossível de ser superada.

Na estrofe dezessete, construída com quatorze versos, estruturados por meio de um só período, o sujeito lírico continua preso aos próprios delírios, dos quais ele não consegue despertar. A associação dos substantivos “encrucijada”, “senderos” (trilhas) e “huellas” (pegadas) reforma a atmosfera criada na estrofe

dezesseis, isto é, esse sujeito se vê incapaz se sair do próprio pesadelo, dos próprio delírios, o que está retratado nos versos “haciendo gestos inútiles / para despertar del delirio.”.

Llego a una encrucijada,
 los senderos se borran
 a mi paso,
 pierdo mi huella,
 no hay retorno,
 ni continuación;
 me estanco
 en la pesadilla,
 las salidas
 han sido selladas
 y yo me veo
 a mí mismo
 haciendo gestos inútiles
 para despertar del delirio.
 (Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Nos dizeres de Chevalier e Gheerbrant, “para quem se encontra numa encruzilhada, ela é, nesse momento, o verdadeiro centro do mundo” (2003, p. 367). Porém, o sujeito lírico não consegue sair desse lugar, porque, conforme ele avança, caminha, as trilhas se apagam e ele perde suas pegadas. Por isso, não há retorno, nem continuação. Esse sujeito fica preso a pesadelo, porque as saídas foram seladas. Com o emprego da voz reflexiva nos versos “y yo me veo / a mí mismo”, retorna-se à situação inicial das primeiras estrofes.

Na estrofe dezoito, não há mais uma estrofe, porque a estrutura é de um parágrafo, não há versos. O sujeito lírico retoma a ideia de que escreve para esquecer, para que sua própria angústia não se perca. Sobre esse ofício de escrever, vale mencionar o que pensa Borges.

Acho que agora cheguei, não a uma certa sabedoria, mas talvez a um certo bom senso. Vejo-me como um escritor. O que significa ser um escritor para mim? Significa simplesmente ser fiel a minha imaginação. Quando escrevo algo, não o tomo como factualmente verdadeiro (o simples fato é uma trama de circunstâncias e acidentes), mas como fiel a outro algo mais profundo. Quando escrevo uma história, escrevo-a porque de alguma forma acredito nela – não como se acredita na simples história, mas antes como se acredita num sonho ou numa ideia. (Borges, 2021, p. 108)

Nesse sentido, percebe-se que o sujeito lírico, de certa forma, também considera que ser escritor significa ser fiel à sua imaginação, aos seus pensamentos, já que esse sujeito escreve para não esquecer. Ainda, as estrofes construídas sugerem que esse sujeito divaga entre o real e o imaginário, pois ele está preso aos seus pesadelos.

Escribo para no olvidar, escribo para que mí angustia no se pierda como una gota en una catarata. Hay pequeñas preguntas que desatan grandes aguaceros.
(Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Nesse “parágrafo”, a imagem de uma gota em uma catarata simboliza o fato de que esse sujeito está envolvido em pequenas perguntas, mas que se tornar grandes indagações. E tudo isso o mantém na prisão que se tornaram os pensamentos dele.

Na estrofe dezenove, há uma atmosfera criada a partir de um contexto de mar, o que fica evidente pelo emprego dos substantivos “marineros”, “barco”, “sirenas”, “brújula. Os dois primeiros versos, por meio do emprego do substantivo “niebla” (névoa), “La niebla hace perder / el rumbo a los marineros”, já trazem como figura a névoa, o nevoeiro, termo empregado numa linguagem conotativa. Vale ressaltar que, segundo Chevalier; Gheerbrant, o termo nevoeiro é “símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução; quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas” (2003, p. 634). Com base nessa aceção, entende-se que o sujeito lírico está numa fase em que ele não tem clareza quanto ao que fazer, pois ele está perdido em seus próprios pensamentos. Ainda, a presença dos substantivos “sirena” e “sirenas” estabelece um jogo semântico, pois, o singular, significa “sirene” e, no plural, significa “sereia”. Destacar-se que o emprego de “sirene”, no momento em que os marinheiros estão sem rumo e escutam a sirene de um barco, estabelece uma relação com a percepção do som, já que o barulho produzido por esse objeto tem uma repercussão à grande distância, o que sinaliza que esse sujeito se sente como alguém sem rumo que precisa encontrar o caminho, que precisa de algo que o ajude a localizar uma saída do pesadelo em que se encontra.

La niebla hace perder
 el rumbo a los marineros,
 a lo lejos
 se escucha la sirena
 de un barco.
 Sólo responden
 las sirenas cuyo canto
 altera la brújula
 y hace perder el Norte.
 (Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

Ainda nessa estrofe, é relevante destacar o uso do ser lendário da sereia, a qual faz o papel de deixar o sujeito lírico mais perdido e mais confuso. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, as sereias “seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e pela melodia de seu canto para, em seguida, arrastá-los para o amar e devorá-los” (2003, p. 814). Nesse contexto, pode-se fazer uma aproximação entre “sirene” e “sereia”, pois ambos os termos cumprem papéis opostos. Enquanto a sirene, com seu som, guia alguém na névoa e aponta o caminho, as sereias, com seu canto, conduzem alguém para o lado posto da saída a ponto de perder no Norte. Este vocábulo aparece no texto com letra maiúscula (Norte), o que reforça o caráter particular desse substantivo, na perspectiva de um lugar para o qual se deseja chegar. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões” (2003, p. 814). Essa acepção vai ao encontro da impressão de vida apresentada pelo sujeito lírico.

Na estrofe vinte, o sujeito lírico está em algum lugar onde há uma janela. Porém, a janela não é símbolo de por onde se passa a luz, em que há receptividade. Isso porque o primeiro verso fala da chuva que golpeia a janela. Ou seja, não há uma perspectiva positiva, já que a chuva inibe as ações do sujeito lírico. Nos versos “su sonido / es una dulce melodía”, há uma ironia construída pelo emprego de “dulce” e “melodía”, visto que não há nada de “doce” nas palavras do sujeito lírico, pelo contrário, há um sentimento de melancolia e desamino. Ainda, há uma antítese estruturada por meio dos trechos “es una dulce melodía, / recuerda un triste lamento”, especificamente pela oposição entre “dulce melodía e triste lamento”, o que reforça o ambiente de tristeza e desencanto. Esse ambiente é retratado nos versos “me hace pensar / en mi

aislamiento del mundo”, quer dizer, o sujeito lírico se sente a par do mundo, isolado do mundo.

La lluvia golpea
la ventana,
su sonido
es una dulce melodía,
recuerda un triste lamento,
me hace pensar
en mi aislamiento del mundo.
(Estrada E., Spelaion, 2018, p. 38-42)

O poema se encerra em dar uma solução para a situação em que se encontra o sujeito lírico. Ele continua numa condição de isolamento, não consegue resolver seus próprios conflitos e permanece preso aos próprios lamentos.

A partir de todas as considerações feitas por meio dos poemas de Vilela e Estrada, entende-se que a literatura, em especial a poesia, é um sistema vivo, a obra age sobre o leitor, e este sobre a obra. Esta não é um produto fixo, acabado no momento de sua publicação, pois o sentido, o significado é construído na interação entre texto e leitor. Ainda, resta evidente que a linguagem de um texto literário, por seu caráter polissêmico, caracteriza o fazer poético. Acerca disso, cumpre mencionar o que pensava Borges:

Eu pensava que a linguagem fosse um modo de dizer as coisas, de externar queixas, de dizer que se estava feliz ou triste etc. Mas quando escutei aqueles versos (e os continuo escutando, em certo sentido, desde então), soube que a linguagem podia também ser música e paixão. E assim me foi revelada a poesia.
(Borges, 2021, p. 97)

Nesse sentido, conclui-se que o ofício do poeta tem como ponto central a existência das palavras e a possibilidade de tecê-las em poesia, a qual é caracterizada, entre outros aspectos, pelo sentimento. Complementa essa ideia aquilo que afirma Bachelard:

Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética, não há um projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma

afirma a sua presença. [...] Pierre-Jean Jouve escreve “A poesia é uma alma inaugurando uma forma.
(Bachelard, 1993, p. 6)

Em outras palavras, a imagem poética não está condicionada a um impulso, mas é construída a partir de uma atividade que valoriza, entre outros pontos, a memória, as experiências, os sentimentos. Desse modo, é importante tanto o verso em si, quanto aquilo que está por trás do verso.

4 OS DESDOBRAMENTOS DO EU E DO OUTRO

O tema do duplo é um assunto que está presente na literatura e revela um desdobramento, que pode acontecer de diversas maneiras, como a imagem refletida num espelho, a sombra, os sócias, os gêmeos, um eu e seu eu oposto, um eu que enfrenta a si mesmo. Dessa forma, entende-se que o diálogo entre o seu eu o outro reflete uma inquietação a respeito da vida. Segundo Bargalló,

El tipo de doble que llamamos desdoblamiento y que Dolezel denomina double se produce cuando “dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción”. Este es el doble propiamente dicho y el que “ocupa el espacio central, el más visible” del campo temático del desdoblamiento”, según Dolezel. (Bargalló, 1994, p. 15)

Essa característica está presente nos poemas analisados subsequentemente, já que o sujeito lírico é sempre apresentado em primeira pessoa do singular, o que reforça a subjetividade desse sujeito. Ademais, Gonçalves Neto, afirma que

[...] o duplo ressurge, também, no mito do Andrógino, presente n'O *banquete*, de Platão segundo o qual na aurora da humanidade havia três seres: *Andros*, *Gynos* e *Androgynos*, sendo *Andros* a entidade masculina, composta de oito membros e duas cabeças, ambas masculinas; *Gynos*, a entidade feminina, com características semelhantes às de *Andros*, mas com duas cabeças femininas; e *Androgynos*, composto por uma metade masculina e outra feminina. Por serem muito poderosos, os deuses resolveram separá-los: a partir de *Andros*, originaram-se dois homens que, apesar dos corpos agora separados, tinham suas almas ligadas; por isso, ainda eram atraídos um pelo outro. O mesmo ocorre com os pares formados a partir de *Gynos* e de *Androgynos*. (Gonçalves Neto, 2011, p.19)

Existe, portanto, uma dualidade da pessoa humana: “gêneros masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne, vida/morte”. Isto é, o mundo é como algo que foi duplicado, em que se percebe a oposição “aparência x verdadeira realidade”, “objetividade x subjetividade”. Em outras palavras, as representações do mundo e a visão de mundo de uma pessoa são elementos que sempre estão dialogando consigo mesmo. Desse modo, a figura do duplo

exerce um papel importante na vida de alguém, pois influencia a busca pelo melhor eu, por alguém que realmente signifique algo para os outros.

O duplo torna-se, então, um destaque porque traz à tona questões inquietantes para o seu humano, sobre quem ele é, o que ele fará, como será após a morte. É com um confronto psíquico, o qual promove uma desordem íntima, a qual nem sempre é superada.

Para perceber como o tema do duplo está representado na lírica, quatro poemas serão analisados a partir dessa perspectiva. São eles: “Me miro en el espejo del pasado”, de Estrada E.; “Poema 17”, de Arriete Vilela; “A la luz del farol del poeta”, de Estrada E.; e “Poema 26”, de Arriete Vilela.

4.1 “Me miro en el espejo del pasado”

O poema intitulado “Me miro en el espejo del pasado”, de Estrada E. (sobre o qual a análise se encontra nos parágrafos subsequentes), traz um sujeito lírico que se volta para si mesmo, num movimento de introspecção, preso em seu próprio passado. O título desse poema já traz essa ideia de uma ação reflexiva. Isso é percebido pelo emprego da forma verbal “me miro” (me olho), que é um verbo pronominal na voz reflexiva. Essa voz é caracterizada por um sujeito sintático que faz e recebe a ação verbal. Ou seja, no poema, esse sujeito olha para si mesmo buscando respostas no passado. E essa ação é enfatizada por um objeto: um espelho (que no título é o “espejo do passado”).

A respeito do espelho, é possível entender que esse objeto permite confrontos, impulsiona movimentos. Isto é, ele revela, no poema, o duplo, o reflexo que está entre o real e o irreal. Esse último é o passado revisitado pelo sujeito lírico. Esse conflito consigo mesmo não se resolve, visto que, nos últimos versos de poema, esse sujeito continua numa viagem sem retorno: “compañera de mí misma en este viaje sin retorno / esfinge de la oscuridad / me estanco en el corredor de la soledad”.

A imagem do espelho do passado, símbolo que está no título do poema, faz referência a como o sujeito lírico se sente. Esse espelho reflete diversos sentimentos, especialmente a sensação de solidão, decorrente de se sentir como num labirinto, ou melhor, preso no próprio passado.

O espelho também simboliza o fato de que existe “uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza a qual ela se abre.” (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 396). Ainda, esse objeto representa uma passagem para o outro lado. O reflexo no espelho é, portanto, o outro de si ou o reconhecimento do outro que era não era possível ver ou conhecer antes.

Tudo isso retrata o tema do duplo ou do “outro eu”. Este é um assunto clássico da ficção. Esse duplo é alguém que é semelhante ao sujeito lírico, como um desdobramento da personalidade original. No poema em análise, o duplo se faz presente. Ou seja, o sujeito lírico não encontra a si mesmo, mas o outro, como se houvesse duas personalidades diferentes, mas semelhantes.

Chevalier; Gheerbrant (1993) alegam que o algarismo “dois” é um símbolo o qual retrata a oposição, o conflito, o desequilíbrio e os desdobramentos. Nesse sentido, percebe-se que há sentimentos contrários, antagônicos, os quais se aproximam e se distanciam ao mesmo tempo, num movimento contraditório.

Na citação subsequente, entendemos a simbologia do número dois:

Como todo progresso não se opera senão por uma certa oposição, ou, pelo menos, pela negação daquilo que se quer ultrapassar, dois é o motor do desenvolvimento diferenciado ou do progresso. Ele é o outro enquanto que outro. Da mesma forma, se a personalidade se afirma opondo-se, como já foi dito, dois é o princípio motor da individualização. (Chevalier; Gheerbrant, 1993, p. 346).

Na condição em que está o sujeito lírico, o reflexo no espelho indica uma situação que esse sujeito não pode controlar ou resolver, pois já faz parte do passado. Esse sujeito não sabe como lidar com essa dualidade e não faz algo para sair do labirinto em que se encontra.

Vale destacar que, de acordo com Chevalier; Gheerbrant, “o labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana” (2003, 531).

Tudo isso causa uma sensação de frustração e de solidão, pois esse sujeito não consegue superar os próprios infortúnios. A primeira estrofe já apresenta essa situação, visto que a imagem do sujeito lírico refletida no espelho foge através dos dedos desse sujeito.

Me miro en el espejo del pasado,
 laberinto sin Ariadna,
 sus estancias me son vedadas
 mi imagen se cuela a través de mis dedos
 (Estrada E., Me miro en el espejo del pasado, 2012, p. 42)

Essa estrofe, assim como todo o poema, não possui ponto final. Isso retrata a sensação de estar sem rumo, sem direção, já que esse sinal de pontuação marca uma pausa mais longa, delimita uma frase, aponta o término de um discurso. Isto é, a ausência desse sinal reafirma a ideia de que o sujeito lírico não consegue encontrar uma saída, o final do labirinto.

O primeiro verso é iniciado com uma forma verbal na primeira pessoa do singular, o que indica que o sujeito lírico se coloca como um personagem e que há marcas de subjetividade da construção do poema. Ainda, a expressão “laberinto sin Ariadna”, no segundo verso, exerce a função de um aposto explicativo em relação ao substantivo “pasado”. Isto é, esse sujeito deixa esclarecido que o seu passado é como um labirinto sem Ariadna.

Acerca do substantivo próprio Ariadna, é importante deixar claro que esse nome faz referência à figura da mitologia grega Ariadne, quem ajudou o herói ateniense Teseu a escapar do labirinto do Minotauro. No poema, o verso “laberinto sin Ariadna” indica que o sujeito lírico está preso no próprio passado e de lá não consegue fugir. Isso porque ele não tem alguém como Ariadne para poder sair de seu próprio labirinto, local caracterizado como um emaranhado de caminhos que se entrecruzam de tal maneira que fica difícil encontrar a saída.

Segundo Chevalier; Gheerbrant, “a origem do labirinto é o palácio cretense de Minos, onde estava encerrado o Minotauro e de onde Teseu só conseguir sair com a ajuda do fio de Ariadne. Conservam-se, pois, em suma, a complicação de seu plano e a dificuldade de seu percurso” (2003, p. 530).

Ainda sobre esses personagens da mitologia, no oitavo verso [“Soy Narcisa”], surge o nome Narcisa, que se refere a Narciso, o qual era um homem muito belo, atraente, mas também muito arrogante e orgulhoso. A lenda de Narciso conta que ele viu a própria imagem refletida num lago e se apaixonou por si mesmo. Em relação a esse mito, o sujeito lírico diz ser “Narcisa” (por isso, conclui-se que o sujeito lírico é uma mulher), mas não no sentido de admirar a própria beleza, e sim no intuito de olhar para si mesma e contemplar seus

infortúnios. Esse sujeito mergulha na imagem do seu passado e de lá não consegue fugir. Acerca do mito de Narciso, Clement Rosset afirma:

Eis por que a assunção jubilosa de si mesmo, a presença verdadeira de si para si mesmo, implica necessariamente a renúncia ao espetáculo de sua própria imagem. Porque a imagem, aqui, mata o modelo. No fundo, o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação. [...] Este é o miserável segredo de Narciso: uma atenção exagerada ao outro. Esta, aliás, é a razão por que ele é incapaz de amar alguém, nem o outro nem ele mesmo [...] (Rosset, Clement, 1998, p. 77)

Nesse sentido, entende-se que o sujeito lírico, numa analogia à postura de Narciso, acaba dando uma atenção exagerada a sua representação e não consegue sair dessa situação.

Na segunda estrofe, é construída a imagem do sujeito lírico sentado debaixo da lua. O fato de citar a lua reforça a ideia do duplo, já que lua e sol são elementos que se relacionam, justamente pela oposição que ambos indicam. Segundo Chevalier; Gheerbrant,

é em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento. (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 561)

Nesse sentido, a imagem do sujeito lírico que está sob a luz da lua se relaciona com o labirinto da estrofe anterior. Este simboliza a aflição, a falta de rumo; aquela simboliza a transformação. É nessa situação contraditória em que se encontra esse sujeito.

Estoy sentada debajo de la luna,
su luz ilumina la zanja
donde mi otro yo yace en palidez eterna
(Estrada E., Me miro en el espejo del pasado, 2012, p. 42)

O emprego das formas verbais “estoy e yace”, nas expressões “estoy sentada” (primeiro verso) e “mi otro yo yace” (terceiro verso) demonstra a situação de passividade em que se encontra o sujeito lírico. A forma verbal “yace” significa estar morto, sepultado, imóvel. Ainda, essas duas formas verbais estão conjugadas no presente do indicativo, o que sugere uma situação que não tem começo, meio ou fim, aliás, não há perspectiva de que algo mude.

Nessa estrofe, a luz da lua ilumina o local (representado pela “zanja”, que significa valeta, sarjeta) onde está o outro eu, o qual jaz numa palidez eterna. O duplo novamente aparece por meio da expressão “mi otro yo”, que pode ser entendido como o reflexo desse sujeito. O emprego do adjetivo “eterna” para caracterizar o substantivo “palidez” sinaliza que essa situação não é passageira, que esse “outro eu” não consegue encontrar uma saída.

Na terceira estrofe, está a referência ao mito de Narciso, o que indica que o sujeito lírico está voltado para si mesmo, já que contempla seu próprio infortúnio no espelho da noite. Novamente o símbolo do espelho aparece. É relevante mencionar que, conforme Chevalier; Gheerbrant,

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre.

(Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 396)

Desse modo, o sujeito lírico vê a si mesmo na imagem refletida pelo espelho, mas esse reflexo não tem função passiva, já que influencia as ações desse sujeito.

Soy Narcisa,
contemplo mi infortunio en el espejo de la noche,
roto en millones de fragmentos,
roído por la humedad

(Estrada E., Me miro en el espejo del pasado, 2012, p. 42)

O primeiro verso é iniciado pelo verbo “ser” conjugado no presente do indicativo. Essa forma verbal indica que o fato de ser “Narcisa” é uma condição permanente, isto é, que não muda. Ademais, a forma verbal “contemplo” também está no presente do indicativo, o que marca uma atemporalidade, uma situação

que se manterá, que não tem começo, meio e fim. Dessa forma, infere-se que, nesse poema, o sujeito lírico não passa por uma transformação, já que sua condição é de inércia.

Além disso, os termos “Narcisa” e “espejo de la noche” se relacionam, já que, por meio de ambos, é possível olhar para si mesmo. Ainda, há uma analogia possível de ser construída. O terceiro verso mostra que esse espelho está partido em milhares de fragmentos, situação decorrente da umidade, o que pode ser comparado à condição do sujeito lírico, que vê seu próprio infortúnio nesses mesmos fragmentos.

A quarta estrofe é constituída por dois versos apenas, que parecem ser uma continuidade da estrofe anterior. Nesses versos, não há verbos, ou seja, são frases nominais. Isso indica uma situação de passividade, já que não há uma ação realizada. Essa estrofe mostra que há palavras, mas que não são pronunciadas, isto é, há palavras desencadeadas sem sussurro, sem som produzidos pelos lábios.

palabras encadenadas
sin susurro en los labios del último sueño
(Estrada E. Me miro en el espejo del pasado, 2012, p. 42)

A quinta e última estrofe reforça a situação inicial retratada no começo do poema. Existe uma contradição por meio do emprego dos substantivos morte e imortalidade. O sujeito lírico busca a morte, ou melhor, quer acabar com a situação em que se encontra, mas não consegue, já que a ideia de imortalidade sugere algo que não tem fim. O terceiro verso “prisioneira de la monotonía” e o quarto verso “compañera de mí misma en este viaje sin retorno” ressaltam o fato de que o sujeito lírico está preso em algo que é eterno. Ainda, a expressão “compañera de mí misma” faz referência à ideia do duplo, da volta para si mesmo.

Cubro mi rostro con la máscara de la muerte
derribado el árbol de la inmortalidad
prisionera de la monotonía
 compañera de mí misma en este viaje sin retorno
esfinge de la oscuridad
me estanco en el corredor de la soledad
(Estrada E., Me miro en el espejo del pasado, 2012, p. 42)

As formas verbais “cubro, me estanco” estão conjugadas no presente do indicativo. Ou seja, a ideia de atemporalidade se mantém em todo o poema, o que indica que o sujeito lírico não consegue superar os infortúnios do seu passado. Assim, no final do poema, o sujeito lírico percebe que não tem como sair do labirinto em que está e, por isso, vive uma viagem sem retorno, na escuridão, no corredor da solidão.

4.2 “Poema 17”

Ainda sobre o tema do duplo, cumpre mencionar o poema de Arriete Vilela intitulado “Poema 17”, cuja análise está nos parágrafos subsequentes. Este, em vez de trazer o espelho, apresenta o bordado como representação do duplo. Esse bordado é apresentado sob três perspectivas: o lado direito, o lado avesso e o interior.

A respeito do lado avesso, ele pode ser relacionado à dualidade, à identidade. Pode revelar, também, inseguranças, medos e desejos ocultos. Essa imagem simbólica leva a questionamentos e a histórias não contadas. Isto é, o lado avesso pode representar aquilo que está oculto, que não é imediatamente visível, como aspectos da personalidade que não são facilmente percebidos, aquilo que está por trás das aparências.

Sabe-se que um bordado possui o lado direito e o lado avesso e, nesse contexto, a metáfora do duplo está presente. Acerca dessa oposição de ideias, é fato que ambos os lados possuem seu próprio valor e são necessários, já que um não existiria se não fosse o outro. Ou seja, só existe o lado direito do bordado, porque existe o lado avesso; só há o dia porque há a noite.

Logo, entende-se que essa dualidade permite reconhecer os medos, os infortúnios, as dificuldades, as inquietações. Nesse poema de Vilela, o sujeito afirma explicitamente que prefere o lado avesso, mesmo que seja um lado desordenado, cheio de falhas, de “fiapos”, de pontas soltas.

Ademais, em se tratando da análise do poema de Arriete Vilela, vale destacar a epígrafe apresentada antes da primeira estrofe. Essa citação serve como motivação desse poema.

Não enxerguem um símbolo onde nenhum foi pretendido.
Samuel Beckett
(Vilela, 2010, Poema 17, p. 123-124)

Essa frase foi dita por Beckett aos críticos de sua obra. Sobre o autor dessa frase, sabe-se que Samuel Barclay Beckett nasceu em 13 de abril de 1906, em Dublin, Irlanda, e faleceu em 22 de dezembro de 1989, em Paris, França. Era um dramaturgo e foi considerado um dos escritores mais influentes do século XX, especialmente por estar relacionado ao movimento denominado teatro do absurdo, com uma escrita marcada pelo paradoxo e pelo humor negro. As obras desse movimento enfatizavam o absurdo da condição humana. Quanto à produção de Beckett, uma das obras mais conhecidas é a peça *Esperando Godot*. Nela, há dois vagabundos que se encontram na beira de uma estrada e esperam insistentemente por algo ou alguém chamado Godot. Nessa obra, Beckett explora temas como o tédio e a esperança da existência humana. Ainda, aborda o caos da existência humana, com personagens que são apresentados destroçados.

Considerando essa visão de Beckett, pode-se entender que o poema de Vilela também busca discutir aspectos ligados à existência do sujeito lírico, à sua própria condição humana. Esse sujeito afirma que não quer pensar no lado direito do bordado da sua escrita, mas quer olhar para o lado avesso, para as suas dores, para as suas inquietações, e não para aquilo que os outros pensam dele.

Dessa postura do sujeito lírico pode-se fazer referência ao par orgulho e vaidade, com base no que diz Fernando Pessoa: “O orgulho é a consciência (certa ou errada) do nosso próprio mérito; a vaidade, a consciência (certa ou errada) da evidência do nosso próprio mérito para os outros.” (Ayala, 1988, p. 88-89). Ou seja, o sujeito lírico quer afastar-se da vaidade e faz uma reflexão acerca do fato de muitas vozes femininas com as quais conviveu terem desperdiçado a vida por causa de convenções sociais, por causa da vaidade.

Na primeira estrofe, já se percebe que o sujeito lírico fala de si mesma (conclui-se que é uma voz feminina pelo emprego de adjetivos flexionados no feminino, como cansada e quieta), porque a forma verbal pronominal “me interessa” está na primeira pessoa do singular. O uso do advérbio “não”, no primeiro verso, indica que esse sujeito já está numa atitude de oposição ao que

é visto como convenção. Isso porque, quando alguém faz um bordado, essencialmente quer mostrar aos outros o lado direito, que é o resultado belo do que foi feito. Porém, esse sujeito já se mostra numa posição contrária, pois não se interessa pelo lado direito do bordado de sua escrita. Nesse trecho, fica expressa o tema do duplo, já que um bordado possui dois lados: direito e avesso. A escrita, nesse caso, não se refere especificamente ao ato de escrever, mas ao ato de construir a própria história.

Não me interessa
o lado direito do bordado
da minha escrita.
(Vilela, 2010, Poema 17, p. 123-124)

Pode-se fazer uma analogia entre “minha escrita” e “minha vida”. O bordado torna-se, então, uma metáfora para as relações que esse sujeito estabelece com o mundo em que está. Ao empregar a expressão “não me interessa”, percebe-se que esse sujeito fez uma escolha, tomou uma decisão, o que evidencia que não está numa atitude passiva, mas sim ativa a respeito da própria vida.

Na segunda estrofe, está o outro lado da estrofe anterior. Isto é, como o sujeito lírico não quer o lado direito do bordado, fica claro que ele prefere o lado avesso. E realmente é isso que fica explícito. O primeiro verso traz a forma verbal “prefiro”, o que determina que esse sujeito teve autonomia de fazer a própria escolha. O primeiro e o segundo versos mostram que esse sujeito quer o lado avesso, mesmo que sejam “fiapos”, isto é, fragmentos, situações não terminadas, resquícios de quem é. Para o sujeito lírico, o ato de tecer não é revelador, não é tão importante quando se compara o avesso com o lado direito.

Prefiro emaranhar-me aos fiapos
do avesso que sou – em que o tecer,
pelos repetidos caprichos,
deixa de ser revelador.
(Vilela, 2010, Poema 17, p. 123-124)

O uso da forma verbal pronominal “emaranhar-me” na voz reflexiva significa que o sujeito gramatical (que é o sujeito lírico) faz e sofre a ação do verbo simultaneamente. O sujeito lírico, portanto, decide enredar-se nos próprios

fiapos, que representam as angústias, os infortúnios, quer dizer, não quer o lado direito, que é marcado pelos caprichos, pela perfeição.

Na terceira estrofe, o primeiro verso começa da mesma forma que a primeira estrofe, visto que há uma frase negativa iniciada pelo advérbio “não”, que sinaliza, novamente, a escolha do sujeito lírico, o qual tece uma reflexão no sentido de evidenciar que ele não prefere ser exaltado por aquilo que ele não é, por aquilo que os outros pensam sobre ele. As impressões que os outros fazem sobre esse sujeito não lhe interessam. Esse sujeito alega que os registros dos outros parecem contar a história. Nesse trecho, o emprego da forma verbal “parecem” indica que aquilo que os outros pensam é apenas uma impressão, uma aparência, mas não é o seu verdadeiro eu.

Não me interessam os registros,
à esquerda do bordado,
que parecem contar a história
que os outros pensam ser a minha
- e que não é -.
(Vilela, 2010, Poema 17, p. 123-124)

A visão do próprio sujeito fica em realce pelo emprego dos travessões no último verso, já que esses sinais de pontuação são utilizados para dar destaque à ideia de que a história desse sujeito não é aquilo que os outros pensam.

A quarta estrofe é iniciada pela mesma forma verbal da segunda estrofe: “Prefiro”. E a estrutura das estrofes um e dois se repete, com se uma estrofe fosse a resposta para outra. Isso porque, na terceira estrofe, o sujeito lírico mostra aquilo que não lhe interessa e, em contrapartida, na estrofe seguinte, reafirma aquilo que realmente quer. Esse sujeito alega que prefere a imperfeição, os defeitos, já que, dessa forma, ele pode dar voz às “vozes femininas” (representadas pela bisavó, pela avó, pela mãe e pela tia) que não puderam fazer valer as próprias vontades, pois desperdiçaram suas vidas em situações com as quais não podiam ser elas mesmas.

Prefiro pelejar nos esgarçamentos
das pontas que não foram devidamente
arrematadas e em que ressoam
vozes femininas,
como se bisavó e avó,
mãe e tia pudessem, enfim, reconhecer

que se desperdiçaram em amores abrasadores
e tirânicos.
(Vilela, 2010, Poema 17, p. 123-124)

O emprego do substantivo “esgarçamentos” retoma o substantivo “fiapos” (segunda estrofe) no sentido de reafirmar que essas pontas que não foram devidamente arrematadas. Mesmo que não sejam perfeitas aos olhos de alguns, são mais importantes para o sujeito lírico do que o lado direito do bordado, marcado pela disposição de fios sem defeitos. Mas essa situação em que está o sujeito lírico não é representada como algo confortável e prazeroso. Isso porque o uso da forma verbal “pelejar” sugere que estar do lado avesso indica que há muitas batalhas, porém, mesmo assim, é a escolha feita por esse sujeito.

Ainda, o vocábulo “arrematadas”, que significa finalizadas, indica que é justamente o fato de haver pontas que não foram devidamente arrematadas que permite ressoar as vozes femininas (bisavó, avó, mãe e tia) que foram silenciadas. No quinto verso, a conjunção “como”, juntamente com a forma verbal “pudessem” (pretérito do subjuntivo), ressalta o caráter hipotético em que essas vozes poderiam ter a chance de perceber que agiram de forma equivocada quando se mantiveram caladas. No sexto verso, o vocábulo “enfim” parece trazer uma sensação de alívio por, talvez, se conseguir chegar a algo muito esperado ou desejado.

No último verso, fica em destaque o adjetivo “tirânicos”, que qualifica os amores do verso anterior. Ressalta-se que esse termo tem relação com o substantivo “tirano”, que se refere a alguém que, de forma autoritária, abusa do seu poder, age de forma ilegítima. Por isso, é possível compreender que bisavó e avó, mãe e tia sofreram por causa de pessoas que agiram de forma abusiva em relação a elas,

A quinta estrofe é como um desabafo do sujeito lírico. Percebe-se que ela (sujeito lírico) sente uma certa aversão às mulheres que se deixam dominar pela tirania dos outros. A escolha do substantivo “herança” tem um papel importante porque mostra que esse sujeito não quer mais carregar o legado dessas mulheres, não quer mais saber daquilo que foi transmitido por elas. É um momento que sinaliza uma ruptura, já que esse sujeito está se recusando a seguir a tradição dessas mulheres. Vale destacar que o substantivo “tradição” tem a ver com a transmissão de costumes, comportamentos, crenças, lendas.

Quer dizer, a tradição está intimamente ligada à cultura. Dessa forma, negar a herança dessas mulheres é como negar a si própria e às próprias experiências. É, portanto, não querer mesmo o lado direito do bordado e preferir o lado avesso.

Aliás, sinto-me cansada da herança dessas mulheres,
 cujo bordado da própria vida deixou à mostra
 cores desesperadas, ciúmes desnecessários
 e afetos enrodilhados.
 (Vilela, 2010, Poema 17, p. 123-124)

O sujeito lírico mostra que as relações com essas mulheres, por conseguinte, nem sempre são de harmonia, já que esse sujeito não concorda com a postura delas. É um momento de tensão revelado pelo primeiro verso, especialmente pelo trecho “sinto-me cansada”. A metáfora do bordado é retomada no sentido de esclarecer que o lado direito da vida dessas mulheres não é perfeito como deveria ser se comparada a um bordado, já que a vida delas é marcada por “cores desesperadas, ciúmes desnecessários e afetos enrodilhados”.

Ademais, o primeiro verso dessa estrofe se difere da estrutura seguida pelas estrofes anteriores. Da primeira à quarta estrofe, a estrutura é: “Não me interessa”, “Prefiro”, “Não me interessam”, “Prefiro”, em que uma estrofe era uma resposta à outra. A quinta estrofe é iniciada pelo advérbio “aliás”, que significa “de outro modo”, “de outra maneira”, como se indicasse uma ressalva ao que foi dito anteriormente. Na sequência, a forma verbal pronominal “sinto-me” revela o quanto a situação das mulheres mencionadas traz um sentimento de decepção ao sujeito lírico.

A sexta e última estrofe confirma a escolha feita pelo sujeito lírico de ficar com o lado avesso. A expressão “Por isso”, que inicia o primeiro verso, significa “por esse motivo” e tem sentido conclusivo. Desse modo, entende-se que a conclusão a que o sujeito lírico chega é a de que deve permanecer quieta, deve ficar com seu próprio bordado. Mas deve ficar com o interior, que revela as inquietações e as memórias desse sujeito. O uso do sinal de dois-pontos no segundo verso indica que o trecho subsequente a esse sinal é a explicação de por que escolhe permanecer quieta. O uso da forma verbal “permaneço” no

presente do indicativo sugere que o sujeito lírico vai continuar na situação em que está.

Por isso permaneço quieta
nas flores azuis do linho:
só o que me interessa
é a interioridade
do bordado.
(Vilela, 2010, Poema 17, p. 123-124)

A disposição dos três últimos versos em destaque retoma o que foi dito na primeira estrofe, já que o lado avesso (a interioridade do bordado) é realmente uma metáfora que evidencia como o sujeito lírico se sente em relação ao mundo em que está.

O sujeito lírico trata, então, do lado direito e do lado avesso da escrita, daquilo que é visível e invisível, do que pode ser nominável e inominável. Isso abre a possibilidade de constituir-se como uma experiência de alteridade possível, já que esse sujeito não escolhe o lado direito, mas o lado avesso, imperfeito.

4.3 “A la luz del farol del poeta”

O poema intitulado “A la luz del farol del poeta”, de Estrada E. (cuja análise está nos parágrafos subsequentes), também aborda o tema do duplo, especificamente ao falar da sombra, que está representada pelos versos “a la luz de la tea del poeta / me di a luz a mí misma”. Isso porque é possível entender, por meio desse trecho, que o sujeito lírico, na condição em que está, se criou à sombra da tocha do poeta.

Em relação à imagem da sombra, é importante considerar que, na literatura, o duplo pode ser representado por diversas formas, como espelho, sombra, sócias, gêmeos, retrato, fantasma. O duplo, nesse sentido, tem como uma de suas finalidades proporcionar uma volta ao passado, ao próprio interior, às origens a fim de buscar a si mesmo no intuito de compreender quem realmente é. Segundo Mello,

O tema do duplo é constante na literatura porque diz respeito às questões mais inquietantes para o ser humano: a sua identidade e ao seu destino “Quem sou eu”, “quem é o outro?”, “o que serei depois da morte?” são indagações perenes do homem que se projetam na criação artística de todos os tempos. (Mello, Duplo, In: Bernd, Zilá, 2007, p. 234)

No poema de Estrada E., é possível entender que o sujeito lírico questiona a si próprio ao projetar-se na sombra do poeta, na máscara de pedra, no reflexo do próprio rosto. A respeito da sombra, vale destacar o que afirma Conforme Jung:

Todo indivíduo é acompanhado por uma sombra, e quanto menos ela estiver incorporada à sua vida consciente, tanto mais escura e espessa ela se tornará. Uma pessoa que toma consciência de sua inferioridade, sempre tem mais possibilidade de corrigi-la. Essa inferioridade se acha em contínuo contacto com outros interesses, de modo que está sempre sujeita a modificações. (Jung, 1986, p. 81)

A sombra, então, tem relação com as situações e as características que alguém quer negar de si mesmo. Isso porque uma pessoa traz nela mesma seu passado, com todos os seus instintos e emoções.

No poema “A la luz del farol del poeta” de Estrada E., a primeira estrofe é iniciada por um verso que está caracterizado pela intertextualidade. Isso porque o trecho “en la noche de los tiempos” pode ser relacionado a uma obra que tem como título “La noche de los tiempos”, de Antonio Muñoz Molina. É uma novela de amor ambientada no ano anterior ao início da guerra civil espanhola (outubro de 1936). Além disso, a expressão “la noche de los tiempos” se refere para determinar um tempo remoto e impreciso. Nesse sentido, é possível afirmar que o sujeito lírico se refere a uma época de sua vida que é marcada por algum acontecimento bem relevante, mas que não é esclarecido no poema.

Isso significa que, já no primeiro verso do poema, a situação de indefinição, de imprecisão é estabelecida. O sujeito lírico fala de seu nascimento, mas em sentido conotativo. Esse nascimento tem um sentido metafórico, pois não diz respeito ao ato físico/biológico de nascer. É como se esse sujeito tivesse descoberto algo de si mesmo, como se tivesse nascido para si mesmo. Essa perspectiva é corroborada no terceiro verso, já que há uma ideia de introspecção,

pois esse sujeito afirma que deu à luz a si mesmo. É como se o sujeito lírico fosse criador e criatura. Essa ideia é explicada por Mello, que afirma:

Encarnando o bem ou o mal, o complemento ou avesso, o duplo pode ser visto em toda parte, de modo que, no limite, Eva pode ser o duplo de Adão; Judas, de Jesus; o filho, o duplo do pai. Na criação literária, Mefistófeles é o duplo de Fausto; Oenone o desdobramento de Fedra; Sexta-feira o duplo de Robinson; “a criatura”, o Dr. Frankenstein.
(Mello, Duplo, In: Bernd, Zilá, 2007, p. 229)

Nesse sentido, o duplo é o desdobramento do próprio sujeito lírico. Segundo Brunel, “o desdobramento é uma experiência de loucura em que a confrontação com o duplo exprime o fim da loucura assassina” (2005, p. 270). Nesse sentido, ao afirmar que deu à luz a si mesmo, esse sujeito busca voltar-se para si, como se quisesse entender-se, confrontar-se. Acerca disso, vale destacar que, de acordo com Brunel, “a literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade: o que é uno é também múltiplo, como o escritor sabe por experiência.” (2005, p. 270). Dessa forma, o sujeito lírico começa a questionar-se no sentido de tentar (re)conhecer a si mesmo.

Importa destacar que é possível perceber que esse sujeito é uma mulher, o que pode ser comprovado pelo uso do pronome “misma”, que está flexionado no gênero feminino.

Nací en la noche de los tiempos,
a la luz de la tea del poeta
me di a luz a mí misma
(Estrada E., A la luz del farol del poeta, 2012, p. 36)

Ainda, o terceiro verso possui uma estrutura que está na voz passiva reflexiva. Por isso, entende-se que o sujeito lírico faz a ação do verbo e a recebe simultaneamente. Essa construção reforça a ideia de que o sujeito lírico volta para dentro de si.

Na segunda estrofe, mantém-se a condição do sujeito lírico de estar sem rumo, mas agora já há uma intensidade menor, o que fica evidente pelo uso da forma verbal “mitigo” (mitigar, em português, aliviar, diminuir a intensidade). O primeiro verso dessa estrofe faz referência ao primeiro verso da estrofe anterior,

porque o sujeito lírico consegue diminuir a intensidade do tempo dos passos perdidos.

Mitigo el tiempo de los pasos perdidos,
la máscara de piedra fue mi semblante,
ocultó las zanjias infringidas por Geras,
engañó a Tánatos, amo y señor del último sueño
(Estrada E., A la luz del farol del poeta, 2012, p. 36)

No segundo verso, “a máscara de pedra” é como o próprio semblante do sujeito lírico. A respeito da simbologia do objeto “máscara”, é relevante mencionar o que afirmam Chevalier; Gheertbrant:

As máscaras preenchem uma função social: as cerimônias mascaradas são cosmogonias representadas que regeneram o tempo e o espaço: elas tentam, por esse meio, subtrair o homem e todos os valores dos quais ele é depositário da degradação que atinge todas as coisas no tempo histórico. Mas são também verdadeiros espetáculos catárticos, no curso do qual o homem toma consciência de seu lugar dentro do universo, vê a sua vida e a sua morte inscritas em um drama coletivo que lhes dá sentido. (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 596)

Assim, entende-se que o sujeito lírico, por meio dessa fuga de estar sob uma máscara de pedra, passa por uma certa catarse, termo que tem relação com o processo de purificação. A catarse é um conceito que está ligado a várias áreas do conhecimento. Na literatura, a arte das palavras pode provocar esse processo, visto que o texto literário se preocupa mais em como transmitir uma ideia do que a ideia em si. Nos poemas analisados neste estudo, especialmente em relação ao tema do duplo, observa-se que a catarse está presente no desdobramento do sujeito lírico. Esse sujeito passa por várias reflexões, que o fazem, no exemplo da poesia de Estrada E., ir para dentro de si mesmo.

Nesse processo de catarse, a máscara usada pelo sujeito lírico desempenha um importante papel, pois representa um recurso para fugir de duas situações inevitáveis do ser humano: a velhice (que também pode ser vista como a passagem de tempo) e a morte (que não tem como ser prevista). Essa ideia está implícita nos versos três e quatro. Para entender isso, é preciso, antes de tudo, reconhecer dois personagens mitológicos que aparecem nessas duas estrofes.

Geras, segundo a mitologia grega, é a figura que personificava a velhice. E Tânatos era a personificação da morte. Desse modo, pode-se inferir que a máscara de pedra oculta as marcas da velhice feitas por Geras e engana a morte (representada por Tânatos). Na última estrofe, ainda, há um aposto que esclarece quem é Tânatos. E por meio da metáfora “último sueño”, entende-se que essa figura é o senhor da morte. Acerca dessa relação com a velhice e com a morte, destaca-se o que afirma Brunel:

[...] o duplo está ligado também ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte indissociáveis. Visto sob essa perspectiva, o duplo é uma personificação da alma imortal que se torna a alma do morto, ideia pela qual o eu se protege da destruição completa, o que não impede que o duplo seja percebido como um “assustador mensageiro da morte”, do que resulta a ambivalência de sentimentos a seu respeito (interesse apaixonado/terror): ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça. (Brunel, 2005, p. 272)

Logo, entende-se que esse sujeito lírico está num momento de questionamento a respeito da morte, tanto que busca fugir disso. E essa ideia de fuga é representada pela “máscara de pedra”, usada para não encarar Geras e Tânatos.

Ainda, sobre isso, Brunel destaca que “o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento” (2005, p. 273). O sujeito lírico, então, parece estar assombrado pela certeza de que a morte é inevitável. A respeito disso, Brunel ainda fala que “o duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo” (2005, p. 273). Ou seja, o sujeito lírico não quer aceitar que a vida tem um fim, de que existe a velhice, de que não tem como escapar da morte.

Nessa perspectiva está a última estrofe do poema, pois o sujeito lírico se volta para a terra (culturalmente, uma pessoa é enterrada quando morre; é feita uma cova, na qual é depositado o corpo de alguém). O primeiro verso fala do beijo. Segundo Chevalier; Gheerbrant, o beijo é “símbolo de união e de adesão mútuas que assumiu, desde a Antiguidade, uma significação espiritual” (2003, p. 127). Desse modo, o beijo une, basicamente, duas pessoas que fazem esse ato. No caso do primeiro verso, ao dizer “Beso la tierra”, o sujeito lírico reconhece

sua condição de mortal e sabe que seu destino é, inevitavelmente, a morte. O uso do substantivo “grieta”, que significa “fenda”, mostra que ele sujeito está com o olhar voltado para a terra e suas imperfeições, suas lacunas. Nessa fenda do mundo, surge o reflexo de um rosto aterrorizado. Nessa estrofe, o uso da forma verbal “se refleja” (se reflete) remete à imagem do espelho, referência quando se trata do duplo. Esse sujeito se mostra como alguém aterrorizado pela ideia do fim vida.

Beso la tierra, observo la grieta del mundo,
 en ella se refleja un rostro despavorido,
 una sonrisa ficticia
 ondea en los labios secos y avejentados
 (Estrada E., A la luz del farol del poeta, 2012, p. 36)

Os dois últimos versos deixam a entender que o sujeito lírico já está na velhice, porque o adjetivo “avejentados” significa “envelhecidos”, isto é, há um sorriso fictício que se espalha nos lábios secos e envelhecidos. O uso desse adjetivo no final do poema sugere que o sujeito lírico pode estar na velhice e que essa situação provoca nele algumas inquietações sobre si mesmo. Por isso, esse sujeito volta o olhar para si no sentido de questionar-se, mas com receio do que possa vir a (re)conhecer.

Nesse caso, o sujeito, ao mesmo tempo em que estranha aquela visão, acaba se reconhecendo nela. Esse encontro com o duplo surge como um presságio da morte, quer dizer, como um sinal do fim da vida.

É como se esse sujeito estivesse numa crise identidade. Segundo Brunel, “a crise de identidade faz aceder à aceitação da natureza humana com sua dupla postulação do anjo e da besta. [...] A confrontação com o duplo adquire uma ressonância social: é necessário ao homem saber quem é para agir junto a seus semelhantes” (2005, p. 271). Desse modo, reafirma-se que esse sujeito está num momento de confusão, está “en la noche de los tiempos” (título do poema), que são tempos remotos e imprecisos, numa busca por si mesmo.

4.4 “Poema 26”

No “Poema 26”, de Arriete Vilela (cuja análise está nos parágrafos subsequentes), também está presente uma crise de identidade, já que o sujeito

lírico quer desapegar-se de si mesmo, quer fazer-se outra pessoa, mas percebe que isso é inútil. Segundo Brunel, “a busca da verdadeira identidade é, de uma ou de outra maneira, o objetivo que persegue as histórias de duplo vistas dentro da perspectiva freudiana. A abordagem do inconsciente é em tais casos ‘o discurso do outro’, fornecido pelo duplo” (2005, p. 273). Essa busca pela verdadeira identidade é o objetivo do sujeito lírico, que quer se fazer alegre, porém percebe que isso não é possível, pois não se pode negar o próprio passado e a própria história.

Essa situação mostra que o sujeito lírico projeta algo que gostaria que ocorresse com ele mesmo. Conforme Mello,

segundo uma acepção psicológica, o duplo é a projeção do sujeito, que se vê, a si mesmo, como Outro, como entidade autônoma, mas idêntica ou semelhante em todos os aspectos. Esse encontro provoca mal-estar, angústia, nem sempre passíveis de equacionar. Pode surgir, também, como o encontro necessário e benéfico para solucionar a cisão interna e proporcionar o alcance da unidade [...] (Mello, Duplo, In: Bernd, Zilá, 2007, p. 229)

Por isso, ao falar “faço-me outra, / e nova” (segunda estrofe), o sujeito lírico quer ver a si mesmo de outra forma, como se a sua versão atual provocasse inquietações e angústias, as quais não são possíveis realmente de equacionar, como se entende pela última estrofe (“Inútil esforço, / sei”).

Na primeira estrofe do “Poema 26”, de Viela, o duplo é representado pela imagem da janela. Conforme Chevalier; Gheerbrant, “enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade. Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência (claraboia). Se é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado do céu” (2003, p. 512). A cena construída no primeiro verso traz uma noção de amplitude, de horizonte sem fim. Olhar o mar através da janela sugere que o sujeito lírico tem um olhar distante, de despedida, já que nos versos dois e três, esse sujeito dá a deus a si mesmo, sem sentir saudade. Vale destacar que esse sujeito é do gênero feminino, pois o pronome “mesma” está flexionado o feminino.

Da janela sobre o mar,
sem saudades eu dou adeus
a mim mesma;
(Vilela, Poema 26, 2010, p. 444)

A despedida tem a ver com separação, partida, ou pode indicar um ato de concluir uma ação, de finalizar algo. Nesse sentido, o sujeito lírico parece que quer dar fim a uma parte de sua vida, sem remorsos, sem arrependimentos.

Segundo Brunel, “essa viagem ao interior de si, que rompe (graças à ajuda de instrumentos mágicos) os estreitos limites das aparências (espelho, vaso de ouro) por meio da abertura de um terceiro olho, poetiza o universo, ‘romantiza-o’, transfiguração que só é possível para certos seres que ‘se separam’ da vida cotidiana.” (2005, p. 274).

Esse olhar para si mesmo exige que o sujeito lírico reconheça aquilo de que gosta em si mesmo e aquilo de que não gosta, de tal forma que, conforme a segunda estrofe, esse sujeito quer se fazer outra pessoa, uma nova pessoa, como se quisesse abandonar o que é atualmente. Ainda, essa projeção ressalta a ideia do duplo: o que é e o que gostaria de ser.

faço-me outra,
e nova.
(Vilela, Poema 26, 2010, p. 444)

O emprego da vírgula após “outra” faz com que o trecho “e nova” receba um destaque, um realce. A escolha pelo adjetivo “nova” sugere que esse sujeito quer deixar aquilo que é velho, que o incomoda, e ser aquilo que deseja. Por isso, na estrofe seguinte, há a explicação do que significa fazer-se outra e nova.

Quero trazer-me alegre
à luz do dia ou da noite,
sossegar-me nas trovoadas,
evitar as esporas do vento
nos meus cabelos.
(Vilela, Poema 26, 2010, p. 444)

Nessa terceira estrofe, há a presença de dois verbos com pronomes (trazer-me e sossegar-me), os quais sugerem um caráter característico da voz reflexiva do verbo. Essa voz possui um sujeito sintático que faz a ação verbal a si mesmo. E realmente é essa sensação que fica evidente. É relevante perceber que essa ideia reflexiva já está expressa desde a primeira estrofe, por meio do

trecho “eu dou adeus a mim mesma”, e também está na segunda estrofe (faço-me). Esse sujeito quer fazer de si mesmo alguém alegre. Em outras palavras, não espera que outra pessoa a torne alegre. Quer fazer isso por si só. A antítese também se faz presente, especialmente pelos trechos “à luz do dia ou da noite” e “sossegar-me nas trovoadas”, pelo jogo dos opostos. O sujeito lírico projeta uma imagem de forma utópica, como numa ficção. Porém, na quarta estrofe, essa situação ideal é desconstruída quando esse sujeito reconhece que fazer-se nova é um esforço inútil.

Inútil esforço,
 sei. Aos meus olhos
 cola-se, diariamente,
 uma alma de estopa áspera,
 embora rara.
 (Vilela, Poema 26, 2010, p. 444)

A quarta estrofe é iniciada pelo adjetivo “inútil” anteposto ao substantivo “esforço”. Essa posição desses vocábulos dá destaque ao primeiro termo, ou seja, tudo o que o sujeito lírico tentou fazer foi em vão. O uso da forma verbal “sei”, que está isolada pela vírgula após esforço, revela que o sujeito lírico está convencido de que não conseguirá fazer-se outra. O verso “uma alma de estopa áspera”, por meio do substantivo estopa, sugere que sua alma é como um resíduo de qualquer coisa. Isso indica que esse sujeito passou a ser aquilo que não deseja ser. Ainda, falar que aos seus olhos se cola uma alma de estopa áspera dá a sensação de que esse sujeito fala de si mesmo, mas também de outra pessoa.

De acordo com Chevalier; Gheerbrant, “a representação que o homem se faz, assim, de si mesmo é desdobrada” (2003, p. 353). E isso realmente claro nesse poema, pois o sujeito lírico se vê de duas formas diferentes. Ainda, segundo esses autores, “um outro desdobramento se verifica, ainda, no conhecimento e na consciência de si mesmo, entre o eu cognoscente e consciente e o eu conhecido e inconsciente. O eu das profundezas, e não o das percepções fugitivas, pode aparecer como um arquétipo eterno [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 353). Nesse sentido, ao afirmar “faço-me outra, e nova”, o sujeito lírico expressa que possui dois lados, que há um desdobramento de si mesmo.

A partir de todas as considerações feitas, fica claro que o tema do duplo está relacionado, geralmente, aos desdobramentos de personalidade, em que se encontram múltiplos “eus”. Nesse sentido, o afastamento de si por si mesmo acaba por confirmar seu próprio eu. Ademais, o tema do duplo também faz referência às indagações do ser humano quanto à sua identidade.

Nesse sentido, percebe-se, por meio das análises dos poemas de Estrada E. e Vilela, que o ser humano (o homem) possui uma natureza dupla, devido à união de dois elementos diferentes.

Nos poemas de ambas as escritoras, o tema do duplo é representado pelo espelho, que é o reflexo do real e do irreal, em que esse sujeito olha para si mesmo com o intuito de buscar respostas no passado. Ainda, o duplo aparece no bordado, que está ligado à dualidade, à identidade, quando se revelam inseguranças, medos e desejos ocultos. Além disso, há também a representação do duplo pela imagem da sombra, que quer proporcionar uma volta ao próprio interior. Também, o duplo surge, em algumas situações, numa crise de identidade, no momento em que o sujeito lírico quer desapegar-se de si mesmo, quer fazer-se outra pessoa. Essa situação mostra que o sujeito lírico projeta algo que gostaria que ocorresse com ele mesmo.

A ideia da dualidade da pessoa humana, portanto, implica uma certa noção de que o homem é responsável pelo seu destino. Em outras palavras, a representação do duplo é como um caminho em busca do melhor eu, é a projeção do sujeito, que vê a si mesmo como o “outro”, ao mesmo tempo diferente e semelhante em todos os aspectos. Essa situação pode provocar mal-estar e angústia, mas esse encontro pode também ser benéfico ao se buscar solucionar as próprias frustrações.

5 CONSIDERAÇÕES

A linguagem poética certamente permite a multiplicidade de interpretações. E isso pode ser identificado nos poemas de Estrada E. e de Vilela que foram objetos deste estudo. Por meio da lírica memorialística, do fazer poético e do tema do duplo, é possível entender que a linguagem poética possui desdobramentos e que esta dificilmente pode ser padronizada. Nos poemas selecionados, realmente se percebe que a voz do sujeito lírico representa suas angústias e suas dores, e provoca reflexões acerca de assuntos diversos vinculados a amor, solidão, pessimismo, nostalgia.

O processo de criação de ambas as escritoras revela que revisitar o passado é uma atividade que faz parte da vida de um indivíduo e que os poemas de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada E. evidentemente apontam que a interpretação literária está ligada aos símbolos e que o sujeito lírico constrói e reconstrói sentidos, revive e ressignifica o passado por meio das memórias e refere-se a sentimentos que fazem parte do próprio passado, seja para superar uma dificuldade, seja para se manter numa situação de desequilíbrio.

Dessa forma, o amor, a solidão, a saudade e a angústia ganham destaque e exercem o papel de reconstruir, modificar, transformar ou idealizar o real. Isso porque a linguagem poética de Estrada E. e de Vilela permite a multiplicidade de interpretações.

Nos poemas analisados, observa-se a presença de elementos que representam a memória social e que esta permite construir (re)elaborações sobre o passado. Ainda, percebe-se que as obras selecionadas demonstram que a poesia não é simplesmente a soma de aspectos de nossa sociedade ou da natureza, já que é o trabalho do poeta com a linguagem. Ademais, os textos do corpus desta pesquisa também abordam os desdobramentos do eu e do outro, as marcas de subjetividade do sujeito lírico. Tudo isso faz com que a interpretação literária não fique restrita a um único aspecto.

Fica evidente, por meio das análises dos poemas das escritoras, que a escrita de ambas retrata sentimentos e situações que fazem parte da existência do sujeito lírico. É possível realmente perceber como a linguagem dos poemas representa sensações e sentimentos, como sofrimento, tormentos, lamentações, desesperança, angústia, pessimismo, melancolia, desequilíbrio, passividade,

confusão, delírios, falta de sentido para a vida, desespero. Ainda, o caráter atemporal das poesias dessas escritoras mostra que as situações representadas nesses textos são possíveis de serem vivenciadas por qualquer pessoa. Em outras palavras, o sujeito lírico, em sua maioria, é caracterizado como alguém que está num embate consigo mesmo e com o mundo. Desse modo, as reflexões também são marcadas por confusão, dúvida, atemporalidade, angústia, inquietude, incerteza, questionamento, fuga dos padrões, desequilíbrio, desestabilidade, desilusão.

A partir das análises realizadas, realmente torna-se claro que Estrada E. e Vilela retratam sujeitos que estão marcados por lamentações, tormentos, desequilíbrio, falta de perspectiva de vida. Ademais, há predominantemente lembranças, as quais são constantemente retomadas nos atos presentes. Muitas vezes, o sujeito lírico está num momento em que o presente cobra por respostas, as quais são encontradas justamente na memória. Dessa forma, o texto ficcional notadamente gera prazer e catarse.

Nesse sentido, entende-se que o ato de (re)visitar o passado favorece a reestruturação do próprio presente, já que a lembrança pode significar enxergar com um olhar diferente um acontecimento do passado com base nas experiências do presente. Nos textos de ambas as escritoras, as memórias possuem um papel importante, uma vez que impulsionam reflexões a partir da desilusão, da desestabilidade, da angústia, da melancolia.

Há, também, um ponto em comum no sujeito lírico dos poemas analisados. Isso porque esse sujeito, predominantemente, tem dificuldade de sair de si mesmo e está em busca de sua identidade. Portanto, o resgate da memória acaba sendo um dos caminhos para o autoreconhecimento. E isso torna a escrita das autoras uma poesia da dúvida, da hesitação, do tom intimista. Por ser uma desafio entender que a vida, a busca pelo passado pode contribuir para a realização desse processo.

Ainda, o estudo realizado permite concluir que a poesia, certamente, é um sistema vivo, isto é, não é um produto fixo, acabado no momento de sua publicação, pois o sentido, o significado é construído na interação entre texto e leitor. Isso corrobora a ideia de que o fazer poético tem como fundamento a existência das palavras e a possibilidade de tecê-las em poesia. Em outras palavras, a imagem poética não está condicionada a um impulso, mas é

construída a partir de uma atividade que valoriza, entre outros pontos, a memória, as experiências, os sentimentos.

Portanto, a memórias, as lembranças e o fazer poético estão correlacionados. E dessa relação é possível perceber que o tema do duplo, nos poemas analisados, permite elaborar reflexões acerca dos desdobramentos de personalidade, das indagações do ser humano quanto à sua identidade.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos* [livro eletrônico] /Agripina Encarnación Alvarez Ferreira. – Londrina : Eduel, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultura*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

AYALA, Walmir Ayala (Coord e introd) *Fernando Pessoa Antologia de Estética. Teoria e Crítica Literária*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão* (Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet), São Paulo: Brasiliense, 2004.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskow*. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BARGALLÓ, Juan Carraté (org.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2004, vol.1

BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CABRAL, João Francisco Pereira. *O mito de Sísifo e sua conotação contemporânea*; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/o-mito-sisifo-sua-conotacao-contemporanea.htm>. Acesso em 28 de maio de 2022.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CRUZ, Antonio Donizeti da. *O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody*. Cascavel: Edunioeste, 2012. 373 p. Tese do autor (Doutorado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2001).

CUNHA, C.; CINTRA, L. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013. 800 p.

ESTRADA E. Berta Lucía. *Endechas del último funámbulo*. Madrid, España: Pijao Editores y Editorial Pigmalión, 2018.

ESTRADA E. Berta Lucía. *Las cuatro estaciones*. Manizales, Colombia: Asociación de profesores de la Universidad de Caldas (APUC), 2002).

ESTRADA E. Berta Lucía. *Léeme una poesía con la luz apagada*. Manizales, Colombia: BLE Ediciones, 2008.

ESTRADA E. Berta Lucía. *La ruta del espejo*. Edição bilingue, francés y español. Versão on-line disponível em https://issuu.com/leeresunderecho/docs/la_ruta_del_espejo?fbclid=IwAR2Or_XtKAv-dK8_kyHuYpKV8_wdnvEqu-pHYVdRwGYTBqHL_1I8UtBYVPA (2018)

ESTRADA E. Berta Lucía. *Las máscaras del aire*. Poema escrito por Floriano Martins, José Ángel Leyva, Vanessa Droz, Anna Apolinário, Armando Romero, Omar Castillo y Berta Lucía Estrada. Versão on-line disponível em <http://www.crearensalamanca.com/las-mascaras-del-aire-poema-colectivo-firmado-por-siete-poetas-y-dos-artistas-de-america-latina/> (2020)

GONÇALVES NETO, Nefatalin. *A Ordem e o Caos: Plauto e José Saramago*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

JARDÉ, A. *A Grécia antiga e a vida grega*. Tradução de Gilda M. R. Starzynski. São Paulo: EPU, 1997.

- JUNG, CG. *O homem e seus símbolos*. 2ª ed. especial brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 2008.
- JUNG, C. G. *Psicologia e Religião Oriental*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Editora Contexto, 2003.
- MELLO, Ana Maia Lisboa de. In: Bernd, Zilá (org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007.
- NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. In: *Projeto História*: revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, dez/1993.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Aria Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, nº 5, 1992.
- ROSSET, Clement. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM Editores SA, 1988.
- SANTOS, Neide Medeiros. Uma vida tecida de palavras. In: *Jornal O Norte*. JoãoPessoa, 30 set. de 2007, p. 3.
- VAN DIJCK, Sônia. Apresentação. In: VILELA, Arriete. *Lãs ao vento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005, p. VIII –X.
- VILELA, Arriete. *Obra poética reunida*. Maceió: Poigraf, 2009.