

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS-LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**IMAGENS E DEVANEIOS NA POESIA E NA PINTURA: Helvécio Goulart e suas
relações com o surrealismo**

Luane Rosa Soares

GOIÂNIA, 2014

LUANE ROSA SOARES

**IMAGENS E DEVANEIOS NA POESIA E NA PINTURA: Helvécio Goulart e suas
relações com o surrealismo**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu*, Mestrado em Letras-Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: prof. Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA, 2014

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

S676i Soares, Luane Rosa.
Imagens e devaneios na poesia e na pintura [manuscrito] :
Helvécio Goulart e suas relações com o surrealismo / Luane Rosa
Soares. – 2014.
76 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, Mestrado em Letras-Literatura e Crítica Literária, 2014.
“Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto”.

1. Goulart, Helvécio, 1935-. 2. Poesia. 3. Pintura. I. Título.

CDU 82.091:75(043)

**IMAGENS E DEVANEIOS NA POESIA E NA PINTURA: HELVÉCIO GOULART E
SUAS RELAÇÕES COM O SURREALISMO**

Luane Rosa Soares.

Orientador: Dr. Divino José Pinto.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre na área de Estudos Literários.

Apreciada por:

Prof. Dr. Divino José Pinto –
Pontifícia Universidade Católica – PUC-GO
Presidente

Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo – UFRN

1º Membro

Profª. Drª. Lacy Guaraciaba Machado
Pontifícia Universidade Católica – PUC-GO
2º Membro

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira
Pontifícia Universidade Católica – PUC-GO
Suplente

GOIÂNIA, 2014

DEDICATÓRIA

À vida que se faz viva na poesia!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, todos os dias, a Deus por ter me dado a oportunidade de viver. É Ele que me proporciona momentos de realização como este, pois colocou em meu caminho pessoas abençoadas e a estes só tenho que dizer meu “muito obrigada”. Eles que, de uma forma ou outra, estiveram presentes na realização deste trabalho.

Aos meus pais: Luiz Rosa Duarte, caminhoneiro, do qual me orgulho muito de ser filha, pois foi viajando pelas estradas no Brasil que conseguiu me dar a chance de estudar e de viajar no mundo das letras; Jane Alves Soares Rosa, minha mamãezona, que nunca meço palavras para agradecê-la e elogiá-la pela grande pessoa que é, uma dona-do-lar que soube educar bem seus filhos e fez crescer em mim, desde pequena, o gosto pela literatura, sendo que todos os dias antes de dormir rezávamos juntas e ela contava um conto maravilhoso, sendo o meu preferido, Rapunzel, recontando todos os dias!

Aos meus avôs maternos: Achilles Camilo e Iraci Alves que se fizeram e fazem presente nos principais momentos da minha vida, Aos meus avôs paternos: Antônio Rosa (*in memoriam*) e Maria Jesuína que mesmo de longe foram exemplos de grandes virtudes humanas.

Ao meu marido, João Paulo Gomes de Bastos, ao qual não tenho palavras e gestos para retribuir, por sua paciência, respeito e compreensão em todos os instantes. E também a toda família do meu marido, que sempre se preocupou comigo, e me acompanhou nesse processo.

Enfim, a todos meus familiares que rezaram e torceram por mim: ao meu grande e amado irmão Luiz Rosa Duarte Filho e sua família; à minha madrinha, luz da minha vida, Janete Alves e meu padrinho José Divino; ao meu tio Jales Alves e a minha tia Rozilda; aos meus primos que souberam respeitar meu tempo de estudo e minhas ausências nas mesas de truco: José Francisco, Achilles Neto, Anna Carolina, Geovana e Lucas. Às minhas afilhadas: Ana Clara, Clariane, Karine e Luiza.

Agradeço também ao Doutor Divino José Pinto por nunca ter desistido de mim, desde a época do curso de especialização; a Doutora Maria de Fátima Gonçalves por aparecer na minha vida em um dia de curso de aperfeiçoamento profissional, proporcionado pela Seduc-GO; ao Doutor José Fernandes por ter acreditado em mim desde a graduação e me apresentou ao Helvécio Goulart; ao meu poeta e amicíssimo Luiz de Aquino, do qual conheci durante esse mestrado, que com sua grande sabedoria esteve presente, até mesmo nas minhas orientações; e a todos os professores que tive desde a graduação, especialmente ao Doutr Sebastião Rabelo que me fez apaixonar pela literatura portuguesa e me apresentou ao Doutor Divino até a conclusão deste mestrado, pois foram vocês que plantaram a semente dessa carreira árdua, mas recompensadora, que é ser professora!

Aos meus amigos e colegas do mestrado, em especial: Maria Aparecida, Cidoca, que sem dúvidas foi amiga e um anjo protetor durante esses vinte e quatro meses e Iracela Ferreira minha confidente, da qual aprendemos juntas a seguir em frente, com o apoio de nosso orientador, Dr. Divino.

Aos meus amigos e colegas das escolas: Colégio Estadual Martiniano de Carvalho, Colégio Estadual Doutor Negreiros, Instituto Municipal João Paulo II e Escola Mãe Admirável, que me veem como pessoa, e não como uma mera profissional.

RESUMO

Neste trabalho, realizou-se uma pesquisa abordando a lírica de Helvécio Goulart em comparação com algumas obras da pintura surrealista. Primeiramente, abordaram-se os aspectos fundamentais do imaginário na obra literária e na pintura a partir dos pressupostos de Gilbert Durant, utilizando como suporte teórico a sua obra *A Imaginação Simbólica*, objetivando sistematizar seus principais conceitos, aplicando-os aos poemas de Goulart. Em seguida, tomaram-se as reflexões de Gastón Bachelard acerca do devaneio, associando tais teorias aos poemas selecionados de Goulart, nos quais as imagens poéticas estão presentes e nos despertam para esses devaneios bachelardianos. Por último, partiu-se do pensamento de Leonardo da Vinci que traduz a relação que se busca neste trabalho: "A pintura é uma poesia que se vê e não se sente, e a poesia é uma pintura que se sente e não se vê". Com essa aproximação, fecha-se este trabalho, apontando algumas formas possíveis, observadas em poemas e telas analisados, de como a poesia e a pintura podem se aproximar por meio de suas linguagens, de seus temas ou de suas configurações estéticas.

Palavras-chave: Aproximações. Helvécio Goulart. Pintura. Poesia. Surrealismo.

ABSTRACT

This research conducted a study addressing the lyrical Helvécio Goulart compared to some works of surrealist painting. First, we address the fundamental aspects of imagery in literary work and painting from the assumptions of Gilbert Durant, using theoretically supported by his *The Symbolic Imagination*, aiming to systematize its main concepts, applying them to the poems of Goulart. Then, take the reflections of Gaston Bachelard on reverie, associating these theories to selected Goulart poems, in which poetic images are presented and awaken us to these daydreams of Bachelard. Finally, it started moving to a thinking of Leonardo da Vinci, which reflects the relationship we seek in this paper: "Painting is a poetry that is seen rather than felt, and poetry is a painting that is felt rather than seen". With this approach, this work is closed, pointing out some possible ways observed in poems and paintings analyzed, observing how poetry and painting can approach through its languages, its themes or its aesthetic settings.

Keywords: Approachs. Helvécio Goulart. Painting. Poetry. Surrealism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I – IMAGINAÇÃO E IMAGEM	13
1.1 – As multifaces da imaginação poética	15
1.2 – As dimensões da imagem	17
1.3 – Imagem e Surrealismo	21
II – DEVANEIOS E IMAGINAÇÃO	30
2.1 – Criação e inconsciente	31
2.2 – Concepção e desconstrução da imagem	41
2.3 – Reconstruindo a imagem	47
III – O SIGNO DA POESIA E DA PINTURA	60
3.1 – Imagens poéticas e imagens pictóricas: a teoria na prática	62
3.2 – Discurso metafórico da imagem	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objeto poemas escolhidos da Antologia Poética de Helvécio Goulart, escritor que compõe o repertório da poesia goiana, em comparação interartística com trabalhos da pintura surrealista. Serão analisados a imagem, a imaginação e os devaneios poéticos em ambas as linguagens, tomando como fundamentação teórica principal postulados do autor filosófico Gastón Bachelard, que trata destes três principais conceitos e rompe com as definições que lhe são atribuídas pelo senso comum.

Este estudo compreende três capítulos, sendo que, no primeiro, os temas abordados serão: imaginação e imagem; no segundo, devaneios e imagem; e, no terceiro, as relações de aproximação e rupturas entre pintura e poesia.

No primeiro capítulo, buscar-se-á compreender os influxos da imaginação e sua capacidade de transfigurar as imagens e transformá-las em signos plurisignificantes, libertando-se do mundo real. A esse respeito, adverte Gastón Bachelard em seu livro *O ar e os sonhos*, (p. 02): “O poema é essencialmente uma aspiração a imagens novas”. É a partir dessa concepção que se colocam em pauta os poemas de Helvécio Goulart e as pinturas.

No segundo capítulo, investigar-se-á como as imagens poéticas se metaforizam em devaneios, ou se são os devaneios que se fazem imagem. Serão estudados também os devaneios poéticos dos eus líricos goulartianos, escritos com sentimentos, com sensações, com impressões. Perceber-se-á que o homem só concretiza seus devaneios, seus sonhos através da linguagem, especialmente da linguagem poética.

E a última parte da pesquisa será voltada tanto para o poema, quanto para o texto pictórico, que ocupam lugares importantes na arte. Estabelece-se, então, uma relação entre a existência e a não-existência, observando a forma que o processo de transposição se manifesta pela palavra e pela pintura, conferindo à coisa a ausência que a iguala ao absoluto e ao Nada, simultaneamente. Será demonstrado que a poesia e a pintura operam a partir de imagens, porém com processos e procedimentos específicos, mas que, em muitos pontos, estas duas artes se aproximam e por isso os termos “poesia pictórica” e “pintura poética” podem ser utilizados.

A obra de Hélvecio Goulart carece de leituras mais acuradas do ponto de vista acadêmico para que seu texto possa ser difundido entre os estudantes e a comunidade como um todo, uma vez que chama a atenção a riqueza de imagens surrealistas em seus , o que convida ao estudo comparativo entre seus poemas e algumas obras consagradas da pintura surrealista.

Busca-se responder algumas questões, neste trabalho, como: Em que ponto a imagem poética se aproxima da imagem pictórica e como se dá o processo de singularização em cada uma delas? De que maneira se dá o processo de mimetização da imagem para a concepção de uma imagem nova na poesia e na pintura, pela imaginação criativa?

I – IMAGINAÇÃO E IMAGEM

A imaginação não é um estado, é a própria existência humana.

William Blake

A imaginação é algo ausente que se faz presente no agora. A obra de arte permite uma revivência.

Éris Antônio Oliveira

Neste capítulo, buscar-se-á compreender os influxos da imaginação e sua capacidade de transformar as imagens, compondo e recompondo-as em signos plurisignificantes, libertando-se do mundo real. A esse respeito, adverte Gastón Bachelard em seu livro *O ar e os sonhos*, (p. 02): “O poema é essencialmente uma aspiração a imagens novas”. É a partir dessa concepção que se colocam em pauta os poemas de Helvécio Goulart e as pinturas.

A imaginação é uma indagação reflexiva, é a própria travessia do ser, é o momento e a mobilidade das verdades, é a libertação do real e a transposição para o outro mundo no qual podemos sonhar, idealizar e desejar; é a capacidade de conceber novas possibilidades. (BACHELARD, 2009).

A filosofia tradicional deu preferência à imaginação reprodutora, numa concepção da imagem como aquela que permanece na consciência, assim os empiristas tratam as imagens como reflexas mentais cujos traços ficam arquivados no cérebro. A partir desse ponto de vista, a imagem e a lembrança distinguem-se, pois a imagem é atual, é a representação do presente, e a lembrança é parte do passado.

Jean Paul Sartre traz uma nova visão do que seja a imaginação, tendo como ato o imaginar e como conteúdo, ou correlato, o imaginário ou o objeto-em-imagem. Sartre compreende que “a imagem não é uma coisa, não é exterioridade, muito pelo contrário, ela é consciência, é ato intencional da consciência” (SARTRE *apud* ARRUDA, 1994, p. 79).

Assim, para Sartre, a primeira impressão do objeto-imagem é que ele se mostre na sua essência como ausência, logo o mesmo se mostra como um fenômeno de observação, ou seja, as imagens são evidências. Outra característica da imagem faz alusão à questão do nada. A consciência de quem imagina dispõe o objeto como nada, o nada faz com que os significados desenvolvam a ação. Por fim,

Sartre também fala da imagem voluntária que orienta a consciência do imaginante, de quem cria e mantém o objeto em imagem. Tal característica está relacionada ao tema da liberdade, que não é uma questão de vontade, mas de naturalidade. Daí depreende-se que imaginação é liberdade: “O homem é livre porque imagina”. A partir dessa assertiva, acessam-se as reflexões em que Sartre compara a vida imaginária com uma vida de magia.

A imagem não é só aparência, ela apresenta um poder simbólico e metafórico capaz de mobilizar e examinar as questões do imaginário. Para Sartre, a imaginação é móvel, é volúvel, é movediça, pois é ela que dá vida ao homem. “O homem sem imaginação criadora perde sua humanidade, perde sua essência, sua possibilidade de ser” (*apud* ARRUDA, 1994, p. 81).

Gaston Bachelard tem uma ideia de imaginação mais inovadora. Opondo-se à tradição filosófica, que trata a imaginação como explicação sobre a origem e os níveis do conhecimento, Bachelard a concebe a partir de textos ou de obras de arte, mudando o ponto de vista psicológico-gnosiológico, pela perspectiva estética, afirmando que a imagem é um acontecimento objetivo, provocado pelo efeito da linguagem.

Desse modo, Bachelard diferencia a imaginação formal da imaginação material, trabalhando com o vício da ocularidade, do qual vê imaginação sob o jugo da imaginação formal, pautada na visão, que desencadeia para a abstração e para o formalismo. Através desta teoria, percebemos que o homem é um espectador e contemplador do mundo, todavia na imaginação material há uma afronta aos obstáculos concretos mundanos, numa atitude dinâmica e transformadora.

A imaginação material readquire o mundo pela mediação atuante e transformadora do homem, ela é formada do comprometimento do corpo com a consistência das coisas, está ligada aos quatro “elementos naturais”: o fogo, o ar, a terra e a água, dos quais originam abundantes devaneios criadores.

O tom noturno de Bachelard renova a concepção da imaginação, penetra e percorre nas profundezas dos devaneios da poesia, instruindo sobre as magnificências e os proveitos do ato de devanear. No sentido diurno Bachelard afirma que a imaginação trabalha com a criação científica, desenvolvendo ideias objetivas.

1.1 – As multifaces da imaginação poética

A imaginação tem a capacidade de transfigurar as imagens e transformá-las em signos plurisignificantes, libertando-se do mundo real. Diz-nos Gastón Bachelard que “o poema é essencialmente uma aspiração a imagens novas” (BACHELARD, 2009, p. 2) e é a partir desta concepção que os poemas de Helvécio Goulart se colocam em pauta, verificando neles a mobilidade das imagens registradas pelo eu lírico goulartiano.

Há entre a literatura, especificamente a poesia, e a imaginação uma aliança, pois só a partir das imagens literárias é que o ser humano torna-se “ser”, que se revela, que se cria, descreve e procria, pois afirma Bachelard: “a palavra se revela como devir imediato do psiquismo humano” (BACHELARD, 2009, p. 3).

Segundo Bachelard, no texto *O ar e os sonhos* “O poeta do fogo, o da água e o da terra não transmitem a mesma inspiração que o poeta do ar” (BACHELARD, 2009, p. 4). Nesse sentido, a lírica de Helvécio Goulart ilumina a leitura e proporciona um exercício que transcende a realidade, pois ao entrarmos em contato com seus poemas alçamos voos.

Assim, quando o leitor se vê diante de seus poemas tem à sua frente miragens, plurifaces, imagens trêmulas e sua intimidade é revelada, profetizada a partir das palavras. Nesse sentido, o poema a seguir é ilustrativo:

Presságio

Conduzo os teus segredos
na ponta dos meus dedos.
O prestidigitador
tem uma árvore nas mãos
e estás nas folhas verdes
e amarelas
com o ninho dos murmúrios preso no alto
onde começa o sol.
Às vezes
falas como os pássaros
e à hora em que eles pousam
há um rumor entre os galhos
o estremecer das folhas
como o frio
sobre o corpo desnudo.

(GOULART, p. 17)

Já no título, o eu lírico anuncia um futuro, que é incerto, irreal, totalmente imaginável, cujo leitor precisa viajar em cada palavra, em cada imagem e transcender.

No primeiro verso – “Conduzo os teus segredos” – o eu poético leva o leitor com ele à região da imaginação para que descubra algo ainda oculto. E assim continua: “na ponta dos meus dedos”, o eu lírico nos dá a mão para embarcarmos com ele. Nesse verso, a imagem dos “dedos” faz pensar no ato de criação da arte, a arte é para ser sentida, com todos os sentidos sensoriais. Os dedos deste “eu” não revelado ilude o leitor a ver suas digitais; cada um as possui, mas nenhuma é igual à outra. Assim como a arte, que é um elemento vivo e pulsante, é tudo aquilo que não se explica e é misterioso. E segundo Chevalier, a simbologia do dedo é vista como: “Mas o índice é também o dedo do senhor da palavra, e o médio o dedo da própria palavra” (CHAVALIER, 2002, p.327).

No terceiro verso, “O prestigeador”, não é qualquer alguém, pois o artigo definido antes do substantivo revela tratar-se de alguém que prevê, imagina ou pressente a obscuridade da arte que se faz de um cigano das palavras, instaurador de magia que liberta o eu lírico da realidade e se transcende à mobilidade espiritual.

“Tem uma árvore nas mãos”. Neste verso, a árvore é o símbolo da regeneração eterna, lembrando-nos da teoria de Frederich Nietzsche (2011) sobre “o eterno retorno”, portanto a arte é inesgotável e sempre volta para si. O eu poético tem em suas mãos o caminho ascensional, o poder de passar do visível ao invisível, do contínuo ao descontínuo, tocando a um só tempo.

Em “e estás nas folhas verdes / e amarelas”, quinto e sexto versos, ressoa a ilusão de que o poema sai do estado consciente e transcende para o inconsciente, característica da arte surrealista. Percebe-se a mudança na troca das cores das folhas, a mudança do matiz. Primeiro aparecem as folhas verdes, que simbolizam um conhecimento profundo, oculto das coisas e do destino. No islamismo, acredita-se que a cor verde é a cor do Profeta que, aqui representado pelo “O prestigeador”, diz: “os verdes louros da esperança humana se recobrem do amarelo-ouro do poder do divino” (CHEVALIER, 2002, p.40), anunciando um declínio do homem a alguém superior a ele.

Nos próximos versos – “com o ninho dos murmúrios preso no alto/ onde começa o sol” –, o ninho enfatiza aqui a casa do ser, o espaço sagrado do “eu”. Este lugar remete o leitor à ideia de imensidão: é, simultaneamente, o espaço da

intimidade e o espaço do mundo. E dali o eu lírico ensaia uma fala que não sai, a palavra quer tomar forma, quer tornar-se poesia, mas ainda se encontra no estágio da pré-fala, nos murmúrios, presos no alto da garganta. Apesar de estar presa, doendo e forçando sua saída, o eu poético já tem consciência do que quer falar, pois a palavra é iluminada por um sol interior.

No verso “Às vezes / falas como os pássaros”, o eu lírico consegue desembargar-se e soltar o que estava preso dentro de si. As palavras alçaram voos, estão no ar, no espaço do infinito e no reino da imaginação. Segue “e na hora que eles pousam/há um rumor entre os galhos”. Quando estes pássaros se assentam toda a árvore sente os tremores, tudo fica abalado, instável: as imagens se movem e a imensidão cria multipossibilidades.

O eu lírico finaliza seu poema: “o estremecer das folhas/como o frio/sobre o corpo desnudo.” As folhas também se abalam com a algazarra dos pássaros, as imagens se embaralham, o consciente e o inconsciente tornam-se coexistentes e criam imagens que remetem à distância, à imprecisão da imagem expressa no verso: “o corpo nu estremecendo de frio”. E esse corpo, que se arrepia todo, está sem nenhuma proteção, revelando a totalidade da imagem aberta às formas múltiplas da imaginação.

1.2 – As dimensões da imagem

O poema não diz o que é e sim o que poderia ser.

Octávio Paz.

O termo imagem vem do latim, *imago*, que, *a priori*, significa a representação visual de um objeto. Esse termo já fora utilizado no grego antigo, correspondendo ao termo *eidos*, de *Idea* ou *eidea*, cuja definição foi desenvolvida por Platão, que considerava a “imagem” uma projeção da mente. Aristóteles contudo, em oposição à concepção platônica de imagem, julgava-a como uma obtenção de sentidos, a exibição mental de um objeto real, estabelecendo assim as bases da teoria do Realismo.

A maioria das pessoas acredita que as imagens adquiridas ou geradas, pelo ser humano estão presentes, tanto na criação, por intermédio da arte, quanto num simples registro, isto é, na pintura, no desenho, na gravura, em qualquer forma

de expressão visual, ou de visualização pela palavra-imagem. Nas ciências exatas, o vocábulo "imagem" é compreendido como exibição de um objeto específico, que requer técnicas e instrumentos especiais no processo de sua construção.

Nos tempos atuais, as imagens são amplamente veiculadas pelos anúncios publicitários ou digitais; os exemplos estão nos *outdoors*, nos jornais e revistas e todas as exibições em telas (televisão, computador, cinema...). Entretanto, para a compreensão de certas demandas da linguagem poético-literária, há que se considerar outros aspectos desse tema. Octavio Paz, em seu livro *O arco e a lira* (p. 119), discorre sobre a imagem, afirmando que ela é a “figura real ou irreal que produzimos com a imaginação”. Por este conceito amplo, já se começa a descobrir que a imagem é um produto ideal, carregado de significados, que pode expressar uma única imagem, porém com plurissignificações.

Todos esses conceitos e muitos outros, que serão discutidos neste trabalho, aparecerão ao longo das análises dos poemas de Helvécio Goulart e das obras de arte pictóricas surrealistas a eles comparados. Busca-se, assim, a compreensão de que é pela imagem que se recria e reconstrói o ser – as imagens se dão por meio de palavras. Essas palavras estão carregadas de sentidos ocultos, esses sentidos levam a coisas que vão muito além das palavras, as quais nem sempre são alcançadas. No poema abaixo, de Helvécio Goulart, podem-se observar tais elementos:

Inverno

No Inverno estão os ossos
que a memória preserva. As chuvas
conduziram os passos. A vidraça
guarda o rosto do tempo,
a tarde se confunde com a noite.
Acenderam-se velas
e a face das pessoas continua a lutar
pela lembrança, pelo puro encantamento,
irmão do fogo e das geadas.

Veio depois a Primavera,
mas o que resta são os ossos
no Inverno, e a memória
das lágrimas, das chuvas, das lágrimas.

(GOULART, 1995, p. 22)

Observando o título do poema, o eu lírico convida o leitor a reviver ou relembrar imagens de objetos mortos, frios, parados, estagnados. Ele não quer

sugerir outro estágio de vida, mas o momento em que tudo se congela e se tem a possibilidade de pensar sobre a vida. No poema, o Inverno é um signo que sugere a ideia de que esse é o tempo em que há controle remoto, isto é, apertar-se um botão de *stop* e tem-se a chance de ver, sentir e tentar modificar-se para a próxima estação do ano.

O eu poético inicia o poema dizendo: “No Inverno estão os ossos que a memória preserva”, se se entender que o inverno é o que fica estacionado, paralisado, isso logo é reafirmado com a presença do substantivo “ossos” que é o próprio esqueleto do corpo, é um elemento essencial e permanente; no poema, “ossos” é a própria palavra, é a linguagem, só a partir das palavras se chega às sensações que o eu lírico nos propiciará em seu poema. Além do mais, não são quaisquer “ossos”, são ossos que estão na memória. A memória é fundamental no cotidiano porque possibilita conhecer coisas novas. A memória é a enunciação do passado, é uma qualidade que se tem de armazenar e acumular acontecimentos que se sucedem de no tempo, é um arquivo que se salva do esquecimento. A lembrança preserva aquilo que se foi e que não retornará mais.

De acordo com os filósofos, a memória pode ser vista como: A memória-hábito é aquela em que memorizamos pela repetição metódica; A memória-pura é aquela de que não se faz necessária a frequência e a insistência das repetições que fiquem na lembrança, ela permanece pelo comprometimento emocional. E de acordo com Abbagnano, memória é

Possibilidade de dispor dos conhecimentos passados. Por conhecimentos passados é preciso entender os conhecimentos que, de qualquer modo, já estiveram disponíveis, e não já simplesmente conhecimentos *do* passado [...] Conhecimento passado também não é simplesmente marca, vestígio, pois estas são coisas presentes, não passadas [...] Parece ser constituída por duas condições ou momentos distintos: a conservação ou persistência de conhecimentos passados que, por serem passados, não estão mais à vista: é a *retentiva*; possibilidade de evocar, quando necessário, o conhecimento passado e de torná-lo atual ou presente: é propriamente a recordação. Esses dois momentos já foram distinguidos por Platão, que os chamou respectivamente de "conservação de sensações" e "reminiscência" (CF// 34 a.C.), e por Aristóteles, que utiliza esses mesmos termos. Aristóteles também propõe claramente o problema decorrente da conservação da representação como marca (impressão) de um conhecimento passado. (ABBAGNANO, 1998, p. 657).

No verso “As chuvas conduziram os passos”, há dois substantivos fortes – “chuvas” e “passos” – e uma inversão de semiose: não são os pés que conduzem o

caminho: a chuva é personificada e passa a conduzir os pés. Assim, vê-se que o eu lírico recorre à chuva no sentido de sabedoria; ele conhece onde pisa e sabe o que está criando com estes signos. Os passos são a consolidação do discurso: o homem deve ter consciência de sua linguagem para marcar seu caminho.

Em “A vidraça guarda o rosto do tempo, a tarde se confunde com a noite”, considerando que o signo vidraça é também um objeto personificado que mantém, esconde e toma para si algo a ser transposto, é o limite para a travessia, a imagem do nada, em que tudo acaba e tudo começa: é o mergulho de si mesmo, é o instante da transfiguração e esse objeto guardado é o rosto, é a imagem do homem, é a face de todos os sentimentos, é a imagem por excelência. Além disso, o signo “a tarde” representa o limite entre o claro e o escuro, prenúncio da noite que é a poesia querendo chegar e reinar neste momento que ainda não chegou ao fim.

E os versos seguintes, “Acenderam-se/ velas e a face das pessoas continua a lutar/ pela lembrança, pelo puro encantamento,/ irmão do fogo e das geadas”: para Chevalier (2002, p. 933/4), “vela” simboliza chama “a cera, a mecha (pavio ou torcida na vela), o fogo, o ar, que se unem na chama ardente, móvel e colorida, são eles próprios uma síntese de todos os elementos da natureza [...] é como o símbolo da individuação”. Há, pois, nesses versos, um eu lírico que pronuncia por si e por todos os que se sentem deslocados e estão em busca de si, solitários, limitados, porém desejam ardentemente romper as barreiras que os impedem, a “face” é coletiva, é o rosto de todos os homens que é encaminhada pela luz, que quer resplandecer. As lembranças são as tentativas do “ser” de agarrar-se a qualquer referencial do passado, pois ele está descolocado, o “ser” procura sentir as sensações provocadas pelas lembranças através do fogo (dentro do corpo) e do gelo (fora do corpo), são reminiscências causados de misturas improváveis e opostos.

Na última estrofe: “Veio depois a Primavera,/ mas o que resta são os ossos/ no Inverno, e a memória/ das lágrimas, das chuvas, das lágrimas”, o eu lírico traz a imagem da Primavera, estação onde tudo reanima, refloresce, mas esta veio só para o “ser” sentir o seu inverno com maior densidade e ferocidade, porque o que está ao seu redor volta para o ritmo da vida, mas o “eu” ainda está paralisado e triste, a vida torna-se improvável.

1.3 – Imagem e Surrealismo

O Surrealismo é destrutivo, mas ele destrói somente o que acha que limita nossa visão.

Salvador Dalí

A arte, por ser fruto da capacidade do homem de criar transmitindo suas ideias, sensações e sentimentos, pode utilizar diferentes formas de comunicação porque ela desenvolve no ser humano a capacidade de usar sua sensibilidade e imaginação para adquirir conhecimentos artísticos sobre diferentes culturas do campo visual, musical, simbólico, teatral, dança e outros. Então, a arte pode também ser definida como manifestação cultural de um povo em diferentes modalidades como pintura, artesanato, escultura, moda e folclore sejam visualizadas, ouvidas ou mistas (audiovisuais).

Cada época apresenta um movimento que envolve o homem no campo artístico em diferentes ramificações. Um desses movimentos foi chamado de Surrealismo, termo utilizado pela primeira vez em 1917, pelo escritor Guillaume Apollinaire, e até hoje se verifica sua influência em diferentes manifestações artísticas. Para Bradley (2001), Apollinaire usou o termo Surrealismo para descrever dois movimentos inovadores na arte, que era um tipo de “super-realismo”, uma verdade que ia além do realismo.

O Surrealismo não se limitou apenas às artes plásticas, encontrando também formas de expressão literárias, ao assumir outra “atitude perante a realidade”. A psicanálise desenvolvida por Sigmund Freud impulsionou fortemente os surrealistas. As pesquisas realizadas por Freud para interpretar os sonhos revelaram que uma grande parte da alma estava submersa nas profundezas do inconsciente, como um *iceberg*, sob a superfície e que o pensamento, os sentimentos e o comportamento humano são dominados por forças inconscientes.

André Breton, um dos grandes idealizadores desse movimento artístico, imaginou uma nova criação partindo da psicanálise, surgindo então o “Surrealismo”. Os adeptos desse movimento tentavam fazer a combinação entre o consciente e o inconsciente, da realidade com sonho para criar uma super-realidade refletida em suas obras de arte. Para isso, esses artistas eram influenciados pelas imaginações e alucinações, procurando sempre representar aquilo que estava além da realidade,

ou seja, que só estava no seu inconsciente. O resultado disso eram pinturas com imagens estranhas, parecidas com os sonhos cujos significados nem sempre faziam sentido. Para o escritor e ator Antonin Artaud, “esse movimento não era apenas um estilo, mas um grito da mente virada para si mesma”; isso significava a importância dos sonhos para a criação artística e para a liberdade do espírito.

Os artistas tentavam naquele momento, sondar aquele terreno até então desconhecido. Dado que o inconsciente se manifesta, sobretudo nos sonhos e nos estados de transe, os surrealistas atribuíram uma grande importância ao mundo dos sonhos. André Breton, escritor que iniciou o Surrealismo, acreditava na fusão de sonho e de realidade, aparentemente opostos, porém que se uniam numa espécie de superrealidade absoluta.

O Surrealismo tornou-se um movimento internacional e foi divulgado pelos artistas devido ao processo de imigração de seus adeptos que divulgavam essas ideias. A convicção de que para além do mundo visível existiam muitas sensações reprimidas, que seriam evocadas nos sonhos e nos fenômenos alucinatorios e sugestivos, era partilhada por um grupo de artistas plásticos que também eram escritores. Os pintores que mais se destacaram foram os espanhóis Salvador Dalí e Joan Miró, o alemão Max Ernst, o belga René Magritte e a mexicana Frida Kahlo, entre outros nomes. Todos eles pesquisaram a superrealidade na arte, cada um a seu modo, mas com um objetivo em comum: substituir o mundo exterior real pela realidade espiritual.

Outro grupo dedicou-se à forma narrativa sobre o mundo dos sonhos e o mundo concreto trazendo para a realidade um universo absurdo, entremeado de alucinações. Algumas pinturas de Salvador Dalí parecem visões oníricas repletas de signos e cifras inexplicáveis, trazidos à luz do dia, afetando o observador a um nível emocional que se situa muito além da lógica e da visão racional do mundo. Dalí se declarava um fotógrafo que pintava os sonhos e pertencia ao grupo dos surrealistas ditos ilusionistas.

O Surrealismo caracteriza-se por realizar retomadas importantes e, por isso mesmo, difere-se de outros movimentos de vanguarda, como é o caso do Dadaísmo, por revalorizar o passado, enlaçar suas ideias às ideias de Sigmund Freud e Karl Marx. Dessa forma, esse movimento apregoa a emancipação do homem, deixando-o livre de suas relações psicológicas e culturais. O homem

buscava respostas na magia, nos ocultismos, em alquimias para então descobrir-se, conhecer-se, antes de ser corrompido pela sociedade.

A base desta investigação é o encontro e o desencontro do homem moderno perante a arte, especialmente, na pintura e na poesia. Percebe-se na arte surrealista o momento em que homem tem liberdade de expressar-se e explorar seu inconsciente e seus sonhos, transformando suas vontades em arte. Reportando a Gilberto Mendonça Teles, em sua *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* lê-se que:

O surrealismo restabeleceu o contato entre poesia e ciência elevada à categoria mágica: a poesia se transformava em instrumento da ciência, esta apelava para os poderes da alquimia, e a alquimia se transformava em metamorfose poética, num círculo vicioso de belas realizações, em que o esoterismo, a dialética da desintegração e reintegração, a escritura automática, a telepatia (...) e os campos de exploração mental [...] se transformaram nos grandes motivos dos poetas e pinturas surrealistas.

(TELES, 2002, p.173).

Gilberto Mendonça Teles nos mostra com esse pensamento que o poema surrealista é produzido de maneira natural, porém a explosão do inconsciente pode revelar processos mentais complexos que se manifestam na linguagem. Dessa forma, o poeta e o sonhador seriam similares, pois os dois têm como características viver emergidos na fantasia e na imaginação.

Além de um mundo visível existiam muitas sensações que estavam no inconsciente do ser e seriam transformadas nos sonhos ou nos fenômenos alucinatórios. Isso tudo era estudado e dividido por um grupo variado de artistas plásticos e escritores. As manifestações dos sonhos e das alucinações foram as que produziram as criações artísticas mais interessantes, mais fantásticas.

A poesia surrealista apresenta natureza questionadora em uma linguagem que se posiciona contra a imitação da vida, buscando a vida em suas verdades mais sublimes e profundas. Procura ser a voz, o grito solitário do homem no meio da sociedade. Essa poesia é marcada por um tom de humor refinado e carregada de expressões de conotação onírica. Assim, a voz que se manifesta na lírica surrealista, aprecia sobremaneira a vida, colocando-se como seu espectador crítico, fazendo dela seu tema principal.

O riso dá lugar a um mundo sob outra visão, colocando à prova as relações familiares, as aparências comuns da vida, as avarezas e disparates,

rotineiros na condição humana. Antes de o surrealismo delinear um novo caminho, é necessário desconstruir o que já era permanente e o humor é o melhor recurso para abalar uma sociedade fingida. Assim, o humor leva o ser humano a regressar ao caos inicial. Segundo Duplessis, o humor é,

na sua essência, uma crítica intuitiva e implícita ao mecanismo convencional da mente, uma força que origina um fato ou um conjunto de fatos daquilo que é dado como seu normal, para precipitá-los num jogo vertiginoso de relações inesperadas e supra reais. Através de uma mistura do real e do fantástico, fora de todos os limites do realismo cotidiano e da lógica racional, o humor, apenas o humor, dá àqueles que o rodeiam uma novidade grotesca, um aspecto alucinatório da inexistência... e uma importância irrisória, ao lado de um **supra senso** excepcional e efêmero, mas total... Ele dá uma reviravolta em nossos hábitos pelo expatriamento, pela surpresa, por aproximações inesperadas, liberta o espírito e fá-lo tomar seu impulso.

(DUPLESSIS, 1956, p. 27)

Com base nessas ponderações, depreende-se que os surrealistas transpõem-se do mundo utilitário ao mundo da alquimia, da alucinação, do sonho, da ilusão e da magia. Esses universos se agrupam na “supra realidade”, deixando o “mundo real”, e invadem outro mundo onde há fantasmas, entidades e aparições, pois, como afirma Louis Aragon, “a mais profunda emoção do ser tem todas as possibilidades de se expressar apenas com a aproximação do fantástico, no ponto onde a razão humana perde seu controle”. (ARAGON *apud* DUPLESSIS, 1956, p. 34). Pierre-Albert Birot nos fala de um Surrealismo maravilhoso quando afirma:

O maravilhoso, cada vez mais livre de entraves, toma o caráter de surpreendente *realidade em si*, de Surrealismo... O maravilhoso realiza o milagre de se confundir com o comum e o cotidiano da maneira mais natural do mundo.

(BIROT *apud* DUPLESSIS, 1956, p. 35)

Os autores e pintores do surrealismo fazem do sono uma experiência proveitosa, pois o sono abre portas para o mundo onírico, para outra realidade que está além da *praxis* cotidiana, uma forma de conhecer o íntimo de si, de ser livres, de se permitir tudo. Segundo Duplessis, “considerar o sonho como um meio de evasão e atribuir-lhe um papel sobrenatural, em oposição à atividade, vem da insatisfação que o ser humano encontra na sociedade tal como ela é”. (DUPLESSIS, 1956, p. 121). As diversas técnicas surrealistas visam, pois, a afastar a visão

sobre as asas de um pássaro.

(GOULART, 1995, p. 23)

No poema, a cor azul é representada por todos os muitos elementos, independentemente de ser azul claro ou escuro, está presente nos rios; no anoitecer; no orvalho; no anjo; no céu. A cor aparece na poesia mostrando sua grande profundidade, seu significado de infinidade, sua imaterialidade. O azul, segundo Chevalier, 2002, p. 107, pode ser considerado a cor do vazio, é a mais fria das cores, e o eu lírico tem consciência, ao construir seu poema, de que é incapaz de esvaziar os significados das palavras e das imagens.

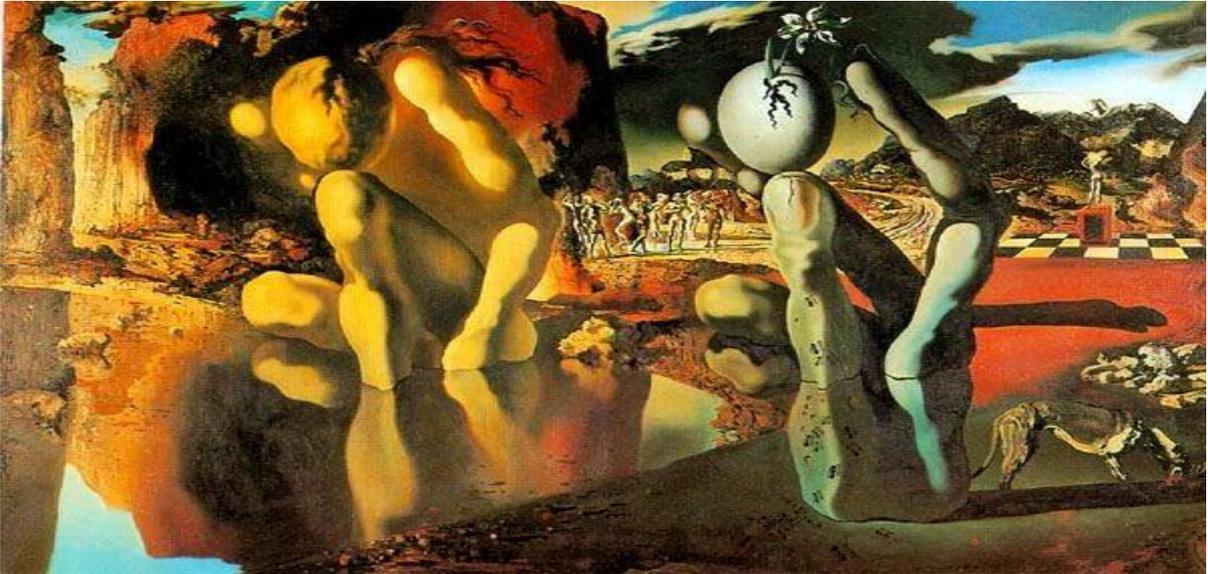
O eu poético desmaterializa as palavras, trazendo novas significações a elas, a cada verso o leitor sai do mundo real para o mundo imaginário, o azul é o próprio devaneio, é o caminho da abstração, é o surrealismo em cor, é a poesia que se escurece, transforma-se em nada e em tudo simultaneamente. O azul é o pensamento consciente, é a luz do dia e da noite, é o início e o fim da poesia, céu voando são as indecisões e as incompreensões do ser humano.

Assim percebe-se que o azul evoca a infinitude, dizendo-se a própria visão metafórica do mundo. Nos primeiros versos do poema são empregados substantivos que metaforizam o nada e o tudo: “Clara paisagem. Velho rio”. Paisagem é a composição de algo, isto é, para obtermos uma paisagem temos de ter mais de um elemento, precisa haver misturas e essa formação dar-se-á por “coisas” claras, resumindo-se no título “Azul”. No próximo período tem-se a imagem do rio, que não é um rio qualquer, mas “velho”, e esse substantivo transformado em adjetivo é o eu poético sugerindo uma imagem de sabedoria, de algo para reflexão, lembrando o mito de Narciso:

Narciso, durante uma caçada, fez uma pausa junto a uma fonte de águas claras. Olhando-as, viu-se refletido nas águas e supôs estar a ver outro ser. Paralisado, nunca mais conseguiu desviar os olhos daquele rosto que era o seu. Apaixonado por si próprio, Narciso mergulhou os braços na água para abraçar aquela imagem que não parava de se esquivar. Torturado por esse desejo impossível chorou e acabou por entender que era ele mesmo o objeto do seu amor. Ficou a contemplar a sua imagem até morrer.

Disponível em: <http://naroliveira.blogspot.com.br/2009/11/um-resumo-da-lenda-narciso.html>

A propósito do mito de Narciso, cumpre mencionar e discorrer acerca da tela abaixo, de Salvador Dali, com título homônimo ao tema desta sessão, deste trabalho.



Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?blogspot.com/metamorfose-de-narciso-salvador-dali>

Como se pode observar no quadro de Dali, muitos de seus elementos dialogam com o poema de Goulart em estudo, principalmente na configuração das imagens surrealistas. Partindo do pressuposto de que o rio é a imagem da transformação, é a liquidez da palavra, é o momento em que a linguagem ultrapassa os objetos, é a vontade do “eu” superar este mundo do caos e criar seu próprio mundo. O rio é a nasce para morrer no oceano, assim como a palavra nasce para um poema e morre quando a imagem fala mais do que significado da palavra. O rio percorre um caminho até chegar ao mar, isto é a travessia; a palavra na poesia tem este objetivo, o de fazer com que se transpassem os significados denotativos das palavras, ou seja, para que sejam vistas como imagens plurissignificantes e plurissignificativas, que se deem às imagens os domínios, “o mundo dos sentidos e o estado de não-vinculação” (CHEVALIER, p. 780 e 781).

“Longe/ escorre o sol da tarde”. O eu lírico trabalhou com a palavra “longe” ainda no primeiro verso e, terminando a oração no segundo verso, criando um espaçamento maior entre as palavras para explicar que esse “longe” não tem sentido geográfico, mas uma distância entre o Sol e as pessoas, pois as mesmas não percebem o instante que acontece em seus redores. Esse momento é tarde, é o limite entre o alegre do dia, a claridade, e o soturno da noite, a perda do Sol é a

perda da consciência, nesse instante o “ser” tende a ficar melancólico, mesmo que não olhe para esse instante, mas inconscientemente ele tem esta sensação.

Esse verso traz a imagem de um quadro, talvez ainda não pintado em tela; no fundo, sua forma é a do Sol se pondo, a mistura do azul claro do dia, com o amarelo do sol e o azul escuro da noite, e as outras coisas todas afastadas do contexto. Assim, o Sol que escorre está em segundo plano e na verdade é o primeiro plano. O Sol representa o conhecimento intuitivo e imediato; quando sua figura parte (se põe) é o homem perdendo-se em si e procurando a Lua, a qual é o conhecimento por reflexo, racional e especulativo.

Em “Depõe a noite o orvalho sobre o campo,” o verbo depor, que vem do latim, neste caso, expressa “pôr de parte, ou no chão (alguma coisa que se trazia)”, ou seja, é noite trazida pela tarde. Nesse sentido, Chevalier diz:

entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. Ela é a imagem que do inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (CHAVALIER, 2002, p. 640)

Por desta imagem, o eu lírico revela que a noite é a linguagem da escuridão, da opacidade. A visão noturna associada ao orvalho é feita por expressar luz, a visão da consciência profunda, acionar a sensibilidade estética, da beleza.

O orvalho é a manifestação da água de forma delicada, considerado “água pura, preciosa e água do princípio por excelência” (CHEVALIER p. 665). Assim como o orvalho, demais palavras harmonizam-se formando a ideia de vastidão, grandiosidade, mostrando que a poesia instaura múltiplas significações.

O quarto verso, “e o dia, anjo que se afasta,” expressa a imagem de que o dia está se despedindo, a pureza e a lucidez afastam-se, cedem lugar à noite com seu ar misterioso e guie o ser ao seu inconsciente para que o renove. O anjo é o sinônimo de dia, mas no momento em que se mostra como anjo mensageiro, portador de uma boa notícia, uma vez que a tarde vem anunciar a ideia de infinitude expressas pelas “mãos trêmulas de azul”, uma imagem belíssima, uma fusão do dia e da noite, mistura de impressionismo e surrealismo, dizendo que o anjo leva as mãos trêmulas de azul.

O eu poético finaliza seu poema: “Nesse último instante/o céu fica voando/sobre as asas de um pássaro”. Todo instante é último, ele não volta mais, é a descoberta, é a expressão latina *fiat lux* (faça-se a luz), nessa travessia da tarde

para noite, é como um riscar de fósforo. Se não se presta atenção no sopro que apaga a luz que foi acesa, perde-se aquele instante e ele não regressará, e quando se perceber já será noite, sem que se note como ela chegou. No ensaio de Gastón Bachelard *Instante poético e instante metafísico*, o pensador sentencia:

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar uma visão de universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é então o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade (BACHELARD, 1986, p. 183).

No penúltimo verso, mais ao lado direito, para dar a impressão de que o céu realmente está voando, temos a metáfora do infinito, o substantivo “céu”, do qual diz Chevalier:

O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar.” (p.227). “Emprega-se a palavra, com frequência, para significar o absoluto do homem, como a plenitude da sua busca, como o lugar possível de uma perfeição de seu espírito, como se o céu fosse o espírito do mundo... Compreende-se que o raio – rasgada brilhante do céu – seja apropriado para simbolizar essa abertura do espírito que é a tomada de consciência. (VIRI, 108). (CHEVALIER, 2002, p. 230)

Não se vê o céu no último verso, mas as asas das aves formam uma metonímia do céu, vemos os pássaros que buscam seu repouso, precisam da noite para aquietarem-se, como o ser humano que precisa de um tempo para apaziguar suas angústias, medos, sofrimentos e desassossegos.

II – DEVANEIOS E IMAGINAÇÃO

Em *O ar e os sonhos*, Gaston Bachelard fala que a imaginação desfigura as imagens fornecidas pela percepção; tornando-as livres das primeiras impressões e sensações, é capaz de transformar suas feições. A imaginação é fértil, atraente e revigorante. O Homem sente a imaginação por ser capaz de mergulhar nas palavras que os elevam a grandes voos psíquicos, deslocam-no para os vários sentidos da palavra, e o ser viaja em suas plurissignificações. Escreveu Bachelard: “Cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento linguístico criador” (BACHELARD, 2001, p. 5).

A poesia vai além dos pensamentos, das metáforas, das metonímias, dos encantamentos, das alucinações. A linguagem poética faz compreender que a imagem percebida está além da imagem criada, é uma mistura do real, do irreal e do que ainda há para realizar-se, pois a cada leitura de um poema pode-se recriar e reconstruir novas imagens, destruindo-as ou aperfeiçoando-as.

Os devaneios derivam de uma imaginação ativa em que uma “vontade que sonha e que, ao sonhar, dá um futuro à ação” (BACHELARD, 1990, p. 1). Nas duas interpretações da imagem – a física e a psíquica – dá-se a fusão do imaginado com o imaginante. A imaginação criadora se corporifica no devaneio, no ponto mais ousado permitido ao devaneador. Os devaneios, segundo Bachelard, foram os primeiros responsáveis pela liberdade na infância, assim como, atualmente, é a partir do devaneio que, pela linguagem poética, pode o ser sentir-se livre e tornar-se sonhador. Não se fala de sonhos como fuga ou válvula de escape, mas sonhos que libertam a imaginação para que se possam deformar as primeiras imagens e formá-las com a própria percepção.

Bachelard diz, na introdução do livro *A poética do Devaneio*, que “uma imagem poética pode ser germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta” (p.01). Isto é a alma da poesia, pois o poeta é aquele que consegue ver o mundo além do que enxerga o ser comum. O olhar do poeta é destorcido e retorcido, ele consegue captar a imagem poética e transforma-a em linguagem. E o filósofo confirma seu pensamento com a frase: “Os poetas sempre imaginarão mais rápido que aqueles que os observam imaginar” (p.25).

A imagem poética acende a consciência e busca a inconsciência, com o auxílio da palavra. A palavra toca o homem, o homem sente a palavra, mas a mesma é um porvir da linguagem que vai além da sensação e do maravilhamento.

E Bachelard afirma ainda que o devaneio é uma fuga para fora do real, é a consciência inclinada para baixo: a consciência estende, espalha e se obscurece. Consciência é um devir psíquico, é um ato humano, vivo e pleno, daí quando o ser imaginante consciente cria e vive a imagem poética, ele é capaz de aumentar a linguagem, inventá-la, elevá-la e amá-la. Assim, progredirá a consciência imaginativa em devaneio.

“Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo” (BACHELARD. 1990. p. 08), mundo que construímos, individualizamos e damos as nossas formas, nossas caras e vivemos felizes nele. Buscamos devanear porque não aguentamos a realidade, descobrimos a nós mesmos em nossas inquietações: vivemos ao lado e dentro de mundo negativo. E, quando paramos para pensar a realidade, percebemos somente o “nada”, daí a procura do irreal que se materializa em forma de devaneio. O devaneio é a composição do dia e da noite, é um fenômeno espiritual para o equilíbrio psíquico, é o repouso do ser. Assim “o devaneio poético nos dá o mundo dos mundos”. (BACHELARD, 2009, p.13).

Ainda em seu livro *A poética do devaneio*, Bachelard afirma que “A poesia constitui ao mesmo tempo o sonhador e o seu mundo” (BACHELARD, 2009, p.16). Assim, no poema, a palavra entrega-se ao seu sentido, e se atribui outros significados, procura novas possibilidades de ser: a palavra goza de cada sílaba, de cada tom, vivendo seus devaneios internos. E o eu que vive na poesia revela-se não um poeta, mas um “poetizador”.

2.1 – Criação e inconsciente

A partir da leitura do artigo sobre a teoria do “Inconsciente” de Freud (1996), compreende-se que o psiquismo é organizado em três estruturas: *Id*, *Ego* e *Superego*, sendo dispostas no consciente e/ou no inconsciente. Para Freud, o ser humano cede aos desejos e impulsos, proporcionados pelos instintos primitivos que se localizam no *Id*, todavia de maneira inconsciente.

Antes dos estudos de Freud, o inconsciente era algo inexplicável, enigmático e não era pesquisado, nunca havia se pensado em impulsos e instintos, não se podia imaginar ou afirmar que o homem (era) é um ser ligado a forças internas.

Para esse pensador, o que dá forma ao inconsciente são apenas os assuntos pessoais, que o indivíduo vai guardando: sua individualidade psíquica, instância na qual cada ser humano possui seus próprios segredos reprimidos, normalmente marcados na infância, oscilando o estado de equilíbrio da consciência. (Von Frans, 1992)

Jung (1998) entende que o inconsciente é organizado em duas camadas. A primeira é o inconsciente pessoal, onde se mantêm as experiências vividas pela pessoa, considerando que estas podem ser reprimidas, ocultadas ou ignoradas. A segunda é o inconsciente coletivo, um espaço mais profundo da psique, que trata de reaver a fase da infância com as sobras dos antepassados. Nela incluem-se os instintos e as imagens denominadas “arquétipos”, engendrados pela humanidade.

No artigo “Poesia, psicanálise e ato criativo”, Marília Brandão Lemos Morais afirma que “A psicanálise necessita da palavra poética para falar do inefável. Ao contrário, a arte é, em si, capaz de comover o humano desde os primórdios da civilização”. A partir desta perspectiva, percebe-se a ligação entre a psicanálise (em especial o inconsciente) e o ato de criar do autor. Assim, questiona-se: as pessoas são movidas pela arte? Ou é a arte que as move? E como esse processo de criação acontece sem ser percebido?

Criar vem do latim *creare* e, usado como verbo transitivo, significa: “tirar do nada, dar existência a. Gerar, formar. Sustentar, amamentar. Produzir, inventar: criar uma ciência. Fundar, instituir: criar uma escola. Causar, fazer aparecer: criar problemas.” (Dicionário online de Português – <http://www.priberam.pt/dlpo>. Compreende-se que o poeta não cria do “nada”, mas a partir de suas inquietações, desassossegos e conflitos. Tanto do ponto de vista da psicanálise quanto do discurso poético existe em comum uma criação de novas realidades e de outras possibilidades. Nesse sentido, Marília Brandão, apoiando-se em Freud, ainda diz, em seu artigo, que a arte e a literatura, conforme a psicanálise, seriam resultados do processo do inconsciente, assim os vanguardistas iluminariam os caminhos ao porvir, pelo seu próprio acesso natural como criadores da arte. Ou seja: só faz arte,

só cria poesia e pintura aquele que entra em devaneio, que tem consciência do seu estado inconsciente e que conhece o sonho e a loucura e seus momentos oníricos.

Freud, no ensaio *O poeta e o fantasiar*, compara a criança ao artista: a criança se diverte, cria por prazer, constrói e reconstrói suas brincadeiras; assim são o poeta e o pintor, que se deixam embalar pela imaginação, fruição e fantasias devaneadoras. Tem-se, então, a psicanálise fundamentada na arte e na literatura, pois são manifestações profundas e conhecedoras do espírito humano. Freud declara que a imagem se encontra na raiz verbal, isto é, a representação dos pensamentos. O pensamento existe antes da palavra (consciente) e une-se com a representação das imagens (inconsciente) para constituir a representação das palavras. Assim os desejos tornam-se palavras, com multissignificações e expressando todos os sentidos sensoriais que tem vontade.

Os estudos literários, artísticos e psicanalíticos abrem portas para os excessos e para a veemência, transformam a realidade, reconstroem caminhos e redesenham a palavra através do poeta, que tem o dom poético. O poeta tenta esgotar a palavra que penetra no seu psíquico, ele a esculpe até dar forma, sendo algo extremamente difícil, pois a palavra se revela e se oculta ao mesmo tempo.

Freud faz uma relação temporal, em seu texto "*O poeta e o fantasiar*", explica como o desejo se entrelaça com o passado, o presente e o futuro. O autor está no tempo presente, podendo ir à procura de lembranças e experiências passadas, do qual tornará seu material para o futuro. A poesia conhece mais do que quem a produz, pois o autor inunda-se de linguagem e deixa-a inundá-lo.

O poema atinge de maneira ímpar o leitor, e o leitor absorverá e criará seus próprios devaneios ao entrar na leitura do poema. A singularidade da poesia fará com que o leitor forme o seu texto a partir da sua leitura, e esse leitor fará o poeta.

A poesia e a pintura, assim como a psicanálise, resplandecerão sempre a luz e o fulgor da imagem e não revelarão o seu mistério mítico. A arte continuará exibindo seu fascínio e sendo usufruída pelo homem, sem nunca se tornar totalmente compreendida ou explicada.

Ninguém melhor para falar sobre poesia e ato criativo que o próprio poeta, aquele que olha e percebe o valor da palavra poética e a imagem dá a sustentação a essa palavra. A imagem oculta e reconhece o nada no qual ela tremula, as palavras se desnudam e se inclinam sobre o seu silêncio interior de imagem, a

o significado contido na palavra grega *pragma*. (ABBAGNANO, 1998. p. 149/ 150)

Percebe-se, a partir desta leitura discursiva e filosófica, que “coisa” é o nada e o tudo simultaneamente, pois a expressão, com estes dois sentidos, isto é, tanto para construção de um termo indizível ou para a destruição do mesmo, também este termo expressa algo que seja real ou imaginário, é algo comum do qual, por um momento, esqueceu-se o nome, ou algo que está além da realidade e ainda não possui um nome específico, sendo designado “coisa”. E o eu lírico, nesse texto, provoca o leitor com “as coisas”, ele joga com “objetos-coisas” dos quais se precisa passar a um grau mais elevado de seus significados, na tentativa de ver como o poeta vê ou sente essas coisas.

Os primeiros versos são: “Observa os objetos:/ de todos eles/ emanam respostas ao efêmero”. O eu poético joga com o verbo “observar” em dois sentidos, na 3ª pessoa do singular do presente do modo indicativo e na 2ª pessoa do singular no modo imperativo. Não se sabe se ele convida ou se ordena que se preste mais atenção aos “objetos-coisas” que ele irá destacar em sua poesia; “objetos”, geralmente, são coisas descartáveis e temporárias, como tudo na vida. Através destes objetos, segundo o eu lírico, é que nascem respostas-breves para, respostas por algum instante, mas são respostas que provocam novos questionamentos. E ainda se pode perguntar, será que os objetos guardam consigo respostas das quais os seres humanos nunca as encontrará dentro de si?

Na segunda estrofe, o eu poético escreve: “Falam a estante, os livros,/ o tapete vermelho, as cortinas translúcidas, /os vasos de cristal, o escuro piano, / os enfeites de metal, / as paredes de pedra”, e o mesmo personifica os objetos usando o verbo “falar”, com o qual ele dá voz às coisas e cala o ser humano, e se cala. Agora são eles (objetos) que têm o dom da palavra, que exprimem seus pensamentos e que professam o discurso, e os humanos assumem o papel de espectadores, silenciados, parados e estagnados quando a arte fala. Tem-se nestes versos os “objetos” em função sintática de objetos diretos e todos eles com seus respectivos predicativos, retornando ao título “As coisas”, são objetivos específicos, pois todos têm à sua frente um artigo definido, explicando que são “coisas particularizadas”.

“A estante” funciona como objeto estático, parado, que porta tudo, inclusive preciosidades como “os livros”, aqui são como grande espaço que

transporta o homem do visível e palpável ao sensível e invisível, é a própria Literatura. Confirmando essa ideia de “livro” Chevalier afirma que

é o símbolo do universo. [...] Mas o Livro da Vida do Apocalipse está no centro do Paraíso, onde se identifica com a Árvore da Vida: as folhas da árvore, como os caracteres do livro, representam a totalidade dos seres, mas também a totalidade dos decretos divinos” [...] Se o universo é um livro, é que o livro é a Revelação e, portanto, por extensão a manifestação. [...] Em certas versões da Busca do Graal, o livro é também identificado com a taça. O simbolismo é então bem claro: a busca da sabedoria suprema tornada acessível ao comum dos mortais.” (CHEVALIER, 2002, p. 555)

“O tapete vermelho”, um elemento que geralmente é usado para enfeitar, como objeto de decoração, tem grande utilidade, porém aqui esse tapete de cor vermelha é algo semelhante ao jardim, exprime sentimentos universais, sentimentos estes de alegria e felicidade, pois são vermelhos, são a felicidade e os desejos paradisíacos. E “as cortinas translúcidas”: cortina, objeto que oculta, ornamenta e cria atmosfera de particularidade, intimidade, segurança, porém essas são translúcidas, ou seja, corpos que deixam passar a luz, mas através dos quais não se veem os objetos com nitidez. A cortina dá uma sensação impressionista de tremulação.

“Os vasos de cristal, o escuro piano”; vasos de cristal têm sentido de tesouro, é a arte da escultura simbolizando o bom gosto, o luxo, a beleza e a nobreza, assemelhando-se ao objeto estético que não sabemos para que serve, mas o admiramos pela sua beleza infinita, assim como a Literatura, que foi “coisificada” através do objeto “livro” em um verso anterior, não sabemos se há uma finalidade, só precisamos de vê-la e senti-la. “O escuro piano” vem nos lembrar da música, é objeto que, pela própria história carregada de riqueza e controvérsias, tem um significado de coisa completa, lembrando que, para executar música ao piano, o seu operador precisa conhecer duas claves musicais, a de *sol* e a de *fá*, e ler as notas escritas na partitura, nessas duas claves ao mesmo tempo, executando-as uma com a mão direita e outra com a mão esquerda, flutuando entre teclas brancas e pretas.

“Os enfeites de metal/ as paredes de pedra”. Enfeite sugere coisa passageira; metal, contrário ao que simboliza o signo enfeite, remete a coisas duráveis. Paredes lembram pinturas, geralmente estão presas às mesmas, possui caráter de coisa forte, impede a passagem, protege, oculta e tem sentidos intimistas;

pedra, um dos símbolos mais significativos e recorrentes na poesia, ao lado do símbolo água, remete ao sentido de eternidade, durabilidade, caminho sólido, destino forte.

A última estrofe: “Expressam-se todos em silêncio/ a lembrança do tempo/ que não cessa de rodar/ suas pernas de mármore e de ver a morte/ através de cada coisa/ com grandes olhos de veneno/ e de fogo, / invisíveis, / abertos para sempre.”

Os objetos manifestam seus pensamentos através do silêncio, é desejo de dizer, é recatamento que diz, para cada silêncio há muito desejo de expressão. Chevalier diz:

O silêncio é um prelúdio de abertura e revelação[...] O silêncio abre uma passagem [...] Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos, marca um progresso [...] Deus chega à alma que faz reinar em si o silêncio” (CHEVALIER, 2002, p. 834)

As pessoas não de metamorfosear-se em objetos para sentir a arte, ou seja, ficar silenciadas à sua frente para que ela chegue até a alma, assim como o poeta espera o momento para escrever e depois se cala diante das imagens poéticas.

A lembrança é um ato pelo qual a memória reproduz algo do passado, o eu lírico recorda então de outro tempo, o tempo é o senhor das coisas passageiras, o tempo é inabalável, é eterno e não se cansa, por isso é representado pela forma circular neste verso expresso “rodar”; é o dono do ciclo da vida, também está sempre presente e ligado ao espaço indissolúvelmente. Chevalier fala que

Na linguagem, como na percepção, o tempo simboliza um limite na duração e a distinção mais sentida com o mundo do Além, que é o da eternidade. Por definição, o tempo humano é finito e o tempo divino é infinito ou, melhor ainda, é a negação do tempo, o ilimitado. (CHEVALIER, 2002, p. 876).

“Suas pernas de mármore” sugere algo frio, insensível ou movido pela razão pura; as “pernas” são os símbolos da marcha, do vínculo social, as quais permitem aproximações, facilitam os contatos e suprimem as distâncias. Assim, para a poesia as pernas são as mãos do poeta que sabe caminhar presumidamente com a linguagem e dar formas às palavras, construindo um belo poema; “e de ver a morte”, morte, palavra de sentido amplo, remete a passagem necessária, pois é

preciso que algo ou alguém morra para que outra coisa, ou ser, viva. É preciso que o homem mude para compreender a arte.

“Através de cada coisa” – coisa, termo central neste poema, uma vez que seu título a coloca no plural, remete ao fato de as coisas tomarem personalidade e dos seres sofrerem processo de coisificação; “com grandes olhos de veneno” – olhos, janelas abertas pelas quais as imagens entram e se alojam na memória, são as percepções exteriores penetrando no íntimo dos seres; veneno – remete à consciência total, à malícia, àquilo que purifica ao extremo; “e de fogo, / invisíveis, / abertos para sempre” – fogo, símbolo daquilo que consome e que dá vida ao mesmo tempo. Quando o homem é “fogo”, toma consciência de si e deixa de ser “coisa”, lembrando esta passagem ao mito de Prometeu:

[...] Muito amigo de Zeus, o ardiloso Prometeu ajudou o deus supremo a driblar a fúria de seu pai Cronos, o qual foi destronado pelo filho. O dom da imortalidade não o impediu de se aproximar demais do Homem, sua criação – de acordo com algumas histórias, ele o teria concebido com argila e água, depois que seu irmão esgotou toda a matéria-prima de que dispunha com a geração dos outros animais, e lhe pediu auxílio para elaborar a raça humana. Ele concedeu ao ser humano o poder de pensar e raciocinar, bem como lhes transmitiu os mais variados ofícios e aptidões. Mas esta preferência de Prometeu pela companhia dos homens deixou o enciumado Zeus colérico. A raiva desta divindade cresceu cada vez mais quando ele descobriu que seu pretenso amigo o estava traindo. [...]

Disponível em <http://www.infoescola.com/mitologia-grega/prometeu>

Ainda complementando a significação do fogo, Bachelard (2002) explica que o fogo é a orientação do homem, o homem se afasta cada vez mais de ser irracional, o fogo possui o valor de purificar e iluminar, essa luz é chama que auxilia o homem a redescobrir-se como homem por meio das artes.

Na obra *A psicanálise do fogo*, Bachelard (2002), explica o fenômeno do fogo e deve-se entender que o eu lírico goulartiano, no poema, quer chegar à alma do leitor, alma no sentido filosófico. Abbagnano (1998) demonstra que a “alma é o princípio da vida, da sensibilidade e das atividades espirituais”. A poesia, a pintura e a arte em geral são criadas por pessoas sensíveis, as quais também só são lidas, vistas, ouvidas e sentidas por outrem que exerçam essa sensibilidade para com a arte. A arte não traz soluções para o homem, mas inquietações, ela é luz no sentido de levar as pessoas ao questionamento, não às respostas. Pode-se, pois, metamorfosear a palavra pelo fogo, ou ainda metaforizar dizendo que a palavra é

fogo, pois ela é carregada de signos linguísticos que se fundem em várias tonalizações de cores e sons, transformando suas significações.

Assim como o fogo, a palavra é o bem e o mal, tem o poder de animar ou destruir o ser, ela pode aquecer a imaginação, possibilita reacender os sentidos sensoriais e os sentimentos, tem a capacidade de queimar e estilhaçar o que se tem como real. Se a palavra é fogo, ela hipnotiza com seus efeitos a cada leitura de poema, a cada leitura de uma tela, pois a palavra remete a imagens infinitas, logo se tem por certo que se se derem asas às palavras elas nascem para voar e levará AA pessoas a sentir o mundo.

Apenas em um sentido a palavra poética difere-se do fogo, no princípio da utilidade, pois ela não é criada para ter utilidade, mas para ser sentida. “O homem é uma criação do desejo, não uma criação da necessidade” (BACHELARD, 1999, p. 24).

“O fogo propaga-se mais seguramente numa alma do que sob as cinzas” (BACHELARD, 1999. p. 21). Com este pensamento de Gaston Bachelard, sente-se o quanto é forte o poder do fogo, o qual se compara com a palavra,. A palavra uma vez proferida não volta mais a sua origem. A palavra atinge a alma do homem, o conceito de alma no sentido filosófico, é nesse sentido que o eu lírico afeta:

Alma em Abagno é “Em geral, o princípio da vida, da sensibilidade e das atividades espirituais (como quer que sejam entendidas e classificadas), enquanto constitui uma entidade em si, ou substância... Esta última noção é importante porque o uso da noção de A. está condicionado pelo reconhecimento de que certo conjunto de operações ou de eventos, chamados "psíquicos" ou "espirituais", constituem manifestações de um princípio autônomo, irreduzível, pela sua originalidade, a outras realidades, embora em relação com elas. Que a alma seja incorpórea ou tenha a mesma constituição das coisas corpóreas é questão menos importante, já que a solução materialista em geral se fundamenta, assim como a solução oposta, no reconhecimento da A. como substância. Nesse significado fundamental, a A. é o mais das vezes considerada como "substância": entendendo-se por esse termo precisamente uma realidade em si, isto é, que existe independentemente das outras (v. SUBSTÂNCIA). O reconhecimento da realidade-A. parece prover sólido fundamento aos valores vinculados às atividades espirituais humanas, os quais, sem ela, pareceriam suspensos no nada; de modo que a substancialidade da A. é considerada, pela maior parte das teorias filosóficas tradicionais, como uma garantia da estabilidade e da permanência desses valores; garantia que, às vezes, é reforçada pela crença de que a A. é, no mundo, a realidade mais alta ou última, ou, às vezes, o próprio princípio ordenador e governador do mundo. Dadas essas características da noção, a sua história filosófica apresenta-se relativamente monótona, por ser, predominantemente, a reiteração da realidade da A. nos termos dos conceitos que cada filósofo assume para definir a própria realidade. Assim, p. ex., a A. é ar para Anaxímenes (*Fr. 2, Diels*) e para Diógenes de Apolônia (*Fr. 5, Diels*), que

julgam ser o ar o princípio das coisas; é harmonia para os pitagóricos (ARISTÓTELES, *Pol.*, VIII, 5, 1340 b 19), que na harmonia exprimível em números vêem a própria estrutura do cosmos; é fogo para Heráclito (*Fr.* 36, Diels), que vê no fogo o princípio universal; para Demócrito, é formada por átomos redondos, que podem penetrar no corpo com grande rapidez e movê-lo (ARISTÓTELES, *Dean.*, I, 2, 404,1); e assim por diante. (ABBAGNANO, 1998. p. 27)

O homem, ao ficar de frente com o fogo, começa a devanear, esse devaneio é centrado num objeto, “o devaneio opera como estrela. Retorna a seu centro para emitir novos raios” (BACHELARD, 1999. p.22), assim é o poeta diante das palavras, e o pintor diante das cores, ao entrar em estado devaneador eles voltam às imagens, destroem-nas, reconstroem-nas, manipulam-nas e deixam-se ser manipulados, tanto como os poetas/pintores quanto os leitores passam por esse ciclo diante da obra de arte.

O fogo encerrado na lareira foi certamente o primeiro tema de devaneio para o homem, símbolo do repouso, convite ao repouso. [...] o fogo aquece e reconforta. Mas só tomamos efetivamente consciência desse reconforto numa contemplação bastante prolongada. (BACHELARD, 1999, p. 23).

Uma imagem leva a outras e mais outras, sem sair do lugar confortável, pode-se entrar numa zona de desconforto perante a obra de arte. É preciso sentar-se e deixar-se ir com a poesia ou com a tela.

Lembra-se, mais uma vez aqui que, neste trabalho, busca-se mostrar que o poeta Helvécio Goulart cria eus líricos “fogosos” (o fogo como elemento ativo da transfiguração, da passagem de um estado para outro das coisas), sendo que o fogo sugere o desejo de mudança. Seus poemas causam inquietação, suas palavras despertam imagens que arrebatam e fascinam, primeiro destroem para depois renovar. “De que modo é possível imaginar um espetáculo que jamais se viu?” (BACHELARD. 1999 p. 26.). Este é o poder da imaginação!

As palavras são vulcânicas, estão em erupção constantemente, este fenômeno é estudado pelo escrito Luis Serguilha e nomeado como “Laharismo”, são explosões de imagens misturadas, juntas, estraçalhadas, apagadas, borradas, danificadas, quebradas... Após experimentar as palavras-imagens é preciso anular-se diante delas e penetrar-se em seus mistérios. (Indicação da banca/orientador: “Comprovar o que afirma pelo poema e pintura”)

2.2 – Concepção e desconstrução da imagem

A pintura é uma poesia silenciosa; a poesia, uma pintura que fala.

Simônides

No artigo *As duas estruturas da imagem literária* (2006), Gilberto Mendonça Teles afirma que “no contexto oralizante, a ‘imagem’ era um processo mnemotécnico”, isto é, a imagem teria uma função de cultivar a memória, podendo essa técnica ser usada para declamação de poemas.

Já no contexto escrito, a criação poética deu à palavra a representação das coisas, o que permite que algo pode ser dito de outra forma. A palavra tem o poder de ir além dos sentidos, vai mais longe que o literal, ela assume sua metaforicidade, suas imagens simbólicas e analógicas. A palavra tem seu espaço marcado no discurso, passando em silêncio entre o significante e o significado, exercendo ação na “microestrutura” (o fonema, a sílaba e a palavra, tanto no plano de expressão como no do conteúdo) e “macroestrutura” (o eu lírico, o tempo, o espaço, o tema...) do poema.

A imagem da poesia de vanguarda recuperou uma nova estética visual, e chegou à poesia concreta, usando a linguagem não verbal em seu processo de construção.

Para melhor se entender a questão da “imagem” recorre-se aqui à etimologia da palavra: vem do latim *imago*, *áginis*, que significam reflexo, máscara, sombra, alma, fantasia, fantasma. Para Gilberto Mendonça Teles (2006) a imagem é evocada através da palavra, mentalmente o objeto o qual imagina o ser sensível. A imagem abrange todos os sentidos, pois quando se pensa no signo “fogo”, por exemplo, além da visão, podem se escutar suas “labaredas” e sentir seu calor, entre outras possibilidades.

Considerando que “imagem” é fantasia, devemos distingui-la da imaginação. Até o Século XVIII, fantasia e imaginação apresentavam a mesma significação. Para que a diferenciação fosse feita surgiu a distinção entre as imagens que “são ideias das coisas e imagens que são fictícias, inventadas” (TELES, 2006). Hegel (na Enciclopédia) complementa que “a Fantasia é o sentido maravilhoso que pode substituir para nós todos os sentidos”. Porém, na atualidade, a fantasia é

tratada como um depósito de imagens dispostas em camadas, que se usa para comparar ou ilustrar o texto, enquanto a imaginação é a criação ou recriação de imagens a partir de outras.

Para o escritor criar personalidade das imagens e para o leitor lê-las é necessário que ambos conheçam a língua e que tenham domínio sobre ela, pois a língua é um conjunto de signos, e se não conhecemos estes signos nunca chegaremos ao entendimento da imagem. O escritor e o leitor devem conhecer a linguagem comum, porque esta mostra aquilo que deve ser enunciado, é a linguagem objetiva, mas devem ultrapassar sua leitura desta linguagem, atingindo a linguagem literária.

A linguagem literária é aquela que é trabalhada pelo autor, buscando atingir o ápice artístico, é a linguagem que tem “um espaço” entre o significado e o significante, e este “espaço” é a “imagem”, que leva o leitor a novas releituras.

A partir da leitura do artigo “A iconoclastia: imagem e desconstrução” percebemos que as imagens são lançadas no texto para serem lidas, a partir daí o leitor inclina-se sobre o texto levantando hipóteses e relacionando e tentando montar uma espécie de “quebra-cabeças imagético”, dando coerência a ele. No discurso imagético, cada marca, cada sinal, cada cor, cada signo deve ser reconhecido e também a mistura de todas as imagens, daí surgirá uma leitura. Esse início de leitura pode ser estimado como uma metonímia que revela os sentidos dos textos pelo sujeito-autor ou pelo sujeito-receptor.

Quando se fala de leitura, pretende-se decidir quem é o responsável pela organização de sentidos dos textos, geralmente o discurso é transferido ora para o leitor, ora para o escritor, ora para a palavra, ora para a junção de todos estes fatores. Não se pretende neste texto resolver estes questionamentos sobre a leitura, mas sim entender a conexão dos sentidos dos textos, em especial, o poema e a pintura. O que se quer é observar a ligação entre o plano da expressão e do conteúdo, isto é, para que haja o significado é necessário uma materialidade.

Para Sírio Possenti (1993, p. 117), “a forma é o veículo linguístico, realizado sonoramente, que veicula ou provoca efeitos de sentido”. Assim, temos no discurso imagético a “forma” como a linguagem verbal, seja falada ou escrita, visível de conteúdos; já a materialidade é o inverso do concreto, do palpável, é o que formamos a partir das imagens. As imagens não nascem somente da abstração, ao nascerem ganham formas; quando chegam ao público, tomam novos rumos, andam

por novos espaços, encontram-se com novas imagens, costuram-se com outras e voltam para si mesmas.

Considera Roland Barthes, em suas análises textuais, a psicanálise e a observação da materialidade, “qualquer que seja, da poesia à história em quadrinhos ou à erótica, a arte existe a partir do momento em que um olhar tem como objeto o Significante” (1990, p.187). Assim, para este autor, cada elemento presente no texto traz um sentido e leva a vários sentidos.

Barthes afirma que o leitor é que tem de construir sua leitura “erótica” perante as imagens, este erotismo que o autor diz é no sentido de deixar-se na imagem, mergulhar em seu signo, excitar-se em seus detalhes, ver a imagem como “fonte de prazer”. Assim, o autor concretiza as formas com palavras ou cores e aguarda o leitor buscar a descoberta da desconstrução e da fragmentação da imagem, sem “estraçalhá-la” como um todo, mas quebrando e juntando as partes e o todo simultaneamente.

Só construímos imagens poéticas a partir da desconstrução de outras imagens poéticas. Este termo “desconstrução” foi usado por Jacques Derrida, que dominou esta forma de leitura, uma leitura-desmontagem, pretendendo que o texto fosse lido pela essência dos significantes sob a ótica de um leitor de fora do texto. Assim se manifesta Moritz Geiger em: *Problemática da estética e estética fenomenológica*:

Se se contempla o objeto – uma obra de arte – como um todo, não se estará nunca em condições de apreender nele essência alguma. É necessário analisá-lo, a fim de que se consiga semelhante compreensão da essência. (GEIGER, 1958. p. 95)

Partindo desse pressuposto, depreende-se que a desconstrução tem como objetivo revelar as estruturas e os conteúdos da metafísica ocidental que atuam no aspecto de prestigiar a clareza da oposição. Assim, a desconstrução percorre um caminho procurando descobrir o mundo das oposições, logo é imprescindível a leitura que revela as contradições para destacar as imagens implícitas do texto.

Desse modo, a leitura desconstrutora funciona da seguinte maneira: é indispensável surpreender o texto, deixando de lado as informações explícitas e enveredar-se por seus descaminhos, organizando os seus “filosofemas”, conforme

observa Derrida. Logo após estas informações, é hora de ver o que a palavra, de fato, oculta, uma leitura do íntimo do texto, acompanhada de uma leitura que olha de fora e transita por dentro a um só tempo. Dessa maneira, o leitor lerá essencialmente, aquilo que percebe nas bordas do texto e realiza em suas entranhas, o que, às vezes, não é notado, *a priori*, mas está escrito, como se vê no poema abaixo:

Cansaço

O peso dos olhos sobre o rosto
e a boca cheia de claridades
resistem ao dia. Não foi benévolo
o sol.

O barulho vem das ruas
urgente e metálico;
homens e mulheres convergem
para o pesadelo continuado.
Vedem-se maçãs vermelhas
e a rua termina com seus riscos de sangue,
seus pedidos de amor.
Os braços estão inertes, o tempo
anda sobre si mesmo
e as pegadas se confundem com os pés
que seguem para a volta.

Porém todas as coisas, todas as coisas terminarão,
quando chegar a noite.

(GOULART, 1995, p. 37)

O eu lírico inicia seu poema com o título “Cansaço”, o que, de pronto, já nos remete à figura do homem moderno, vivente da síndrome do cansaço, exaurido, abatido, fatigado, gasto, aborrecido; vive a era “homem-máquina”, não tem tempo para si, nem para a arte. Por esse motivo, a arte que ele cria também possui esse caráter de desintegração, de esfacelamento, uma obra de arte descentrada, também fatigada, confundindo-se homem e arte, numa espécie de nova versão do *homo ex machine*.

Confirmando esta indefinição humana o eu poético apresenta, já nos primeiros versos: “O peso dos olhos sobre o rosto / e a boca cheia de claridades / resistem ao dia. Não foi benévolo / o sol”. Chama a atenção, no início deste texto, as imagens da face que este eu lírico enfatiza: os olhos e a boca.

De acordo com Chevalier (2002, p. 653) “olho é o símbolo da percepção intelectual”. Assim, temos a imagem de um homem que perdeu sua sensibilidade e fertilidade para a arte, no sentido clássico da palavra. Ele assim o fez porque sentiu

a necessidade de criar uma arte à sua imagem e semelhança, que tenha movimentos mais ativos que acompanhem seu próprio ritmo. Fundindo-se destarte, homem e arte, ambos se transformam em máquinas, sendo esta máquina um mecanismo da eterna e ininterrupta transformação.

O homem dedicou-se tanto ao trabalho e tantos outros afazeres que não consegue mais voltar-se para si ou para um poema, ou uma tela, em sentido contemplativo. Complementando esta cena, temos a simbologia do rosto, que

é um desvendamento, incompleto e passageiro [...] Ninguém jamais viu o seu próprio rosto diretamente; só é possível conhecê-lo através de um espelho ou de uma miragem. Portanto o rosto não é para si mesmo, é para o outro, é para Deus; é a linguagem silenciosa. É a parte mais viva, mais sensível que, quer queiramos, quer não, apresentamos desnudado, infinitamente mais revelador do que todo o resto do corpo.” (CHEVALIER, 2002. p. 790).

O homem, neste universo do novo caos, está completamente perdido, dividido e solitário. Mesmo sem conseguir ver seu próprio rosto, o eu lírico pinta a imagem de uma boca cheia de claridades, a boca já sendo o “símbolo da força criadora... o órgão da palavra e do sopro” (CHEVALIER. 2002. p. 133). Apesar de um olhar baixo, sua boca ainda se move, o homem ainda domina a linguagem, assim continua sendo um ser. Mas este órgão tem sido, ao longo da história, objeto de várias advertências, por tratar-se de instrumento perigoso, pois que a boca serve para elevar, mas também ajuda a destruir. Vemos na Bíblia o que Tiago diz sobre a língua, no capítulo 3, versículos de 5 a 10:

5. Semelhantemente, a língua é um pequeno órgão do corpo, mas se vangloria de grandes coisas. Vejam como um grande bosque é incendiado por uma simples fagulha.

6. Assim também, a língua é um fogo; é um mundo de iniquidade. Colocada entre os membros do nosso corpo, contamina a pessoa por inteiro, incendeia todo o curso de sua vida, sendo ela mesma incendiada pelo inferno.

7. Toda espécie de animais, aves, répteis e criaturas do mar doma-se e tem sido domada pela espécie humana;

8. a língua, porém, ninguém consegue domar. É um mal incontrolável, cheio de veneno mortífero.

9. Com a língua bendizemos o Senhor e Pai e com ela amaldiçoamos os homens, feitos à semelhança de Deus.

10. Da mesma boca procedem bênção e maldição. Meus irmãos, não pode ser assim!

Apesar de todos os obstáculos e pedras nos caminhos, o homem é ilustrado como um ser resistente e forte, pois suporta o peso do dia, passar por seu processo “nascimento, crescimento, plenitude e declínio”, ao final do poema chegaremos ao declínio, quando o eu lírico nos mostrará a noite, pois neste dia o “sol” não foi bom, logo este que é considerado fecundador, fonte de luz, de vida e de conhecimento, o eu lírico encaminha logo para que a noite chegue.

“O barulho vem das ruas/ urgente e metálico;/ homens e mulheres convergem/ para o pesadelo continuado”. Nestes versos, o eu lírico goulartiano faz um apelo aos seus leitores: Vejam em que mundo estamos! O que buscamos? O que queremos? Para onde estamos caminhando? Produzimos tanto barulho que ficamos atordoados com isto, deixamos nosso cérebro acostumar com estes “gritos urgentes” que tornam-se “normais”, já não temos certeza de mais nada, nem do que é ou não normal.

Os ouvidos humanos estão acostumados às onomatopeias, como: “bi-bi, fon-fon, toc-toc, pá-pá...” entre outros e as pessoas não se assustam com mais nada, assim tende-se para o mesmo fim, habitua-se a ver e a ouvir o que o eu lírico apresenta: “Vedem-se maçãs vermelhas e a rua termina com seus riscos de sangue, / seus pedidos de amor.” As pessoas transformam-se em seres frios, envenenadas e envenenando o outro, enganadas e iludidas pelas aparências, a modernidade lhes oferece o belo, em consequência o que era vermelho só na maçã, converte-se em sangue. O eu lírico vocifera: acordem! Vejam a violência que está ao seu redor! A rua, lugar onde passamos todos os dias, clama o amor.

No verso, “Os braços estão inertes, o tempo / anda sobre si mesmo / e as pegadas se confundem com os pés / que seguem para a volta”, há que se lembrar Chevalier (2002, p.140): “o braço é o símbolo da força, do poder, do socorro concedido, da proteção. É também o instrumento da justiça: o braço secular inflige aos condenados seu castigo”; assim, os braços estando sem capacidade para agir, o homem perde sua movimentação, sua fortaleza, sua solidez, fica preso ao tempo. Tempo este que caminha por si, deixando o homem refém deste funcionamento, pois o tempo do homem é finito, mas o tempo em si é infinito.

Chevalier (2002) ainda diz que o pé “designa igualmente o fim, posto que sempre, na caminhada, o movimento começa pelo pé e termina pelo pé. Símbolo de poder, mas também de partida e de chegada” (p. 695). Mesmo sem forças, com os olhos cansados, dominado e escravizado pelo tempo, e indiferente ao tempo, o

homem, inconscientemente, retoma seu destino, finalizando seu dia e seguindo para o encontro da noite.

“Porém todas as coisas, todas as coisas terminarão, / quando chegar a noite”. A noite simboliza a desconstrução poética, necessária para que possamos ver as coisas na sua profundidade. É o processo de desconstruir para conhecer e reconstruir novamente numa nova perspectiva. No fim do poema o eu lírico nos convida a rever tudo que vivemos durante o dia, é momento de “descanso”, é o instante da reflexão, é a hora de dormir e sonhar, sonhar com o quê? Sonhar com novas imagens, sonhar com a reconstrução.

2.3 – Reconstruindo a imagem

A arte é uma
mentira que diz a
verdade.

Pablo Picasso

Como se tem dito neste trabalho, Alfredo Bosi também vem confirmar que a imagem é anterior à palavra. Santo Agostinho, tendo dito uma vez que a visão é o sentido mais importante do ser humano, pois este consegue tocar sem as mãos, degustar sem a língua, escutar sem os ouvidos e cheirar sem o sentido do olfato, sob esse enfoque reafirma-se que a imagem chega a nós antes mesmo da palavra.

“A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (BOSI, 1977, p. 13). É fusão de imagens em um só objeto, é a coisa que está aí à frente, o que se vê, junto à coisa que essa imagem significa para quem lê.

A imagem pode ficar guardada por um tempo e depois se fazer aparecer pela lembrança ou sonho, é a marcação da memória, o passado se faz presente no agora. “A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat.: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a imago primordial que temos dele” (BOSI, 1977, p. 14). Logo, a repetição da aparência, à parecença: a linguagem guarda momentos imediatos.

O que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua. Que se pode adorar ou esconjurar. Mas que assume, nem bem acabado e posto à nossa frente, o mesmo estatuto desesperante da transcendência. (BOSI, 1977, p.14)

Desse modo, nos caminhos da imagem, por mais que se impeça, a distância não consegue nunca anulá-la.

A Teoria da Forma indica que a imagem deixa os leitores numa situação de firmeza, colocada no lugar da percepção, semelhante a si mesma. Acredita-se reter o imaginário de uma tela, de um poema, de um romance, isto é, o objeto e a imagem parecem reconhecer-se um no outro. Todavia, essa teoria também leva a repensar que a imagem não imita o modo de ser do objeto, por mais que um compreenda o outro. A imagem é originada de uma composição de percepções que vem sendo desdobrada desde a infância.

As aparências mais 'superficiais' já são efeito de um alto grau de estruturação que supõe a existência de forças heterogêneas e em equilíbrio. A imagem nunca é um 'elemento': tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência." (BOSI, 1977. p. 15).

Outra característica da imagem é o da simultaneidade, que sucede de ser um espectro da natureza. Por exemplo, a imagem de um rio dá o sentido de fluidez das águas, mas é pintada ou descrita de um modo estável, todavia a memória volta-se para o ato da representação, o leitor pode chegar a sentir ou a ouvir este "rio".

Também na psicanálise, que tanto se dedicou com a origem do imaginário, tenta responder como se dá o nascimento da imagem. É a junção da vontade, do prazer, do medo, do desejo e outros tantos sentimentos que vão cansando a imaginação e afirma a consistência e a persistência e se formam a imagem.

De acordo com Gaston Bachelard, o imaginário é a união de corpo e natureza, que penetra no inconsciente. A imagem é a metamorfose de impulsos espontâneos; e Freud afirma que força e sentido se nutrem no Inconsciente.

Assim, se a geometria da imagem se deve ao trabalho da percepção, a sua dinâmica faz-se em termos de desejo. Mas, na superfície ou na

profundidade, o imaginário é uma contextura sensível, sistema em equilíbrio, uma constelação de formas demarcáveis.” (BOSI, 1977. P. 18)

A imagem toma sobre si diferentes feições ao realizar o seu destino de expor e ocultar o objeto do deleite ou da antipatia, a imaginação e a fantasia são móveis e trazem consigo o devaneio, o principal ponto para a criação. “Freud realçou a *vis* combinatória do devaneio como passo inicial da criação poética.” (BOSI, 1977, p. 19).

O que é uma imagem no poema? A semiótica responde dizendo que “é uma palavra articulada”, a palavra é formada por sons, cujos significado e significante se entrelaçam e harmonizam um novo código, uma nova linguagem. A linguagem revela os seres ou os traz à lembrança. (APUD "Um signo é algo que está para alguém no lugar de alguma outra coisa sob algum aspecto ou capacidade" - Pierce, *Collected. Papers*, 2 228), contudo, a linguagem usa de todos os sentidos para conseguir transparecer os sentimentos que o “ser” é capaz de provar.

Pierce afirma que todo e qualquer pensamento é sempre um signo, é indispensavelmente de essência linguística. Notamos que a imagem, tanto visual, quanto onírica, separava do conhecimento os sentidos: paladar, olfato audição e tato, acarretando ao olho uma função maior,

O olho já é mais livre do que os demais sentidos aos quais sempre se atribui maior carga de passividade e sensualidade. O fantasma, por seu turno, pode transformar-se ao longo do devaneio, embora, enleando-se sobre si mesmo, costume preservar a sua identidade. É nessa altura que Freud, Bachelard e outros mineradores do Id se põem a construir uma ponte entre a imaginação "ativa" e o poema. Mas não é lícito, epistemologicamente, saltar da imagem (mesmo se elaborada pelo devaneio) ao *texto* sem atravessar o curso das palavras, o seu discurso.” (BOSI, 1977, p. 23)

Então, a poesia nos remete a uma sensação de penetrar veementemente num espaço livre entre a imagem e o som. A alteração, que é o código verbal, parece movimentar-se, no poema, em exercício da “aparência-parecença”. O aparecer é disposto, em segundo plano; e a “semelhança” de som e imagem torna-se sempre de um acarretamento de conexões e de maneiras, no qual já não se declara a mimese primitiva própria da imagem. A partir desta perspectiva colocamos em pauta o poema *Mito*, abaixo, de Helvécio Goulart:

Mito

Eram pássaros
 Cheios de florestas
 Eram montanhas
 Cheias de paisagens
 Eram peixes
 Cheios de rios
 Eram brinquedos
 Cheios de crianças
 Eram flores
 Cheias de jardins
 Eram silêncios
 Cheios de palavras
 Eram verdades
 Cheias de mentiras
 Eram regressos
 Cheios de saudades
 Eram liberdades
 Cheias de correntes
 Eram sorrisos
 Cheios de lágrimas
 Eram alegrias
 Cheias de tristezas
 Eram distâncias
 Cheias de partidas
 Eram sonhos
 Cheios de homens
 Eram mulheres
 Cheias de estrelas

(GOULART, 1995, p. 150)

Pelo o que se conhece sobre a origem e definição de “mito”, palavra eleita pelo eu lírico para intitular seu poema, sabe-se que ela surgiu a partir da necessidade de explicar a origem das coisas e quais são suas funções, bem como esclarecer questões entre os poderes das divindades em relação à natureza e o homem.

Grosso modo, o mito é uma narrativa, criada por autor que tenha conhecimento da linguagem, uma vez que ele precisa responder os questionamentos feitos pela própria inquietação humana. Porém, mesmo precisando de um narrador para que o mito seja criado, ele só se torna consistente se tiver o aceite da sociedade. Pode-se dizer, pois, que é o povo que dá vida ao mito.

Tem-se em mente que o mito foi criado para: esclarecer, organizar e suprir a falta de algo, pois sobre a primeira dessas funções pode-se dizer que o mito explica o presente pela perspectiva de algo que já passou, cujos resultado e significado não foram extintos pelo tempo. Numa segunda perspectiva, observa-se que o mito funciona como organizador das relações sociais, de modo a reconhecer

como legítimo ou autêntico um sistema complicado de consentimentos e abstenções. Como conhecemos o “mito de Édipo”, no qual se afirma como certa a proibição do incesto. Enfim, o mito também fala de algo que ocorreu e não será mais possível acontecer, mas que auxilia a sociedade em uma perda, servindo de garantia que o erro foi reparado no presente e proporcionando uma visão estável da natureza e do meio em que vive.

A ideia mítica implica e compara elementos diversos, e dá um sentido metafórico às coisas e aos fatos; ela cria uma ligação entre os seres humanos e os seres naturais, conservando laços escondidos que precisam ser revelados. O mito nos proporciona quietude e harmonia no mundo em que vivemos. E para que ele resista é imprescindível a renúncia, que confere nossa visão de mundo.

Tendo em vista essas considerações, percebe-se que o eu lírico do poema “Mito” de Helvécio Goulart utiliza esse título para ironizar, o eu poético goulartiano sugere uma interpretação de que os seres humanos buscam respostas para tudo, e como nem sempre as encontram, criam fantasias para justificar a ausência de algo.

Assim, o eu lírico enfatiza o emprego do verbo “ser” no pretérito imperfeito, na terceira pessoa do plural. Esse verbo “eram” dá ritmo ao poema, evidenciando o homem imperfeito como o verbo, e os sujeitos das orações são indeterminados, salientando o quanto são vagos e indefinidos os seres.

O eu lírico do poema ousa romper todos os mitos que foram criados, assim como o movimento surrealista que deriva da imaginação, cujas regras e censuras são quebradas. Ele joga os substantivos em forma de gradação, pois são “pássaros cheios de florestas”, não “florestas cheias¹ de pássaros” que seria a imagem denotativa.

Este poema contém muitos signos expressivos e metafóricos e assim serão examinados com atenção. Nos versos “Eram pássaros / Cheios de florestas”, trabalha-se com a possibilidade de que essa floresta é a obscuridade, as revelações do inconsciente, o caos, a vastidão e a própria poeticidade e esses pássaros podem simbolizar a libertação intelectual, que a própria imaginação sendo lançada para dentro de si, pois estão inundados de florestas, o eu lírico buscando compor seu poema em meio a múltiplas possibilidades.

Os pássaros são animais instáveis que voam de um lado para outro sem uma sequência lógica, denominam a liberdade, e sugerem concluir que eles

representam o próprio movimento surreal. Os surrealistas derivam suavemente pelos ares mágicos da irrealidade, desprezam o mundo concreto, entranham num estado de liberdade de expressão movido pelo inconsciente. Assim como os surrealistas, o eu lírico goulartiano trabalha com o signo do pássaro, com um ser que deseja atingir um espaço, um lugar no qual o homem pode libertar-se de toda repressão preponderada pela razão e fugir do monitoramento contínuo do “ego”.

Nos versos seguintes: “Eram montanhas / Cheias de paisagens”, para Chevalier a imagem da montanha é múltipla, simultaneamente prende-se à altura e ao centro. Verticalmente, este símbolo significa transcendência e no centro toma parte da simbologia da manifestação, sendo então o signo da junção do céu e da terra. Assim, as montanhas propõem ao homem um desafio: o escalar. O homem converte-se em criatura minúscula próxima a grandiosidade da natureza, empreendendo esse mesmo movimento de transposição e de aceite do desafio, e o eu lírico perde-se em meio às variedades de elementos metafóricos para compor sua paisagem, isto é, seu próprio poema.

O signo paisagem é, por natureza, polissêmico, posto que nesta imagem consiste tudo aquilo que pode ser percebido através de nossos sentidos (visão, olfato, tato, audição e paladar), especialmente por meio da visão. As paisagens são formadas por elementos diferentes que podem ser de domínio natural, social, cultural, humano e que sugerem a profusão advinda de todos esses elementos, e a paisagem também está sempre sujeita às mais diversas transformações produzidas pelo homem.

Num exercício especulativo, na busca da cosmovisão impressa na terminologia deste poema, permite-se aqui retomar em outros termos: “eram versos / cheios de imagens”, visto que as palavras que o eu poético emprega levam a divisíveis plurissignificações, um leque de imagens surreais, sugerindo objetos compostos e misturados, em que a razão some deste mundo e mostra ações livres e inesperadas de palavras, unindo-as a imagens oníricas e até mesmo delirantes. Nessa mistura de linguagem surreal nada é reprimido, o eu lírico deixa-se revelar por seu subconsciente, fazendo-o ser o subconsciente do leitor.

Seguimos o poema com os versos “Eram peixes / cheios de rios”. Sabe-se que o rio representa, por sua natureza, o fluir das águas, que corre terras à procura de um rio maior e alcançar seu destino, que se chama oceano; e o que é belo é a busca, é a travessia, é o cursar. Assim, o eu poético goulartiano joga-se

nesse manar de palavras e constrói imagens verdadeiramente artísticas. Ele é apenas um peixe, o qual se deixa levar por todo os estados líquidos das imagens.

Conhece-se, ainda, o que Chevalier diz sobre o rio: “o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios” (2002. P. 781). Por esta perspectiva vê-se também que o eu lírico chama atenção para os peixes, símbolo de vida, de nascimento e de fertilidade. Deste modo, sugere-se aqui uma interpretação, cujo eu lírico parece desenhar a imagem do homem surreal em meio suas inúmeras possibilidades de escrever e de pintar, sua vontade de expor tudo que sente, de abusar de imagens de seu inconsciente. “Os peixes” desejam chegar à última instância dos pensamentos; estando cheios de “rios”, estes clamam sua liberdade de sujeitos racionais e querem fugir das preocupações morais e estéticas.

Ainda temos de ressaltar que nesses versos o eu lírico trabalha com substantivos plurais, “peixes” e “rios”, e no dicionário de símbolos observamos que a palavra “rios” não tem sentido de pluralidade de braços, mas significa que existe um rio para cada ser humano, para que ele mergulhe em suas próprias águas. Existe para cada corpo uma alma, existem para cada palavra milhões de imagens, existe para cada ser frágil a possibilidade de existir.

Em outros versos temos “Eram brinquedos / cheios de crianças”. Sabe-se que os brinquedos provieram com o desenvolvimento da sociedade e são instrumentos usados pelo homem em seu envolvimento com o mundo. Os brinquedos são frutos do que o homem entendeu da natureza e de sua relação com ela, os brinquedos revelam a lógica, desdobram o raciocínio e eternizam a busca de imitar o real para melhor compreendê-lo. Desta forma, alguns brinquedos falam um pouco da história da humanidade, de seu desenvolvimento, de suas descobertas, as formas de viver, trabalhar e se divertir. Os brinquedos são ricos em magia, fazem com que o ser humano use sua imaginação e inteligência para criá-los e usá-los. Como as palavras poéticas e as cores expressivas, quando são escritas ou pintadas, enchem-se de “crianças”.

Durante a decorrência do tempo o homem ampliou sua inteligência e criatividade, mas não deixou de lado sua ludicidade; com a grande evolução tecnológica, os brinquedos que eram produzidos de forma artesanal passaram a ter “fábricas”, e com essa mudança tem-se uma nova estrutura de sociedade, mudança de literatura, pintura e outras artes. O homem se redescobriu.

Além disso, os brinquedos, aqueles pequenos objetos que nos fazem lembrar a infância, são uma questão bem retratada no surrealismo, estão associados a espontaneidades psicanalíticas. O eu lírico goulartiano afirma que os brinquedos estavam repletos de crianças; ele deu vida aos seres inanimados, a criança é a própria inocência, a simplicidade e especialmente a espontaneidade.

Assim estavam os poetas e pintores surreais, em meio a pensamentos dissimulados e as tentativas de revelar lembranças da infância de forma violenta e estrondosa. O surrealismo enriquece as imagens do mundo dos objetos, dos brinquedos, é o movimento que representa aquele instante da infância que se perdeu, é montagem e a colagem das percepções que outrora existiu e não se fará mais real.

“Eram flores / Cheias de jardins” – aí estão dois substantivos que se ligam por comporem a natureza: a flor, para nascer e se desenvolver, precisa de terra e água, os elementos essenciais para dar vida; logo, o poeta precisa de palavras e metáforas para gerar seus signos. As flores, na arte, ainda simbolizam a espontaneidade e a liberdade, compondo assim a perfeição. Podemos dizer que a arte surreal é essa própria flor, que nasce sem ser semeada, que se realiza por si só, que não é provocada.

E essas flores não eram quaisquer flores, mas flores preenchidas de jardins, de paraísos. Em Chevalier observa-se que o jardim também se revela em forma do poder do homem sobre a natureza domesticada. Sendo o jardim considerado símbolo de cultura e se opondo à natureza selvagem, símbolo de reflexão, ficando divergente à espontaneidade, e também símbolo da ordem sendo contrário à desordem, e por fim símbolo do consciente discordando com o inconsciente. Percebemos aqui, a luta interior do homem consigo mesmo, e homem que faz arte. A luta do silêncio contra a palavra, como se vê nos versos de Goulart: “Eram silêncios / cheios de palavras”.

A esse respeito, convém anotar que, para Abbagnano, (1998, pp. 754/912):

SILÊNCIO (lat. *Silentium*; in. *Silence*, fr. *Silence*, al. *Schweigen*; it. *Silenzió*). Atitude mística diante da inefabilidade do ser supremo (cf., p. ex., BOAVENTURA, *Ltinerarium mentis in Deum*, VII, 5). Segundo Jaspers, a atitude diante do ser da Transcendência (*Phil.*, III, p. 223). Segundo Wittgenstein, a atitude diante dos problemas da vida: "Sobre o que não se pode falar, deve-se calar" (*Tractatus*, 7).

PALAVRA (lat. *Verbum*; in. *Word*; fr. *Parole*, al. *Wort*; it. *Parole*). 1. Segundo a distinção feita por Saussure entre P., *língua* (v.) e *linguagem* (v.), a P. seria a manifestação linguística do indivíduo. Diferentemente da língua, que

é uma função social, registrada passivamente pelo indivíduo, a P. é "o ato individual de vontade e inteligência, no qual convém distinguir: 1- as combinações nas quais o falante utiliza o código da língua para exprimir seu pensamento pessoal; 2- o mecanismo psicológico que lhe permite exteriorizar essas combinações" (*Cours de linguistique générale*, 1916, p. 3D- 2. O termo P. tem uma ambiguidade evidenciada pelos lógicos: por um lado, pode ser um evento individual, novo a cada vez que se repete (neste sentido dizemos, p. ex., que um livro é composto por cinquenta mil palavras), por outro, pode significar a P.-significado, que é a mesma, por mais que se repita (neste sentido, sobre o mesmo livro, podemos dizer que é composto por cinco mil palavras). No primeiro sentido, p. ex., se a P. *está* for repetida dez vezes numa página será dez palavras; no segundo sentido, é uma palavra só. Peirce propôs chamar a palavra no primeiro significado *token* (ocorrência) e no segundo significado *type*.

Logo, a verdadeira arte provoca primeiramente no leitor o silêncio, que o leva a muitas reflexões e interpretações. Tanto o poeta com suas palavras, quanto o pintor com suas formas e cores, ao comporem suas artes conduzem quem lê a outras palavras, transporta o leitor para o processo e para o universo da criação, provocando nele sua própria catarse pela autorreflexão, na qual ele constrói outra arte e esse processo infinito de desconstrução/construção dessas imagens.

Ante um verso como o que se lê acima, instala-se a dúvida: arriscar ou não o mergulho? Não fazer nenhuma análise quando nos sentimos embebidos, absorvidos pelo silêncio, já é uma forma de perceber que os silêncios não precisam de respostas, são instantes de repouso, de tranquilidade, de sossego, no qual as palavras fogem, os ruídos cessam e tudo entra em pausa; tudo corre em segredo. No silêncio, nada é revelado, tudo é ocultado, deixando sempre a dúvida e a expectativa.

De certo modo, este verso realiza este silêncio profundo e, por isso, ele cria no leitor um estado de êxtase introspectivo, como fazem as grandes obras de arte que os deixam silenciados, perplexos. Duas novas palavras entram em cena, na lírica de Goulart, conforme os versos: "Eram verdades / Cheias de mentiras". Consultando o dicionário de Nicola Abbagnano, vê-se o seguinte:

MENTIRA (gr. *yeũoç*; lat. *Mendacium*; in. *Lie*, fr. *Mensonge*, al. *Lüge*; it. *Menzogna*). Aristóteles distingue duas espécies fundamentais de M., *ajactância*, que consiste em exagerar a verdade, e a *ironia* (v.), que consiste em diminuir-la. Estas são M. que não dizem respeito às relações de negócios nem à justiça; nesses casos não se trata de simples M., mas de vícios mais graves (fraude, traição, etc.) P. 674

VERDADE (gr. *àXίJQΞία*; lat. *Ventas*; in. *Truth*; fr. *Vérité*, al. *Wahrheit*; it. *Verità*). Validade ou eficácia dos procedimentos cognoscitivos. Em geral, entende-se por V. a qualidade em virtude da qual um procedimento cognoscitivo qualquer torna-se eficaz ou obtém êxito. Essa caracterização

pode ser aplicada tanto às concepções segundo as quais o conhecimento é um processo mental quanto às que o consideram um processo linguístico ou semiótico

Sabe-se que o conceito de “verdade” está ligado à sinceridade, à ausência de mentira, ao que é correto e ao que está dentro da realidade vivida. Estudando a etimologia da palavra “verdade” vemos que em grego, a verdade (*aletheia*) significa aquilo que não está oculto, o não escondido, manifestando-se aos olhos e ao espírito, tal como é, ficando evidente à razão e em latim, a verdade (*veritas*) é aquilo que pode ser demonstrado com precisão, referindo-se ao rigor e a exatidão. Percebe-se, pois, que a verdade acontece por meio da veracidade, da memória e dos detalhes.

Aprendemos que o objetivo da filosofia é desfazer esse conceito de “verdade” vista pelo senso comum, e afirmar que a verdade é relativa e provisória, pois não é algo único, estático e definido. A verdade é influenciada por muitos fatores. Dessa forma, filosoficamente há muitas verdades, todas plausíveis desde que haja escassez de diversidades, sendo que na filosofia paradigmas coexistem e não se inutilizam.

E quando o eu lírico usa esse verso “Eram verdades / Cheias de mentiras”, ele quer nos despertar para o ponto de vista. Cada leitor tem um modo de ver as coisas, de ler o poema, de interpretar e analisar as palavras, as imagens, os sons, os versos... Aqui o eu poético os leva a refletir que em tudo há um referencial, o que para uns pode ser verdade, para outros pode ser mentira, e também o processo acontecer inversamente.

O poema é tão rico que o eu lírico brinca com verdades e mentiras, ele desconstrói sintaxes, imagens e conceitos que são comuns, levando as pessoas a perceber outros signos, outras sensações, e a ter diversas interpretações. Seres humanos buscam permanentemente a verdade, tentam distinguir o verdadeiro do falso e vivem cheios de dúvidas, mas o que importa é o caminho que percorrem para encontrar a verdade, que às vezes nem é encontrada – mas houve caminhos.

No verso seguinte – “Eram regressos / Cheios de saudades” – pode se pensar em regresso no sentido de voltar aos pensamentos, às lembranças positivas e felizes que deixaram saudades, como tantos poetas voltam às origens: infância, adolescência e juventude; e fazem desses seus temas de poesias. Também se pode dizer que é o ato de “tornar ao ponto de partida; voltar, retornar” (Disponível em: <http://www.dicio.com.br>), a vontade de voltar para seu lugar de origem. Na Bíblia

encontram-se vários acontecimentos que se referem ao retorno, como por exemplos o momento em que Davi se refere aos judeus cativos em Babilônia; nessa passagem ele revela a tristeza e a saudade dos judeus, quando seus opressores lhes solicitam que cantem uma música de sua terra:

“Como entoaremos o cântico do Senhor em terra estranha? (...) Apegue-se me a língua ao paladar, se me não lembrar de ti, se não preferir Jerusalém à minha maior alegria” (Salmos 137:4-6).

Já a palavra “saudade”, proferida por muitos poetas na arte trovadoresca, norteia o estudo para um sentido de isolamento ruminando a mágoa da separação, porém é um signo misterioso, porque enuncia uma pluralização de sentimentos, assim como todo o poema.

Diz Teixeira de Pascoaes que saudade “é só nossa, que é intraduzível, que é da nossa Raça, porque é de origem coletiva, e encontra a sua mais alta expressão no Cancioneiro do Povo [...]” (PASCOAES, 1986. p. 67). A saudade é um sentimento que se encontra arraigado à cultura portuguesa, considerando a vocação natural daquele povo no que respeita à navegação, à prática de “ganhar o mundo”, singrar o mar e voltar sempre para casa.

Nos próximos versos, “Eram liberdades / Cheias de correntes”, o eu lírico nos leva a refletir sobre o que é a liberdade. No verso anterior, faz ver de maneira diferente o sentido da “verdade, saudade...”, agora ele vem recriar a conotação da liberdade. A liberdade em geral é o princípio de ir e vir condizente à própria vontade, é a impressão de estar livre e ser independente. Mas será que somos livres? Alguns filósofos apontam que todo discurso proferido é provindo de outros anteriores escutados, logo pode-se questionar: até que ponto se fala, pensa e se cria por si mesmos? Será que a arte rompe essas correntes?

Para Descartes, a liberdade é derivada da escolha do próprio indivíduo, mas pode depender de outros fatores externos; Kant atribui a liberdade à autonomia, ao livre arbítrio; para Sartre, a liberdade é o quesito de vida do ser humano, é o atributo para ele ser livre e realizar a sua vontade: “O homem é, antes de tudo, livre. O homem é nada antes de definir-se como algo, e é absolutamente livre para definir-se, engajar-se, encerrar-se, esgotar a si mesmo”; e Karl Marx trata de liberdade num sentido mais coletivo, dizendo que a liberdade é ligada ao material e as pessoas demonstram sua liberdade criando grupos com interesses em comuns.

A sociedade convive com a frase de Spencer: "A liberdade de cada um termina onde começa a liberdade do outro". Nesse sentido, tem-se que as pessoas vivem em correntes, regidas por leis, regras e normas e não são totalmente livres. Jean-Paul Sartre complementa, no livro *A sociedade do espetáculo* (1997), que a liberdade é ilusória, porque decidir é sempre eleger entre duas ou mais opções, assim estamos pré-dispostos por outros. Na sociedade capitalista, a "liberdade social" está acorrentada ao consumo, que impede diariamente muitos indivíduos serem livres em suas vidas.

Continua o eu lírico versejando: "Eram sorrisos / Cheios de lágrimas". Essa imagem evidencia as multifaces da sociedade que hoje consegue se mascarar e mascarar-se. Ninguém reconhece o outro, todos se ocultam atrás de disfarces e todos se escondem do outro e às vezes de si mesmos – esse é o pior fingimento. O artista é capaz de criar eus líricos felizes e/ou tristes, assim como fazem o pintor, o escultor e o músico. Ninguém precisa traduzir aquilo que sente, a arte tem essa capacidade de despistar o leitor, camuflando e encobrindo a pessoa em si que "faz a arte", deixando o eu poético fluir...

"Eram alegrias / Cheias de tristezas" – há quem, aparentemente, tem de tudo para ser feliz, mas o peso das angústias, tristezas e solidões obstaculizam esse estar. De acordo com o Dicionário Online de Português, alegria é "Forte impressão de prazer causada pela posse de um bem real ou imaginário: pular de alegria", e a palavra impressão é o que nos leva a essa duplicidade de sentimentos. Esse poema é o próprio paradoxo, iniciando pelo título "Mito", que já se contrapõe com a realidade, e o eu poético trabalha com essa problemática da ambiguidade dos signos. Ele desloca as sintaxes, criando imagens instáveis, inacabadas, deixando muitas dúvidas durante toda a leitura.

"Eram distâncias / Cheias de partidas" – o eu lírico remonta o verso "eram regressos/ cheios de saudades": quando se parte para outro lugar ou para outro momento, desperta em quem fica a saudade, provocada pela distância. As partidas, ou seja, as saídas deixam partidos os que não vão.

"Eram sonhos/ Cheios de homens". O homem é o símbolo do microcosmo, é o universo reduzido, é espírito e carne e sonho. No Dicionário de Símbolos, é símbolo da maior manifestação das emoções, sendo que para Freud é a realização dos desejos reprimidos e para Jung é a autorrepresentação, espontânea e simbólica, da situação atual do inconsciente.

“O sonho se subtrai, portanto, à vontade e à responsabilidade do homem, em virtude de sua dramaturgia noturna ser espontânea e incontrolada. É por isso que o homem vive o drama sonhado, como se ele existisse realmente fora de sua imaginação. A consciência das realidades se oblitera, o sentimento de identidade se aliena e se dissolve (Chevalier, 2002. p. 844)

“O sonho é tão necessário ao equilíbrio biológico e mental como o sono, o oxigênio e uma alimentação sadia. [...] Serve de exutório a impulsos reprimidos durante o dia, faz emergir problemas a serem resolvidos, e, ao representá-los, sugere soluções. Sua função seletiva, como a da memória, alivia a vida consciente. [...] O sujeito se projeta na imagem de um outro ser: aliena-se, identificando-se com o outro (Chevalier, 2002. p. 846)

Assim, vê-se que sonhos, que não buscam ser racionais estão cheios de homens, de espíritos racionais, deixando-os acorrentados pela lógica, juízo e bom senso, tudo aquilo que o sonho tenta arrebatá-lo. Portanto, a arte surreal é o próprio sonho que se desgarrá dos pretextos, das certezas, das explicações.

“Eram mulheres / Cheias de estrelas”. A mulher é a representação da vida, da continuidade, da perpetuação do ser humano no mundo; assim, a metáfora das estrelas é bem propícia, pois as estrelas são consideradas os símbolos da luminosidade, que “transpassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente” (p.404). “...A estrela evoca também os mistérios do sono e da noite; para resplandecer com seu brilho pessoal, o homem deve situar-se nos grandes ritmos cósmicos e harmonizar-se com eles” (p. 409).

Em todo o poema, as imagens enganam o leitor; o eu lírico brinca, destrói e reconstrói várias imagens em seu texto, ele nos demonstra que as imagens são passageiras, fazem das palavras belas metáforas, sendo capaz de galhofar, divertir e gracejar com todas as palavras que significavam algo de real ou concreto manifestando o próprio movimento surrealista em seu discurso metafórico.

III – O SIGNO DA POESIA E DA PINTURA

Eu não pinto aquela
mesa, exatamente, e
sim a emoção que ela
produz em mim.

René Magritte

A obra de arte pode ser representada na história da cultura ocidental por uma reciprocidade entre a descrição representativa e a desfiguração da imagem. Até o século XVII, as telas eram feitas com o objetivo de representação, isto é, o artista pintava aquilo que “via”, o quadro tinha como característica a capacidade de registrar dados da realidade.

Os instrumentos para avaliação de telas eram literais, pois a pintura era conceituada de acordo com os critérios instituídos pelo escritor. Assim, conhecemos a expressão de Horácio: *ut pictura poësis*, a pintura como uma poesia. Os artistas, na sua maioria, representavam algo da própria literatura, tinham eles como missões “traduzir” as obras literárias para a linguagem não verbal, isto é, visual.

No início do Século XVIII, as palavras passaram a se distanciar das coisas, ou seja, passam a ser interpretadas como signos. Elas não são vistas apenas como coisas que expressam o mundo real, mas revelam singularidade e plurissignificações. Assim, os escritores deram novos pensamentos à escrita e os pintores repensaram os desenhos e as cores.

Conforme a imagem ganha autonomia e conquista seu espaço, sem a intervenção de um texto, o assunto de como reestabelecer a palavra nos quadros ressurge. Em artistas como Manet e Courbert, a afinidade entre a palavra e a imagem torna-se algo inquietante, pois a palavra não é entendida apenas como um complemento para a imagem, mas são consideradas como elementos visuais que devem-se agregar ao quadro. Ao verificar que interpretar a palavra é algo distinto de interpretar o signo visual, o artista começa a usar outros recursos para harmonizar a palavra à imagem. A tela não é mais olhada como um objeto transparente, mas é algo que está aberto a experimentações, quando a pintura ganha forma e linguagem própria e autêntica. A arte, no período surrealista, torna-se mais abstrata, pois está condicionada pela natureza: há uma mistura entre natureza e homem. O homem fomenta uma arte na qual prende ao mesmo jugo os elementos naturais e seus sentimentos.

Dessa forma, Salvador Dalí usou em suas obras um “método crítico paranoico”. Essa maneira de proceder abrangia várias formas de combinação irracionais: imagens que podem ser apreendidas conforme o entendimento, a percepção do observador. Uma peculiaridade de Dalí é que, mesmo pintando imagens fantásticas, elas sempre resultavam em modo acadêmico, admirável e com veracidade fotográfica, o que alguns pintores da época repreendiam.

A arte de Salvador Dalí foi muito influenciada pelas obras de Sigmund Freud. Suas telas são cheias de muitos símbolos nem sempre compreensíveis. Enxergamos que sua obra eleva bem o fundo das telas com praias, cidades, céu, mar ou algo que podemos reconhecer para apresentar ao observador suas formas visionárias.

O movimento surrealista de Salvador Dalí é o próprio retrato do irracional, o anúncio da imaginação livre, o entranhamento do mundo real no mundo irreal: é o homem se desmantelando e saindo do controle, é a exposição das emoções íntimas e enigmáticas, conciliando as imagens fantásticas.

Salvador Dalí difundia a intensificação do inconsciente, do sonho, da fantasia e dos estados lânguidos. As construções psicanalíticas de Freud sobre o inconsciente contribuíram para que Dalí organizasse o seu método, que perambulava dentro do surrealismo, com as manifestações pictóricas para os seus temas por anamorfozes. O termo anamorfose possui, em português, significado de:

Imagem deformada de um objeto, dada por um espelho curvo ou por um sistema óptico não esférico, bem como pelos aparelhos de raios X (deformação cônica das sombras). Pintura Efeito de óptica que consiste em deformar aquilo que, visto sob certo ângulo, retoma seu aspecto verdadeiro.

(Disponível em: <http://www.dicio.com.br>)

Salvador Dalí comprometia a sua arte com o Surrealismo e a concretizava a partir do próprio inconsciente, fazendo com que sua produção artística pedisse um leitor com uma divagação penetrativa ainda mais exigente, sua obra clama por um olhar libertador.

Já René Magritte enunciava seus objetos em espaços imprevisíveis, apresentando objetos mais comuns que sugeriam um significado metafórico, imagético e poético, telas divertidas e bem-humoradas. Através das imagens do cotidiano verseja e ironiza em suas pinturas a insegurança, a dúvida, a hesitação, a irreflexão, a crise e o desequilíbrio do mundo moderno, mundo impetuoso e

subversivo que faz o homem sentir necessidade de ter um propósito para tudo. A partir dessa perspectiva, o autor brinca com arranjos bizarros, analisando a vida e dizendo que suas telas não são para ser admiradas, mas refletidas.

Neste subcapítulo, estudar-se-ão alguns poemas de Helvécio Goulart relacionando-os com algumas telas de Salvador Dalí e René Magritte. Destacar-se-á que a poesia e a pintura recorrem à imaginação, às metáforas das imagens e à linguagem da representação; assim, a pintura e o poema são e não são reais, ao mesmo tempo.

3.1 – Imagens poéticas e imagens pictóricas: a teoria na prática

A ideia não pertence à
alma, a alma que
pertence à ideia.

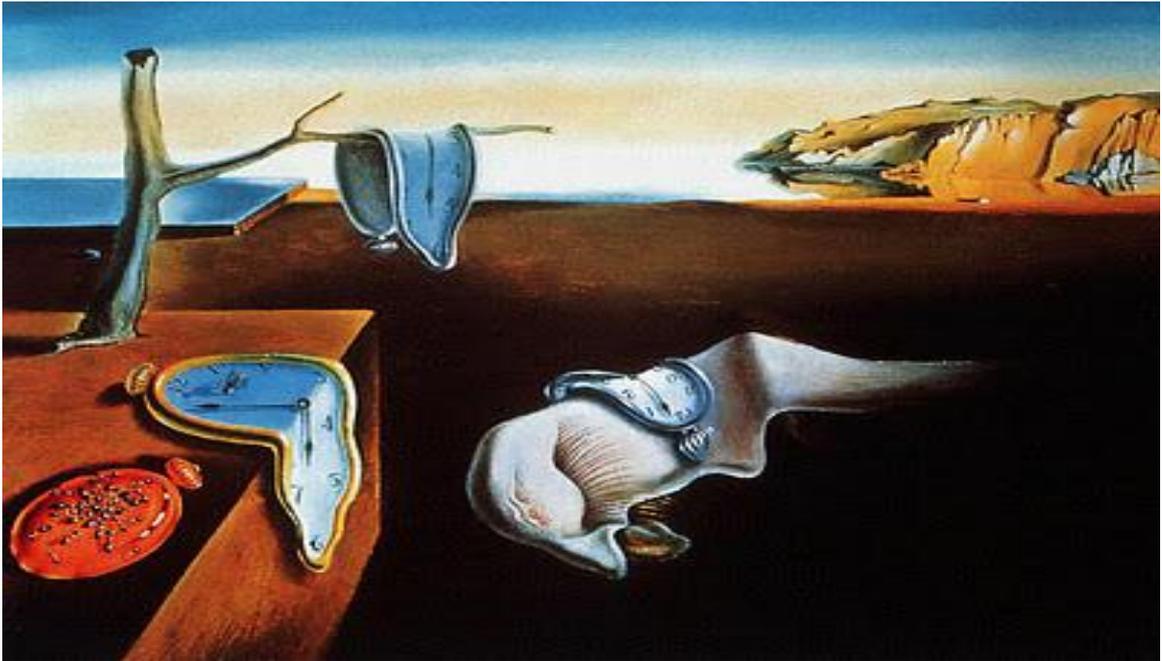
Charles Peirce

No lirismo do poema *A Hora*, de Helvécio Goulart, o eu poético deixa os leitores pensativos sobre os temas comuns, provavelmente, toda a humanidade: a fugacidade da vida, a efemeridade do tempo, a memória, as lembranças e as saudades. No início da leitura do poema percebe-se que o eu lírico está em primeira pessoa, levando a entrar na sua poesia, referindo-se à subjetividade humana. Ainda, em processo de construção do seu poema, o eu poético, usa signos e ritmos surrealistas, aproximando o poema da tela *A persistência da memória*, de Salvador Dalí.

A HORA

Nós nos chegamos perto
e nos tocamos.
A vida fica parada
a nos olhar.
Do fundo da memória
retiro os sinais da alegria
para coroar-lhe a cabeça.
Chegam cavalos de longe
com as patas de frio;
o fogo na madeira
cria imagens de vinho
em nossa boca.
Mas o tempo,
quando pousa em nossa pele,
encontra-se temerosos de nos perdermos
com a hora que soa. (GOULART, 1995. p. 18)

O poema faz surgirem imagens de uma inquietude paradoxalmente plácida, como se vê nos quadros surrealistas que evocam algo distante, com suas imagens distorcidas, carregadas de um queimor existencial. O toque, a vida que paralisa, a memória e, por último, “... a hora que soa”, essa mesma hora que na tela de Dalí, se contrapõe à memória que flui.



(A persistência da memória – Salvador Dalí - 1931)

A propósito da obra *A persistência da memória*, partindo do próprio título expressa uma imagem que pode ser vista apenas uma vez e não mais sairá da memória do observador. Tanto faz ser ou não um leitor de artes plásticas, os signos irão pairar em um lugar não definido e ficarão incomodando a todo o tempo.

A partir dessa perspectiva, volta-se à teoria de Charles Sanders Peirce sobre os fenômenos dos signos. Este autor faz um estudo considerando três noções semióticas: primeiridade, secundidade e terceiridade. Segundo Lucia Santaella, estudiosa de Peirce:

A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. A secundidade está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência. A forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se

refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete) (SANTAELLA, 2004, p. 7).

Para Peirce, o aprendizado e as ideias do homem são fusões semióticas, o universo está entremeado de signos:

O signo é qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo.

(SANTAELLA, 2004, p. 8)

O signo transita pela mente (representação) a partir de algo (objeto) e parte para um outro (interpretante). Assim, vemos no primeiro plano da tela de Dalí em pauta os três relógios diluídos (um deles com uma mosca), uma árvore seca e um rosto deteriorado e outro relógio vermelho fechado (com muitas formigas), e ao fundo o céu, o mar e os rochedos e as cores: azul, vermelho, preto e uma claridade ao centro e no fundo da tela; e no poema temos no primeiro plano: o tocar, o olhar, a memória, os cavalos, o fogo, o vinho, o degustar, a hora (o tempo).

A partir do conceito sobre primeiridade, como uma passagem de fenômeno pela consciência, uma impressão acarretada por uma ideia, o leitor eixa-se levar por um primeiro olhar contemplativo sobre a tela e sobre o poema, fica dominado pelos feítios sensitivos à manifestação do ritmo e das imagens poéticas, como também pelas cores que preenchem o quadro.

Esse primeiro olhar de admiração está direcionado ao nível das sensações puras que planam no campo das hipóteses; pode se dizer que os signos da tela e do poema, citados anteriormente, são “qualissignos”, ou seja, qualidades que são signos, pois a qualidade por si só não tem a competência de representar nada, porque ela só parece possível. Essas qualidades são as probabilidades que o intérprete da tela e/ou do poema tem de conciliar outras agregações; porém, na primeiridade o intérprete move a percepção no plano da qualidade, não se transporta para a memória ou outras lembranças.

Os qualissignos do poema *A hora*, de Helvécio Goulart, e da tela *A persistência da memória*, de Salvador Dalí, são os substantivos, as colocações e as quebras dos versos, as cores, a aparência deformada das imagens das quais surge uma relação com os objetos. Logo, as qualidades visuais, em um primeiro olhar

êxtase para o poema e para a tela em análises, são ícones por recordar, mesmo que indeterminadamente, uma sensação ou um sentimento que compreende por similitude das qualidades que se deram originalmente à meditação.

No quadro-signo de Dalí *A persistência da memória*, vê-se que os aspectos icônicos dos *qualissignos* designam uma sensação de quebra de paradigmas e sentimentos absurdos. As cores também são qualidades icônicas e ensejam outras associações. Temos o azul em dois relógios, como plano de fundo (fundindo-se em céu e mar) que pode estar associado à monotonia, e pode suscitar a ideia de sonolência, que nos remete à imagem central da tela, pois está de olhos fechados. Ainda: ao lado dos relógios azuis há um relógio fechado, vermelho, que pode representar o desejo de manter a chama viva, ou seja, o tempo vivo, mas o relógio se apresenta fechado, como se o tempo dormisse. O vermelho também pode representar o perigo: o tempo pode estar, às vezes, favorável e outras vezes não; isso traz o perigo. No centro da tela, o rosto com o olho fechado traz um tom branco e, acima dele, um relógio com o fundo branco. O branco reflete raios luminosos, proporciona clareza total. Essa tonalidade enconde nos sonhos, embora o branco também simbolize a libertação, o lado espiritual que se reestabelece interiormente. O quadro em observação configura mesa, a parte interior é constituída por diversos tons de marrom, simbolizando a cor da Terra. Essa cor está relacionada à repressão emocional e ao medo do mundo exterior e do futuro; a falta de conhecimento de si mesmo. A relação com as outras cores sugere a compressão do tema principal: é o medo do tempo.

Levando em consideração o elo entre o signo e o intérprete tríade da primeiridade, vemos que a interpretação, quanto ao nível de qualidade, está associada às possibilidades e hipóteses. Assim, o quadro de Dalí e o poema de Goulart lembram que o ser humano está muito preocupado com o tempo e ao mesmo tempo ele o teme, e às vezes deseja pará-lo, voltar atrás, ou ainda adiantá-lo, mas como nenhuma dessas possibilidades podem tornar-se reais, o que é possível é fechar os olhos para ele.

Ao longo de sua história os relógios, como aqui, assumem formas diferentes do que parece habitual, e isso mexe com o leitor, traz inquietação em relação ao tempo e à memória. A flacidez como os relógios são pintados contrapõem com a firmeza que o homem pensa ter sobre a vida: o homem é incapaz de explicar a memória.

Notam-se três relógios com horários diferentes, podendo lembrar que cada homem tem o seu tempo e o seu espaço. O número três ainda nos lembra, simbolicamente, a expressão de totalidade, de união e de sexualidade, pois dá uma ideia de fusão entre o Homem, o Céu e a Terra, (pai, mãe e filho) A arte de Dalí também trabalha com os três elementos, o pintor expõe o homem no solo escuro, deixa o céu como paisagem de fundo e destaca os relógios, fazendo com que o objeto seja mais importante que o homem e deixa-o preso ao tempo psicológico.

O relógio que está num bloco de madeira tem sobre si um inseto, a mosca é esse inseto e, por sua característica, costuma emitir zumbido incomodativo. O quarto relógio permanece fechado e é devorado por muitas formigas: a formiga é vista como símbolo de vida organizada em sociedade e de providência. Essa metáfora de Dalí provoca, sugere o entendimento de que a arte está cansada de ser organizada e de ser controlada; o relógio se fecha para essa arte, a arte agora é livre e foge de qualquer influência lógica e racional.

Alguns leitores de arte também leem a obra dizendo que o rosto deformado, no meio da tela, é o próprio Dalí. De olhos fechados, sugere que está sonhando, lembrando a importância dos sonhos. Nos sonhos, nem o tempo nem o espaço são fixos, eles se movem, oscilam e estremecem como estão expostos os relógios. Sendo ou não o próprio Dalí no centro da tela, nota-se ser um rosto desfigurado, que fecha os olhos para o tempo. Propõe-se aqui uma interpretação surrealista de que homem fecha os olhos para a arte clássica, fazendo uma crítica à arte burguesa, e quer acordar em outro mundo, em outro instante, para contemplar uma nova arte, a arte do irracional, do inconsciente, do imaginário e do ocultamento.

O pano de fundo da pintura é uma paisagem de Porto Lligat, uma pequena vila, localizada na Espanha, os rochedos do Cabo Creus, remetem à memória de infância de Salvador Dalí. Dessa maneira observa-se que a efervescência da tela se dá através das antíteses imagéticas: as rochas duras e os relógios moles; luz e escuridão; realidade e sonho; razão e liberdade do inconsciente.

Por meio da verbalização imaginária e devaneadora, Salvador Dalí recria a realidade, ele consegue dar novos sentidos a objetos presentes no cotidiano e não são notados na forma como ele os pinta. Assim, os objetos transpõem seus limites da essência, procurando sua abstração e estranheza. O espaço e o tempo também se dissolvem, deterioraram-se e desfiguram-se à proporção que a negridão e a

obscuridade vão se apossando da tela, a cor preta mostra o ser se abrindo para o inconsciente.

Em *A persistência da memória*, Dalí metaforizou a mente humana, cujo tempo é mensurado e vivido por ele mesmo e por todos os que veem o quadro: nessa tela há um aborbulhamento dos sonhos e da vida íntima, e a memória se instaura. E no poema *A hora*, o eu lírico trabalha com a aproximação extrema, como a arte surreal; é a própria experiência do homem com a beleza artística: “Nós nos chegamos perto / e nos tocamos”. Logo vem o congelamento, um estado de êxtase, a vida que nos olha? A arte moderna, independente é que nos vê, a arte nos dá vários nós e não se consegue entendê-la, a poesia e a pintura moderna são emancipadas e autorreflexivas: “a vida fica parada / a nos olhar”. “Do fundo da memória / retiro os sinais da alegria / para coroar-lhe a cabeça”. O verbo retirar, nesse verso, é ambíguo, assim como a arte, e conduz a dois sentidos: retiro no sentido de extrair do fundo da memória a alegria, ou o sentido de descartar ou deixar de lado a alegria; “Chegam cavalos de longe / com as patas de frio; / o fogo na madeira / cria imagens de vinho / em nossa boca”. No mito de *Pégasus* o cavalo é a representação de sangue quente e patas frias, assim pode-se pensar que o corpo do homem é seu próprio cavalo, é aquele que o conduz em seus caminhos, é a possibilidade das passagens, e as patas frias estão longe da arte, no mito platônico o cavalo representa a ascensão da alma. E o fogo é a parte da obra para entender a própria obra e a obra entender a pessoa; o eu lírico faz o processo inverso, pois geralmente bebe-se o vinho para acender a lareira... a imagem da visão é trocada pelo paladar (imagens sinestésicas). “Mas o tempo, / quando pousa em nossa pele, / encontra-se temerosos de nos perdermos / com a hora que soa”. A hora é o mundo exterior, esse poema faz um mergulho introspectivo e profundo, promovendo uma passagem pelo universo da imagem do devaneio, no sentido de experimentar a arte, para acordar no final.

3.2 – Discurso metafórico da imagem

A arte evoca o mistério sem
o qual o mundo não existiria

René Magritte

A metáfora é considerada um recurso de criação e recriação dentro da língua, seja na linguagem verbal ou não verbal, e seja esse texto literário ou não. Ao

analisar *Estranhos*, de Helvécio Goulart, e as telas *Os amantes*, de René Magritte, observa-se que esse poema e essas pinturas apresentam pontos em comum, como: o ser humano que esconde sua face, a estranheza, a verdade ocultada, os sentimentos mascarados e não revelados ao outro, e talvez nem a si próprio:

Estranhos

Desde que ninguém se machuque
é possível viver.
As suas mãos estão brancas,
pássaros da madrugada.
O licor na garganta
é doce e amargo
raiz de asas,
barco,
escarpa de pedra.
A verdade é que ninguém se conhece
assim como o ar e a asa de uma abelha.

(GOULART, 1995. P. 92).

Tal qual o poema de Helvécio Goulart, as duas telas de Magritte que se seguem apresentam essa contradição que faz aflorar a dimensão do perto e do distante, simultaneamente. Os rostos dos amantes, embora se toquem e se beijem, estão cobertos e isso potencializa a poeticidade da obra que propõe, metaforicamente, algumas nuances inerentes aos amantes que, no cotidiano, não são abertamente consideradas.



(Os amantes – René Magritte – 1928)



(Os amantes – René Magritte – 1928)

Retomando os conceitos anteriores sobre a Semiótica da Imagem, lembramos que Peirce nos fala que o ícone é um signo, sendo que o signo-referente, isto é, signo-objeto, demarca um objeto ao transcrevê-lo ou parafraseá-lo, serão ícones tanto “imagens quanto diagramas ou metáforas”.

Os signos icônicos emitem comunicação porque são percebidos rapidamente, porém, para Pierce, na Teoria da Comunicação, o ícone é entrelaçado de outros ícones menores, como, por exemplo, nessa tela de Magritte há uma pintura de uma paisagem (ícone grande) que outorga outros ícones menores como o casal que está à frente da tela.

É certo que a imagem torna menor o objeto, todavia, não podemos julgar as inúmeras possibilidades de interpretações da imagem, não podemos pensar na relação texto-pensamento? É o texto que reduz o pensamento ou o pensamento é diminuído pelo texto? Logo dizemos que a imagem é livre e autônoma, pois ela pode ser utilizada para explicar teorias, falar de si mesma, ilustrar a história. Enfim, a imagem é criação e o redimensionamento do humano.

A tradição é determinada pela verbalização como signo universal, precisa-se, porém, mudar essa concepção, pois as imagens e as palavras são permutáveis, dificilmente são paradoxais. E como disse BAUDELAIRE, “ter imaginação é ver o mundo em sua totalidade, porque as imagens têm o poder e a missão de mostrar o que se mantém refratário ao conceito”. Nesse sentido em que imagens e palavras são reciprocamente transferíveis analisaremos o poema *Estranhos*, de Helvécio Goulart e as telas *Os amantes*, de René Magritte. O eu lírico do poema inicia “Desde que ninguém se machuque / é possível viver”. O termo vida:

Vida vem do latim *Vita* e tem vários significados. Pode significar o espaço de tempo entre o momento da concepção e a morte, que pode ser de um ente de um organismo, um fenômeno que anima a matéria, ou ainda significando a vida e os processos de relacionamentos. Para ter vida, um ser vivo precisa crescer, metabolizar, se movimentar, reproduzir ou não, e responder a estímulos externos. A vida tem uma característica maior que é a descendência, a capacidade que uma forma de vida tem de gerar descendentes que são mais ou menos semelhantes aos pais, e trazendo ainda algumas características próprias. Esta modificação caracteriza a evolução. Encontramos aí o estudo da genética. A matéria genética consiste principalmente em DNA e RNA.

A origem da vida vem sendo explicada através de muitas teorias, incluindo de astrônomos, biólogos, astrofísicos, dizendo que a vida microbiana é a mais difundida na crosta da terra, e em vários locais nas profundezas dos oceanos. A vida tem por base o carbono e a energia é obtida pela presença do oxigênio livre no ar ou através da redução de compostos como sulfatos, etc.

(Disponível em: <http://www.significados.com.br>)

Nesses primeiros versos, o eu lírico utiliza o verbo “machucar”, que sugere o ato de ferir, magoar, fracassar, coisas passíveis de acontecer nas vidas humanas, sendo quase impossível viver sem esses acontecimentos. Assim, não há vida do ponto de vista do poema. O eu poético leva a pensar no conceito do que é viver, e cada qual responderia de forma diferente essa pergunta, cada um busca um motivo para continuar vivendo, rodeados de perguntas sem respostas, como a própria arte: é a vida que imita a arte ou a arte que imita a vida?

Intertextualizando esses versos com a tela, vê-se nesses dois rostos, cobertos com panos brancos, o lado existencial, o ser buscando encontrar-se em si mesmo, o homem perdendo sua face, o homem vivendo a era da indiferença, assim também a arte buscando sua face, voltando para si e deixando incógnitas para quem as vê.

“As suas mãos estão brancas, / pássaros da madrugada” – segundo Chevalier, os pássaros noturnos “da madrugada” simbolizam as almas de outro mundo, que voltam para perto de onde moravam e gemem durante a noite, mas esses pássaros têm as mãos brancas, sendo que mão sugere uma ideia de poder e dominação, mas são brancas, o que ora significa a ausência, ora a totalidade das cores, e ainda o branco pode ser a iniciação do diurno, da transfiguração, e o despertar para o entendimento. O homem na madrugada, na escuridão, nas trevas, não enxerga, fica tudo obscuro, dessa forma é obrigado a rescindir para ele mesmo, é o momento de libertação, de desprendimento do mundo exterior e internalizar-se no seu mundo interior, e esse pode ser o grande estranhamento, pois o homem, na

maioria das vezes, não se conhece, logo a arte surreal encontra-se na madrugada, no meio do caos, na ausência de todas as cores e de todas as luzes, angustia-se e se volta para seu inconsciente, produzindo sua arte. Como Magritte que usou panos brancos para representar a perda da face humana, a despersonalização, o branco também mostra que o humano está em condições de mudanças. Assim, interiormente, está vivendo na negridão.

“O licor na garganta / é doce e amargo / raiz de asas, / barco, / escarpa de pedra”. O licor é uma bebida alcóolica doce que mistura vários sabores como frutas, ervas e sementes que costumam descansar por muito tempo até chegar ao sabor ideal, e ao degustar esse licor o eu lírico sinestesia o leitor com os dois tipos de paladares: doce e amargo, sendo que o paladar é comparado à impressão digital, cada um tem o seu, assim também a sensação do licor ser doce ou amargo pode estar ligado a lembranças desse eu lírico, sendo boas e ruins simultaneamente. O leitor pode perceber o texto, a tela, a escultura, a música, doce ou amargo, também os amantes de Magritte: ao se “beijarem”, cada qual pode ter impressões diferentes.

Ainda temos outro paradoxo nesse verso: “raiz de asas”. Raiz, nas plantas, além de fixá-las no solo, é quem absorve os nutrientes para as mesmas. As asas, segundo Chevalier, são os símbolos “do alçar voos, de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito – de passagem ao corpo sutil” (p.90), e pode-se sugerir ser o próprio eu lírico, que está enraizado aqui, escrevendo, mas voa para longe, com sua inspiração, para materializar esse poema.

No dicionário de símbolos de Chevalier, “barco” pode representar a travessia. Uma viagem, também, completa Gaston Bachelard, que “conduz a esse nascimento é o berço redescoberto. No mesmo sentido, evoca o seio ou o útero. A primeira barca é, talvez, o ataúde” (p.122): “A vida presente também é uma navegação perigosa. Desse ponto de vista, a imagem da barca é um símbolo de segurança” (p.122). A pedra, ainda quando bruta, simboliza a liberdade; já quando é moldada, é a servidão. Assim também são as palavras que, quando estão nos versos, podem sugerir infinitas imagens, mas quando são lapidadas perdem suas multissignificações.

“A verdade é que ninguém se conhece/ assim como o ar e a asa de uma abelha” – o ar e as asas da abelha precisam um do outro, mas não se conhecem. Assim como Os amantes, as pessoas deixam de se olhar nos olhos, mas continuam a precisar uns dos outros. O ar é sutil por si mesmo, é o elemento que representa a

espiritualização, é a expansão, é a luz, é o ser que não se olhava, que não se via em si, nem no outro, se encontrando, é a arte perdendo sua face, sua referencialidade, e se descobrindo de outras formas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penetrar o universo poético e surrealista de Hércio Goulart, ainda pouco estudado, fez deste trabalho uma tarefa convidativa e desafiadora, pois, a cada verso lido, relido e sentido, se dava uma nova descoberta. Cobiçamos extrair dos poemas goulartianos selecionados toda sua essência imaginativa e penetrante, mas como temos consciência, a poesia é! É uma fonte inesgotável, assim temos a certeza de que este trabalho pode ir além.

No espaço goulartiano, tentamos nos transportar de nosso mundo para o mundo poético criado por seus eus líricos. A cada verso uma nova imagem transfigurada, multilada, estraçalhada, como seu próprio poema, deixando marcas incompletas, caos na pontuação e na estruturação, muito nos incomodou. É o mundo moderno dentro de poucas palavras que nos levam a multissignificações e plurissignificantes.

Os poemas de Hércio Goulart podem parecer simples na primeira leitura, mas à medida que as investigações vão se efetivando, percebemos a riqueza das metáforas e dos devaneios, sendo tão grande tal riqueza que seus escritos nos permitiram sensações ímpares ao produzirmos esta pesquisa. Esse autor nos apresenta uma multidão de eus líricos magnificentes, que acionam os mais profundos sentimentos humanos, fazendo-nos crer que estas sensações ocorrerão com os demais leitores, prestes a conhecer e devanear junto com Goulart.

Dividimos nosso trabalho em três partes, mas uma sempre retoma a outra, vez que os temas e os procedimentos sempre se reaproximam ao analisarmos os poemas e as imagens poéticas. No primeiro capítulo, o foco foi o estudo da imagem e da imaginação nas poesias; no segundo capítulo, a ênfase aconteceu nos devaneios dos eus poéticos; e, na última parte da pesquisa, a comparação dos signos poéticos surrealistas dentro da poesia e da pintura.

Tentamos mostrar, para os leitores, que as interartes estão ao nosso redor para serem lidas, sentidas e analisadas, assim optamos por unir poesia e pintura, das quais nos tocam com imagens, cada qual com sua forma específica.

No decorrer deste trabalho, notamos que a poesia de Hércio Goulart carece ainda de ser divulgada para o mundo, especialmente na área acadêmica. Há uma infinidade de temas que podem ser explorados em seus poemas, foi a partir

desse dinamismo poético que suas produções nos deram esse leque de possibilidades para serem estudadas.

Empenhamo-nos em responder às questões apresentadas na introdução do trabalho e também as que foram surgindo no percurso, analisamos as imagens poéticas goulartianas e pictóricas de artistas consagrados do Surrealismo, comparamos como o poeta e os pintores articulam seus processos de desconstruções das imagens e ainda tentamos mostrar como a poesia fala na pintura e a pintura na poesia.

Dessa forma, encerramos nosso trabalho, com a sensação de que é possível empreender desdobramentos infinitos, com o desejo de mergulhar no mundo de plurissignos de Goulart e dos pintores surrealistas.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, F. D. **A questão do imaginário: a contribuição de Sartre**. Em aberto, Brasília, ano 14, n.61, pp.79-85, jan./mar. 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**; trad. Antonio de Pádua Danesi. 3 ed. São Paulo: Editora WMF- Martins Fontes, 2009.

_____ **O ar e os sonhos**, São Paulo, Editora Martins Fontes, 2001.

_____ **A psicanálise do fogo**, São Paulo, Editora Martins Fontes, 2008.

Bosi, Alfredo, **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRAGA, Antonio C. **Nietzsche - o Filósofo do Niilismo e do Eterno Retorno**, Rio de Janeiro, Editora: EDITORA LAFONTE: 2011, (Col. Filosofia Comentada)

BRENNER, Frank e WALSH, David, “André Breton e os problemas da cultura no século XX”, 16 Marzo 2007.

Disponível em: http://www.wsws.org/pt/2007/mar2007/port-m16_prn.shtml

BRITO, Maria Helena de Oliveira, **O que é a imaginação?**, disponível em: mariahelena@ucg.br

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. “História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema”. *In*: CALAZANS, Flávio. VAINFA, Ronaldo. **Domínios da história**, São Paulo, s/d.

CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. *In*: TOLEDO, Dionísio de (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

DESCHARNES, Robert e NÉRET, Gilles - **Salvador Dali - A Obra Pintada**, Germany: Benedikt Taschen, 1997.

DURAND, Gilbert, **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol.1. Editora Imago. Rio de Janeiro, 1996.

GIANNOTTI, Marco, “A imagem escrita”, *in*: ZUNÁI - Revista de poesia & debates, ARS (São Paulo) vol.1 no.1 São Paulo 2003

GIBSON, Ian – **La vida desafortada de Salvador Dali** – Barcelona: Anagrama Editorial, 1998.

_____. Lorca-Dali. El amor que no pudo ser - Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2000

HOPKINS, Jim. “O Inconsciente”, Trad. Marco Antonio Franciotti In Guttenplan, S. (1995), *In: A Companion to the Philosophy of Mind*, Oxford: Blackwell, pp. 598-607.

JUNG, C.G. **A dinâmica do inconsciente**. 3ª ed. Ed. Vozes.Petrópolis,1998.

LAPLANTINE, François, TRINDADE, Liana, **O que é imaginário**, São Paulo, Brasiliense, 1997.

MADDOX, Conroy - Salvador Dali: o gênio excêntrico - Germany: Benedikt Taschen, 1993.

NÉRET, Gilles, **Salvador Dali**, Germany: Benedikt Taschen, 1960.

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

PESSOA, André Vinícius, **Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica**, Rio de Janeiro, (UFRJ), agosto de 2008.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Porto: Rés, 1983.

CATTELAN, Alice Rosália, *et al*, “A ICONOCLASTIA: imagem e desconstrução” Disponível em: <http://revistas.unipar.br/educere/issue/view/97>

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomsom Learning, 2004.

SILVA, Ana Cristina Teodoro da. **Ao Semiótica e história: o tempo como condição do signo**. Revista Eletrônica Boletim do TEMPO, Ano 5, Nº31, Rio, 2010

SIMÕES, Reinério Luiz Moreira, **Imaginação Material Segundo Gaston Bachelard**, Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999, (dissertação de mestrado)

TELES, G. M. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferencias vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____, **As duas estruturas da Imagem literária**, (CES/JF), PP.11-50, disponível em: <http://www.cesjf.br/revistas/verbo>.