



IMAGINÁRIO E RECORDAÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O FAZER POÉTICO DE ADÉLIA MARIA WOELLNER

NEUKIRCHEN, Clarice Braatz Schmidt (UNIOESTE)

RESUMO: Esta pesquisa tem por objetivo investigar a influência da memória e do imaginário na lírica da curitibana Adélia Maria Woellner, buscando demonstrar a influência da memória mítica no fazer poético de Woellner, por meio das imagens e símbolos utilizados na construção poética, salientando que também a retomada dos mitos antigos apresenta-se como uma forma de rememoração do passado. Visa-se observar como o tema da memória, na lírica woellneriana, encontra-se ligado à representação simbólica, ou seja, a influência que a memória exerce sobre as imagens e símbolos, alguns de caráter universal, dos quais a poeta se utiliza. Esta poeta realiza um fazer poético marcado pela contemplação e constante reflexão acerca do eu interior. A presente pesquisa está embasada na perspectiva teórica de autores como Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Octavio Paz, Maurice Halbwachs, Chevalier & Gheerbrant e Ecléa Bosi.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; imaginação; Adélia Maria Woellner.

ABSTRACT: This search has for objective to investigate the influence of memory and imagination in the poetry of Curitibana Adélia Maria Woellner, trying to demonstrate the mythic memory influence in the poetic doing from this author, having the myths present in the poems, as well by the way of the images and symbols used in the poetic building, pointing out also that took back the old myths present as a form of last remembrance. It's aimed to observe how the memory theme, in the Woellner's lyric, it's find joined to the symbol representation, or, the influence that the memory exercises over the images and symbols, some from universal character, which it's used by the poet. This poet shows into "woellneriana's work", marked by contemplation about time and constante reflection about the "interior I". The research had the basis in the theory perspective of authors as Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Octavio Paz, Maurice Halbwachs, Chevalier & Gheerbrant and Ecléa Bosi.

PALAVRAS-CHAVE: Memory; imagination; Adélia Maria Woellner.

MEMÓRIA, IMAGINAÇÃO E CRIAÇÃO POÉTICA

Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós.
Tudo está presente: será presença (PAZ, *O arco e a lira*, 1982, p. 348).

Imaginário e memória são temas privilegiados no campo da literatura. Um dos motivos que explica a constante recorrência a tais temas é o fato de estarem ligados à essência humana, sendo reconhecidos, também, como elementos de caráter social que contribuem na constituição do ser humano, uma vez que, enquanto ser social, cada indivíduo utiliza-se da memória a fim de ser parte integrante da sociedade.

Peter Berger e Thomas Luckmann lançam luzes sobre como se dá a apreensão de determinada realidade pelo indivíduo. Em *A construção social da realidade*, os autores observam como ocorre o processo – iniciado na infância – de socialização do sujeito, apresentando considerações relativas à realidade de natureza subjetiva, da qual faz parte, também, a memória de cada ser humano, uma vez que, ao nascer, já existe uma memória que será repassada ao indivíduo por seus predecessores, conferindo-lhe uma identidade, bem como contribuindo para que ocorra o enraizamento deste em determinado meio social.

Esses autores afirmam que a realidade possui, ao mesmo tempo, uma natureza objetiva e outra subjetiva, sendo que uma forma adequada de compreensão da realidade deve levar em conta este fato. Existiria uma realidade objetiva na sociedade, preexistente ao nascimento de cada pessoa, que, por meio do processo de interiorização, é apropriada pelo sujeito, sendo transformada em sua realidade particular, isto é, subjetiva. Esta interiorização teria por base o relacionamento social. Conforme afirmam Berger e Luckmann, a interiorização é a apropriação pelo sujeito de um mundo preexistente a nós, tornando-o o nosso próprio mundo, sendo que, somente depois de ter ocorrido uma série de interiorizações é que, efetivamente, nos tornamos membro da sociedade. Nessa perspectiva, é plausível dizer que a formação da memória individual ocorre paralelamente a este processo de subjetivação da realidade objetiva, haja vista que será justamente a memória que possibilitará a interiorização, permitindo, assim, a socialização.

Maurice Halbwachs explica a formação das lembranças semelhantemente à forma com que Berger e Luckmann postulam a interiorização da realidade. Para Halbwachs, as lembranças dos indivíduos encontram-se apoiadas em lembranças coletivas. Portanto, o ato de recordar é efetivado por uma memória social, ou seja, as lembranças são coletivas, sendo que nossas recordações sobre o passado alicerçam-se sobre as reminiscências dos outros, garantindo, assim, que a exatidão do fato recordado seja maior. Observa, ainda, que, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 1990, p. 51).

Outro fato relevante da obra de Halbwachs é a observação de que os costumes modernos estão assentados sobre “ilhas de passado conservadas”, ou seja, o que somos, como agimos e pensamos dependerá dos fatos passados, que sobrevivem apenas na memória, mas que, no entanto, nos influenciam no presente. Dessa forma, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 1990, p. 71).

No que diz respeito à aproximação entre o ato de rememorar e o fazer poético, salienta-se que para Emil Staiger, o gênero lírico pode ser considerado o gênero da recordação por excelência. Para Staiger, o poeta utiliza o passado como tema, transformando-o numa espécie de “tesouro da recordação” (1997, p. 55). Ou seja, a rememoração é uma das fontes das quais se alimenta o gênero lírico. A relação entre poesia e memória é tão estreita que Bécquer afirma que “todo mundo sente. Mas só a alguns é dado guardar como um tesouro a memória viva do que sentiram. Penso que estes são os poetas. Mais ainda: penso que o são unicamente por isso” (BÉCQUER apud CHIAMPI, 1991, p. 193).

Na visão de Giambattista Vico, a faculdade poética de base seria a memória, haja vista ser esta a força que modela as imagens, das quais o discurso poético não consegue desvencilhar-se completamente. A ordem imanente do trabalho poético estaria na unidade de sentidos constituída pela relação existente entre memória e fantasia.

Gaston Bachelard também observa que devaneio e lembrança apresentam-se “em total simbiose”, afirmando que o alicerce do fazer poético seria a junção harmônica entre memória e devaneio (2001, p. 134). De acordo com o filósofo, “se quisermos participar do existencialismo do poético, devemos reforçar a união da imaginação com a memória” (2001, p. 114). É importante mencionar que esta memória, a que se refere Bachelard, não é a memória datada, ou seja, histórica.

Segundo Gilbert Durand, a imaginação dá uma espécie de colorido à memória. No entanto, é uma função à parte. Durand exemplifica sua teoria comparando o poeta ao memorialista, ou seja, enquanto o memorialista escreve baseado na memória, o poeta alia à memória a imaginação para compor seus poemas.

Uma das formas de rememoração mais presentes na literatura ocorre por meio da retomada dos mitos, o que é possibilitado graças à existência da memória mítica, que não deixa de ser, também, uma espécie de memória coletiva – inscrita em um tempo imemorial – da qual faz parte toda uma gama de arquétipos. A memó-

ria mítica, assim como a coletiva, também ultrapassa a estrutura da memória do indivíduo, servindo a um caráter de socialização, uma vez que encerra modelos, dogmas e regras a serem seguidos.

Cumpramos ressaltar, aqui, a recorrência, na lírica, às imagens e símbolos que fazem parte da memória ancestral do homem e que não deixam de ser, também, elemento integrante da memória mítica. Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, “ao mergulhar profundamente no seu mundo psíquico, o poeta pode resgatar ‘imagens primordiais mágicas e míticas’, denominadas por Frye de símbolos universais” (2002, p. 48). Mello caracteriza o símbolo como “o terreno eletivo do campo do imaginário, na medida em que é um meio através do qual o ‘sentido’ pode manifestar-se e realizar-se. Ele é o mediador que complementa e totaliza consciência e inconsciência, passado e futuro” (2002, p. 10). As imagens e símbolos, para Mello, “traduzem as relações do homem com o plano transcendente, os mistérios da vida e da morte, a busca de contato e o desvelamento de verdades metafísicas que fundamentam o existir” (2002, p. 10). Já a imagem seria “a metade visível do símbolo, cuja outra metade é o simbolizado: juntos formam a significação” (2002, p. 95). Para Mello, a imagem torna-se simbólica a partir do momento em que se constitui como a representação de uma realidade que não se encontra presente ou que seja de difícil comunicação.

Na contemporaneidade, é por meio da poesia que o pensamento mítico se corporificaria, pois

a poesia restabelece o equilíbrio mítico. Nas nossas sociedades, onde reina a especialização e a divisão do trabalho, o poeta tem por função fabricar solitariamente as palavras e os cantos que o semantismo coletivo das sociedades primitivas segrega anonimamente sob a forma de mitos (DURAND, 1996, p. 52).

Nesse sentido, a própria poesia é um instrumento a serviço da rememoração. Mello, por sua vez, declara que,

o poema lírico, ao privilegiar as imagens simbólicas, bem como as metafóricas (subespécies do símbolo, segundo Creuzer), provoca a ruptura com a linguagem cotidiana e, desse modo, instaura o ‘sagrado’. Nesse sentido, ‘poesia é mitologia’; [...] O hermetismo da lírica moderna assenta na reapropriação do passado, através da construção de versos ‘pletos de ressonâncias de um patrimônio poético, mítico e arcaico (2002, p. 48-49).

Nota-se que a poesia partilha do mesmo espaço em que Durand situa o mito, isto é, no “campo do não-natural ou do não-profano” (1996, p. 94). A forma-

ção do mito situa-se no estágio de pré-lógica. Utilizando a nomenclatura que Durand empresta de Lévy-Strauss, o mito apresenta uma “lógica dilemática”, que foge à habitual. Da mesma forma, é possível dizer que a poesia também partilha dessa “lógica dilemática” que Durand aponta como essência do mito. A razão da poesia é distinta do nexos racionalista que o homem desenvolveu no decorrer do século. Por isso, a poesia, geralmente, foi vista como devaneio, como ilusão, da mesma forma como o mito passa a ser encarado nas sociedades cientificistas e tecnicistas.

MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO NA LÍRICA WOELLNERIANA

Na lírica woellneriana, a memória se faz presente não apenas como tema, mas como base estruturadora do poema. Aliada à imaginação, é a memória que confere ao poeta o material necessário para a realização de seu fazer poético, seja por meio de lembranças do passado, seja pela reflexão acerca da essência do ser humano, seja por meio de imagens e símbolos que remetem à memória, como é o caso da imagem do cofre, do rio e do trem, dentre outras.

No poema “Heranças”, é possível notar a recorrência ao tema da memória por meio do resgate daquilo que está registrado em um tempo original, influenciando na vida do indivíduo, marcando sua identidade:

Trago gravada nas células
a memória dos ancestrais
e no corpo impregnados
os instintos dos animais.
Desvelo minha resistência mineral.
Descubro que tudo mora em mim:
céus, estrelas,
lua e sol,
mares e areias,
ventos e marés,
montanhas e vales,
chuvas e trovões.
Sou terra e sou ar,
sou fogo e água.
Visto-me de folhas e flores,
mastigo resinas
e me sacio em perfumes.

Afinal, despida do que não é meu,
quem sou eu?
(WOELLNER, *Sons do silêncio*, 2004, p. 120).

A influência das vivências dos antepassados na forma de ser do eu lírico são representadas nos dois primeiros versos do poema. A palavra “ancestrais” remete a um ser que resistiu ao fluir do tempo, o que seria, na visão de Chevalier & Gheerbrant, “prova de solidez, de autenticidade, de verdade”, reunindo, assim, “em misteriosas profundezas, àquilo que se encontra na fonte da existência, algo de que participa numa proporção privilegiada” (2002, p. 63-64). A memória ancestral pode ser entendida como a “aptidão hereditária” que o homem possuiria de utilizar-se de “imagens primordiais”, preconizada por Jung, que defendeu a existência de um inconsciente coletivo, responsável pelo fato da imaginação humana ser comum a determinadas épocas e povos, sendo muito parecida, inclusive, com a imaginação dos povos primitivos. Desta forma, tais versos simbolizam a existência de uma memória mítica, que é repassada de geração em geração.

Reporta-se, nos terceiro e quarto versos, à existência da memória atávica, na qual perpetuam-se os instintos humanos, que não precisam ser apreendidos pelo indivíduo, mas que fazem, de forma natural, parte de sua essência. A imagem do animal, de acordo com Chevalier & Gheerbrant, é símbolo “dos princípios e das forças cósmicas, materiais ou espirituais” representando “as camadas profundas do inconsciente e do instinto” (2002, p. 57), salientando que estes “formam identificações parciais com o homem; aspectos, imagens de sua natureza complexa; espelhos de suas pulsões profundas, de seus instintos domesticados ou selvagens” (2002, p. 59). Nesse sentido, os instintos animais com os quais o eu lírico se identifica podem ser entendidos como a representação daquilo que move o homem, sem que este saiba porque. Durand observa que, na vida adulta, a ansiedade gerada por respostas instintivas seria sintoma de “regressão às pulsões mais arcaicas” (2001, p.73).

No quinto verso, o eu lírico revela sua identificação com o mineral que, análogo à imagem da pedra, pode ser compreendido como símbolo de perenidade, representando a força espiritual e personificando, em algumas culturas, “o espírito petrificado dos ancestrais” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 699). Graças a seu caráter imutável, na tradição cristã, a pedra simboliza a sabedoria. A influência do mineral pode ser compreendida como a infinitude das influências do passado no momento presente do indivíduo. Assim, os cinco primeiros versos convergem para o mesmo fim, sendo que tanto a memória dos ancestrais e os

instintos dos animais, quanto a identificação com os minerais sugerem uma ligação entre o eu lírico e as realidades originais que organizam sua vida.

Com a afirmativa “descubro que tudo mora em mim” se expressa a descoberta de que todas as realidades fazem parte do eu lírico. Reconhecer-se impregnado da memória dos antepassados, dos instintos dos animais e da resistência dos minerais permite que este se reconheça como parte integrante do universo, participante de toda a natureza. Integrado ao cosmos, o eu lírico pode vestir-se “de folhas e flores”, mastigar “resinas” e saciar-se de “perfumes”, ou seja, usufruir de tudo que a natureza pode lhe oferecer.

A segunda estrofe delimita a amplitude da participação dos ancestrais e dos instintos na vida do eu lírico, haja vista que este declara não saber o que sobraria se fosse despido de tudo que não é seu, isto é, de tudo que o influencia a partir do exterior. É pertinente afirmar que o poema deflagra a situação do homem no mundo, evidenciando o quanto este é marcado pela trajetória da qual não somente participou, mas que pertenceu àqueles que viveram antes dele, talvez em um tempo perdido no espaço, impossível de se precisar. O homem passa a ser visto, sob esta ótica, como o fruto da essência de que se reveste toda a humanidade, como um ser uno com tudo aquilo que o rodeia e que o antecedeu desde um passado remoto.

Outra questão abordada nos poemas woellnerianos que remetem à rememoração é a busca de uma compreensão a respeito do próprio “eu”, o que se presentifica em poemas como “Descoberta II”, em que o curso de um rio é comparado à vida humana:

Já fui rio represado...
Inconformada,
explorei subterrâneos
e me descobri
tímido fio d'água
escondido nas rochas.
Trago-me à tona,
revelo-me fonte farta
que se larga
e se transforma
em cascata.

(WOELLNER, *Infinito em mim*, 2000, p. 34).

No poema, o eu lírico, metaforicamente comparado a um rio, apropria-se do passado, caracterizado como sua tímida nascente, que, ao ser revelada, possibilita que o rio, até então represado, torne-se uma “fonte farta/ que se alarga/ e se transforma/ em cascata”. Descobrir-se como um tímido fio d’água escondido entre as rochas apresenta-se como uma forma de autodescoberta, de revelação de algo que, apesar de fazer parte da própria constituição do eu lírico e de sua formação enquanto ser vivente, encontrava-se encoberto pelas dificuldades encontradas no presente. Assim como o eu lírico do poema “Incógnita”, que será discutido mais adiante, é aprisionado ao assumir formas que remetem à realização dos próprios desejos, também em “Descoberta II” verifica-se o aprisionamento, que se evidencia por meio da imagem do rio represado, ou seja, o rio que é impedido de seguir seu próprio curso e de ampliar livremente seus espaços. Neste poema, no entanto, o problema do aprisionamento é solucionado graças a uma espécie de regresso ao passado, que surge como uma potência que permite ao eu lírico descobrir sua própria essência e, assim, libertar-se, gerando uma transformação que lhe assegura novas perspectivas para o futuro. O retorno à nascente de um rio apresenta-se como uma imagem que remete ao acesso ao Nirvana, isto é, a obtenção de um estado espiritual superior, apontando para uma volta aos estados originais, ao princípio. Já a imagem da cascata, que é aquilo em que o rio se transforma depois de libertar-se, refere-se à mutabilidade, uma vez que, “embora como entidade, a cachoeira permaneça, ela não é, entretanto, jamais a mesma” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 160), pois, apesar de, aparentemente, possuir sempre a mesma forma, suas águas, em constante movimento, revelam um movimento ininterrupto, representação dos elementos que se alteraram incessantemente, a despeito de sua configuração permanece inalterada. Assim, a imagem da cachoeira simboliza as mudanças ocorridas no íntimo de cada ser e que, apesar de não serem concretamente visíveis, são decisivas para que ocorram alterações na vida de cada sujeito e na sua relação consigo mesmo.

A imagem do cofre também surge relacionada à memória, conforme nota-se em “Libertação”, em que o passado surge como uma espécie de chave para a liberdade:

Abri o cofre
e desvendei imagens ocultas...

Conquistei
o passaporte para a liberdade!
(WOELLNER, *Sons do silêncio*, 2004, p. 94).

O poema é iniciado com a declaração de o eu lírico ter aberto “o cofre”, símbolo que teria por base “o fato de nele se depositar um **Tesouro** material ou espiritual; e o fato de que a abertura do cofre seja o equivalente de uma **revelação**” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 262, grifos do autor). O segundo verso do poema reitera tal significação, apontando para a revelação de algo que se apresentava encoberto. Na segunda estrofe do poema, nota-se que é o ato de abrir o cofre e desvendar determinados enigmas que permite ao eu lírico apropriar-se da liberdade.

Bachelard, ao teorizar sobre a imagem do cofre, observa que “os móveis complexos realizados pelo operário são o testemunho sensível de uma *necessidade de segredos*, de uma inteligência do esconderijo” (1974, p. 408, grifos do autor), salientando que toda fechadura, parte constituinte do cofre, “é um apelo ao arrombador” (1974, p. 408), ou seja, a existência de um cofre apresenta-se como um elemento propulsor à descoberta de algo oculto. No dizer de Bachelard, “no cofre estão as coisas inesquecíveis, inesquecíveis para nós, mas inesquecíveis para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro, estão aí condensados. E, assim, o cofre é a memória do imemorial” (1974, p. 410). Cada lembrança estaria incrustada em um cofre, sendo que “em torno de algumas lembranças do nosso ser, temos a segurança de um *cofre absoluto*” (BACHELARD, 1974, p. 410).

Abriu o cofre, para Bachelard, reiterando os pressupostos de Chevalier & Gheerbrant, seria “o primeiro diferencial da descoberta” (1974, p. 410), descobrimento este que aponta para a revelação de realidades íntimas, desvalorizando a realidade exterior que cerca o indivíduo e superestimando a existência interior, o que possibilita a libertação do próprio ser do homem, conforme se nota no poema analisado.

Em “Incógnita”, poema mencionado anteriormente, as transmutações vividas pelo eu lírico apontam para uma multiplicidade de seres habitando uma única criatura, sendo que a mudança não apaga da memória do indivíduo as fases anteriormente vivenciadas:

Crisálida estranha,
camaleoa,
nasci formiga,
cresci abelha.
Aprisionadas foram

a cigarra
e a borboleta.

Que bichos mais
habitam em mim?
(WOELLNER, *Sons do silêncio*, 2004, p. 58).

No poema, é possível observar algo semelhante a uma evolução. Primeiramente o eu lírico denomina-se camaleoa, representação da capacidade de se adaptar aos diferentes ambientes que cercam o indivíduo. O ponto de partida deu-se num momento em que se identificava com uma formiga, inseto que é valorizado, na cultura judaica, por representar a disposição para o trabalho, mas que, por outro lado, para o budismo tibetano, apresentar-se-ia como símbolo do apego aos bens materiais. Tais significações, em suas polaridades positivas e negativas, também são utilizadas por La Fontaine, em sua conhecida fábula "A cigarra e a formiga".

A segunda forma de vida a ser reconhecida como parte do eu lírico é a abelha. Tal inseto é apresentado por Chevalier & Gheerbrant como correlato à formiga, possuindo, no entanto, complementos que se apresentam como atrativos: as asas e o canto. Podem, por isso, ser consideradas seres superiores às formigas. Graças às suas asas, já não se relacionam somente ao plano material, antes, surgem como símbolos que remetem ao angelismo, ou seja, representam um meio de ligação entre a realidade concreta e espiritual, sendo que

o conjunto de características recolhidas em todas as tradições culturais denota que por toda parte a abelha surge, essencialmente, como que dotada de uma natureza ígnea, como um ser feito de fogo. Representa as sacerdotisas do templo, as pitonisas, as almas puras dos iniciados, o Espírito, a Palavra; purifica pelo fogo e nutre com o mel; queima com seu ferrão e ilumina com seu brilho. No plano social simboliza o senhor da ordem e da prosperidade, rei ou imperador e, igualmente, o ardor guerreiro e a coragem. Aparenta-se aos heróis civilizadores que estabelecem a harmonia por força do saber e do gládio (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 4).

A próxima transformação sofrida leva o eu lírico a assemelhar-se tanto a uma cigarra quanto a uma borboleta. A imagem da borboleta pode ser relacionada à feminilidade, bem como ao transcórrer da vida humana, sendo possível associar o estado em que se apresenta como lagarta à infância, seu crescimento à vida adulta, enquanto a fase de crisálida corresponderia à velhice, apresentando-se o casulo como um túmulo de onde ressurge a alma, que revela o ser em sua forma

mais bela e ágil. Tal simbologia estaria relacionada, assim, ao ciclo de vida humana, abarcando crescimento, morte e renascimento. Também a imagem da cigarra remete a fases de transformação, uma vez que, assim como a borboleta, possui um período em que permanece encasulada, ressurgindo ao término do ciclo. Representa, ainda, os “termos complementares **luz, obscuridade**, pela alternância do seu silêncio durante a noite e do seu estridular ao calor do sol” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 240, grifos do autor). Enquanto a formiga é a representação da diligência, a cigarra surge como símbolo do descuido e da despreocupação. O eu lírico passa por uma série de metamorfoses, sendo suas formas mais leves e despojadas de preocupações terrenas aprisionadas, reiterando a necessidade de uma conformação com a realidade circundante, o que impossibilita uma entrega total às próprias vontades.

Octavio Paz observa que uma das características do ser humano é possuir, em seu próprio âmago, algo que lhe é de difícil acesso, um outro ser que habita sua própria essência. Esse outro, definido por Paz como a pura “outridade” constitutiva do ser, é, mas, ao mesmo tempo, não é o próprio indivíduo. Esse “outro” permaneceria encoberto pela vida profana, podendo, porém, ter sua identidade perdida recordada. É o que ocorre em “Incógnita”, haja vista que o eu lírico consegue determinar algumas das distintas formas de existência que, reunidas, formam a totalidade de seu ser. Os dois últimos versos, no entanto, demonstram que nem mesmo o próprio eu lírico consegue determinar toda a sua pluralidade, antes, reconhece que pode haver outros seres que o habitam, dos quais não possui consciência. Assim, a última estrofe do poema, ao questionar quais as outras possíveis formas de existência que habitam o eu lírico, reitera o princípio de outridade, que se apresenta como parte integrante de cada ser humano.

Outra imagem explorada por Woellner que remete ao transcórre da vida, ressaltando a presença constante da lembrança do passado é a imagem do trem, conforme é possível notar no poema “Recomeço”:

Ceguei
à estação da vida
e embarquei
no trem que era o meu.

Vivi encontros e despedidas,
alegrias e sofrimentos.
Penetrei em cada espaço
e saboreei todos os momentos.

Agora, na última parada,
Constato que tudo se resume
no eterno
recomeçar.

(WOELLNER, *Sons do silêncio*, 2004, p. 29).

Em “Recomeço” o nascimento é apresentado como uma viagem de trem que se inicia. Tal viagem foi aproveitada ao máximo pelo eu lírico, que afirma ter penetrado “em cada espaço” e saboreado “cada momento”, preparando-se para, ao final de sua viagem, descobrir que “tudo se resume/ no eterno/ recomeçar”. Uma das interpretações possíveis relaciona esses três versos a uma visão de tempo que remete ao mito do eterno retorno, isto é, indica uma concepção de tempo infinito, marcado por constantes mortes e recomeços. Seja de acordo com a crença judaico-cristã, que não admite a existência da reencarnação, ou em consonância com outras convicções religiosas, que pregam que cada indivíduo passa pela experiência de inúmeras vidas terrenas, a morte nunca se apresenta como o final absoluto, antes, é vista como uma das portas de acesso a uma nova forma de vida. O eu lírico, ao chegar ao final de sua viagem, isto é, ao deparar-se com a morte, descobre isso: que o final da viagem indica uma nova viagem prestes a se iniciar.

A morte, conforme observa Octávio Paz, é algo inseparável do homem. O ser humano já nasce contaminado com o germe da morte e o nascer nada mais indica do que o ingresso em uma existência que só tem a morte para oferecer. Conforme salienta Paz,

a morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. [...] o viver consiste em termos sido jogados para o morrer, mas esse morrer só se cumpre no e pelo viver. Se o nascer envolve o morrer, também o morrer envolve o nascer; se o nascer está banhado de negatividade, o morrer adquire uma tonalidade positiva porque é determinado pelo nascer. [...] Vida e morte, ser ou nada, não constituem substâncias separadas. Negação e afirmação, falta e plenitude coexistem em nós. São nós (1982, p. 182).

E, nesta relação angustiante do homem com a certeza de que a morte se aproxima a cada dia um pouco mais, surge a poesia que, na visão de Paz, “não se propõe a consolar o homem da morte, mas a fazer com que ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são a totalidade. Recuperar a vida concreta significa reunir a parelha vida-morte, reconquistar um no outro, o tu no eu” (1982, p. 329), salientando que “reduzir toda existência ao modelo humano e terrestre revela certa

falta de imaginação ante as possibilidades do ser. Deve haver outras formas de ser e talvez morrer seja apenas uma passagem” (1982, p. 329). Assim, a forma como a vida e a morte são apresentadas no poema demonstram o crédito na existência de um tempo cíclico que, – longe deste tempo profano das culturas que vêm no calendário um divisor de dias e épocas, – acena para a eternidade, para a perenidade da vida humana.

Durand, ao se referir à imaginação, observa que

a função da imaginação é, acima de tudo, uma função de ‘eufemização’, mas não simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência ergue diante da hedionda figura da morte, mas pelo contrário, dinamismo prospectivo que através de todas as estruturas do projecto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo (1995a, p. 99).

A eufemização da morte e a crença em um eterno recomeçar, apresentam-se, na visão de Durand, como uma forma de destruí-la. É o que ocorre em “Recomeço”, uma vez que os versos “tudo se resume/ no eterno/ recomeçar” neutralizam a potencialidade negativa da morte.

As imagens de tramas e nós também se apresentam revelando a relação com o passado, conforme verifica-se no poema “Mutações”:

Lentamente,
um a um,
desato
os angustiantes nós!
Desenrosco-me
da seda
dos antigos padrões.

Desfiando
trama a trama,
amplio os espaços
de ver,
de sentir,
de amar.

Revisito-me
sem medo

e me visto
de linho
e de ar...

(WOELLNER, *Infinito em mim*, 2000, p. 68).

O poema inicia marcado pela afirmação do eu lírico de que, aos poucos, vai desamarrando os “angustiantes nós” que o prendem a antigos padrões, isto é, ao passado. A utilização da palavra “antigo” ocorre em consonância com o significado apresentado por Chevalier & Gheerbrant, segundo os quais a utilização deste termo “evoca desde logo uma espécie de elo com as forças supratemporais de conservação” (2002, p. 63). E ainda:

para a simbólica, o antigo não é o que está perempto, mas sim o que é persistente, durável, participante do eterno. Influencia o psiquismo como elemento estabilizador e como presença do Além. É o contrário do velho que, em geral, associamos mentalmente ao perecível, à fragilidade, à precariedade (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 64).

Desta forma, o antigo pode ser encarado como os preceitos exteriores ao indivíduo que, apresentando-se de forma estabilizadora, impedem-no de progredir, tanto que, na segunda estrofe, é possível observar que é a partir do desvencilhamento dos nós que prendem o eu lírico ao passado, ou seja, a aquilo que é antigo, que este pode viver novas experiências, encarando o mundo a sua volta de uma forma renovada.

O ato de dar “nós” associa-se ao ato de tecer. Se fiar simboliza a construção do destino, então, desfilar entende-se como uma volta ao passado, com o intuito de refazer o caminho, modificando este destino. Penélope, esposa de Ulisses, uma das mais famosas fiandeiras da mitologia grega, além de tecer, também destecia. O trabalho que era feito durante o dia era desfeito à noite e, assim, ela mantinha-se protegida dos pretendentes inconvenientes, pois somente casar-se-ia novamente quando terminasse de tecer a mortalha de seu sogro. Tal artimanha é analisada por Pierre Brunel como uma forma de defesa arquiteturada pela mitológica personagem, salientando que

a escolha de Penélope por esse trabalho feminino singular, a fim de acalmar seus pretendentes, torna-a a nossos olhos diferente daquela que habitualmente reconhecemos como emblema da fidelidade conjugal. Tecer, fiar dão-lhe tempo para fabricar suas próprias defesas contra o homem, o esposo e o pai. Para ela, é o tempo de sublimar o medo (1997, p. 376).

Penélope desfia para se instrumentalizar contra aquilo que a atemoriza. Se fortalece, assim como o eu lírico do poema, ao desfazer as tramas.

Nota-se que é a quebra com o passado aprisionador e redutor que permite ao eu lírico revisitar-se sem medo, isto é, conhecer sua própria essência, vestindo-se, assim, de “linho/ e de ar”. A simbologia do ar, geralmente, encontra-se associado à espiritualização. Elemento que, assim como o fogo, “é um símbolo sensível da vida invisível, um móbil universal e um purificador” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 68). No esoterismo ismaelita, o ar seria o elemento responsável pela “frutificação do mundo” e pela percepção de cores e formas. No dizer de Chevalier & Gheerbrant,

o ar é o meio próprio da luz, do alçar vôo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias; é a via de comunicação entre a terra e o céu. A trilogia do sonoro, do diáfano e do móbil é... uma produção da impressão íntima de alívio, de alijamento. Ela não nos é dada pelo mundo exterior. É conquista de um ser outrora pesado e confuso que, graças ao movimento imaginário, e escutando as lições da imaginação aérea, se tornou leve, claro e vibrante (2002, p. 68-69).

Fica evidente em “Mutação” que é ao desvencilhar-se daquilo que lhe prendia, que o eu lírico torna-se leve como o ar, passível de ser participante das “propriedades sutis e puras do ar” (2002, p. 69).

Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, “na escrita literária, o imaginário é o lugar de reconciliação entre angústia e desejo, carência e seu preenchimento, sentimento de finitude e possibilidade de regeneração, medo da ameaça externa e recolhimento apaziguador” (2002, p. 21). Nos poemas de Woellner, é possível observar o intento de instaurar, por meio do imaginário, espaços apaziguadores, onde a efemeridade do ser humano possa ser superada. Sua obra dá mostras de um olhar contemplativo e autêntico, que revela as profundezas da alma humana e o âmago dos objetos a respeito dos quais a poeta tece reflexões. As imagens evocadas em seus poemas demonstram a presença de uma acurada sensibilidade poética, que indica um desejo de transformação das realidades inaceitáveis. A lírica woellneriana apresenta uma manifestação original da vida, sendo que procura estabelecer o reencontro do homem consigo mesmo, revelando que o olhar lançado sobre o passado, seja ele real ou imaginário, expressa a tentativa de compreender o que há de mais imperscrutável no interior dos seres humanos, revelando sentidos múltiplos e inovadores.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Coleção Os Pensadores).

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1976.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Missionária revista e corrigida. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHIAMPI, Irlemar (coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995a.

_____. *A fé do sapateiro*. Trad. Sérgio Bath. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995b.

_____. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Imagens e símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins fontes, 1996a.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins fontes, 1996b.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. trad. Celeste Aída Galeão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

WOELLNER, Adélia Maria. *Infinito em mim*. 2 ed. Curitiba, 2000.

_____. *Sons do silêncio*. Curitiba: Torre de Papel, 2004.