



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Mariana da Costa Valim

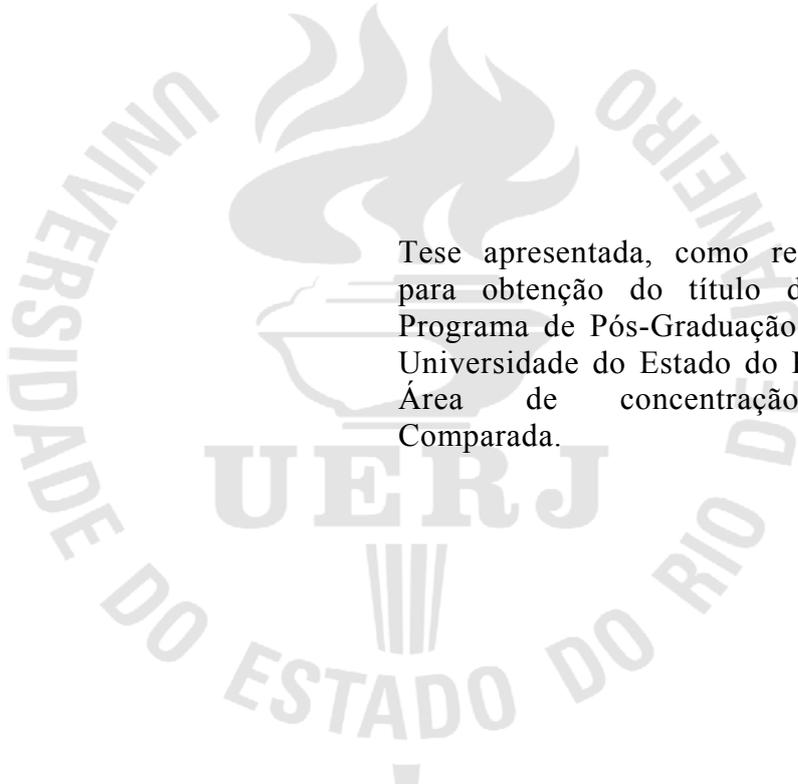
***Llevar la decrepitud como una corona: o homem fissurado em Blanca  
Varela***

Rio de Janeiro

2017

Mariana da Costa Valim

***Llevar la decrepitud como una corona: o homem fissurado em Blanca Varela***



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

V293 Valim, Mariana da Costa.  
Llevar la decrepitud como uma corona : o homem fissurado em Blanca  
Varela / Mariana da Costa Valim. – 2017.  
135 f.

Orientador: Gustavo Bernardo Krause.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de  
Letras.

1. Varela, Blanca 1926-2009 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Poesia  
peruana – Teses. 3. Homem na arte – Teses. I. Bernardo, Gustavo, 1955-. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 860(85)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,  
desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Mariana da Costa Valim

***Llevar la decrepitud como una corona: o homem fissurado em Blanca Varela***

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 28 de agosto de 2017.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Mário Bruno  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Eleonora Ziller Camenietzki  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>.Dra. Martha Alkimin de Araújo Vieira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

## RESUMO

VALIM, Mariana da Costa. *Llevar la decrepitud como una corona: o homem fissurado em Blanca Varela*. 2017. 135 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A poesia de Blanca Varela apresenta um claro viés iconoclasta no que se refere aos grandes conceitos responsáveis por criar uma suposta natureza humana, quais sejam, a faculdade da razão, o desenvolvimento da linguagem – mais especificamente, da escrita –, o domínio sobre a natureza e os animais e, como raiz de todas as outras especificidades, sua descendência direta do Criador, Deus. Corroendo todo esse campo de *referenciação* e arruinando cada detalhe de superioridade do Homem ancorada em tais conceitos, a obra de Blanca Varela se abre para a possibilidade da leitura do Humano atravessada pela potência semântica do termo *fissurado*, ao fazer das pautas citadas a imagem de uma obsessão que funda o homem em uma grande ferida ou cisão.

Palavras-chave: Poesia. Blanca Varela. Humano. Iconoclastia. Fissura.

## ABSTRACT

VALIM, Mariana da Costa. *Llevar la decrepitud como una corona: the fissured man* by Blanca Varela. 2017. 135 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Blanca Varela's poetry presents a clear iconoclastic bias in relation to big concepts responsible for creating a supposed human nature, being the faculty of reason, the development of language, more specifically writing, the domination of nature and animals and, as the roots of all other specificities, her direct descent from the creator, God. Eroding this entire *referential* field and ruining each detail of mankind superiority through the semantic power of the word *fissured* (qualifying someone/something of having physical fissures and/or of being obsessional) when turning the previously mentioned issues into the image of a kind of obsession that engraves mankind with a great wound or schism.

Keywords: Poetry. Blanca Varela. Human. Iconoclasm. Fissure.

## RESUMEN

VALIM, Mariana da Costa. *Llevar la decrepitud como una corona: el hombre fisurado en Blanca Varela*. 2017. 135 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

La poesía de Blanca Varela presenta un claro tono iconoclasta respecto a los conceptos responsables por crear la supuesta naturaleza humana, es decir, la facultad de la razón, el desarrollo del lenguaje, y más propiamente, el desarrollo de la escrita, el dominio sobre la naturaleza y los animales y, como raíz misma de todas las otras especificidades, su descendencia directa del Creador, Dios. Corroído ese campo de *referenciación* y arruinado cada detalle vinculado a la superioridad humana basada en dichos conceptos, la obra de Blanca Varela da paso a la posibilidad de la lectura de lo Humano atravesada por la potencia semántica del término *fisurado*, por hacer de las pautas citadas la imagen de una obsesión que funda el hombre en una gran herida o cisión.

Palabras-clave: Poesía. Blanca Varela. Humano. Iconoclastia. Fisura.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>1 LEITURAS CRÍTICAS</b> .....	10
<b>2 <i>FELIZMENTE NO TENGO NADA EN LA CABEZA</i></b> .....	32
<b>3 <i>A PALAVRA REPTANDO</i></b> .....	57
<b>4 <i>SOY UN ANIMAL QUE NO SE RESIGNA A MORIR</i></b> .....	78
<b>5 <i>CELESTIAL ES EL GARFIO DE LA CARNE EN TRÁNSITO</i></b> .....	100
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	128
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	133

## INTRODUÇÃO

O trabalho que apresento a seguir já mudou de rumos inúmeras vezes. Embora o *corpus* que me proponho a acompanhar tenha permanecido durante esse percurso de idas e vindas, os ângulos de leitura mudaram algumas vezes. Contudo, o tema que suscitou essas diversas possibilidades de enquadramento jamais deixou de ser o mesmo. Como um vício de leitura, ele me persegue – ou eu o busco com a visão *vesgueada*, repetindo a mesma dor sedimentada nos versos.

A pesquisa em Literatura, mais especificamente em poesia, sempre será atacada e acusada como uma investigação vazia de aplicabilidade prática. Eu ouvi isso algumas vezes na vida. Se nos é impossível rebater a crítica quanto ao perfil não utilitário imediato da investigação da arte, é possível, ao menos, responder honestamente que a arte, a literatura, a poesia, lidam com as perguntas que desaparecem no barulho do dia, do trânsito, da vida desatenta e fluida, mas que emergem como farpas, antigas, insistentes, quando o silêncio dentro de nós propicia a dúvida e a dor.

Nesse sentido, posso afirmar sem engano que, durante o desenvolvimento desse trabalho, vi surgir diante de mim, na ocasião da morte de um ente querido, o sentido da solidão e do abandono que apenas versos (nesse caso) têm o poder de evocar e desdobrar para fora (e para dentro) da experiência da perda em si. E isso não é pouco porque fala muito sobre nós.

É em nome desse “falar sobre nós” e seu sentido intrínseco e inerente, sentido velado, pois não há nome possível para dar conta do vazio que ele causa, que trilhei o caminho do meu trabalho. Foi assim que a imagem da fissura me pareceu ideal para dar conta de tantos aspectos que pareciam remeter sempre a um mesmo assunto: o humano e sua condição.

É que, qualquer que fosse o campo de força evocado em linhas temáticas específicas na leitura dos poemas, aquela presença, a um tempo triste e esperançosa, estava ali, no fundo de tudo, como um rosto escavado sob terra e tempo. E a imagem do ser fissurado correspondia perfeitamente a duas questões centrais relacionadas à condição humana e sua relação com a vida: o homem como o ser fendido, *ferido* e, por isso, obcecado, fissurado por essas mesmas condições inerentes a seu ser e por dar respostas a elas. Nesse contexto:

Segundo Freud, há três grandes feridas narcisistas na cultura ocidental: a ferida imposta por Copérnico; a feita por Darwin, quando descobriu que o homem descendia do macaco; e a ferida ocasionada por Freud quando ele mesmo, por sua vez, descobriu que a consciência nasce da inconsciência. Interrogo-me se não se poderia afirmar que Freud, Nietzsche e Marx, ao envolverem-nos em uma interpretação que se vira sempre para si própria, não tenham constituído para nós e para os que nos rodeiam, espelhos que nos reflitam imagens cujas feridas inextinguíveis formam o nosso narcisismo de hoje.<sup>1</sup>

Seguindo essa linha de pensamento, três grandes campos temáticos emergiam da obra vareliana: a existência da razão e da consciência como emancipadoras da condição humana, o desenvolvimento da escrita como abstração em busca da Verdade metafísica, a colocação do Homem no topo da hierarquia entre os seres vivos e, antes de todas as outras condições, a filiação humana da origem divina. É como fissuras constituintes e constituidoras do homem que esses temas serão tratados nos capítulos desse trabalho, e a questão central passa a ser como esses temas surgem, eles próprios, desdobrados, espelhados em uma nova fissura, aquela colocada em movimento através do discurso poético de Blanca Varela. Intuo que o que se verá é um jogo espelhado de opostos que não cessam de refletir imagens invertidas, mas que, nem por isso, deixam de ser as mesmas imagens. Assim, no capítulo dedicado à Razão e ao Logocentrismo, veremos poemas nos quais termos como *ilusão* e *mentira* proliferam e corroem o valor positivo cristalizado na leitura do racional. No capítulo dedicado à palavra, sobressai a incapacidade de dizer, de chegar ao centro do sentido. A relação hierárquica entre o homem e a natureza é corrompida no capítulo dedicado a este tema, por meio de comparações em termos de igualdade e profusão de aspectos animais na constituição do humano. Por fim, o divino é inundado de referências ao carnal e ao escatológico.

Restará, por fim, algo a chamar de natureza humana, destruídas as instâncias que garantem seu estatuto – como a razão, a linguagem, a superioridade diante da natureza –, ou será a natureza humana justamente o resíduo de um choque entre esses conceitos e as instâncias opositivas que esgarçam suas gretas? Resta ler os poemas e observar o que sussurram ou gritam no afã de revelar o que dorme protegido pelo barulho do dia.

Por se tratar de uma obra desconhecida no Brasil, parece-me indiscutível a importância de um capítulo de apresentação da poeta e de sua obra, bem como o recorte de algumas leituras críticas relevantes para a construção de um panorama dessa obra

---

<sup>1</sup>FOUCAULT, 1980, p.10.

poética. Por esses mesmos motivos, escolhi fazer dessa parte um capítulo inicial que complementa a introdução do trabalho.

Por fim, advirto os leitores que fui levada a mergulhar, estrofe por estrofe, nos poemas de Blanca Varela, em um tipo de leitura que, eu reconheço, possa ser claustrofóbica, mas como defesa direi que isso se deveu ao fato de que nunca consegui ler seus poemas senão com olhos de principiante, fascinada, que cheira, esfrega, aperta a letra em negro alto relevo no desejo de tomar posse do sentido que se esvai, ocultando-se na rapidez da explosão do verso seguinte. Eu nunca pude ser diferente lidando com esse abismo de sílabas e, por isso, também assino em primeira pessoa o trabalho que, para meu bem, para meu mal, com mais erros do que acertos, entrego aqui.

## 1 LEITURAS CRÍTICAS

O primeiro poema que li da poeta cuja obra tem sido meu objeto de estudo desde 2007 foi *Curriculum Vitae*<sup>2</sup>. Na ocasião, eu certamente tinha um mundo poético a desvendar e não lidava com o arsenal teórico de que hoje disponho. Mas esse poema, mesmo nessas condições, produziu-se uma onda de impressões profundas, cuja nota de saída era a sensação indigesta e biliar do total sem sentido da vida.

Atiçada pelo poema lido em uma página na internet, comecei uma busca por sua obra impressa e uma bibliografia inicial. O grande obstáculo era de natureza material: não havia nada no Brasil, nenhuma edição de sua obra ou nenhuma edição da fortuna crítica. A obra completa foi trazida da Espanha, e o volume que reunia a mais relevante produção crítica acerca da autora foi encomendado pela internet.

Desconhecida do grande público e da academia brasileira, Blanca Varela é citada somente no livro da ilustre professora Bella Jozef, *História da Literatura Hispano-Americana*<sup>3</sup>, na página 287, no capítulo *A Pós-Modernidade*. A citação é, contudo, bastante breve e comprova o quanto incipiente é a leitura da poesia de Blanca Varela no Brasil, apesar dos prêmios<sup>4</sup> já alcançados pela poeta<sup>5</sup>.

Se for lançado como termo de pesquisa no instrumento de busca virtual *scholar google.com.br* (Google Acadêmico), o nome *Blanca Varela* apresenta agora três entradas em língua portuguesa: (1) uma pequena menção como autora traduzida<sup>6</sup> por Horacio Costa –poeta e ensaísta brasileiro – na apresentação feita do autor em publicação na seção “Poemas”, intitulada “História do Brasil; Pugna e aquiescência”, na revista *Caracol* v. 1, da USP<sup>7</sup>; (2) um artigo intitulado “O Humanismo Crítico na poesia de Blanca Varela”, de Carolina Velleda de Moraes, publicado na revista *Literatura e*

<sup>2</sup> O poema será trazido mais adiante no capítulo.

<sup>3</sup> BELLA, Jozef, 2005, 287.

<sup>4</sup> Premio Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo (México, 2001), III Premio Federico García Lorca de Poesía (Espanha, 2006), Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (Espanha, 2007).

<sup>5</sup> Teve poemários traduzidos em italiano e francês. Um deles, *Concierto Animal*, convertido ao francês, teve o prefácio escrito pelo Nobel de Literatura de 2010, o também peruano Mario Vargas Llosa.

<sup>6</sup> Contudo, após uma busca virtual, não pude estabelecer se essa tradução se trata de um livro ou uma publicação similar, já que a única referência encontrada faz menção a um poemário, *Canto Vilão (Canto Villano)*, sem citar data de publicação, editora ou qualquer outra informação (a não ser o local: São Paulo). Tudo leva a crer que a tradução aludida seja de poemas do poemário *Canto Villano*. A única entrada encontrada em ambiente virtual foi na revista *Zunái*. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/traducoes/blanca\\_varela.htm](http://www.revistazunai.com/traducoes/blanca_varela.htm). Acesso em: nov. 2016.

<sup>7</sup> COSTA, Horácio. História do Brasil; Pugna e aquiescência. *Caracol*, v. 1, n. 5, p. 198-200, 2013.

Autoritarismo<sup>8</sup> em 2011; e (3) uma dissertação defendida na Universidade Federal do Rio Grande, em 2011, pela mesma autora do artigo citado anteriormente, intitulada “*Cerrar los ojos y vernos: o caminho interior em Ejercicios Materiales de Blanca Varela*”. A dissertação de Carolina de Moraes cita minha dissertação, defendida na Universidade Federal Fluminense, em 2010, com o título “*Cuál es la luz / cuál la sombra: a antítese no Canto Villano de Blanca Varela*” como o primeiro trabalho acadêmico brasileiro sobre Blanca Varela. Além disso, a autora cita também questões, apontadas pelo meu trabalho, que considera mais relevantes a serem abordadas em sua dissertação.<sup>9</sup>

Esse desconhecimento evidente da obra vareliana no cenário acadêmico brasileiro me leva a crer na necessidade de ocupar algumas páginas deste trabalho apresentando parte da produção crítica publicada sobre a poesia de Blanca Varela. Assim, aspectos dessa obra, que apenas começa a se abrir para leitores brasileiros, são desvendados pela recepção crítico-acadêmica que vem se desenvolvendo em torno de sua poesia.

“La pasión brilla, arde, se concentra y afila en una frase que es, a un tiempo, **un cuchillo y una herida**”<sup>10</sup>. Assim define a vocação da poesia de Blanca Varela o célebre escritor mexicano Octavio Paz, responsável pelo prólogo do primeiro livro da autora, *Esse Puerto existe*, de 1959. Faca e ferida. Paz fareja a fusão realizada por um pensamento poético que é, a um só tempo, uma interrogação ácida e lúcida, e uma resposta que, de antemão, sabemos não poder ser nada além de um lastro de silêncios. Sobre esse aspecto, Paz argumenta que a poesia de Blanca Varela, assim como a de toda uma geração de poetas do pós-guerra, traz consigo a vocação de ser interrogativa e escrutinadora quanto a tudo o que se refira ao homem e à realidade, alimentada pelo desejo de mergulhar sem ilusões nessa experiência tátil e às escuras, e desenganada do anseio por um final eloquente que dê sentido à trajetória da experiência humana:

Em Blanca Varela, há uma nota, comum a quase todos os poetas de seu tempo, que não aparece nos de grupos anteriores (...). Os poetas da geração anterior se sentiam, por assim dizer, *antes* da História; os novos, *depois*. A Véspera e o Dia Seguinte. Antes da História: na espera do Acontecimento, o Salto, a Revolução ou seja qual for o nome que se queira dar à profetizada ‘mudança final’. Não houve mudança ou, se houve, teve outro caráter, outras

<sup>8</sup> Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo, n° 18, julho-dezembro de 2011, ISSN 1679-849x. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num18/>. Acesso em: nov. 2016.

<sup>9</sup> Disponível em <http://repositorio.furg.br/handle/1/4833>. Acesso em: nov. 2016.

<sup>10</sup> PAZ, 1959 IN DREYFUS & SANTISTEBAN, 2007, 32. “A paixão brilha, arde, se concentra e aguça em uma frase que é, a um só tempo, uma faca e uma ferida”, grifo nosso.

consequências e outra tonalidade. Depois da guerra, não chegamos ao Paraíso ou ao Inferno: estamos no túnel. A poesia anterior à guerra se propôs perfurá-lo ou explodi-lo, a nova pretende explorá-lo, como se explora um continente deserto, uma enfermidade, uma prisão. A rebelião, o humor e outros ingredientes são menos explosivos, porém mais lúcidos. Explorar: reconhecer. A nova poesia quer ser um re-conhecimento.<sup>11</sup>

Adorno lançou a pergunta: como escrever depois de Auschwitz? A poesia de antes da guerra, como afirma Paz, ainda acreditava, de modo geral, na potência do humano, na história que caminhava rumo a um final feliz de paz e prosperidade garantidas pela ciência e pela razão. Depois da 2ª Guerra Mundial, a poesia está atravessada pela percepção do que podem a ciência e a razão: produzir um repertório de barbaridades, fundamentadas na intenção de um progresso e na dissolução das diferenças, anulando, através da morte e do extermínio, qualquer relevo que se contraponha ao mundo linear, branco e homogêneo que então tentavam produzir. As ideias de progresso e de evolução se esvaziam. Em seu lugar, surge a contradição da razão como potência para o bem e para o mal, e a Verdade, como conquista final desses instrumentos, fez-se em cacos pequenos demais para reconstrução. A poesia de Varela traz em seu bojo essa percepção, que, em última instância, destrona o Homem como valor absoluto e corrói a possibilidade de interpretá-lo como possuidor do conhecimento total do mundo e dos enigmas da vida.

(...)

*Para algo cerré la puerta,  
di la espalda  
y entre la rabia y el sueño olvidé muchas cosas.*

*La mitad de los niños se van a la cama hambrientos.*

(...)

---

<sup>11</sup> Idem, 32-33. “En Blanca Varela hay una nota, común a casi todos los poetas de su tiempo, que no aparece en los de grupos anteriores (...). Los poetas de la generación anterior se sentían, por decirlo así, *antes* de la Historia; los nuevos, *después*. La Víspera y el Día Siguiente. Antes de la Historia: en espera del Acontecimiento, el Salto, la Revolución o como quiera llamarse al profetizado ‘cambio final’. No hubo cambio o, si lo hubo, tuvo otro carácter, otras consecuencias y otra tonalidad. Después de la guerra no salimos al Paraíso o al Infierno: estamos en el Túnel. La poesía anterior a la guerra se propuso perforarlo o hacerlo estallar; la nueva pretende explorarlo, como se explora un continente desierto, una enfermedad, una prisión. La rebelión, el humor y otros ingredientes son menos explosivos pero más lúcidos. Explorar: reconocer. La nueva poesía quiere ser un re-conocimiento.”

*Los sabios, en quienes depositamos nuestra confianza,  
nos traicionan.*

– *los niños se van a la cama hambrientos.*  
– *los viejos se van a la muerte hambrientos.*

*El verbo no alimenta. Las cifras no sacian.*  
(...)<sup>12</sup>

(...)

Para algo fechei a porta,  
dei as costas  
e entre a raiva e o sonho esqueci muitas coisas.

A metade dos meninos vão<sup>13</sup> para a cama famintos.  
(...)

Os sábios, em quem depositamos nossa confiança,  
nos traem.

– os meninos vão para a cama famintos  
–os velhos vão para a morte famintos.

O verbo não alimenta. As cifras não saciam.  
(...)

Paz, como outros críticos, via na então incipiente obra de Blanca Varela uma intuição surrealista, algo para além de procedimentos identificados com a corrente estética de Breton, e muito mais próximo de um entendimento da razão como uma evidência limitada e insuficiente para dar conta da realidade e de uma desconfiança crua de que o homem se debate nu e cego, tateando por sentidos que suas mãos não

---

<sup>12</sup>VARELA, 2001, Fragmento de *Conversación con Simone Weil*, poemário *Valses y otras falsas confesiones*.

<sup>13</sup> A concordância foi mantida como estava no poema. O verbo no plural (*van*) apesar do substantivo (*mitad*) estar no singular.

alcançam: “Blanca Varela es un poeta surrealista, si por ello se entiende no una escuela, una ‘manera’, o una academia, sino una estirpe espiritual”<sup>14</sup>.

(...)  
*la verdad desaparece con la luz*  
 (...)  
*es tan aguda la voz del deseo*  
*que es imposible oír-la*  
*es tan callada la voz de la verdad*  
*que es imposible oír-la*  
 (...)<sup>15</sup>

(...)  
 a verdade desaparece com a luz  
 (...)  
 é tão aguda a voz do desejo  
 que é impossível ouvi-la  
 é tão calada a voz da verdade  
 que é impossível ouvi-la  
 (...)

Não deixará de haver, no entanto, poemas varelianos que, pela força da imagem e da plástica que criam, poderiam ser identificados com a estética citada:

*Un astro estala en una pequeña plaza y un pájaro pierde los ojos y cae. Alrededor de él los hombres lloran y ven llegar la nueva estación (...).*  
*Un caballo muere y su alma vuela al cielo sonriendo con sus grandes dientes de madera manchada por el rocío. Más tarde, entre los ángeles, le crecerán negras y sedosas alas con qué espantar a las moscas.(...)*<sup>16</sup>

Um astro explode em uma pequena praça e um pássaro perde os olhos e cai. Ao redor dele os homens choram e veem chegar a nova estação (...).

Um cavalo morre e sua alma voa para o céu sorrindo com seus grandes dentes de madeira manchada pelo orvalho. Mais tarde, entre os anjos, lhe crescerão negras e sedosas asas com que espantar as moscas. (...)

<sup>14</sup> PAZ, *op.cit.*, p. 32. Blanca Varela é um poeta surrealista, se por isso se entende não uma escola, um modo, ou uma academia, mas sim uma estirpe espiritual.

<sup>15</sup> VARELA, *op.cit.*, p.184. Poema *Supuestos*, poemario *Donde todo termina abre las alas*.

<sup>16</sup> Idem, p. 27. Poemário *Ese Puerto Existe*.

Além disso, é justamente o primeiro livro de Blanca Varela o mais associado a essa estética –*Ese Puerto Existe* –, pois apresenta uma poesia que será marcada por fazer emergir na linha do verso recortes de memória, impressões olfativas e tatuagens oriundas dos outros sentidos que, atados na sintaxe do poema, trarão a experiência reconstruída através da amálgama de referências fundidas no inconsciente.

De qualquer forma, Paz reconhece, já naquele momento, em que a poeta era desconhecida da crítica e do público leitor, um caminho futuro que confirmará a vocação de sua obra para o confronto ácido com as pautas que definem o entendimento do Humano: Deus, morte, corpo, memória, logos:

Sua poesia não explica nem raciocina. Também não é uma confidência. É um signo, um conjuro diante, contra e em direção ao mundo, uma pedra tatuada pelo fogo e pelo sal, o amor, o tempo, a solidão. E, também, uma exploração da própria consciência.<sup>17</sup>

As imagens evocadas por Paz conceituam a experiência de escrita e leitura da produção poética de Blanca Varela. Suas palavras queimam malditas olhos, ouvidos e língua de quem as lê, de quem as ouve, de quem as repete, por sua nudez, seu tom acusatório e a sensata e triste desistência de quem se deparou com um abismo no início da empreitada. Difícil lidar com sua obra, pela verdade crua que expressa, arrancando de cada palavra a potência para destruir céus e chãos, como quem maneja a lâmina e raspa eternamente uma ferida que não se quer deixar fechar, porque a Dor é a única verdade palpável e própria.

*MORIR cada día un poco más  
Recortarse las uñas  
el pelo  
los deseos  
aprender a pensar en lo pequeño  
y en lo inmenso  
en las estrellas más lejanas  
e inmóviles  
en el cielo  
manchado como un animal que huye*

<sup>17</sup> PAZ, *op.cit.*, 31. “Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad. Y, también, una exploración de la propia conciencia.”

*en el cielo*  
*espantado por mí*<sup>18</sup>

MORRER cada dia um pouco mais  
 cortar-se as unhas  
 o cabelo  
 os desejos  
 aprender a pensar no pequeno  
 e no imenso<sup>19</sup>  
 nas estrelas mais remotas<sup>20</sup>  
 e imóveis  
 no céu  
 manchado como um animal que foge  
 no céu  
 espantado por mim

José Miguel Oviedo foi outro crítico a identificar na poesia de Blanca Varela uma convergência surrealista. O autor igualmente ressaltou que essa convergência não significa identidade de procedimentos:

Certamente, o leitor não vai encontrar nos poemas de Blanca Varela nada que lembre o automatismo verbal ou o acaso objetivo, ainda que a presença do material inconsciente seja suficientemente notória, sobretudo no início de sua obra. Mas não é isso, nem a forma como está reelaborado, o que determina sua filiação surrealista. O surrealismo não é o que é por ser um cânone ou um conjunto de técnicas artísticas, mas por ser uma *visão* do mundo e um *método* espiritual para transformá-lo. É também uma *moral*, mas uma moral da paixão – a frase é de Sartre – e, portanto, é um modo de enfrentar a realidade que não se esgota dentro dos limites de uma escola ou movimento. Frequentemente, esquecemos que o surrealismo não busca os territórios do sonho e do maravilhoso para fugir da realidade, mas sim para penetrá-la de modo mais intenso e radical. Se indaga nos labirintos da loucura é porque persegue uma nova lógica, que expressa o homem como totalidade. Como diz Ferdinand

<sup>18</sup> VARELA, op. cit., p.235. Poemário *Concierto Animal*.

<sup>19</sup> Os termos “pequeno” e “imenso” são adjetivos substantivados pela presença do artigo neutro “lo”, cuja função é justamente dar caráter de substantivo a termos que não o são. Traduzindo para o português, perde-se a força da imagem pelo fato de o artigo masculino não expressar essa transição semântica dos dois adjetivos com a mesma eficiência.

<sup>20</sup> O termo “remotas” foi escolhido por preservar semelhança fonética com o termo “lejanas”, do espanhol. Assim, segue sendo uma palavra trissilábica, paroxítona, terminada por “as” e com a presença de um fonema consonântico fricativo velar surdo (r- remotas; j-lejanas).

Alquié: “Ao Surrealismo não lhe agrada perder a razão; lhe agrada tudo o que a razão nos faz perder”.<sup>21</sup>

Sobre a obra da poeta peruana, Oviedo também afirma:

Entre a angústia e um delicado humor, esta poesia sempre diz não ao realismo estreito da razão e do estabelecido, e exalta as possibilidades ilimitadas do conhecimento sensível, o único que pode nos religar com o universo.<sup>22</sup>

A constatação sobre a veia beligerante contra a racionalidade encontra, de fato, ressonância na realização do percurso poético de Varela. O real como totalidade dominada por esse pensamento racional foi explicitamente “desmascarado” como instância falaciosa:

*A la realidad*

*y te rendimos diosa  
el gran homenaje  
el mayor asombro  
el bostezo<sup>23</sup>*

À realidade

e te rendemos deusa  
a grande homenagem  
o maior assombro

<sup>21</sup> OVIEDO, 1979 IN IN DREYFUS & SANTISTEBAN, 2007, 39. “Por cierto, el lector no va a encontrar en los poemas de Blanca Varela nada que recuerde el automatismo verbal o el azar objetivo, aunque la presencia del material inconsciente sea bastante notoria sobre todo al comienzo de su obra. Pero no es eso, ni la forma como está reelaborado, lo que determina su filiación surrealista. El surrealismo no es lo que es por ser un canon o un conjunto de técnicas artísticas, sino por ser una visión del mundo y un método espiritual para transformarlo. Es también una moral, pero una moral de la pasión – la frase es de Sartre –y por lo tanto es un modo de enfrentar la realidad que no se agota dentro de los límites de una escuela o movimiento. Frecuentemente olvidamos que el surrealismo no busca los territorios del sueño y lo maravilloso para fugarse de la realidad, sino para penetrarla del modo más intenso y radical. Si indaga en los laberintos de la locura es porque persigue una nueva lógica, que expresa al hombre como totalidad. Como dice Ferdinand Alquié: ‘Al surrealismo no le gusta perder la razón; le gusta todo lo que la razón nos hace perder’”.

<sup>22</sup> Idem, 39. “Entre la angustia y un delicado humor, esta poesía siempre dice no al realismo estrecho de la razón y lo establecido, y exalta las posibilidades ilimitadas del conocimiento sensible, el único que puede religarnos con el universo.”

<sup>23</sup> VARELA, *op.cit.*, 131. Poemário *Canto Villano*.

o bocejo.

*Ejercicios*

(...)

*pienso en alas en fuego en música*

*pero no*

*no es eso lo que temo*

*sino el torvo juicio de la luz*<sup>24</sup>

Exercícios

(...)

Penso em asas em fogo em música

mas não

não é isso que temo

e sim o terrível juízo da luz

Não compartilhamos, contudo, da opinião de que a poesia vareliana “exalte” o sensível como um meio “ilimitado” de conhecimento ou que haja um “religamento” do ser com o universo através desse recurso, uma vez que essa poesia caminha sempre no sentido de ressaltar uma tensão que, em última instância, põe por terra qualquer possibilidade de estabelecimento de uma harmonia, apontando, isso sim, para a construção de um caráter dialético nessas relações entre o sensível e o Ilimitado:

(...)

*miente la nube*

*la luz miente*

*los ojos*

*los engañados de siempre*

*no se cansan de tanta fábula*

(...)<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Idem, 107. *Poemário Valses y otras falsas confesiones*.

(...)  
 mente a nuvem  
 a luz mente  
 os olhos  
 os enganados de sempre  
 não se cansam de tanta fábula  
 (...)

Outro crítico, David Sobrevilla, por sua vez, ressalta aspectos diversos da obra de Blanca Varela. Sobre a leitura de uma manifestação surrealista nessa obra, Sobrevilla lança um novo olhar:

Se na poesia vareliana, que evidentemente é muito controlada e até castigada, há uma evidente contradição com a liberdade que o surrealismo postulava, como viu sagazmente Roberto Paoli, então não se pode, em rigor, falar que ela tenha uma ascendência surrealista. Mais seguro é, portanto, falar que ela nasceu de um clima parasurrealista, como fez Javier Sologuren.<sup>26,27</sup>

Sobrevilla acrescenta ainda:

Quanto à visão que subjaz à poesia vareliana, não é a do surrealismo, em nossa opinião, ou de sua moral, mas sim a do existencialismo de um Sartre: (...) o colocar em questão a transcendência, o relato da miséria da situação dada e sua rejeição, a insatisfação com as questões cotidianas, a compreensão dos limites da razão mas, simultaneamente, a defesa da lucidez. Como isso nunca foi visto antes na poesia de Blanca Varela, sabia-se de seu contato com Sartre e Simone de Beauvoir até finais dos anos 40?<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Idem, p. 106. Fragmento do poema “Ejercicios”. Poemário *Valses y otras falsas confesiones*.

<sup>26</sup> Javier Sologuren. Poeta peruano nascido em Lima, em 1921. Coursou a mesma universidade de Blanca Varela, Universidad de San Marcos. Teve, igualmente, uma experiência cosmopolita de vida, tendo exercido funções acadêmicas na França e Suécia. Integra a conhecida Generación del 50 de poetas peruanos.

<sup>27</sup> SOBREVILLA, 1986 IN DREYFUS & SANTISTEBAN, 2007, 167. “Si en la poesía vareliana que evidentemente es muy controlada y hasta castigada, hay una evidente contradicción con la libertad que el surrealismo postulaba para el acto de escribir, como ha visto sagazmente Roberto Paoli, entonces no puede hablarse en rigor de que ella tenga un ascendiente surrealista. Más certero es por ello hablar de que ha nacido de un clima parasurrealista, como ha hecho Javier Sologuren.”

<sup>28</sup> Idem, 168. “En cuanto a la visión que subyace a la poesía vareliana no es en nuestra opinión la del surrealismo o la de su moral, sino más bien la del existencialismo de un Sartre: (...) la puesta en cuestión de la trascendencia, la asunción de lo terreno y la finitud humana, el recuento de la miseria de la situación dada y su rechazo, la insatisfacción con lo cotidiano, la comprensión de los límites de la razón pero simultáneamente la defensa de la lucidez. ¿Cómo no se ha visto esto antes en la poesía de Blanca Varela, si se sabía de su contacto con Sartre y Simone de Beauvoir hacia fines de los años 40?”

Corroborando o argumento de Sobrevilla, de que haveria um desarranjo entre a linguagem empregada pelo Surrealismo, reveladora do imperioso turbilhão subterrâneo arredo à organização lógica da razão, e a língua vareliana, muitas vezes nuclear e mesmo narrativa, cito o poema “*Curriculum vitae*”, cuja leitura de um não-sentido a todo o percurso, feito por uma vida, autentica a visão existencialista defendida pelo autor. A percepção da solidão como sentimento incontornável na vida humana e os versos contrapondo a miséria do não-sentido às expectativas de felicidade e vitória dos versos anteriores criam um cenário de desolação e de redenção impossível:

*digamos que ganaste la carrera  
y que el premio  
era otra carrera  
que no bebiste el vino de la victoria  
sino tu propia sal  
que jamás escuchaste vítores  
sino ladridos de perros  
y que tu sombra  
tu propia sombra  
fue tu única  
y desleal competidora*<sup>29</sup>

Digamos que ganhaste a corrida  
e que o prêmio  
era outra corrida  
que não bebeste o vinho da vitória  
e sim teu próprio sal  
que jamais escutaste aplausos  
e sim ladridos de cães  
e que tua sombra  
tua própria sombra  
foi tua única  
e desleal competidora

---

<sup>29</sup> VARELA, *op.cit.*, 150. Poemário *Canto Villano*.

O efeito do uso de uma expressão ao começo do poema, composta pelo verbo “dizer” no Subjuntivo e pelo termo seguinte (que), indicia uma estrutura que se aproxima a uma hipótese, ou a uma metáfora que explicará mais claramente algo que parece não ser inteligível a alguém. A estrutura degrading na ironia dos usos seguintes dos verbos em Pretéritos do Indicativo, concretizando o patético na situação humana como algo dado pela incoerência entre sua aposta no valor do Homem como o “vencedor” e o fato de que, no fim das contas, ele segue sozinho, em um caminho que dará em lugar nenhum.

Afirmo, contudo, ponderando a opinião de Sobrevilla, que as leituras que apontam uma zona de contato entre uma intuição surrealista e a poesia vareliana se baseiam em evidências bastante consideráveis. Há, além dos motivos evocados anteriormente, uma tendência a imagens metonímicas construindo um emaranhado que, minimamente, costuram planos díspares, interno e externo simultaneamente, ao gosto do eco da camada inconsciente chegando à pele do corpo, à pele do verso. Essa observação não anula, de modo algum, as considerações feitas anteriormente sobre a poesia vareliana. O fato de constarmos a coexistência de poemas cuja marca varia entre a concisão nuclear, a narratividade e o fluxo de imagens metonímicas oriundas da escavação memorialística apenas confirma a impossibilidade de encaixar a obra em modelos específicos decorrentes de movimentos ou linguagens poéticas determinadas.

Sobre outra afirmação de Sobrevilla, de que haveria um aceno ou possibilidade de um discurso menos ácido contra Deus, tenho um entendimento diferente:

Em nossa opinião, ela começa a se afastar da visão existencial somente nos últimos poemas e em um ponto: em sua relação com Deus que já não é tão blasfema e sarcástica como antes, mas que deixa uma porta aberta à esperança.<sup>30</sup>

Não me parece haver uma porta aberta à esperança nesse diálogo. Ao que tudo indica, o terreno preparado nessa poesia será sempre um terreno de confrontação, seja o campo semântico relacionado ao divino efetivamente blasfemo ou não. Não me parece possível encontrar, na poesia de Blanca Varela, qualquer relação de harmonia ou condescendência com Deus.

---

<sup>30</sup>SOBREVILLA, *op.cit.*,68-69. “A nuestro entender ella comienza a apartarse de la visión existencial solamente en sus últimos poemas y en un punto: en su relación con Dios que ya no es tan blasfema y sarcástica como antes sino que deja una puerta abierta a la esperanza.”

*Así debe ser*

*así debe ser el rostro de dios  
el cielo rabiosamente cruzado  
por nubes grisesvioletas y naranjas  
y su voz  
el mar de abajo  
diciendo siempre lo mismo  
tan monótono  
tan monótono  
como el primer  
y el último día<sup>31</sup>*

Assim deve ser

assim deve ser o rosto de deus  
o céu raivosamente cruzado  
por nuvens cinzasvioletas e laranjas  
e sua voz  
o mar de debaixo  
dizendo sempre o mesmo  
tão monótono  
tão monótono  
como o primeiro  
e o último dia

Há, em última instância, a percepção irônica e melancólica de que Deus é um tirano tão solitário e miserável quanto a massa viva que se debate esperançosa dentro de suas mãos. Não há pena, nem complacência. Mesmo a tristeza é sempre uma acusação.

Andrea Cote Botero, que além de crítica também é poeta, igualmente inclui o surrealismo como elemento de inegável relação com a poesia vareliana:

(...) parece que em todos os casos predomina a evidente fascinação pela estrutura de sua linguagem e pela audácia na construção de sua imagem poética, fato que determinou, entre outras coisas, que a crítica tenha destacado

---

<sup>31</sup> VARELA, *op.cit.*, 253. Poemário *El Falso Teclado*.

a proximidade entre sua escrita e a vanguarda surrealista. No entanto, tal associação tem a ver, antes que com uma identificação com o movimento, com a relação que é possível estabelecer entre uma maneira de enfrentar a linguagem, de construir a imagem poética e de recordar o costume de apresentar a quem lê uma palavra que assalta o hábito sobre a própria poesia, que costuma deslocar a adjetivação conhecida, que transtorna a ordem da frase, que experimenta e joga.<sup>32</sup>

Sua interpretação sobre a proximidade constatada entre a poesia de Blanca Varela e o surrealismo não contradiz as afirmações anteriores, que identificam essa influência na base de um discurso poético que recusa a racionalidade como instrumento único e ideal para lidar com a realidade, ou mesmo a própria realidade como dado estável e alicerçado em valores de fronteiras balizadas. Contudo, sua observação avança sobre a construção de um “idioma” vareliano, como uma linguagem capaz de transgredir a ordem lógica das oposições, seja sintaticamente, seja morfologicamente, seja foneticamente:

Desde os primeiros livros de nossa autora, mostra-se evidente que sua escritura tem a vontade de operar rupturas estruturais na construção do texto poético, que podem ser percebidas desde que nos assalta visualmente. (...) Dizemos isso porque a produção de Varela se distingue pelo uso de diversas formas estruturais do texto ao longo da publicação de seus livros, que oscilam entre o poema de versificação irregular, o poema em prosa e a colagem. Há irregularidade e multiplicidade na forma em que Varela constrói seus textos, fato que começa a mostrar-nos que é talvez essa imagem da descontinuidade a verdadeira permanência em seu verso.<sup>33</sup>

De fato, proliferam as soluções formais e espaciais usadas pela autora. Há poemas que ocupam até quatro páginas, muitos deles realizam-se na forma narrativa, outros em versos, há poemas de apenas três versos curtos, há o uso de espaçamentos no

<sup>32</sup> BOTERO, Andrea IN DREYFUS & SANTISTEBAN, 2007, 128. “(...) pareciera que en todos los casos predomina la evidente fascinación por la estructura de de su lenguaje y por la audacia en la construcción de su imagen poética, hecho que ha determinado, entre otras cosas, que la crítica haya señalado las vecindades entre su escritura y la vanguardia surrealista. No obstante, tal asociación tiene que ver, antes que con una identificación con el movimiento, con la relación que es posible establecer entre una manera de enfrentar el lenguaje, de construir la imagen poética y de recordar la costumbre de presentar a quien lee una palabra que asalta el hábito sobre la poesía misma, que suele deslocar la adjetivación conocida, que trastoca el orden de la frase, que experimenta y juega.”

<sup>33</sup> Idem, 128. “Desde los primeros libros de nuestra autora se hace evidente que su escritura tiene la voluntad de operar rupturas estructurales en la construcción del texto poético, que pueden ser percebidas desde que este nos asalta visualmente. (...) Decimos esto porque distingue a la producción de Varela el uso de diversas formas estructurales del texto a lo largo de sus libros publicados, que oscilan entre el poema de versificación irregular, el poema en prosa y el collage. Hay irregularidad y multiplicidad en la forma en que Varela construye sus textos, hecho que empieza a mostrarnos que es quizás esa imagen de la discontinuidad la verdadera permanencia en su verso.”

interior dos versos, e há versos iniciados por espaçamentos irregulares. Destacam-se também a ausência de pontuação ao final dos poemas, bem como o não uso das maiúsculas ao começo, convivendo com poemas, que, ao contrário, usam os pontos convencionais e as maiúsculas previstas.

As *collages* referidas por Andrea Botero constroem, muitas vezes, uma sobreposição de memórias e imagens, costurando fragmentos de lembranças ou referências que solapam a concepção de um tempo linear e cronológico. *Canto em Ithaca* é um exemplo desse tipo de construção. Emendando referências espaciais e temporais díspares, o poema dilui as fronteiras criando uma espiral de sensações induzidas pela percepção subjetiva do espaço e do tempo.

*¿Qué hacer con los recuerdos? Confundir seres, lugares, caricias. Cruzar todo el océano para llegar a este parque que queda a una cuadra de casa.*

*(...) La tierra gira, la luz vuelve a alcanzarnos. El día es esa puerta abierta sobre la calle. Viadei Bardi, más allá el río enjoyado y caliente. Ropa recién lavada, tendida en el cielo de Florencia.*

*El cielo es siempre el mismo: desierto, a oscuras, deslumbrante. Cielo amarillo de Lima, balcón de cenizas, muladar de astros.*

*¿Qué camino escoger que no nos obligue a cerrar el círculo, a estrecharlo; a ser uno mismo toda la oscuridad y el temor de esa calle desconocida; el absurdo de reconocerse inclinado sobre esa fuente que nos devora y devuelve, máquina de sueños, la misma imagen sin párpados, sin reposo?*

*Tal vez nos salga al encuentro una plaza, una tregua, un cielo humano de hojas, humo, voces.*

*Sentimos algo dentro y algo en torno y todo lo que fuimos y seremos por un instante cabe en nuestros labios, bocado de ceniza que ilumina, gusto de tierra amargamente viva, quemadura de sal del mar en que se nace.*

*Todo cabe en dos ojos deslumbrados, todo el color en un violento despertar en una plaza, a solas.<sup>34</sup>*

O que fazer com as recordações? Confundir seres, lugares, carícias. Cruzar todo o oceano para chegar a este parque que fica a duas quadras de casa.

*(...) A terra gira, a luz volta a nos alcançar. O dia é essa porta aberta sobre a rua. Via dei Bardi, más além o rio adornado e quente. Roupa recém lavada, estendida no céu de Florença.*

O céu é sempre o mesmo: deserto, a escuras, deslumbrante. Céu amarelo de Lima, sacada de cinzas, muladar de astros.

Que caminho escolher que não nos obrigue a fechar o círculo, a estreitá-lo; a ser você mesmo toda a escuridão e o temor dessa rua desconhecida; o absurdo de reconhecer-se inclinado sobre essa fonte que nos devora e devolve, máquina de sonhos, a mesma imagem sem pálpebras, sem repouso?

Talvez nos saia ao encontro uma praça, uma trégua, um céu humano de folhas, fumaça, vozes.

<sup>34</sup> Varela, *op.cit.*, 59. Poemário *Luz de Día*.

Sentimos algo dentro e em torno e tudo o que fomos e seremos por um instante cabe em nossos lábios, bocado de cinzas que ilumina, gosto de terra amargamente viva, queimadura de sal do mar em que se nasce.

Tudo cabe em dois olhos deslumbrados, toda a cor em um violento despertar na praça, a sós.

As citações díspares espaciais (e, logo, temporais) dão um tom de movimento e deslocamento contínuos. Contudo, esse deslocamento é interno, ativado por uma impressão propagada por um dado espacial externo e seu efeito no sentido (o da visão). Os planos interno e externo se entrelaçam e invadem, como claramente exposto em “algo dentro y algo em torno”, bem como os planos temporais perdem suas fronteiras, como desvendado no fragmento “todo lo que fuimos y seremos por un instante cabe en nuestros labios, bocado de ceniza”. O desenlace do poema é categórico. Tudo cabe nos olhos: o registro visual costura as memórias, as paisagens, as cenas, suscitadas por uma paisagem que também constrói uma paisagem interna. Tão categórico quanto o desenlace é o começo: a memória confunde rostos, espaços, tempos, em um alinhavado subjetivo e afetivo em que os vazios dizem tanto quanto as referências, e a imaginação tem o poder de reelaborar os fatos.

Há três condições de construção dessa voz poética que precisam ser aludidas aqui, por construírem uma visão da produção da poeta inserindo-a no contexto de agenciamento inerente ao sujeito histórico e social: a condição de mulher, a condição de latino-americana, e a condição de ser herdeira de uma certa tradição familiar feminina. Para tais considerações, evoco o trabalho de Susana Reisz, com auxílio daquelas extraídas dos textos de Eliana Ortega.

Susana Reisz escolheu situar a produção poética de Blanca Varela no contexto de produção feminina hispano-americana como um posicionamento de reconhecimento de uma estirpe feminina de escritura.

Mais do que situá-la em um contexto de produção poética feminina, Susana descreve a obra de Varela como o marco inicial de uma linguagem poética cujas estratégias desdobraram uma espécie de herança para as gerações subsequentes de poetisas peruanas que seguiram sua trilha:

Seu nome aparece uma e outra vez em meus textos, não só como paradigma transgenérico de excelência poética e como ponto de referência incontornável dentro do processo geral da poesia hispano-americana recente, mas como primeiro motor (móvel) das vozes femininas que entram no cenário literário peruano desde os fins dos anos setenta. Talvez se possa pensar que em minha

insistência por apontar Blanca como a pioneira de muitas das estratégias perceptíveis na obra das poetisas dos anos 80 em diante, estou incorrendo na necessidade – borgesiana– de inventar uma genealogia literária (...). No entanto, tenho a impressão de que tanto Blanca como aquelas às quais considero suas herdeiras se inclinariam a reconhecer que essa filiação não é só imaginária.<sup>35</sup>

A trilha deixada pela linguagem vareliana terá sido um idioma feminino construído nos termos de uma transgressão contínua na forma lírica, nos temas e na autorrepresentação. Antes, contudo, de explicitar esses mecanismos de transgressão, é preciso esclarecer as condições observadas por Susana para a classificação dessa poesia como *feminina* ou não.

Susana sustenta que boa parte da crítica que se recusa a entrar no meandro do feminino em Blanca Varela emprega um olhar viciado na leitura das poesias das mulheres, de modo geral. Buscando por temas, procedimentos e formas literárias largamente associados ao mundo literário feminino, por características que seriam limitantes e demarcadas, ignoram o fato de que a poesia feminina versa também sobre o *Humano* e que, sim, pode se alinhar com perfeição à noção um tanto empoeirada e caduca de “alta poesia”. Usando esses termos, seria fácil compreender o desconforto da crítica em reconhecer a ideia de uma expressão feminina na obra de Blanca Varela. Nesse sentido, Susana denuncia ninguém menos que Octavio Paz como precursor dessa leitura viciada sobre a poesia vareliana. Sobre a leitura do poeta mexicano das primeiras produções da peruana Blanca Varela, Susana afirma:

Acredito, no entanto, que se assustou um pouco com o que descobria nos textos da impertinente jovem de então e que o perturbou a descoberta de que a ‘grande poesia’ pode trazer uma marca de gênero. A compreensível ansiedade gerada por esse reconhecimento o levou a tratar de criar qualificativos que ele acreditou mais digeríveis do que ‘feminino’, mas que deixam ver, por contraste, as valorações negativas associadas ao gênero em questão. Como se feminidade e valentia não fossem compatíveis... Seguindo o ditame de Paz, alguns críticos ainda insistem– recorrendo inclusive ao trilhado ‘a poesia não

<sup>35</sup> REISZ, Susana. IN DREYFUS & SANTISTEBAN, 2007, 362. “(...) su nombre aparece una y otra vez en mis textos, no solo como paradigma transgenérico de excelencia poética y como punto de referencia ineludible dentro del proceso general de la poesía hispanoamericana reciente, sino como primer motor (móvil) de las voces femeninas que entran al escenario literario peruano desde fines de los setenta. Tal vez podría pensarse que en mi insistencia por señalar a Blanca como la pionera de muchas de las estrategias perceptibles en la obra de las poetisas de los ochenta en adelante estoy incurriendo en la necesidad – borgesiana– de inventar una genealogía literaria (...). Sin embargo, tengo la impresión de que tanto Blanca como aquellas a quienes considero sus herederas se inclinarían a reconocer que esa filiación no es solo imaginaria.”

tem sexo’ – no argumento de que o discurso vareliano em seu conjunto (...) resiste a ser feminino”.<sup>36</sup>

Fazendo frente a esses rótulos e escapando a qualquer tipo de sequestro estético que deseje definir o enquadramento absoluto de sua obra, Varela, na consideração de Susana Reisz, realiza a transgressão à lírica ao emendar o alto e o baixo, o popular no erudito, e ao criar uma imagem fragmentária e descontínua:

(...) seu estilo se distingue por certa exacerbação dos mecanismos comuns à toda lírica: A alteração do ordenamento linear dos elementos discursivos e o bloqueio de sua integração em um contexto unitário que os dote de ‘bom’ sentido lógico, da como resultado uma linguagem escura e áspera, de insólitas combinações e violentos desniveis semânticos. Mas a tendência, dominante em sua obra, a condensar ou omitir, é erosionada às vezes pela interpolação de passagens narrativas lineares ou de citações ou estilizações da lírica popular ou de registros linguísticos cotidianos.<sup>37</sup>

Reisz cita *Valses* – poema que compõe o poemário *Valses y otras falsas confesiones* –, cuja forma já de saída impossibilita categorizações, uma vez que intercala versos e prosa, partes em itálico e outras sem destaque e margens diferenciadas para os dois tipos de construção interna do poema. Somando-se a essas constatações tipográficas e formais, está a presença de versos e frases oriundas das canções populares nativas incorporadas à descrição de cenas em espaços cosmopolitas distantes no espaço-tempo das referências de origem das canções.

<sup>36</sup> Idem, p. 364. “Creo, sin embargo, que se asustó un poco de lo que estaba descubriendo en los textos de la impertinente joven de entonces y que lo perturbó el hallazgo de que la ‘gran’ poesía puede llevar una marca de género. La comprensible ansiedad generada por ese reconocimiento lo llevó a tratar de acuñar calificativos que él creyó más potables que ‘femenino’ pero que dejan ver, por contraste, las valoraciones negativas asociadas al género en cuestión. Como si feminidad y valentía fueran atributos incompatibles... Siguiendo el dictamen de Paz, algunos críticos insisten todavía – recurriendo incluso al trillado ‘la poesía no tiene sexo’ – en que el discurso vareliano en su conjunto (...) se resiste a ser femenino.” Em sua irônica argumentação, Susana cita palavras recortadas dos discursos de José Miguel Oviedo e de um leitor masculino anônimo, além do já citado Paz. A afirmação de Paz a que alude a crítica é um fragmento do prólogo do autor ao primeiro livro de Blanca Varela, *Ese puerto existe*. Reproduzo já traduzido: “Em seus primeiros poemas (...) orgulhosa demais (tímida demais) para falar em nome próprio, o eu do poeta é um eu masculino, abstrato. A medida que se internaliza em si mesma – e, também, a medida que penetra no mundo exterior –, a mulher se revela e se apodera de seu ser. Certo, nada menos ‘feminino’ do que a poesia de Blanca Varela; ao mesmo tempo, nada mais corajoso e mulheril”. (PAZ, *op.cit.* APUD REISZ, *op.cit.*, p. 363-364).

<sup>37</sup> Idem, p.365. “(...) su estilo se distingue por cierto exacerbamiento de los mecanismos comunes a toda la lírica: la alteración del ordenamiento lineal de los elementos discursivos y el bloqueo de su integración en un contexto unitario que los dote de ‘buen’ sentido lógico, da como resultado un lenguaje oscuro y áspero, de insólitas combinaciones y violentos baches semánticos. Pero la tendencia, dominante en su obra, a condensar u omitir es erosionada a veces por la interpolación de pasajes narrativos lineales o de citas o estilizaciones de la lírica popular o de registros linguísticos cotidianos.”

[...]

*El negro me dio alcance.*

*–Give me a quarter.*

*– No hablo inglés, no tengo plata.*

*La palma de su mano extendida era rosada y la línea de la vida parecía un corte, una cicatriz que se perdía bajo el puño deshilachado.*

*– No entiendo.*

*–Give me money... Son of a bitch.*

*Me alejé. Se quedó parado, con las piernas abiertas, hundidas entre la nieve sucia, maldiciéndome. Al voltear la esquina encontré la plaza desierta.*

*«tu débil hermosura»*

*Hedores y tristeza*

*devorando paraísos de arena*

*sólo este subterráneo perfume*

*de lamento y guitarras*

*y el gran dios roedor*

*y el gran vientre vacío.<sup>38</sup>*

(...)

(...)

*O negro me alcançou.*

*–Give me a quarter.*

*– Não falo inglês, não tenho dinheiro.*

*A palma de sua mão estendida era rosada e a linha da vida parecia um corte, uma cicatriz que se perdia sob o punho esfiapado.*

*– Não entendo.*

*–Give me money... Son of a bitch.*

*Me afastei. Ficou lá parado, com as pernas abertas, afundadas dentre a neve suja, maldizendo-me. Ao virar a esquina encontrei a praça deserta.*

<sup>38</sup> VARELA, *op.cit.*, 95. A irregularidade das margens das frases foi mantida como disposto no poema consultado.

«tua frágil beleza»

Fedores e tristeza  
 devorando paraísos de areia  
 somente este subterrâneo perfume  
 de lamento y violões  
 e o grande deus roedor  
 e o grande ventre vazio.  
 (...)

Há, portanto, no pequeno trecho citado, três cenários discursivos assumidos pela voz que enuncia no poema: um cenário hostil e externo em que predomina a narrativa anedótica e a descrição; um fragmento citado de referência popular e marcado tipograficamente como uma frase alheia que emerge subitamente no fluxo da experiência subjetiva da alteridade; e, por fim, os versos que elaboram o choque entre origem e destino, entre passado, presente e futuro, entre o que emerge do assentado no fundo do inconsciente e as percepções advindas da vivência como Outro.

Sobre essa apropriação do cancionero popular, que no caso de Blanca Varela tem um sentido ainda mais visceral, pois, como se verá adiante, sua mãe foi compositora de valeses peruanos, Reisz faz a seguinte observação no tocante ao exercício da poesia feminina latino-americana pós anos 1980 e na construção da autorrepresentação baseada em um embate de imagens herdadas e identidades redimensionadas pelas mudanças do tempo presente:

A mimese irônica ou a incorporação conflitiva desses paradigmas de irrealismo sentimental que são os textos do cancionero hispano-americano é um dos variados aspectos através dos quais Blanca abriu um caminho que seria logo muito transitado por muitas escritoras do mundo hispânico em geral: a partir dos anos 80, os boleros, as rancheiras, as guarachas, os valeses, os valsones e os tangos se infiltram em todos os gêneros da literatura feminina (...).

Com o correr dos anos e com o surgimento de uma geração de mulheres poetas e críticas que consideram Blanca Varela a fundadora de uma voz feminina em rebeldia, esse mesmo poema liminar expandiu seu potencial significativo até o ponto de incluir a luta entre uma mãe compositora de valeses crioulos, intuitiva, romântica e sonhadora até a morte, propagandista das imagens tradicionais de amor e feminilidade, e uma filha universitária, intelectual, racionalista e cética, precocemente desiludida de sua educação

para o romance e que começou a sentir-se escritora ao mesmo tempo em que conhecia Simone de Beauvoir em Paris.<sup>39</sup>

Das palavras de Reisz, algumas reflexões são necessárias: a primeira é que não vejo como possível caracterizar Varela como racionalista, mesmo que a intenção seja contrapor um comportamento diante do mundo dramaticamente distante do emotivo e romântico detectados pela autora na personalidade de sua mãe (ou na construção da personagem da compositora), Esmeralda Gonzáles Castro, conhecida pelo pseudônimo de Serafina Quinteras; a segunda é que a poesia de Varela tenderá, cada vez mais, a reafirmar a memória como um território lodoso que, não sendo capaz de remontar a verdade, é, contudo, profunda e propriamente humano, sendo responsável pelo quinhão de autenticidade que caberá à experiência do homem como ser vivente no tempo. O uso dos fragmentos de *Valses criollos*, bem como de imagens e referências sensoriais correspondentes aos territórios do afetivo, são o modo de construir uma cartografia que, em última instância, constrói a própria subjetividade. Que essa subjetividade é atravessada pela condição de ser latino-americana e pela condição de ser mulher, parece inegável.

Talvez não seja uma operação tão tranquila categorizar certos textos de poesia latino-americana como textos que incluem o branco/não branco de nossa cultura, como os de Varela; mas é imprescindível forçar o olhar, e incluir nele essa paisagem heterogênea e diversa, essa paisagem mestiça, para compreender a complexidade das mesmas, e para reconhecer o lugar do olhar de seus enunciados.(...) Ao falar de Arguedas, Varela afirma que ‘sua maneira de viver, de falar, de ver o mundo, e especialmente sua obra, constituíram a revelação de uma verdade escura, dolorosa e impronunciável.(...) A ele deve minha poesia não a forma nem a intenção imediata, mas sua paisagem mais profunda, algo semelhante ao sangue ou às raízes’, ela reafirma a visão de Mistral da mestiçagem. Para a poeta chilena, a mestiçagem não é uma mera mescla, mas um reconhecer-se nos que ‘levam entranhas, rosto e expressão conturbados e irregulares, por conta do enxerto’(...).<sup>40</sup>

<sup>39</sup> REISZ, *op.cit.*, 366. “La mimesis irónica o la incorporación conflictiva de esos paradigmas de irrealismo sentimental que son los textos del cancionero hispanoamericano es uno de los variados aspectos en los que Blanca abrió un camino que sería luego muy transitado por muchas escritoras del mundo hispánico en general: a partir de los ochenta, los boleros, las rancheras, las guarachas, los vales, los valsones o los tangos se infiltran en todos los géneros de la literatura femenina (...). Con el correr de los años y con el surgimiento de una generación de mujeres poetas y críticas que consideran a Blanca Varela la fundadora de una voz femenina en rebeldía, ese mismo poema liminar<sup>39</sup> ha expandido su potencial signifiante hasta incluir la lucha entre una madre compositora de vales criollos, intuitiva, romántica y soñadora a ultranza, propagandista de las imágenes tradicionales del amor y de la feminidad, y una hija universitaria, intelectual, racionalista y escéptica, tempranamente desengañada de su educación para el romance y que comenzó a sentirse escritora al mismo tiempo que conocía a Simone de Beauvoir en París.”

<sup>40</sup> ORTEGA, Eliana IN DREYFUS & SANTISTEBAN, 2007, 381-382. “Varela afirma que ‘su manera de vivir, de hablar, de ver el mundo, y especialmente su obra constituyeron la revelación de una verdad oscura,

No entanto, essa constatação não interferirá no meu trabalho, porque não são as forças da poesia vareliana que me interessam especialmente. Essas condições me chamam atenção no que constroem como ruína, porque, ao fim e ao cabo, a beleza dessa poesia reside mais, sobretudo, no que escancara como perda do que qualquer possibilidade de verdade como âncora.

As leituras aqui elencadas foram selecionadas por possibilitarem uma visão mais geral sobre a obra de Blanca Varela. Outras leituras dialogarão mais detidamente no desenvolvimento dos próximos capítulos.

Atualmente, uma obra crítica chama a atenção por seu viés comparativo: “La adicción de las palabras. Blanca Varela y Alejandra Pizarnik”, de Kathrin Schwendner. Esse trabalho data de 2012 e faz um diálogo que já vinha sendo intuído por outros críticos. Possivelmente pelo fascínio do que escapa à linguagem poder dizer e nomear, seja tão frutífero fazer conversar a obra da peruana e da argentina.

Por fim, em um capítulo dedicado às leituras críticas e à apresentação da poeta, parece-me por bem destacar a oportunidade de que hoje dispomos de, sete anos após sua morte, poder ouvir sua voz entoando seus poemas em páginas da internet dedicadas à sua obra. Insistência teimosa e rebelde de uma voz que, ao longo de sessenta anos, se recusou a aceitar resignadamente que tenhamos que virar a página.

---

dolorosa e impronunciabile. (...) A él debe mi poesía no la forma ni la intención inmediata, sino su paisaje más profundo, algo semejante a la sangre o a las raíces’, ella está reafirmando la visión de Mistral, del mestizaje. Para la poeta chilena, el mestizaje no es una mera mezcla, sino reconocerse en los que ‘llevan entrañas, rostro y expresión conturbados e irregulares, a causa del injerto (...)’.”

## 2 FELIZMENTE NO TENGO NADA EN LA CABEZA

O acaso iniciará as primeiras linhas do capítulo sobre a Razão. Não pela pretensão de defender uma ordem invisível e providencial. Apenas pelo prazer de retorcer esse tecido puído, constantemente usado para limpar qualquer poeira de imprevisibilidade.

Ocorre que hoje, dois fatos igualmente ocasionais, aleatórios e alienados um do outro, me trouxeram uma ilustração prática da percepção acerca da razão como uma questão relevante nos poemas de Blanca Varela.

O primeiro deles foi me deparar, quando abria minha caixa de mensagens, com uma pequena reportagem sobre uma previsão feita pelo cientista Stephen Hawking<sup>41</sup> sobre o futuro (e, em síntese, sobre o passado) da Humanidade. Ele afirmava, resumidamente, que a Humanidade deve seguir suas expedições para outros planetas, pois não chegaríamos a mais mil anos vivendo em nosso “frágil planeta” (palavras empregadas na tradução usada para a reportagem). Em suas considerações, também teceu uma observação que cabe citar aqui: “o fato de que nós, humanos, que somos partículas meramente fundamentais na natureza, pudemos chegar tão perto de compreender as leis que nos governam e o universo é certamente um triunfo”<sup>42</sup>.

O segundo foi uma entrevista vista apenas horas depois com a cantora Olívia Byington falando sobre seu livro<sup>43</sup>, *O que é que ele tem*, que registra sua vida e a vida de seu filho mais velho, João, que nasceu com a síndrome de Apert. Durante a entrevista, Olívia afirma: “(...) as pessoas costumam brincar um pouco de Deus, [argumentam] ‘Ah, mas eu fiz amniocentese<sup>44</sup>, meu bebê está ótimo...’, não veem que a própria vida, ela improvisa...”.

As duas falas recortadas aqui trazem duas visões diametralmente opostas no que concerne à razão e a ciência, apesar de não se referirem de modo algum a um mesmo assunto.

Por meio de uma experiência pessoal, Olívia reconhece a abertura total da vida ao imprevisível e, portanto, ao incapturável pelo presunçoso (não-) poder do *logos*, e

<sup>41</sup> Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/stephen-hawking-define-data-limite-para-humanidade-143559566.html>. Acesso em: nov. 2016.

<sup>42</sup> Cito a tradução tal como foi apresentada pela reportagem da página citada.

<sup>43</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/roberto-davila/videos/v/roberto-davila-olivia-byington-lanca-o-que-e-que-tem-sobre-sindrome-do-filho/5195109/>. Acesso em: nov. 2016.

<sup>44</sup> Teste feito com o líquido amniótico para detectar vários tipos de enfermidade e síndromes de origem cromossômicas no feto.

aponta a falha da ciência ao querer antecipar o que é puramente incontrollável. A vida arromba a porta e coloca de ponta-cabeça projeções, planos, calendários. Em um segundo um sonho vira um esboço amassado misturado a todo tipo de restos e dejetos, ou um nó instalado disfarçadamente em algum ponto da garganta, pronto para doer em resposta a alguma palavra ou rosto que porventura o atice.

Já Hawking engrandece a capacidade racional/científica por ter ido tão longe na empreitada de desvendar os mecanismos que regem nossas vidas. Contudo, duas observações se fazem necessárias: a primeira é o fato de que o renomado cientista aponte a necessidade de encontrarmos outro hábitat para a nossa espécie, por conta de toda a destruição causada pelo próprio homem e pela tecnologia nascida da ciência e da racionalidade, aliadas a um sistema econômico voraz e predatório, o que revela uma estupidez e uma bestialidade como parcerias crônicas dessa mesma ciência que se levantou como rainha sobre cacos, mutilações, restos retorcidos e infecções difundidas em uns em nome da cura para outros; a segunda é a constatação de que estejamos perto de compreender as leis do universo, o que pressupõe a existência de um centro organizador racional que emita e controle essas leis, bem como a aceitação de que a ciência postule leis absolutas, algo por si só problemático, pois há sempre *últimas descobertas* revirando e questionando as anteriores, que também foram *últimas e atuais* em seu tempo. Tudo isso é agravado pela fala sobre sermos *partículas meramente fundamentais na natureza*, o que nos reenvia ao entendimento de nossa pequenez e diluição no resto da existência mortal e natural. Nessa mesma entrevista<sup>45</sup>, um dos fatores levantados para a possibilidade de extermínio da raça humana é a criação dos robôs ou inteligência artificial. Não seria mesmo irônico se o homem fosse escorraçado da Terra pelas mãos de sua criatura, como uma espécie de parricídio à maneira dos mais velhos mitos?

Fomos tão longe, de fato? Ou estivemos o tempo todo no mesmo lugar?

A poesia de Blanca Varela abre esse espaço de questionamento e desafio ao racional e ao pensamento científico. Talvez por perceber a inutilidade da perseguição instaurada pela ciência em busca da Verdade, algo que a Arte já problematizou há muito tempo como uma tarefa em busca do nada, do que resvala para a noite do sentido, para o impalpável protegido pela sombra. Por isso, é sempre com tratamento irônico e

---

<sup>45</sup>Disponível em: <http://edition.cnn.com/2016/11/17/health/hawking-humanity-trnd>Acesso em: nov. 2016.

melancólico, que a poesia de Varela deve lidar com essas tentativas de organização do caos perpetradas pelo pensamento racional.

Começo demonstrando a apropriação dos postulados do cientista Jacques Monod, prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina em 1965, que descobriu mecanismos de regulação no interior das células e avançou com pesquisas no campo da genética. Monod comparou o corpo de todos os seres vivos ao funcionamento de uma máquina e defendeu que a vida era obra do mero acaso, assim como os complexos cruzamentos de códigos genéticos. Sua interpretação da vida o fez publicar um livro de viés filosófico, *O acaso e a necessidade*, em que desenvolve sua tese acerca do aparecimento da vida e da evolução das espécies. Anteriormente, eu via nesse poema uma resposta ácida e crítica aos postulados de Monod, como uma espécie de oposição. Hoje, penso que sua acidez constrói muito mais uma relação dialética, buscando apontar o que a ciência deixa escapar em seu afã de decodificação, do que propriamente uma relação de mera oposição. Sou levada a crer nessa hipótese por dois motivos: porque Monod não deixou de colocar em questão a ideia da supremacia humana e a imagem do homem como grande herdeiro de um criador, bem ao gosto da poesia da peruana, e porque hoje percebo que o uso das ideias antitéticas na poesia de Varela caminha mais para um sentido de fusão do que de separação. Elas apontam, no fundo, para o fato de que o caminho em busca da Verdade é sempre um percurso que já começa perdido.

*querido mío<sup>46</sup>*  
*te recuerdo como la mejor canción*  
*esa apoteosis de gallos y estrellas que ya no eres*  
*que ya no soy que ya no seremos*  
*y sin embargo muy bien sabemos ambos*  
*que hablo por la boca pintada del silencio*  
*con agonía de mosca*  
*al final del verano*  
*y por todas las puertas mal cerradas*  
*conjurando o llamando ese viento alevoso de la memoria*  
*ese disco rayado antes de usarse*  
*teñido según el humor del tiempo*  
*y sus viejas enfermedades*  
*o de rojo*  
*o de negro*

---

<sup>46</sup>VARELA, *op.cit.*, 124. Monsieur Monod não sabe cantar. Poemário *Canto Villano*.

*como un rey en desgracia frente al espejo  
el día de la víspera  
y mañana y pasado y siempre*<sup>33</sup>

[...]

meu querido  
te recordo como a melhor canção  
essa apoteose de galos e estrelas que já não és  
que já não sou que já não seremos  
e no entanto muito bem sabemos ambos  
que falo pela boca pintada do silêncio  
com agonia de mosca  
ao final do verão  
e por todas as portas mal fechadas  
conjurando ou chamando esse vento traiçoeiro da memória  
esse disco arranhado antes de se usar  
tingido segundo o humor do tempo  
e suas velhas enfermidades  
ou de vermelho  
ou de negro  
como um rei em desgraça diante do espelho  
o dia da véspera  
e amanhã e passado e sempre  
[...]

O poema começa com um vocativo que constrói um tom de proximidade, como um diálogo amoroso, o que se distancia da formalidade pomposa (irônica?) do tratamento presente no título (Monsieur). Esse vocativo se repete mais duas vezes ao longo do poema, que por sua vez segue tecendo uma atmosfera de diálogo entre duas pessoas, o que se observa no uso dos pronomes e verbos em segunda pessoa do singular, além de termos que aludem a essa outra presença (*eres, ambos, tú, tu, te, atreviste...*).

O centro da atenção, contudo, reside na aplicação da palavra ‘memória’ e na presença desse sentido ao longo do trecho citado.

Tudo parece tragado por esse buraco.

Será um aviso, uma premonição, uma constatação anunciada pelo advérbio temporal “ya”, como uma boca aberta engolindo os segundos e transformando-os em

rastros? Restam as negações de existência no presente e no Futuro: “no eres, no soy, no seremos”.

Não fica nada.

A memória como disco arranhado e vento traiçoeiro em um poema que cita Jacques Monod não pode deixar de significar também memória genética. Se considerarmos sua tese de invariância dos materiais que mantêm o ADN de cada espécie, a ideia de uma bagagem sempre a se repetir nos indivíduos descendentes de cada espécie dialoga com a imagem construída no poema. Uma bagagem perigosa, *traíçoeira*, pois traz em seu bojo toda sorte de infortúnio hereditário e, no limite, a semente da morte. O vazio congênito que aparecerá mais adiante.

A porta mal fechada não encerra a cena. Deixa a brecha para olhos e corações apertados espiarem, salva detalhes, resquícios do que foi perdido para sempre. A memória é uma pilhagem ao Tempo. A gente leva o que a mão pode carregar. Faz um santuário com pequenas estampas, uma frase roubada a uma voz e dada a outra, a aspereza do chão da casa-criança tatuada em um joelho, um olhar que boia na nossa retina, coisas inúteis, enfim, coisas que sempre crescem, e sempre faltam.

Não falta, no poema – como de resto não faltará ao longo da obra da poeta – fusões temporais que apontam a indiferença entre princípio e fim. A linha cronológica foi esgarçada e rompida e as horas se soltaram como poeira e agora vagam. Não há ponto de partida ou de chegada, morte e vida, princípio e fim. Tudo é um movimento gerado pela incorporação do tempo à experiência de afeto de um corpo. A *apoteosis*, cena final de um espetáculo, vem incorporada à imagem de galos e estrelas, símbolos de “inícios”, da manhã e da noite, respectivamente. A agonia da mosca, ao final do verão, indicia a chegada de outra estação, não apenas o fim daquela. O rei em desgraça diante do espelho contempla a continuidade de sua imagem ao contrário, e os dados temporais ligados por aditivos revelam a equivalência de seus sentidos na nulidade final: *y pasado y siempre*. As velhas enfermidades do tempo: a vida e a morte, vermelho e negro, nascimento e luto.

Seguindo no poema, a estrofe subsequente faz referência direta ao campo musical, presente no título:

*noche que te precipitas  
(así debe decir la canción)  
cargada de presagios*

*perra insaciable ('un peufort')*  
*madre espléndida ('plus doux')*  
*paridora y descalza siempre*  
*para no ser oída por el necio que en ti cree*  
*para mejor aplastar el corazón*  
*del desvelado*  
*que se atreve a oír el arrastrado paso*  
*de la vida*  
*a la muerte*  
*un cuesco de zancudo un torrente de plumas*  
*una tempestad en un vaso de vino*  
*un tango*  
 (...)

noite que te precipitas  
 (assim deve dizer a canção)  
 carregada de presságios  
 cadela insaciável (*unpeufort*)  
 mãe esplêndida (*plusdoux*)  
 paridora e descalça sempre  
 para não ser ouvida pelo néscio que em ti crê  
 para melhor esmagar o coração  
 do desvelado<sup>47</sup>  
 que se atreve a ouvir o arrastado passo<sup>48</sup>  
 da vida  
 à morte  
 um cascudo<sup>49</sup> de mosquito uma torrente de plumas  
 uma tempestade em um copo de vinho  
 um tango  
 (...)

<sup>47</sup> O sentido da palavra usada nesse verso seria algo como insone, vigilante, alguém que, desperto, põe atenção sobre algo. Optei por manter a palavra *desvelado* sabendo que há uma gama de sentidos, mas nesse momento, o termo se aproximaria mais do sentido de 'atento'.

<sup>48</sup> O termo "Paso" significa, em espanhol, tanto "passo" (movimento de andar e dançar) como "passagem".

<sup>49</sup> O dicionário da Real Academia Española registra como sinônimo de "cuesco" a palavra "puñetazo", que significa "cascudo", ou seja, um golpe de mão fechada. Mas registra também, como em outros dicionários consultados, o sinônimo de "peido", sendo este o mais conhecido. Optei pelo "cascudo" por manter a imagem de algo violento e forte contida nas outras duas imagens subseqüentes na estrofe: "torrente" e "tempestade".

“Plus doux” e “peufort”, movimentos de intensidade diferentes na execução de uma música, encontram correspondência com a construção substantiva-adjetiva igualmente distinta em termos de valoração, mãe esplêndida e cadela insaciável, respectivamente. Vida e Natureza expostas em seus ritmos simultâneos e complementares: a afabilidade que gera recordações, raízes, sentidos, afetos, e a voracidade das sucessões de fatos, as perdas, a necessidade de esquecer para que se possa seguir. As imagens se alternam entre violência e leveza, anunciando uma presença que, a um só tempo, se esgueira e caminha na ponta dos pés, em silêncio, e ocupa com seu peso o espaço, sem deixar dúvidas sobre a força e a irrevogabilidade de sua existência. Essas associações se intensificam nas imagens “cuesco de zancudo”, “torrente de plumas” e “tempestaden vaso de vino”, associando força e violência ao imperceptível.

Impossível não destacar o fragmento “arrastrado paso de la vida a lamuerte”, conjugando em sua imagem as ideias de continuidade, já citada antes, e a de um poema construído na base de um diálogo a dois, confirmada pela ambiguidade do vocábulo “paso”, como passo de dança, o que é reforçado tanto pela presença do termo “arrastrado”, como pela menção ao “tango”, dança apaixonada e dramática com movimentos lentos e bruscos a ser dançada por um casal. As imagens construídas lembram, de imediato, a composição de origem desconhecida produzida durante a Idade Média na Europa, chamada Dança Macabra ou Dança da Morte, na qual a Morte, na forma de esqueletos, conduzia uma dança com diversas figuras emblemáticas das sociedades locais, tais como bispos, padres, reis, nobres, avisando a todos que ninguém escapará de seu destino, independentemente da posição social ocupada. Mais tarde, Ingmar Bergman usaria essa mesma imagem em uma das cenas finais do filme *O Sétimo Selo*, na qual a Morte conduz pelas mãos suas vítimas, em uma espécie de terrível ciranda. Uma diferença, contudo, entre a imagem construída no poema e a realizada pela Dança Macabra, é que o poema, por não se referir propriamente à morte, mas a essa fusão de elementos indissolúveis – morte, vida, tempo – escolhe essa estrutura de diálogo a dois, o que se explicará mais à frente, enquanto que a Dança Macabra, por centrar-se sobre a morte, não faz de sua dança uma valsa ou coisa parecida, permitindo dirigir-se a muitos “parceiros” simultaneamente.

A terceira estrofe do poema começa com uma fórmula matemática alterada e cuja alteração faz com que a fórmula diga exatamente o seu oposto, destruindo a rigidez e

infallibilidade da lei matemática e infiltrando o inexato, a incerteza e o imprevisível no campo semântico do lógico e inalterável:

*el orden altera el producto  
 error del maquinista  
 podrida técnica seguir viviendo tu historia  
 al revés como en el cine  
 un sueño grueso  
 y misterioso que se adelgaza  
 'theendisthebeginning'  
 una lucecita vacilante como la esperanza  
 color clara de huevo  
 con olor a pescado y mala leche  
 oscura boca de lobo que te lleva  
 de Cluny al Parque Salazar  
 tapiz rodante tan veloz y tan negro  
 que ya no sabes  
 si eres o te haces el vivo  
 o el muerto  
 y sí una flor de hierro  
 como un último bocado torcido y sucio y lento  
 para mejordevorarte  
 (...)*

a ordem altera o produto  
 erro do maquinista  
 apodrecida técnica seguir vivendo tua história  
 ao contrário como no cinema  
 um sonho grosso  
 e misterioso que se afina  
*the end is the beginning*  
 uma luzinha vacilante como a esperança  
 cor clara de ovo  
 com odor a peixe e má sorte<sup>50</sup>

<sup>50</sup>*Mala leche* é uma expressão cujo sentido pode ser de mau humor, más intenções, além de azar, má sorte. Muitos atribuem a origem da expressão ao fato de que o hábito de deixar os bebês aos cuidados de amas secas podia gerar influências sobre sua conduta, fazendo com que herdassem traços do caráter da mulher que o amamentassem. Assim, na Espanha, por exemplo, havia associações entre o caráter da pessoa e a possibilidade

escura boca de lobo que te leva  
 de Cluny ao Parque Salazar  
 esteira tão veloz e tão negra  
 que já não sabes  
 se és ou se te fazes de vivo  
 ou de morto  
 e sim uma flor de ferro  
 como um último pedaço torcido e sujo e lento  
 para melhor devorar-te

Sintomático que o vocábulo “error” venha atribuído ao termo “maquinista”, o responsável por fazer a máquina funcionar, ou quem a inventa ou fabrica, insinuando o “engano”, o “acidente” como possibilidade inicial, sobretudo se considerarmos a concepção já citada de que o organismo funcione tal qual uma máquina.

Também o termo “podrido” vem correlacionado a outro termo relevante no campo do que se refere a um conjunto de conhecimentos, científicos ou não, como é o vocábulo “técnica”. A ideia de imagem invertida novamente aparece com a menção ao fato de viver a história ao contrário, como no cinema, onde o rolo do filme é colocado de cabeça para baixo no projetor e lança a imagem ampliada e invertida ao passar pela lente. Tal como a memória, percorrendo esse caminho de volta, ampliando cenas, não as escolhidas, mas as que cravam as unhas na nossa pele, por vezes as mais banais, as que viraram o lodo no poço.

A espiral temporal mescla as referências díspares de lugar. Cluny, Parque Salazar, quilômetros de distância vencidos na velocidade do pensamento. É a imagem da experiência subjetiva do tempo. A referência à esteira remonta ao fato irrevogável de uma velocidade de pensamento aliada à imobilidade corpórea-espacial. As paisagens são mentais, sentidas por dentro. Mas o tempo existe em nós e nos devora. Há equivalência no uso da alternância (“o”) entre o verbo ser (“eres”) e o verbo fingir-se (“te haces”) sugerindo igual alternância para os substantivos morto e vivo. Tudo se iguala. Ser é fingir.

---

de ter sido amamentada por judias ou árabes, não por mulheres cristãs. De qualquer forma, parece fazer mais sentido ao poema entender o uso do termo através de todos os seus sentidos, sobretudo este que se refere a algo ruim herdado no leite materno.

“Boca de lobo” e “para mejordevorarte” iniciam um jogo de referências tomadas à memória coletiva. Nesse caso, os dois trechos lembram o conto da Chapeuzinho Vermelho.

No mais, surge uma imagem reincidente na obra da poeta: a leveza da flor associada à voracidade da morte.

E o jogo de referências prossegue nas estrofes seguintes:

*querido mío  
amo todo lo que no es mío  
tú por ejemplo  
con tu piel de asno sobre el alma  
y esas alas de cera que te regalé  
y que jamás te atreviste a usar  
no sabes cómo me arrepiento de mis virtudes  
ya no sé qué hacer con mi colección de ganzúas  
y mentiras  
con mi indecencia de niño que debe terminar este cuento  
ahora que ya es tarde  
porque el recuerdo como las canciones  
la peor la que quieras la única  
no resiste otra página en blanco  
y no tiene sentido que yo esté aquí  
destruyendo  
lo que no existe*

meu querido  
adoro tudo o que não é meu  
tu por exemplo  
com tua pele de asno sobre a alma  
e essas asas de cera que te dei  
e que jamais te atreveste a usar  
não sabes como me arrependo de minhas virtudes  
já não sei o que fazer com minha coleção de gazuas  
e mentiras  
com minha indecência de criança que deve terminar esse conto  
agora que já é tarde  
porque a lembrança como as canções  
a pior a que queiras a única

não resiste a outra página em branco  
 e não tem sentido que eu fique aqui  
 destruindo  
 o que não existe

“Piel de asno” e “alas de cera” são referências ao conto Pele de Asno e ao mito de Ícaro e Dédalo. Cabe recordar que as duas histórias têm uma figura paterna a qual se desobedece. A princesa não casa com seu pai, usando a pele de asno como artifício para ludibriá-lo, e Ícaro não cumpre a advertência de Dédalo, que tendo criado as asas de cera para fugirem do labirinto (também criado por Dédalo...), orienta seu filho a não chegar próximo do sol (Deus?) sob risco de ter suas asas derretidas, mas o filho lhe desobedece e paga com a morte a sua ambição. Importa situar essas informações, pois a referência indireta à figura paterna, ludibriada em um poema que dialoga com a ciência e seu afã por descobrir a verdade de nossa existência nos dados herdados na memória genética, não diz pouco. Fala muito da nossa estúpida vaidade e de nossa solidão. Mas fala também de nossa visceral necessidade de transgredir a ordem do velho autoritário e seu blábláblá sobre não comer da maçã. Comemos e agora a morte habita em nossa língua.

Também aparecem em uma espécie de paralelismo os termos “virtudes”, “ganzúas” e “mentiras”, precedidos de exclamativo e interrogativos indiretos e do verbo saber em negativas, indicando a inutilidade desses instrumentos. Chama atenção o termo *mentira* destacado no verso subsequente à coleção de gazuas, provavelmente referindo-se exatamente a esta. Gazua: instrumento usado para abrir fechaduras e **segredos**, sendo empregado frequentemente em atos criminosos. O artifício para acessar o que está encoberto, resguardado e protegido degingolou em uma grande falácia. O encoberto segue inacessível.

Os versos “con mi indecencia de niño que debe terminar este cuento” intensificam a criação de um cenário que joga com a memória – seja individual, seja coletiva, em síntese, a memória humana – como narrativa, porque, ao mesmo tempo que apresenta um campo de referências ligado a narrativas (e esse campo prossegue na próxima estrofe), como o conto e mito, também retoma uma cena clássica: a da criança que ouve uma história que deve ser finalizada, porque já *é tarde* e é hora de dormir. Aqui, obviamente, essa advertência de que *já é tarde* mergulha na ambiguidade de

sentido, indicando también a inutilidad de una acción pelo atraso em realizá-la. *Agora é tarde, Inês é morta.*

Prosseguindo no poema, encontramos a última estrofe:

*querido mío  
a pesar de eso  
todo sigue igual  
el cosquilleo filosófico después de la ducha  
el café frío el cigarrillo amargo el Cieno Verde  
en el Montecarlo  
sigue apta para todos la vida perdurable  
intacta la estupidez de las nubes  
intacta la obscenidad de los geranios  
intacta la verguenza del ajo  
los gorrioncitos cagándose divinamente en pleno cielo  
de abril  
Mandrake criando conejos en algún círculo  
del infierno  
y siempre la patita de cangrejo atrapada  
en la trampa del ser  
o del no ser  
o de no quiero esto sino lo otro  
tú sabes  
esas cosas que nos suceden  
y que deben olvidarse para que existan  
verbigracia la mano con alas  
y sin mano  
la historia del canguro – aquella de la bolsa o la vida –  
o la del capitán encerrado en la botella  
para siempre vacía  
y el vientre vacío pero con alas  
y sin vientre  
tú sabes  
la pasión la obsesión  
la poesía la prosa  
el sexo el éxito  
o viceversa  
el vacío congénito*

*el huevecillo moteado*  
*entre millones y millones de huevecillos moteados*  
*tú y yo*  
*you and me*  
*toi et moi*  
*tea fortwo en la inmensidad del silencio*  
*en el mar intemporal*  
*en el horizonte de la historia*  
*porque ácido ribonucleico somos*  
*pero ácido ribonucleico enamorado siempre*

meu querido  
 apesar disso  
 tudo segue igual  
 a cosquinha filosófica depois do banho  
 o café frio o cigarro amargo o Cieno Verde  
 no Montecarlo  
 segue apta para todos a vida perdurável  
 intacta a estupidez das nuvens  
 intacta a obscenidade dos gerânios  
 intacta a vergonha do alho  
 as andorinhas cagando-se divinamente em pleno céu  
 de abril  
 Mandrake criando coelhos em algum círculo  
 do inferno  
 e sempre a patinha de caranguejo capturada  
 na armadilha do ser  
 ou do não ser  
 ou do não quero isto sim o outro  
 tu sabes  
 essas coisas que nos acontecem  
 e que se devem esquecer para que existam  
 verbigracia a mão com asas  
 e sem mão  
 a história do canguru – aquela da bolsa ou a vida –  
 ou a do capitão encerrado na garrafa  
 para sempre vazia  
 ou o ventre vazio mas com asas  
 e sem ventre

tu sabes  
 a paixão a obsessão  
 a poesia a prosa  
 o sexo o êxito  
 ou vice-versa  
 o vazio congênito  
 o ovinho pintado  
 entre milhões e milhões de ovinhos pintados  
 tu e eu  
 you and me  
 toi et moi  
 tea for two na imensidão do silêncio  
 no mar intemporal  
 no horizonte da história  
 porque ácido ribonucleico somos  
 mas ácido ribonucleico apaixonado sempre

O início da estrofe responde ao existencialismo e ao sentido de ruína incontornável presentes no fim da estrofe anterior. “A pesar de”, a vida segue, fazendo-se de surda e sendo prática. Esquece a morte e os mortos, retorna às ações corriqueiras, ao dia a dia das repetições e da rotina que nos fazem suportar o tempo: “elcosquilleo filosófico después de la ducha, el café frío, el cigarrillo amargo” indicam a corrente de hábitos que persistem como salva-guardas da realidade palpável e possível. Sobre o *Cieno Verde* e o *Montecarlo*, vale ressaltar algumas informações que dialogam com a construção do poema.

*Cieno Verde* é o título de um filme de ficção científica de 1968, cujo enredo não poderia ser mais ironicamente identificado com o desenvolvimento do poema que seguimos acompanhando: um asteroide se aproxima da Terra, colocando o planeta em risco de extinção. Um grupo de cientistas envia uma tripulação para destruir o asteroide. A missão é cumprida, mas a tripulação, em seu retorno, traz um resquício de massa orgânica verde grudada na roupa. Essa massa se transforma em vida alienígena, que começa a atacar a tripulação. A dificuldade de matar o ser reside no fato de que, do sangue de seus ferimentos, nascem novas criaturas. A ciência, no afã de destruir a morte, acaba por produzi-la. Versando para linhas mais poéticas, a leitura desse enredo cria a interpretação de que, da dor, nasce a vida e, da vida, nasce a morte.

*Montecarlo*, por sua vez, foi um teatro construído em 1940, em Lima, onde também se exibiam filmes até a década de 80<sup>51</sup>, no que se relaciona explicitamente com os versos anteriores. Contudo, no livro de Monod, há uma citação que inclui esse nome, mas com outro sentido:

A vida apareceu sobre a Terra: qual era, antes do acontecimento, a probabilidade de que fosse assim? Não está excluída a hipótese, ao contrário, pela estrutura atual da biosfera, de que o acontecimento decisivo não se tenha produzido mais que uma única vez, o que significaria que sua probabilidade é quase nula.(...)

A probabilidade, a priori, de que se produzisse um evento particular entre todos os eventos possíveis no universo é quase nula.(...) Essa ideia não desagrada apenas os biólogos, mas também os homens da ciência. Ela colide com a nossa tendência humana a acreditar que todas as coisas que existem no universo atual eram necessárias e estavam lá desde sempre. Precisamos nos resguardar contra esse sentimento tão poderoso do destino. (...) O destino se escreve à medida que se cumpre, não antes. O nosso não existia até a emergência da espécie humana (...). O universo não estava grávido da vida, nem a biosfera estava grávida do homem. Nosso número saiu no jogo do Montecarlo.<sup>52</sup>

O poema joga com a ambiguidade da referência. *Montecarlo* nas palavras de Monot concretiza a ideia de um grande acaso na geração da vida através da imagem do jogo de azar. Haverá então um sentido na vida, se ela surge do total acaso? O trecho citado toca a ferida do antropocentrismo e derruba o homem no dolorido reconhecimento de que não, não fomos um projeto. Fomos um incidente de partículas extremamente improvável deixado para trás.

Voltando ao poema, há a reafirmação da continuação da vida para além dos questionamentos e das dores: segue apta para todos a vida perdurável. **Para todos.** A essa afirmação se segue a estrutura em paralelismo com elementos não humanos e sentimentos ou emoções que se ligam em certa medida à moralidade nas ações humanas: a estupidez das nuvens que vagam sem destino, a obscenidade dos gerânios que se

<sup>51</sup>Disponível em: <http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-tradicional-teatro-montecarlo-miraflores-sera-demolido-para-construir-edificio-175127.aspx> Acesso em: nov. 2016.

<sup>52</sup> MONOD, 1970, 160-161. “La vie est apparue sur la Terre: quel était avant l'événement la probabilité qu'il en fût ainsi? L'hypothèse n'est pas exclue, au contraire, par la structure actuelle de la biosphère, que l'événement décisif se soit produit qu'une seule fois. Ce qui signifierait que sa probabilité était quasiment nulle. (...) La probabilité a priori que se produise un événement particulier parmi tous les événements possibles dans l'univers est voisine de zéro. (...) Cette idée n'est pas seulement désagréable aux biologistes en tant qu'hommes de science. Elle heurte notre tendance humaine à croire que toute chose est elle dans l'univers actuel était nécessaire, et de tout temps. Il nous faut toujours être en garde contre ce sentiment si puissant du destin. (...) Le destin est écrit à mesure qu'ils l'accomplissent, pas avant. Le nôtre ne l'était pas avant que n'émerge l'espèce humaine (...). L'univers n'était pas gros de la vie, ni la biosphère de l'homme. Notre numéro est sorti au jeu de **Monte-Carlo**.”

abrem explodindo em cores ao dia, a vergonha do alho com seu cheiro prático que empesteia.

“Divinamente” e “pleno céu” complementam o verbo “cagándose”, unindo no mesmo verso o muito escatológico com o muito sagrado e inaugurando uma corrente de imagens que relacionam o alto e o baixo, o extraordinário e o ordinário, o superior e o inferior, fazendo-os mergulhar na equivalência de valor: *Mandrake*, a personagem ilusionista das histórias em quadrinhos populares surge em referência cruzada com *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, um clássico da literatura universal atravessado por alegorias sobre o homem, a vida e a morte; a imagem da patinha de caranguejo capturada pelo questionamento existencial dos versos de Shakespeare, em *Hamlet: Tobeornottobe*.

É preciso ressaltar outra associação presente nos versos seguintes da estrofe: as imagens da mão e do ventre com asas. Os elementos convocados – mão e ventre – podem ser facilmente identificados como metonímicos da ideia de “criação”, pois estão diretamente implicados no ato de criar (basta lembrar que a própria imagem de deus foi relacionada a de um artesão). Ao serem associados ao elemento “asas”, a imagem de vontade criadora, de imaginação criadora cresce. Contudo, esses mesmos elementos – mão e ventre – incluem a ruína no campo da criação ao figurarem isoladas nos versos destituídos de concreção e existência. “Sin mano” e “sinvientre”: a potência criadora está irremediavelmente atrelada a uma semente de aniquilação.

Outra referência incluída na última estrofe está presente nos versos “tú y yo/ youand me/toi et moi/ tea for twoenla imensidad del silencio”. *Tea for two* é o nome da clássica canção de um musical americano de 1925, “**No, no, Nanette**”. A letra da música fala de projeções e sonhos de um jovem casal narrando como será sua vida juntos, a rotina feliz de uma casa feliz, *um menino para você e uma menina para mim*. Um verso chama a atenção: “nobody near us, to see us or hear us”. Ele dialoga claramente com o restante do verso do poema “en la imensidad del silencio”, mas o faz de modo ambíguo. Obviamente, ele fala de maneira distinta praticamente o mesmo do verso da música. Contudo, na verdade, no verso do poema ecoa toda a gama de associações presentes ao longo de seu desenvolvimento, e uma referência direta a uma afirmação de Monod. *Tea for twoenla imensidad del silencio* reitera a estrutura de diálogo a dois explorada no poema inteiro, joga com projeções do futuro com cenas de uma rotina estável no tempo, “cristalizado” nas cenas típicas do casal – cenas essas que, a um só tempo, são narrativas

e metonímicas –, e, sobretudo, equilibra-se entre a concreção de uma vida vivida cotidianamente, condensada em imagens que tanto projetam como memorizam, e o absurdo do nada que a envolve. Nisso, remete às palavras de Monod:

É necessário que o Homem enfim desperte de seu sonho milenar para descobrir sua total solidão, seu estrangeirismo radical. Ele sabe agora que, como um Tzigane, ele está à margem do universo onde ele deve viver. Universo surdo à sua música, indiferente aos seus sofrimentos ou a seus crimes.<sup>53</sup>

Meu querido, a comédia humana nós representamos para nós mesmos. O convidado de honra faltou e não mandou justificativa. Quem poderá saber desse mar amargo em que navega nosso coração senão aqueles que também navegam suas interrogações irremediavelmente sozinhos? Quanto a nossas eternas dúvidas, o pior é saber que talvez as tenhamos inventado como uma criança que inventa um irmão imaginário para ocupar o sufocante espaço de sua solidão.

Para terminar, é preciso ressaltar ainda os dois últimos versos do poema. Ácido ribonucleico é a mais explícita referência ao campo da ciência biológica, junto com a palavra “congénito” e a imagem dos “millones de huevecillos moteados”. Como o poema traz em seu título o nome de um cientista e constrói todo o tempo a ideia persistente da bagagem herdada, geneticamente ou não, a presença de termos como esses não chega a surpreender. No entanto, mais uma associação direta foi feita. Os versos da peruana dialogam inversamente com os de Quevedo (“polvo serán, mas polvo enamorado”)<sup>54</sup>. Se Quevedo pôs ênfase ao fim de vidas apaixonadas, Blanca Varela desloca o sentido para o começo. Inversão que se insinua durante a realização do poema como uma premissa: vice-versa, *reyenelespejo, vivo o muerto, al revés, the end is the beginning*.

*Monsieur Monod no sabe cantar* é um longo poema de 5 estrofes longas, como muitos poemas de Varela, e diferente de tantos outros, pois, como dito em capítulo anterior, não há um padrão predominante. Contudo, não se pode deixar passar a impressão de que em um poema dedicado a “debater”<sup>55</sup> pressupostos científicos

<sup>53</sup> Idem, p. 187, “(...) il faut bien que l’Homme enfin se réveille de son rêve millénaire pour découvrir sa totale solitude, son étrangeté radicale. Il sait maintenant que, comme un Tzigane, il est en marge de l’univers où il doit vivre. Univers sourd à sa musique, indifférent à ses souffrances ou à ses crimes.”

<sup>54</sup> Quevedo, Francisco. Versos retirados do poema Amor constante más allá de la muerte. “(...)su cuerpo dejarán, no su cuidado;/serán ceniza, mas tendrá sentido;/polvo serán, mas polvo enamorado”. “...seu corpo deixarão, não seu cuidado/ serão cinzas, mas terá sentido;/pó serão, mas pó enamorado”.

<sup>55</sup> Chamo atenção ao verbo usado, debater, e não rebater (como acreditei um dia que seria o mais apropriado).

extremamente rígidos e deterministas, invertendo sua lógica e pulverizando seus resultados como preocupados papéis lançados ao vento, a extensão do poema possa ser interpretada como um procedimento para criar um caleidoscópio de imagens fragmentadas e planos díspares de espaço, tudo para dizer, como um longo sussurro perto do ouvido, ou um grande sermão, que, querido, desvendar as notas não te faz tocar a música. Essa possibilidade de interpretação me leva a crer na ironia do trato formal presente no título, e quase posso ouvir sua pronúncia de modo infantil, *implicante*, como uma resposta a um pretensioso que precisa ser colocado em seu lugar.

A Ciência como um grande metarrelato cria sua narrativa projetando desvendar os segredos de nossa existência. Seu olhar é sempre a de um desbravador que olha para a frente como se o caminho fosse sempre o de dar o próximo passo em direção ao fim da busca: o encontro da Verdade. O poema mobiliza o tempo todo a questão narrativa, mas a pulveriza em um circuito totalmente diverso: o tempo e a vida são traduzidos em movimentos intensivos, a memória é uma relação ficcionalizada com esses movimentos, estabelecida pela relação esquecimento/retomada/reconstrução, e não simplesmente por quadros salvaguardados da ruína temporal. O jogo da dupla referenciação à memória – genética e temporal-subjetiva – está ali provocando, levando o discurso assertivo científico ao erro, à *errância*. O desejo de previsão total da ciência não pode controlar o devir.

Assim como a Ciência, a Razão e o Intelecto também são inquiridos como forças insuficientes para responder nossas perguntas fundamentais e fundadoras. *Persona* é o nome do poema cujo primeiro verso é “el querido animal”. O começo da leitura já indica, portanto, que as relações de hierarquia e distanciamento entre o homem e a natureza foram desfeitas, e esta distância é condição primordial na estabilidade do Homem como grande herdeiro ou protagonista.

*el querido animal*  
*cuyos huesos son un recuerdo*  
*una señal en el aire*  
*jamás tuvo sombra ni lugar*  
 [...] <sup>56</sup>

O querido animal

<sup>56</sup>VARELA, *op.cit.*, p.147. Poemário *Canto Villano*.

cujos ossos são uma recordação  
 um sinal no ar  
 jamais teve sombra nem lugar  
 [...]

A constatação da efemeridade da existência humana é captada nesses versos como que por desilusão. “Huesos”, palavra rígida, densa, a significar aquilo que de mais básico constitui o corpo humano, isto é, aquilo que o sustenta, está em relação direta com a palavra “recuerdo” e com a expressão “señal em el aire”, que de concretude nada têm. A associação entre “huesos” e “recuerdo”, para além do aspecto sintático, alcança o aspecto fonético, com a assonância do ditongo “ue” da sílaba tônica, além da vogal final. Há, novamente, a possibilidade da ambiguidade do termo “recuerdo”, atando a concretude de uma recordação material de algo passado, como os “ossos” do morto, ao etéreo sentido de uma “recordação” como resquício sempre em processo de apagamento e reconstrução na memória-imaginação. A rigidez da palavra “hueso” se esvai, assim, na degenerescência da fluidez de “recuerdo” e “aire”.

Os versos seguintes desdenham da insignificância humana contrapondo-se à concepção de homem e humanidade como valores extremos:

(...)
   
*desde la cabeza de un alfiler*
  
*pensaba*
  
*él era el brillo ínfimo*
  
*el grano de tierra sobre el grano*
  
*de tierra*
  
*el autoeclipse*
  
  
*el querido animal*
  
*jamás cesa de pasar*
  
*me da la vuelta*
  
 (...)

da cabeça de um alfinete  
 pensava  
 ele era o brilho ínfimo  
 o grão de terra sobre o grão

de terra  
oautoeclipse

o querido animal  
jamais cessa de passar  
me da a volta  
(...)

Encontramos, no primeiro verso a palavra “cabeça”, substantivo que aponta para as faculdades do pensamento, do intelecto, da razão, faculdades determinantes da própria construção de representação metafísica de ser Humano, aquilo que o diferencia do “resto”. No entanto, o verso cria uma inversão de valor ao fazer referência à cabeça de um alfinete: à supremacia e autoridade da palavra “cabeça” o verso contrapõe a pequenez e banalidade da imagem “cabeça de alfinete”.

O verbo “pensaba”, isolado e centralizado no verso seguinte, aumenta o efeito de zombaria ao deixar mais evidente a pretensão humana de supremacia através da capacidade intelectual e ao realçar a incapacidade de dita faculdade de nos salvar da morte, condição que nos submerge no mundo natural. Acrescente-se a isso a localização, igualmente centralizada, do verso “de tierra”, que por sua semelhança quanto à disposição espacial no texto, a um só tempo, serve de contraponto irônico e equivalência gráfica ao verbo “pensaba” indicado anteriormente, contrastando assim, mais uma vez, o elogio da razão, da metafísica e do humanismo inscritos a priori no verbo “pensaba”, ao peso da palavra “tierra”, cujo campo semântico inclui termos como pó e barro, que a mitologia cristã sabem bem a que se referem...

E se, no decorrer do poema, não há nenhuma referência explícita ao “Humano”, o título, *Persona*(Pessoa), não deixa dúvidas sobre seu referente.

O poema seguinte segue a mesma trilha de escárnio à pretensão humana de se resguardar da natureza através do Intelecto.

*FELIZMENTE no tengo nada en la cabeza  
sino unas pocas ideas equivocadas por cierto  
y una memoria sin tiempo ni lugar  
nada para poner  
nada para dejar  
sino huesos cáscaras vacías*

*un montoncito de cenizas y  
con suerte algo de polvo  
innominada nada  
en lo que fue mi cabeza*<sup>57</sup>

FELIZMENTE não tenho nada na cabeça  
senão umas poucas ideias equivocadas por certo  
y uma memória sem tempo nem lugar  
nada para pôr  
nada para deixar  
apenas ossos cascas vazias  
um montinho de cinzas e  
com sorte um pouco de pó  
inominado nada  
no que foi minha cabeça

O intelecto, grande diferencial gerador da hierarquia entre o homem e o “resto” da natureza, desaparece e dá lugar aos vestígios materiais (eles mesmos bastante frágeis) da efemeridade da vida humana mergulhada no tempo: “cáscaras vacías”, “consuerte algo de polvo”. A grande ironia está no advérbio “felizmente” em caixa alta, no começo do poema, festejando o fato de que não haja nada na cabeça, nem juízo nem grandes ideias (apenas ideias equivocadas...) para lamentar, haja vista a fatalidade de que tudo se reduzirá, sem concessões, a um “montoncito de cenizas”. Sobressai a contraposição dos termos “equivocadas” e “por cierto” presentes no mesmo verso, relacionando a certeza ao termo que expressa engano, erro, ilusão. Também vale destacar a presença do particípio “innominada” caracterizando o *nada*, construindo a impossibilidade de nomeação, enfrentamento, alcance, daquilo que vem a ser o vazio, a morte, o Ilimitado.

Embora não tratem exatamente da Razão e do Intelecto, os poemas a seguir se relacionam com as tentativas de desvendar o mundo através do sentido e da percepção, e os sentidos foram, e ainda são, dados que alimentam a racionalidade. O sentido da visão, o mais associado com o empirismo e com a possibilidade de declarar um fato como real, é o grande elemento a ser destituído de confiabilidade:

---

<sup>57</sup>Idem, p. 233. Poema pertencente ao poemário *Concierto animal*.

*Poderes Mágicos*

*No importa la hora ni el día  
se cierran los ojos  
se dan tres golpes con el  
pie en el suelo,  
se abren los ojos  
y todo sigue exactamente igual<sup>58</sup>*

Poderes Mágicos

Não importa a hora nem o dia  
fecham-se os olhos/  
dão-se três golpes com o/  
pé no solo,  
abrem-se os olhos  
e tudo segue exatamente igual

O procedimento descrito no poema é um engano. E ele é dirigido a todo e qualquer ser, como assim mostra o uso da partícula “se” indeterminante. Ele joga com dois níveis de poderes mágicos: o nível inocente da superstição (bater o pé 3 vezes contra o solo) e o nível valorizado do sentido (visão, abrir, luz). Nenhum deles pode dar conta de descortinar o que se esconde ou de criar o escondido.

Poderes mágicos é um título quase alegre para um poema quase triste. Pode-se ver a decepção da criança que espera a surpresa da revelação ao bater o pé 3 vezes no chão, e que se depara com o entediante cenário prévio exatamente igual. Somos essa criança amargando o desconcertante gosto do (des)-engano. Nada surge a acender a paisagem. A estrutura do poema, entre a narração e a prescrição, do 2<sup>o</sup> ao 5<sup>o</sup>; versos, degrading na falta de eficácia presente no último verso. Nada aconteceu.

De resto, o primeiro verso do poema condena o acontecimento a se repetir sempre exatamente igual na indeterminação do tempo.

O termo “fábula” também aparece nos versos do fragmento do poema *Ejercicios*, citado e traduzido no capítulo 1 e trazido ao presente capítulo para uma observação mais detalhada de seus sentidos:

---

<sup>58</sup>Idem, p. 119. Poema do poemário *Valses y otras falsas confesiones*.

*mente la nube  
la luz mente  
los ojos  
los engañados de siempre  
no se cansan de tanta fábula<sup>59</sup>*

*mente a nuvem  
a luz mente  
os olhos  
os enganados de sempre  
não se cansam de tanta fábula*

Nele, o etéreo, o celeste, bem como o perceptível desses elementos, metaforizado na imagem da nuvem, e o sentido mais valorizado na apreensão do mundo, a visão, são questionados em sua representação ao se apresentarem associados aos termos “mente”, “engañados” e “fábula”.

Os olhos nada veem. A luz nada ilumina ou desvenda. A nuvem, essa ilusão capturada pela configuração tempo-espço (ela se dissipa, ela se desloca), nada É.

As impressões e suas correspondentes interpretações não passam de um jogo de captura –não captura que nada detém e nada entrega. E isso se repete e se repetirá interminavelmente, como evidenciam os fragmentos “los engañados de siempre” e “no se cansan”.

Ainda sobre o tema da luz e suas interfaces com a racionalidade, a ideia, a genialidade e a verdade, há o pequeno poema sintomaticamente chamado *Reja*<sup>60</sup>(*Grade*).

*cuál es la luz  
cuál la sombra*

qual é a luz  
qual a sombra

<sup>59</sup> Idem, 106. “mente a nuvem/ a luz mente/ os olhos/ os enganados de sempre/ não se cansam de tanta fábula”. Retirado do poema “Ejercicios”, pertencente ao poemário *Donde todo termina abre las alas*.

<sup>60</sup> Idem, p.129. Poemário *Canto Villano*.

O verbo “ser”, indicador de existência, figura em ausência no paralelismo do segundo verso, justamente o da sombra. Como afirma o estruturalista Lotman, sobre aquilo que designou como “processo-menos”:

(...) a não utilização deste ou daquele elemento, a ausência significativa, o “processo-menos” se torna uma parte orgânica do texto graficamente fixado. (...) A correlação do elemento não utilizado – o processo-menos– com a estrutura da expectativa do leitor e, por sua vez, a correlação dessa expectativa com a grandeza da probabilidade de utilização em uma dada situação construtiva do elemento textualmente fixado faz de uma informação que traz um processo-menos uma grandeza inteiramente real e mensurável.<sup>61</sup>

O título do poema, “Grade”, vocábulo que diz respeito ao mundo físico e espacial, insinua uma divisão impossível entre luz e sombra, substantivos relacionados a aspectos imateriais e metáforas valorativas amplamente cristalizadas e polarizadas. Essa polarização é posta desse modo em questão, sobretudo se levarmos em consideração a intimidade do vocábulo “grade com o termo “prisão”. Além disso, “reja” pode ser lido como o elemento denso cuja presença é a responsável por desdobrar luz em sombra.

A falta de pontos e maiúsculas é uma constante na poesia de Varela, predominando em sua obra como uma marca de sua poesia: lida como uma corrente, um fluxo, em que limites como *começo* e *fim* não são pertinentes. Mas aqui se põe em evidência a falta das interrogativas, sendo o tom de pergunta marcado unicamente pela presença do acento diacrítico no pronome interrogativo “cuál”.

Comecei este capítulo citando o acaso, esse fluir contínuo que segue indiferente à tirania de um louco rei sentado à nossa cabeça, ordenando o mundo de acordo com sua obsessão, seu desejo de conhecer, nomear e dominar. O desejo de controlar, de prever, é mastigado pela força de um devir que não tolera nomenclaturas. Ele é o pleno desconhecido, a força bruta e caótica que a ciência e a razão não podem domesticar. Olivia Byington, que eu citei no início do capítulo, afirmou em dado momento da entrevista que com o nascimento do filho teve que lidar com a morte de outro bebê, o de seus sonhos. A projeção feita por ela e por tantos antes dela fez-se em pedaços diante do que a vida lhe apresentou. Contudo, após o choque inicial, a vida seguia um curso que corria à revelia da racionalidade, tecendo esse jogo de linhas nascidos do afeto, da memória construída sobre ele, dos gestos de todos os dias desenhando sorrisos, cafés da

---

<sup>61</sup> LOTMAN, 1978, 102-103.

manhã, gritos festivos na sala, febres e noites mal dormidas, tudo, enfim, que nos permite esquecer que há um rombo no chão nos sorrindo, logo aqui.

### 3 A PALAVRA REPTANDO

Al negro sol del silencio las palabras se doraban.

(...)

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola.

Hay alguien aquí que tiembla.<sup>62</sup>

O sentido habita em lugar nenhum. Não há tempo nem lugar para salvar o que nasceu perdido. Ou o que sobra de um imemorial abandono sempre ressentido e trazido à borda. O discurso golfa seu desejo de tangenciar o silêncio, de alcançar uma raiz submersa, alimentando a velha histeria das palavras, inúteis, necessárias de todos os dias, sedentas de uma pele onde se colar, onde se aderir.

E, no entanto, onde mais respirar, senão em linhas, em pontos de fuga, em traços moribundos que resistem, obstinados no erro, flexíveis para aguentar o arco de sua vértebra, até se quebrarem, se desdobrarem, se desfazerem, se levantarem doloridos em dois, em cem, em Nada novamente?

Onde mais dar veracidade à nossa vulnerável existência senão na frágil sombra perecível rasgando as fibras brancas do papel vazio e órfão.

“Quando não escrevo, estou morta”, assim disse Clarice Lispector, em entrevista à TV Cultura, em 1977, pouco antes de falecer. Disse também que se sentia oca entre uma escrita e outra. Penso na palavra usada por Clarice. Oca. Deve ser a sensação de abrir uma fenda no peito, deixar correr o rio levando troncos, galhos, terra, vivos, mortos. Sentir-se estéril depois de tanto percurso líquido e objetos submersos vazando sem controle. Sentir-se cansada por respirar dentro de tanta água. Sentir-se vazia, mas não em paz. E logo um filete arrebenta em uma parede, começa fino e cínico, fingindo não ser ainda o que já era. E nova enxurrada arrombando a página que esperava ansiosa pelo sopro dissipante. E, no entanto, no fim da hemorragia, persiste o silêncio, o velho matuto que observa poderoso e risonho a violência da enxurrada barulhenta descambando para o ralo.

---

<sup>62</sup> PZARNIK, Caminos del Espejo. “Ao negro sol do silêncio as palavras se douravam. (...) Mas o silêncio é certo. Por isso escrevo. Estou só e escrevo. Não, não estou só. Há alguém aqui que treme”. Disponível em: <http://amediavoz.com/pizarnik.htm#A LA ESPERA DE LA OSCURIDAD> Acesso em: dez. 2016

“O silêncio é muito mais forte que qualquer palavra. Ele descerra o grande vazio que todos carregamos no peito. Esse rombo que nos assusta, mas que também nos sustenta. Isso que somos – e nada mais”<sup>63</sup>. Me pergunto se a tormenta do silêncio não nasceu da erupção da palavra. Os olhos dos animais não têm tormentas trazidas pela emergência de uma língua. Só os nossos as têm. Somos a espécie maldita e esperançosa que diz seu destino todos os dias, até o fim.

Os poetas, os carrascos, fazendo a vingança, empurrando sílabas e versos para o abismo, forçando-lhes a porta e expondo suas vergonhas, declarando sua traição, no esforço hercúleo para que saiam de debaixo da pedra e digam.

Contorne-as,  
 pegue-as pelo rabo (guinchem, putas),  
 açoite-as,  
 dê-lhes açúcar na boca às resistentes,  
 infle-as, balões, espete-as,  
 trague-lhes sangue e tutanos,  
 seque-as,  
 cape-as,  
 pise-as, galo cantor,  
 torça-lhes o pescoço, cozinheiro,  
 despene-as,  
 destripe-as, touro,  
 boi, arraste-as,  
 faça-as, poeta,  
 faça com que engulam todas as suas palavras.<sup>64</sup>

A relação do homem com a palavra sempre percorreu caminhos íngremes, e conta-nos a história de uma torturada busca. É tarefa difícil entender, no intrincado jogo da trajetória humana, o que nasceu primeiro, se a amargura de uma orfandade sentida como uma enfermidade crônica, construindo assim a necessidade de se refugiar na linguagem para alcançar um sentido para além, ou se a linguagem, tendo sido conduzida na direção de organizar a experiência, gerou assim a imagem espelhada de nossa solidão

<sup>63</sup> Castello, José. O Homem de Kersting. Texto publicado na revista literária Rascunho, setembro de 2016.

<sup>64</sup> PAZ, Octavio. *Palabras*. “Dales la vuelta, cógelas del rabo (chillen, putas), azótalas, dales azúcar en la boca a las rejegas, inflalas, globos, pínchalas, sórbeles sangre y tuétanos, sécalas, cápalas, písalas, gallo galante, tuérceles el gaznate, cocinero, desplúmalas, destripalas, toro, buey, arrástralas, hazlas, poeta, haz que se traguen todas sus palabras.”<sup>64</sup>

no reino dos seres viventes e deflagrou em nós, enfim, a percepção da orfandade. Do verbo fez-se a luz e a luz gerou sombras incuráveis.

Se a ordem dos acontecimentos lança dúvidas, algo se pode afirmar, contudo, sem titubear. Há uma relação direta entre a errância da palavra e a necessidade de curar a sensação de abandono gerada pela convicção de que o ser humano é uma espécie de herdeiro posto à prova. À palavra coube, desde o início, lançar para fora das intempéries do tempo, da efemeridade das coisas transitórias vulneráveis ao desaparecimento e à dissipação, as ideias e os conceitos, resguardados então da ruína, pois nasceram habitantes do *fora* da matéria. E se estavam a salvo da ilusão, então, seria este o lugar da *Verdade*. Dito de outro modo, se havia uma *Verdade*, ela certamente não habitava entre a densidade de nossos corpos, no máximo ela os iluminava de longe, e era preciso alcançá-la.

Só a nós caberia esse dom e essa história. A linguagem, portanto, por muito tempo, corroborou a inferioridade da matéria em detrimento de um “irradiador” superior vinculado à Verdade e livre do jugo do tempo cronológico. O mundo e os homens seriam espectros, imagens dessa Verdade distante e eterna. O platonismo estabeleceu a distância entre a Ideia – fora do tempo e espaço – e a cópia, o mundo como o conhecemos:

De acordo com Timeu, antes da formação do mundo, todos os elementos se conduziam sem razão nem medida, a natureza encontrava-se em um estado em que o limite estava ausente. E por olhar de fora esse inferno informe, um deus apiedou-se. [...] Por conseguinte, após ter contemplado o mundo eterno das puras formas, o Demiurgo seduziu o devir caótico para que este abandonasse seu movimento discordante e ilimitado. E, de fato, o artesão divino conduziu a desordem à ordem. [...] Por isso o artesão divino permitiu (...) o surgimento da combinação inicial entre o sensível e o inteligível.<sup>65</sup>

Durante a Idade Média, ganha peso o conceito do Homem como herdeiro direto a quem correspondia a tarefa de desvendar os sinais na trilha para a Verdade. Mas esses sinais estavam no mundo, na percepção dos sentidos. As coisas e a natureza escondiam mensagens e códigos enviados diretamente do sopro divino e “escondidos” sob os signos da *convenientia*, *emulatio*, *signatura*, *analogia* e *simpatia* (BRUNO, 2008,p.79). Era preciso ler os sinais diluídos à nossa volta para fazer o caminho de volta para casa, fora do mundo da corrosão carnal.

---

<sup>65</sup> BRUNO, Mário (2008), p.40.

Posteriormente, o fio que mantinha o mundo dos sentidos e das percepções ligado a seu irradiador imaterial e externo foi rompido, e então a palavra fez-se totalitária no domínio da Verdade:

No século XVII, o signo não mais esperava a vinda daquele que podia reconhecê-lo: estava rompido o parentesco com a *divinatio*, o signo se constituía por um ato de conhecimento. O significado passou a se alojar sem resíduos e sem opacidade no interior da representação do signo. O signo tornou-se uma representação duplicada sobre si mesmo, não havia mais sentido exterior ao signo. O mundo passou a ser explicado na extensão universal do signo.<sup>66</sup>

Essa busca por um sentido externo ao mundo empírico expressou um desejo irrevogável de colocar o homem em um papel de proeminência, como decodificador dos signos de Deus ou como andarilho nas redobras do discurso. Por conseguinte, o que se afirma é a existência de um “para além” se contrapondo ao sentido provisório, ilusório ou limitado da matéria e sua densidade.

A modernidade, por sua vez, viria a significar o rompimento com as pautas citadas. Agora, o homem e sua experiência como tal estão no centro do discurso:

A passagem da Idade Clássica para a Idade Moderna é, antes de mais nada, a transição da representação infinita para uma dobradas forças no homem ‘nessa nova dimensão de finitude em profundidade, que então se torna a finitude do próprio homem’.<sup>67</sup>

As limitações da consciência, as limitações do corpo, a conseqüente ruína do logocentrismo por sua evidente fragilidade, bem como a relativização da identidade como unidade passam a ser as questões centrais do pensamento e da literatura moderna. A antiga busca da verdade cedeu lugar à confrontação da fissura nascida do encontro entre a finitude humana e o Ilimitado<sup>68</sup>, cuja abordagem não pode se dar senão de modo enviesado.

Como a palavra foi, desde o início, simultaneamente, a prova dessa cisão e a tentativa de ultrapassá-la, ela mesma passa a figurar, reflexiva, na poética de Blanca Varela.

---

<sup>66</sup> Ibidem, p.87.

<sup>67</sup> Idem, p.93.

<sup>68</sup> DELEUZE apud BRUNO, Mario, idem, p.94.

*Historia*

*puedes contarme cualquier cosa  
 creer no es importante  
 lo que importa es que el aire mueva tus  
 labios*

*o que tus labios muevan el aire  
 que fabules tu historia tu cuerpo  
 a toda hora sin tregua  
 como una llama  
 que a nada se parece  
 sino a una llama<sup>69</sup>*

## História

podes contar-me qualquer coisa  
 crer não é importante  
 o que importa é que o ar mova teus  
 lábios  
 ou que teus lábios movam o ar  
 que fabules tua história teu corpo  
 a toda hora sem trégua  
 como uma chama que a nada se parece  
 senão a uma chama

No poema “Historia”, o conteúdo do que se fala não importa. O que importa é o movimento do corpo (os lábios), em sua existência cerzida pelo tempo-espço. Ele é o único sentido possível.

O termo “Fabular” empregado na segunda estrofe também aproveita a possibilidade de dupla significação. Fabular é criar uma história, imaginar, ficcionalizar. Significa, no limite, contar uma mentira. Por outro lado, fabular, de acordo com o dicionário da Real Academia Española, é termo em desuso para o verbo “falar”. Parece impossível desvencilhar-se da identificação do uso da linguagem com a ilusão de uma mentira, de um engodo. Isso é reforçado pelos dois últimos versos, ao invocar a imagem

---

<sup>69</sup> Poemário *Valses y otras falsas confesiones*(1964 -1971) p. 108.

da chama que, por sua vez, nada invoca<sup>70</sup>, a não ser a imagem de si mesma. Ela é o puro movimento se consumindo.

O termo “historia”, que assume importância central ao figurar no título do poema, também é fonte de um emaranho de sentidos que, para além de uma simples dicotomia, constrói uma amálgama de significados que se combinam, se repelem, se completam. A “Historia”, com H maiúsculo, pode ser lida como aquela interpretação de fatos grandiosos, realizados por grandes atores, estabilizada no tempo e repetida quase à maneira de um conceito. Essa história toma contornos coletivos e é herdada gerações após gerações, além de, obviamente, ter relação direta com o sentido dos metarrelatos, configurando assim uma travessia em linha evolutiva e de caráter progressivo.

Por sua parte, o vocábulo que figura no desenvolvimento do poema apresenta-se acompanhado pelo caráter restritivo de um possessivo de 2ª pessoa, “tu”, o que desenha um panorama bastante mais reduzido e pessoal, intensificado pelos termos seguintes, “tu cuerpo”. Aqui, o tom é o de uma história individual vivida na interseção corpo-espaço-tempo, que também pode ser atestado pelo verso seguinte, “a toda hora sintregua”, como uma experiência eternamente em movimento.

Não se pode negar, contudo, o tom generalizante e indefinido no uso da 2ª pessoa, como a dialogar com um leitor hipotético que poderia ser qualquer um, todos ou ninguém. Essa possibilidade apenas reforça a imagem de um exercício que é individual, intransferível, mas cujo sentido íntimo se compartilha com todo e qualquer ser humano: o termo história, seja qual for a que história remeta, nos fala de um relato de experiência, ficção antes que rígida verdade, pautada em uma vivência também em si interpretativa, da existência a partir do fechamento de um corpo. Alie-se a uma tal leitura o irônico fato de que “história” é vocábulo a significar “mentira”, “engodo”, “falácia”, o que dialoga diretamente com os primeiros dois versos do poema. Afinal, verdade ou mentira, tudo se anula no fato de que a única concreção é a temporalidade latente no movimento.

*Diálogo*

*él abre la boca*

*es roja por dentro*

---

<sup>70</sup> Faço referência ao habitual costume de acendervelas em reverência a deus (ou deuses) ou como forma de invocação do divino. A linguagem também apresenta essa interface de invocação, ao fazer referência (ou mesmo invocar) o que está no plano ideal.

*ella abre los ojos  
su córnea es blanca  
como la luna*

*se está quieta  
la córnea luna  
iluminando apenas  
la bienamada encía*

*adentro  
con silencio  
a boca cerrada  
a oscuras  
habitan ambos<sup>71</sup>*

#### Diálogo

ele abre a boca  
é vermelha por dentro  
ela abre os olhos  
sua córnea é branca  
como a lua

está quieta  
a córnea lua  
iluminando apenas  
a bem-amada gengiva

dentro\*  
comsilêncio  
a boca fechada\*\*  
a escuras\*\*  
habitam ambos

---

<sup>71</sup> Poema do poemário *El falso teclado*. \*O termo “adentro” indica movimento para dentro, em direção ao interior. Significa também, de acordo com o dicionário da Real Academia Española, o interior do ânimo do indivíduo, da alma (no meu interior, sinto...). \*\*Não se trata de artigo, e sim de preposição.

No poema acima, a boca se abre, mas não ao discurso. Ela se abre à experiência do corpo, do sensório, a troca é entre a boca vermelha e a córnea branca, entre ver e sentir. Ele abre a boca, ela abre os olhos, os orifícios por onde passa a percepção do “ao redor” estão abertos à experiência do corpo no mundo, à experiência de contato entre dois seres que seguem habitando dentro de sua própria escuridão.

Há algumas relações imperiosas no poema: a córnea branca que ilumina, como um feixe de luz direcionado, a gengiva na boca alheia e a imagem da escuridão na última estrofe; o contraste da abertura (abrir os olhos, abrir a boca) com o fechamento também apresentado na mesma estrofe citada (a boca fechada). A luz dos olhos não é suficiente para dissipar a escuridão de um interior e um exterior mergulhados na massa obscura. Isso é sobretudo evidenciado pela ambiguidade do termo “apenas” que, em espanhol, expressa o sentido de “somente”, mas também de “quase não”. Por sua vez, o fechamento e a abertura invocam o “dobrar-se” e ‘desdobrar-se’, esse movimento dialético em que o movimento de alcançar o Outro faz do Ser uma experiência ainda mais claustrofóbica. Não há diálogo e as palavras são interditadas na imagem.

O poema encerra com a imagem de um possível beijo a calar as bocas das duas personagens, ou aponta para a impossibilidade de troca, dado que são dois vazios fechados e obscuros, a olhar com curiosidade e assombro por uma pequena fresta? O termo “ambos” constrói o sentido de juntos (unidos) ou separados (cada um em si)?

Qualquer que seja a resposta, um sussurro a atravessa, como uma interdição: o da solidão presa à imanência de seu próprio abismo.

O diálogo como troca *através de palavras* diz, nesse poema, o seu próprio oposto. Não há palavras.

O poema a seguir joga com o campo de referência míticas do Cristianismo. Nele, a palavra transita de uma imagem como armadilha para a perdição em direção a uma pronúncia que diz a alteridade.

*Va Eva*

*animal de sal*

*si vuelves la cabeza*

*en tu cuerpo te convertirás*

*y tendrás nombre*

*y la palabra  
reptando  
será tu huella*

Vai Eva

animal de sal  
se voltas a cabeça  
em teu corpo te converterás<sup>72</sup>

e terás nome

e a palavra  
reptando  
será teu rasto

O título apresenta um nome imediatamente reconhecido, *Eva*, a primeira mulher, a maldita desobediente. Ele figura em uma equivalência fonética com o verbo que lhe antecede, “*va*”, fazendo com que a pronúncia do título pareça dizer apenas um único vocábulo. Essa equivalência gera, por sua vez, a possibilidade de uma equalização semântica. Assim sendo, *Eva*, a mulher expulsa e o verbo *ir* no presente tornam-se a imagem da errância.

Os primeiros dois versos mesclam mais referências às cenas bíblicas, atualizando a história da mulher de Ló, que foi transformada em uma estátua de sal por não cumprir os desígnios de Deus. Deus ordenou, na ocasião da destruição de Sodoma e Gomorra, que ninguém olhasse para trás durante a fuga da cidade. A mulher de Ló olha e o castigo acontece implacável. As duas referências trazem histórias de desobediência de mulheres, com uma distinção curiosa: se a mulher de Ló desobedeceu por olhar para trás, titubear, pensar no que era destruído pela fúria divina, *Eva*, por sua vez, incorreu em desobediência ao olhar para a frente, por querer o mais radicalmente novo, o desconhecido. Nos dois casos há inegável traço de curiosidade indomada. Uma, a mulher de Ló, estava caminhando, e seu castigo foi a imobilidade: a errância foi detida,

---

<sup>72</sup> Poemário *Canto Villano*, p.149.

interrompida. Outra, Eva, estava na imobilidade, no mundo sem tempo do jardim do Éden, e seu destino foi ter que vagar para fora, ser andarilha no mundo da *carne em trânsito*.

A conjunção “se”, no segundo verso, insinua uma advertência e toma um tom profético unindo-se aos verbos no futuro, que, contudo, se confirmam na realização da maldição proferida. A mulher se converte em seu corpo e tem nome, uma vez que na cultura tomada pela *genderização*<sup>73</sup>, o corpo feminino e a construção de uma identidade feminina tornam-se os pontos das interdições feitas às mulheres. O verso “tendrás nombre”, destacando-se à direita, efetiva a emergência de uma representação através da palavra que nomeia, que conceitua, que controla. Palavra essa externa, dada pelo homem, pois, segundo a cena mítica cristã, Adão nomeia Eva assim como a todos os animais (explica-se a imagem *animal de sal*).

Os três últimos versos continuam a realização da profecia. A imagem da palavra “reptando” remonta à figura da serpente, uma vez que o verbo significa também rastejar-se como um réptil. Não podemos esquecer que a serpente seduz Eva com a palavra e com a promessa de conhecimento. Reptar é rastejar sobre o próprio ventre, e, evidentemente, a imagem do ventre e a da mulher têm íntima relação com a criação, a geração, o dar a vida.

No entanto, reptar também significa desafiar. A palavra (a serpente?) desafia a mulher a achar uma voz, sorrateira, marginal, subterrânea, a seduzir o silêncio, abrir-lhe uma fenda e sub-repticiamente emergir e dizer. Essa palavra transgressora e furtiva será o rastro da mulher em sua errância na construção histórica de si.

O próximo poema articula dois campos semânticos díspares, mas a questão da palavra segue como um desafio:

*ALREDEDOR de la misma mesa nos hemos sentado. Jamás juntos, escierto.  
Pero el pan era el mismo y el mismo ese rancio sabor y el solitario apetito de  
encontrar y perder cada bocado.  
No sé qué nombre darle a estas cosas.  
El papel está sediento de lágrimas. El trazo resbala, oriental, distante. La  
tinta hace su ruta, inalterablemente mortal.*

<sup>73</sup> Neologismo utilizado por Lucia Helena a partir do termo de Teresa de Lauretis, “Por ‘genderização’ da cultura, refiro-me ao conceito sob a forma em que o define Teresa de Lauretis, em *Technologies of Gender*, ou seja, o fato de que a designação de gênero (masculino/feminino) não é sexual, nem um estado de natureza, mas algo tornado pela cultura uma relação social predicada pela oposição conceitual dos dois sexos biológicos (HELENA, 1991,40. In: QUEIROZ, 1997, 16-17).

*Un naufragio sin mar, sin playa, sin viajero.  
Sólo la urgencia, el desvelo, la absurda esperanza.*<sup>74</sup>

AO REDOR da mesma mesa nos sentamos. Jamais juntos, é certo. Mas o pão era o mesmo e o mesmo era o rançoso sabor e o solitário apetite de encontrar e perder cada pedaço.

Não sei que nome dar a essas coisas.

O papel está sedento de lágrimas. O traço resvala, oriental, distante.

A tinta faz sua rota, inalteravelmente mortal.

Um naufrágio sem mar, sem praia, sem viajante.

Só a urgência, o desvelo, a absurda esperança.

O termo “alrededor” em caixa alta no começo do poema é um sintoma para o que se segue: a impossibilidade de chegar ao ponto, ao sentido, ao nó-pulsante que o signo não traz à luz. A voz na primeira pessoa do plural, inicialmente, e na primeira pessoa do singular, posteriormente, reconhece de saída que, malgrado seu esforço, o destino de sua ação é a de circundar, farejar, pois ao primeiro toque, a miragem se desfaz.

Os primeiros três versos recorrem a um campo semântico bastante específico: *mesa, pão, rançoso sabor, apetite, pedaço*. A memória traz de imediato à mente a cena da última ceia por conta das referências à mesa e ao pão. Mas a lembrança não se firma porque estamos diante do que é radicalmente oposto. Não há comunhão: “jamás juntos” “solitário apetite”. No máximo se compartilham as solidões em olhos que se cruzam e se reconhecem, mas não ultrapassam suas encerradas misérias: universos nascidos náufragos em lagos de prata e fundo negro, pele invisível que não se pode romper.

A partir de então, o campo semântico se altera e passa ao domínio da palavra e da escrita: *nombre, papel, trazo, tinta*. A voz em primeira pessoa centraliza uma afirmação de limitação da palavra e o demonstrativo fracassa também. O que escapa a ser nomeado está fora de controle e fora da vista. Há também uma ironia latente no uso da palavra “coisas”, haja vista o potencial desse termo para indicar tanto elementos com forte apelo de concreção e materialidade empírica, como para designar o que não pode ser definido nem abarcado materialmente. A palavra mostra toda a sua incapacidade de ser um porto seguro de referência ao designar duas *coisas* radicalmente opostas... ou não, e então nada de fato seria passível de ser referenciado.

---

<sup>74</sup> Poemário *El libro de barro* (1993-1994), p. 215.

O *papel sedento de lágrimas* dialoga diretamente com o *apetito de encontrar e perder* e com *absurda esperanza*, indicando a necessidade, a fome de palavras, convivendo com a fatalidade do sentido que escapa, *resvala distante*, não se fixa, não se centra. Haverá então uma justaposição de sentido entre *lágrimas* e *tinta*, por sua natureza líquida, por marcar o papel e por ser o rastro físico do que habita no vazio: aquilo que vem antes da lágrima e antes da palavra.

Começa também nesse ponto a metáfora da escrita como viagem. *Oriental, distante, rota, naufrágio, viajante* são os termos que marcam a transição do poema para um novo campo semântico. O risco da tinta no papel surge como rota fadada ao fracasso, *inalteravelmente mortal*. A descrição do ato persiste na associação com a morte e o insucesso: *naufrágio* cercado pelo Nada. Qualquer presença é sugada pela marca negativa da preposição “sin” precedendo substantivos em ordem decrescente em tamanho e abrangência: da imensidão do mar, passando pela limitação da faixa de areia que é a praia, até a imagem particular, solitária e pequena do viajante. Todos equivalentes por fim.

Resta o desejo. Fome, escrita, viagem: pulsa a necessidade de uma busca por calar um vazio, de alcançar saciedade. Saciedade nunca satisfeita definitivamente. A busca é a *absurda esperanza*: sem propósito, insensata, descabida, mas implacável. No fim das contas, a experiência reside na própria procura, nesse *lançar-se em busca de*, no desejo cego do viajante que sonha paisagens, mas, ao partir, sabe de antemão que jamais chegará.

Algo de muito semelhante ecoa no seguinte poema:

(...)

*El verbo anida excéntrico. Jamás en él. Pues todo centro es un camino errado y eso es el verbo, ojo del centro abolido. Silencio.*<sup>75</sup>

(...)

O verbo aninha excêntrico. Jamais nele. Pois todo centro é um caminho errado e isso é o verbo, olho do centro abolido. Silêncio.

<sup>75</sup> Poemário *El libro de barro*, p.210.

A ideia da palavra que não atinge o centro, que não captura o sentido que segue escorregadio, está presente também aqui. No termo “excêntrico” ecoa a imagem presente no poema anterior, “alrededor”, ao reiterar a ideia de um verbo que vaga à margem, em volta. A conclusão confessa que, apesar do movimento contínuo de envolver, abarcar, seduzir o sentido, a palavra descamba na persistência do silêncio.

Ou erra, e arrasta junto de si o exato oposto do que tenta significar:

*¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento? Está solo. Lo otro es aire alrededor de la isla que danza.*

*Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla. ¿Son lo mismo?*

*Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre.*<sup>76</sup>

Que diz esse corpo imóvel em seu movimento? Está só. O outro é ar ao redor da ilha que dança.

Digo ilha e penso em mar. Digo mar e penso em ilha. São o mesmo?

Se sucedem vazio e plenitude sem nome.

As antíteses se chocam desde o primeiro verso. Imobilidade e movimento se justapõem, se fundem em uma mesma referência ao corpo, que diz. *Isla y mar* passam a figurar uma dúvida sobre o conceito que são e o sentido que expressam. *Son lo mismo?* Se há uma interrogação que pergunta se se tratam da mesma coisa, então as fronteiras entre as palavras foram rompidas. A rigor, as diferenças se diluem em um *continuum* que os nomes não têm capacidade de acompanhar.

Os pares antitéticos *inmóvil/movimiento*, *isla/mar*, *vacío/plenitud*, fundidos em uma imagem que mostra a impossibilidade de uma separação, dizem algo sobre a igual impossibilidade de delimitar os conceitos. O poema encerra com um indício dessa impossibilidade de nomear: *sin nombre*.

<sup>76</sup> Poemário *El libro de barro*, p. 203.

Outro poema, *Escena final*, também mobilizou a imagem da ilha e denunciou a falta de limites entre termos como “vida” e “morte”, que, de resto, percorrem toda a obra vareliana como uma separação inverossímil.

(...)

*soy la isla que avanza sostenida por la muerte  
o una ciudad ferozmente cercada por la vida*<sup>77</sup>

(...)

(...)

sou a ilha que avança sustentada pela morte  
ou uma cidade ferozmente cercada pela vida

(...)

Acompanhando as antíteses, figuram verbos que também quebram a expectativa, associando aos termos imagens que pareceriam trocadas: a morte sustenta, possibilita, enquanto a vida cerca ferozmente, como uma ameaça. A conjunção alternativa ao início do segundo verso escancara a saída pela indefinição: posso ser uma coisa ou o seu exato oposto, porque o resultado é o mesmo.

Embora, à diferença dos outros poemas citados e a citar, os dois últimos não tragam especificamente uma reflexão sobre a palavra, eu vejo que o tratamento das antíteses em poemas como esses é sim, em última instância, uma interrogação, um questionamento sobre sua capacidade de delimitar sentidos, de criar barreiras que, ao fim e ao cabo, são falaciosas, ilusórias, risíveis. Põem, portanto, em questão, a eficácia da palavra como representação. E haverá, enfim, o que representar?

*Noche Afuera*

*Ascender de la noche*

*hacia la oscuridad más plena*

*hasta encontrar agua que no se bebe*

*ni corre bajo el pie*

---

<sup>77</sup>Poemário *Ejercicios materiales*, p. 187.

*agua que no se oye  
ni se ve*

*o esperar en la boca del pozo  
que se cierra  
la cuerda que es carne de tu lengua  
que te dice y te cuelga<sup>78</sup>*

Noite afora

Ascender da noite  
rumo à escuridão mais plena  
até encontrar água que não se bebe  
nem corre sob o pé  
água que não se ouve  
nem se vê

ou esperar na boca do poço  
que se fecha  
a corda que é carne de tua língua  
que te nomeia e te pendura

Desde o título, intui-se o sentido de uma busca, de uma espécie de expedição à procura de algo, pelo contato do substantivo “noche” com o advérbio “afuera”. Esse contato cria a imagem de um movimento porque une um vocábulo de apelo temporal a outro de apelo espacial. O deslocamento persiste nos primeiros versos através dos termos “ascender” e “hacia”(em direção a). A noite é o lugar de partida para o negro ainda mais denso e interdito, o desconhecido em nós, o profundamente em nós que se insinua sem se deixar entrever.

Espera a chegada da noite e do silêncio que brota do silêncio, começa a caminhada, a escalada contra a corrente, em busca do que segue enterrado e intocado. Desfaz-se de tua roupa, esgarça tua pele até ser apenas poro, enfia os dedos nas órbitas ocas de teus olhos e põe os globos límpidos e dormentes sobre a mesa junto aos óculos, vai nua com os pés na lama fria, com as mãos na lama fria, farejando o chão à volta,

---

<sup>78</sup>Poemário *El falso teclado*, p. 259.

como quem busca uma incógnita, catando restos de você, que nunca se encontra e nunca desiste.

A presença da imagem da água alia-se, como cúmplice, à presença da imagem do poço, sobretudo se levarmos a interpretação para o sentido de uma água parada, estagnada, que *no corre*. Em definitivo, se pode afirmar que os sentidos nada podem na presença dessa força subterrânea, que *no se bebe, no se oye, ni se ve*.

E se na primeira estrofe o movimento era de ascensão, na segunda, a imagem do poço cria o sentido diverso, para baixo, para o fundo. O uso da conjunção “ou” no início da estrofe indicia essa alternativa. Também difere o apelo ao sentido do movimento: se na primeira o verbo “ascender” mostra a intenção de um deslocar-se, no segundo, o verbo “esperar” diz algo bastante diverso.

Há uma imagem de interdição, “la boca del pozo que se cierra”, fazendo vã a tentativa de encontrar o que se busca. Como acessar o que habita ao fundo se a entrada nos foi fechada?

Os dois últimos versos entram, mais especificamente, no ponto sobre a palavra: a *carne de tu lengua* é identificada como a corda através do uso do verbo “ser” ligando as duas referências. A presença da corda na estrofe que desenvolve a imagem do poço cria uma relação de sentido, uma vez que a corda é usada no poço para puxar a água ao fundo. Seria possível ler, assim, a língua, a palavra, como o recurso que traz à tona o sentido profundo do que jaz submerso, inacessível. Contudo, a imagem se completa de maneira diferente. Ocorre que além da imagem da boca do poço se fechando, o emprego do verbo “colgar” (pendurar) pode indicar leituras díspares. “Corda” e “pendurar” nos remetem à cena de um enforcamento. Seria, assim, a palavra, uma espécie de condenação? A palavra que diz, que nomeia, seria sim uma cilada, por representar a tentativa estúpida e atrevida de chegar ao sentido inalcançável. A própria nomeação (*tu lengua que te dice*) mostra-se uma condenação ao engano.

Os próximos poemas debruçam-se não exatamente sobre a palavra incapaz e perdida, mas sobre a palavra poética e o fazer poético, colocando em evidência a poesia como experiência do contato com aquilo o que a linguagem perde em seu afã por dizer tudo.

*Mediavoz*

*la lentitud es belleza*

*copio estas líneas ajenas*  
*respiro*  
*acepto la luz*  
*bajo el aire ralo de noviembre*  
*bajo la hierba sin color*  
*bajo el cielo cascado y gris*  
*acepto el duelo*  
*y la fiesta*

*no he llegado*  
*no llegaré jamás*  
*en el centro de todo está el poema*  
*intacto sol*  
*ineludible noche*

*sin volver la cabeza*  
*merodeo su luz*  
*su sombra*  
*animal de palabras*  
*husmeo su esplendor*  
*su huella*  
*sus restos*  
*todo para decir*  
*que alguna vez estuve*  
*atenta desarmada*  
*sola*  
*casi en la muerte*  
*casi en el fuego<sup>79</sup>*

Meia voz

a lentidão é beleza  
 copio estas linhas alheias  
 respiro  
 aceito a luz  
 sob o ar ralo de novembro  
 sob a erva sem cor  
 sob o céu gasto e cinza

---

<sup>79</sup> Poemário *Canto Villano*, p. 155.

aceito o luto  
 e a festa  
  
 não cheguei  
 não chegarei jamais  
 no centro de tudo está o poema  
 intacto sol  
 ineludível noite  
  
 sem voltar a cabeça  
 vagueio sua luz  
 sua sombra  
 animal de palavras  
 farejo seu esplendor  
 sua pegada  
 seus restos  
 tudo para dizer  
 que alguma vez estive  
 atenta desarmada  
 só  
 quase na morte  
 quase no fogo

As primeiras linhas confessam a não-autoria. A afirmação que inaugura o poema é uma cópia declarada. Logo, se apresentam termos que possibilitam a interpretação de um sentimento de resignação –*respiro, acepto*– justapostos com uma atmosfera cinzenta, melancólica –*aire ralo, hierba sin color, cielo cascado y gris*– e uma relação aditiva entre dois termos contraditórios: *luto* e *fiesta*. O primeiro, *luto*, entra em equivalência semântica com o termo “luz”, presente no quarto verso, através da equivalência fonética, da disposição espacial idêntica e da estrutura em paralelismo. Nesse sentido, luz é perda, é elaborar o que se perde. Não chega a ser novidade uma tal leitura do termo na poesia de Blanca Varela. Ao contrário, a “virada” valorativa do vocábulo em questão é uma constante e se faz presente habitualmente nos jogos iconoclásticos praticados na poesia vareliana.

Os versos seguintes seguem o tom da primeira confissão. O poema está abrigado de ser trazido à luz. Nunca alcançado, segue fechado e inatingível. Saltam aos olhos,

porém, as metáforas opositivas relacionadas a esse termo, *sol/noche, intacto/ineludible*. O poema figurando como sol delinea a imagem de um núcleo vivo e pulsante, impassível diante de olhos deslumbrados por sua luz. Simultaneamente, ele é a noite, o abismo negro da introspecção, incontornável encontro com o vazio.

Diante da força intocável do poema, não resta senão o olhar enviesado, recolher seus rastros, suas pegadas, intuir seu vulto. Olhar de frente cega, fixar a vista embaça. Se o poema não se deixa capturar, resta a contemplação das margens, **ao redor**. O vocábulo “sombra”, destacado no verso à esquerda, reforça a saída por essa possibilidade de apreensão pela fragmentação, pelo vestígio. Faz lembrar os versos de Drummond:

O verso não, ou sim o verso?  
Eis-me perdido no universo  
do dizer, que, tímido, verso,  
sabendo embora que o que lavra  
só encontra meia palavra.<sup>80</sup>

A imagem posterior caminha para o campo semântico animal. Além da presença do próprio termo em questão, há os vocábulos “husmear” e “huella”. A cena é a de uma caça, de um caçador no encalço, buscando marcas da presença de seu objeto de desejo, ou a da contemplação de um animal raro e selvagem que só pode ser visto à distância. O termo “restos” entra também em relação associativa com o termo “sombra”, visto em verso anterior, pelo paralelismo da construção realizada entre os dois.

Os versos finais criam um jogo de relação entre os termos “muerte” e “fogo”, e “noche” e “sol”, presentes na segunda estrofe, uma vez que são imagens de um mesmo referente: o poema. Luz intensa e mortífera. Escuridão e segredo. A contradição como completude e equilíbrio fino no *animal de palabras*.

*Media voz*: voz em tom mais baixo, que não domina a cena, não é protagonista, não assusta o silêncio, mas tampouco se apaga. Segue *atenta e desarmada*. *Voz media*:

---

<sup>80</sup>ANDRADE, C. D. 1984, 89.

categoria gramatical em que “não aparece o argumento, agente ou causa e se destaca como sujeito a entidade afetada pelo processo denotado através do verbo”.<sup>81</sup>

A experiência descrita no poema se afirma como solitária nos últimos versos. Afirma-se como uma entrega, uma abertura rumo ao desconhecido, uma disposição para entrar na difícil harmonia entre buscar e deixar-se encontrar, perder e achar. Agir e acatar. Aceitar.

*POEMAS. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Orina. Sangre.*

*Muerte fluyente y olorosa. Gran oído de dios. Poesía. Silenciosa algarabía del corazón.*<sup>82</sup>

POEMAS. Objetos da morte. Eterna imortalidade da morte. Algo assim como um gotejar noturno e enfebrecido. Urina. Sangue.

Morte fluente e odorosa. Grande ouvido de deus. Poesia. Silenciosa algaravia do coração.

O poema como o roçar do Ilimitado que se abre em desafio à nossa língua atrevida e vaidosa. O poema: a necessidade de dizer que há uma zona em mim que as horas do dia não calam e não sei fazê-la calar porque não sei nomeá-la, não posso nomeá-la. Ela sussurra por dentro da minha voz em uma pronúncia bruta e antiga, que não entendo, mas me apavora. Me fala de um destino invencível e inegociável... ele está aqui, uma flor que cresce todos os dias, ao contrário, cada vez mais para dentro, cada vez maior e mais fundo em suas raízes, nutrindo-se do absoluto vazio.

O poema diz a morte pois a morte habita nossa língua desde o dia em que nossos grunhidos resolveram buscar ser mais que grunhidos. Nosso castigo é conviver tão de perto com o que nos escapa. Sentir a ameaça como a sombra da mosca atrás da orelha.

<sup>81</sup> “(...) no aparece el argumento agente o causa y se destaca como sujeto la entidad afectada por el proceso denotado por el verbo”. Disponível em: <<http://www.hispanoteca.eu/Lexikon%20der%20Linguistik/v/VOZ%20ACTIVA%20MEDIA%20PASIVA.htm>>. Acesso em: jan. 2017.

<sup>82</sup> Poemário *El libro de barro*, p. 206.

A morte é imortal porque vaga em nossa língua, que fez de nossa espécie a mais maldita e a mais triste. O poema é a possibilidade de elaborar essa presença, resvalar em seu mistério, é a abertura ao vazio como experiência do humano.

*Gotear nocturno, afiebrado, orina, sangue:* a interpretação se desloca para o que há de mais visceral, fluidos do corpo, tormentas do corpo. Poema como necessidade e enfermidade, como obsessão. Uma perturbação que nos impele a revolver entre os escombros para calar o que nunca se cala, nunca se satisfaz.

*Grande ouvido de deus:* transformar palavras em escuta. Auscultar nossos sintomas de solidão, diagnosticar que andamos a passos largos para dentro de nós, a falante ruína.

As antíteses, tão caras ao pensamento poético de Blanca Varela, encerram o poema, *silenciosa algaravia do coração*. Não são mais do que a constatação de uma contradição imanente e insolucionável: o poema não faz menos do que afirmar a sobrevivência do silêncio em meio às palavras, entre suas inúteis trincheiras. A palavra é ardil. Quer recuperar um elo perdido. O poema é a forma de usar a palavra para denunciar que o silêncio pulsa e ele é a única verdade fiável.

Não confio nas palavras desde que soube um dia que  
meu avô foi tragado por uma delas  
você é um MERDA

esse som soltou-se, desprende-se em uma catástrofe, um predador de ar, em meio ao quintal, entre fumaça aromatizada de família, de domingo, de tempero e vagou entre olhos atônitos, garfos, facas e crianças brincando de não saber.

Colou-se em seus ouvidos e devorou seu peito com voracidade, lambendo os beijos orgulhosa e altiva, cumpriu sua missão e teve sua recompensa. Dele... sobrou o olhar baixo, de um animal que se entregou na armadilha após reconhecer a traição.

Quanto a minha avó, arrastou seu silêncio de culpa o resto dos dias  
depois que experimentou o que é abater um coração  
tendo como cutelo  
só uma palavra...

reptando.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Poema de autoria minha.

#### 4 *SOY UN ANIMAL QUE NO SE RESIGNA A MORIR*

(...) A Isaura ficou sozinha com a mãe a estrangeirar, com *osbichosa* comerem *desmiolados* como sempre (...) <sup>84</sup>

O verso que dá nome a este capítulo nos lança um desafio: recordar, sob camadas de construção histórica, política, cultural, o animal que somos e que jamais deixaremos de ser. Regras sociais, educação dos corpos, disciplinarização das necessidades biológicas, nada se sobrepõe à imperiosa evidência de que há uma base em nós, independente de nossa vontade, regulando o despertar, o adormecer, as funções cerebrais, as funções intestinais, a manutenção da vida e a inevitabilidade da morte, como ocorre com qualquer ser vivente que anda sobre esse planeta solitário e perdido.

Ocorre que desenvolvemos um complexo sistema de representação da realidade, e tomamos conhecimento de nós mesmos, ou ao menos buscamos, século após século, por esse conhecimento, e nos cremos únicos na natureza, portanto, diferentes. E o resto, afinal, tornou-se o resto, indiscriminado e inconsciente de si próprio.

Contamos a história de nossa forjada supremacia como a de um destino heroico: em Gênesis, como já citado em capítulo anterior, Deus dá o nome ao homem, mas é o homem quem nomeia os animais e tem seu domínio como um desígnio divino incontestável. Em outras palavras, se os animais foram designados pelo Homem, o Homem, por sua vez, veio em uma linha direta de divindade, sendo designado e reconhecido pelo próprio Deus.

A natureza, assim, apartada, diminuída, passa a ser interpretada como uma espécie de herança, de dote, a cargo do filho pródigo, para seu mando e desmando, disponível a seu bel prazer. Tudo amplamente justificável pelo surgimento de uma inteligência que se sobrepõe, se levanta atrevida, destemida, e passa a dominar e controlar ciclos naturais, disposições geográficas, a terra, a água, o ar e o fogo.

À semelhança do que contam as narrações míticas da tradição judaico-cristã, com o conhecimento nasceram a vergonha, o pudor, as ritualizações. Ritualizamos o nascimento, a realização das necessidades fisiológicas, o ato de comer, o ato sexual, o desejo, e até a própria morte. Mas ritualizá-los não desfez sua existência, não aplacou a

---

<sup>84</sup>MÃE, Valter H., 2013, 56.

voz de um corpo que, para além de todo enfeite, disfarce e ardil, continua sendo um corpo.

Há, portanto, inegavelmente, a história de uma cisão entre o homem, que se quis desvinculado do mundo natural, e a natureza como imanência pura e inconsciente, presa na cadeia dos acontecimentos incontroláveis, involuntários e desconhecidos, tranquilamente distante da expedição em busca da verdade e do poder empreendida pelo suposto filho preferido.

Nos poemas de Blanca Varela, essa cisão é retorcida. Há uma profusão de poemas com metáforas de animais substituindo o Homem, ironizando sua pretensiosa diferença e risível superioridade. Há também imagens que nos atrelam aos mais despudorados mecanismos da natureza, em uma verdadeira afronta ao desejo de que paremos sobre ela. As imagens construídas através desses poemas esfregam-nos nas fuças a verdade de nossa infinda e natimorta trajetória, a evidência inegável da existência do corpo e a corrente que nos une, sem chances de ceder, sem possibilidade de arrebentar, ao todo natural: a morte.

*Justicia*

*vino el pájaro  
y devoró al gusano  
vino el hombre  
y devoró al pájaro  
vino el gusano  
y devoró al hombre*

Justiça

veio o pássaro  
e devorou o verme  
veio o homem  
e devorou o pássaro  
veio o verme  
e devorou o homem

No poema *Justicia*, a figura do homem entra em uma relação de equivalência com a figura do pássaro e a do verme. O título sarcástico do poema joga com a alternância de papéis dos indivíduos na cadeia alimentar, através da qual um elemento exerce ora o papel do caçador, ora o papel da caça. No poema, no entanto, o homem não aparece no topo da cadeia alimentar. Ele está ao fim, é a última palavra do verso, sendo digerido pelo verme, o mais desprestigiado dos animais. O título se torna então, ainda mais irônico, pois o mais poderoso ser não escapa de ser devastado pelo asqueroso e diminuto animal, que é presa até de um simples pássaro.

A estrutura do poema, em paralelismo e com a presença reiterada de dois verbos, “vir” e “devorar”, sugere uma repetição cíclica e interminável das ações descritas no texto, uma espécie de condenação a se perpetuar infinitamente. Uma roda que gira sem jamais parar.

Por fim, convém destacar que a presença da preposição “a”, acompanhando os artigos que antecedem os substantivos “gusano” e “pájaro”, personifica essas personagens, uma vez que essa preposição tem a exata função de personificar quando acompanha um objeto direto: não há relações de hierarquia, e sim de equivalência.

*Otro*

*carezco de raícesde manos  
de retoños*

*mi frente es sólida  
como una piedra  
que será arrojada  
y que las aguas tornarán arena  
y esa arena llenará la boca  
de alguien vivo*

*y hasta aquí habré llegado  
entre el mar y el campo  
aleteando o mugiendo<sup>85</sup>*

Outro

---

<sup>85</sup> Poemário *El falso teclado*, p.256.

careço de raízesde mãos  
de brotos

minha testa é sólida  
como uma pedra  
que será lançada  
e que as águas tornarão areia  
e essa areia encherá a boca  
de alguém vivo

e até aqui terei chegado  
entre o mar e o campo  
adejando<sup>86</sup> ou mugindo

*Tenera acosada por tábanos*<sup>87</sup>

*podría describirla*  
*¿tenía nariz ojos boca oídos?*  
*¿tenía pies cabeza?*  
*¿tenía extremidades?*

*sólo recuerdo al animal más tierno*  
*llevando a cuestras*  
*como otra piel*  
*aquel halo de sucia luz*

*voraces aladas*

<sup>86</sup>O Dicionário da Real Academia española dá as seguintes acepções ao verbo aletear: “1. Referente a uma ave: mover frequentemente as asas sem voar; 2. Referente a um peixe: mover frequentemente as nadadeiras quando é retirado da água;3. Mover os braços a modo de asas.” Optei pela forma verbal adejar pois mantinha coerência semântica e semelhança fonética, mas cabe recorrer a todos os sentidos listados pois todos são coerentes para a leitura do poema, que sempre lança mão da ambiguidade.

<sup>87</sup>A título de curiosidade: há reproduções no youtube.com que nos permitem a oportunidade de ouvir poemas de Blanca Varela declamados por ela mesma. Na reprodução da leitura de *Tenera acosada por tábanos*, Blanca Varela nos revela a situação que a instigou a escrever o poema: Um dia, ao chegar para trabalhar no prédio do Fondo de Cultura Económica, e ao estacionar o carro em um terreno baldio ao lado do prédio, a poeta viu que havia um tumulto de pessoas reunidas sobre algum acontecimento. Logo após, saem , “como pequenos animais”, meninos de rua sujos de terra, que cheiravam cola e consumiam droga em uma espécie de garagem construída no terreno baldio, e que haviam passado a noite ali. Atrás deles, saía uma menina, de aparentemente 12 anos, com uma grande barriga de gravidez. Perseguindo a menina estava a mãe de um dos meninos que a acompanhavam, tentando agredi-la pois a menina seria a responsável por seu filho estar nas ruas, consumindo drogas. As pessoas impediam a mulher de bater na menina, que foi embora.

*sedientas bestezuelas  
infamantes ángeles zumbadores  
la perseguían*

*era la tierra ajena y la carne de nadie*

*tras la legaña  
me deslumbró el milagro mortecino  
la víspera el instinto la mirada  
el sol nonato  
¿era una niña un animal una idea?*

*ah señor  
qué horrible dolor en los ojos  
qué agua amarga en la boca  
de aquel intolerable mediodía  
en que más rápida más lenta  
más antigua y oscura que la muerte  
a mi lado  
coronada de moscas  
pasó la vida<sup>88</sup>*

Novilho acochado por mutucas

podéria descrevê-lo  
tinha nariz olhos boca ouvidos?  
Tinha pés cabeça?  
tinha extremidades?

só recordo o animal mais terno  
levando a custas  
como outra pele  
aquele halo de suja luz

vorazes aladas  
sedentas bestas  
infamantes anjos zumbidores  
o perseguíam

---

<sup>88</sup> Poemário *Ejercicios materiales*, p. 175.

era a terra alheia e a carne de ninguém

atrás da remela  
me deslumbrou o milagre mortiço  
a véspera o instinto o olhar  
o sol nonato

era uma menina um animal uma ideia?

ah senhor  
que horrível dor nos olhos  
que água amarga na boca  
daquele intolerável meio-dia  
em que mais rápida mais lenta  
mais antiga e escura que a morte  
ao meu lado  
coroadada de moscas  
passou a vida

O poema começa com uma afirmação, a retomada de uma cena grudada na memória, mas segue com três interrogações que mostram a pouca relevância de aspectos que, a priori, seriam essenciais na descrição. Nada disso importa, o que importa é a totalidade da cena e o que ela suscita ao revelar-se diante dos olhos. A recordação é falha, incompleta, mas abrange não só a visão, e sim o que ela provoca no espectador que a relata, como o afeta.

A descrição do animal se inicia então, mostrando a parcimônia e a candura de um ser que suporta sua *via crucis* (*tierno – llevando a cuestras*), em uma espécie de resignação pelo tormento que lhe é imposto.

Observando as referências “halo”, “luz”, “aladas”, “ángeles”, “milagro”, “coronada”, temos, através de processos metafóricos e metonímicos, uma estrutura semântica erguida com símbolos de santidade, nobreza, superioridade. Contudo, esse campo semântico é infiltrado pela imundície e negatividade das imagens e dos adjetivos que o acompanham, “sucia”, “voraces”, “bestezuelas”, “mortecino”, “moscas”. Os mais altos índices da metafísica são acossados e ironicamente corroídos pelo fundamentalmente escatológico e pelas referências ao mundo natural. Chama a atenção,

por exemplo, o termo “ángeles”, associado à proteção e guarda, seguido do verbo “perseguían”.

A quarta estrofe construída com um único verso dialoga com a sexta pela presença do verbo ser no pretérito imperfeito, retomando a descrição no passado. Contudo, a quarta estrofe faz uma afirmação sobre a impotência do ser descrito e sua incapacidade de livrar-se do tormento que sofria através das metáforas *tierra* e *carne*, como porções concretas e densas construindo a concepção sobre esse ser. Essas metáforas são complementadas pelos termos *ajena* e *nadie*, indicando a total alienação do ser sobre seu próprio destino.

A sexta estrofe, por sua vez, faz uma interrogação sobre a visão que então tomava a cena: “¿era una niña un animal una idea?”. Sem vírgulas ou fronteiras, sem possibilidade de diferenciação, a estrofe culmina em uma leitura de equivalência entre o humano e o animal e, ironicamente, a ideia, solapando de vez a concepção de uma separação entre o mundo físico e um mundo supostamente ideal.

Os versos “tras la legaña/ me deslumbró el milagro mortecino” diluem o objeto da cena e o eu-lírico do poema na ambiguidade da interpretação. De que olhos fala o narrador da cena? De seus próprios olhos sujos ou dos olhos da besta que passa? O resultado é, novamente, a perda da hierarquia e a equiparação entre o animal e o humano. Há também aqui a presença da impossibilidade de definição sobre a cena, pois a remela impõe-se como obstáculo à vista, à visão clara e límpida.

Todos os termos cuja evocação imediata se liga a leituras positivas, belas, redentoras, parecem sofrer o assédio de uma verdade carnal, mortal, feia e irrevogável: o milagre é *mortecino* e o sol é *nonato*.

A sétima estrofe se inicia com um vocativo que sugere uma exclamação, uma súplica de cunho religioso, à maneira de uma expressão popular de espanto, cujo tom religioso está na origem. No entanto, a pessoa que o pronuncia não tem necessariamente essa intenção. A estrofe segue com nova descrição do segundo ao quarto versos e, mais uma vez, é difícil estabelecer definitivamente quem está sendo descrito, se o narrador da cena ou o ser que passa diante de seus olhos. Nova corrente de associações negativas vem à tona: as impressões são elaboradas com termos como “horrible dolor”, “agua amarga” e “intolerable”.

Arrematando o poema, temos o verso “pasó la vida”, fazendo referência direta à visão do novilho. As descrições “más rápida” e “más lenta” na última estrofe condensam o

tempo da passagem da cena e de sua reflexão e rememoração ao afetar o narrador. Há uma comparação com a morte, e a vida sai como mais escura e mais antiga, dando assim uma reviravolta nos sentidos cristalizados da luz e do novo no mundo como atributos da vida.

A vida que o poema descreve, portanto, relata a parcimônia resignada do animal envolto em uma nuvem de moscas, que resiste em sua *via crucis*, suportando o intolerável mas irremediável peso de sua carne e destino, e não mais o homem com seu halo de ser designado e seu corpo coberto de panos e cheiros que o façam ser menos corpo. O deslocamento é claro e estraçalha nossa louvada e cega pretensão.

O poema a seguir transita por outro campo de referência, a começar pelo título, mas converge para os temas tratados no decorrer do capítulo.

*Claroscuro*

*yo soy aquella  
que vestida de humana  
oculta el rabo  
entre la seda fría  
y riza sobre los negros pensamientos  
una guedeja  
todavía oscura*

*o no lo soy aquí  
sino en el aire nublado del espejo  
mirada ajena mil veces ensayada  
hasta ser la ceguera*

*la indiferencia el odio  
y el olvido  
en la fronda de sombras y de voces  
me acosan y rechazan*

*la que fui  
la que soy  
la que jamás seré  
la de entonces*

*entronizada entre el sol y la luna*

*entronizada  
me contempla la muerte  
en ese espejo  
y me visto frente a ella  
con tan severo lujo  
que me duele la carne  
que sustento*

*la carne que sustento y alimenta  
al gusano postrero  
que buscará en las aguas más profundas  
dónde sembrar  
la yema de su hielo*

*como en los viejos cuadros  
el mundo se detiene  
y termina  
donde el marco se pudre<sup>89</sup>*

Claroescuro

eu sou aquela  
que vestida de humana  
oculta o rabo  
entre a seda fria  
e ondula sobre negros pensamentos  
uma madeixa  
ainda escura

ou não sou aqui  
mas sim no ar nublado do espelho  
visão alheia mil vezes ensaiada  
até ser a cegueira  
a indiferença o ódio  
e o esquecimento  
na revolta de sombras e de vozes  
me perseguem e rechaçam

---

<sup>89</sup> Poemário *Ejercicios materiales*, p. 185-186.

a que fui  
 a que sou  
 a que jamais serei  
 a de então

entronizada entre o sol e a lua  
 entronizada  
 me contempla a morte  
 nesse espelho  
 e me visto diante dela  
 com tão severo luxo  
 que me dói a carne  
 que sustento

a carne que sustento e alimenta  
 o verme derradeiro  
 que buscará nas águas mais profundas  
 onde semear  
 a gema de seu gelo

como nos velhos quadros  
 o mundo se detém  
 e termina  
 onde a moldura apodrece

O título do poema indicia não só que tipo de referências semânticas o poema apresentará, mas sinaliza sobretudo o próprio desenvolvimento temático do poema. É que há uma duplicidade de representação presente na descrição que faz o poema, e, se estendemos as palavras fundidas no título, essa duplicidade se evidencia. *Claro* é o que está à luz, o que está exposto, revelado. *Oscuro* é o radicalmente oposto: escondido, secreto, por isso mesmo, perigoso, esperando à espreita resguardado do (auto) conhecimento.

Ocorre que interrogando o poema sobre a que se refere cada lado dessa moeda, percebo a impossibilidade da definição. O que se mostra se insinua para a escuridão do sentido e guarda um segredo que me fala de uma dor intolerável e diária; o que pulsa subterrâneo move sua energia até a superfície e deforma o plano com suas rachaduras. A

fusão das antíteses é a marca gráfica dessa impossibilidade de fronteiras definidas e um sintoma de contágio entre um e outro termo, o que revela, em última instância, a derrota da palavra. E a imagem dos lados da moeda nem parece mais fazer sentido, pois a impressão de uma contiguidade sufoca qualquer possibilidade de interrupção entre os dois polos.

A primeira estrofe é a corporalidade plena, os aspectos materiais preenchem os versos. Mas há um índice de pudor, de ocultamento dessa realidade físico-material evidente: os versos “vestida de humana oculta el rabo entre la seda fría” e a presença da palavra “pensamento” trazem a interpretação da insistência na existência para além do corpóreo. Mas essa dubiedade não chega a ser dicotômica. Ela aponta mais para a ideia de que um aspecto arrasta junto o outro. Cabe ressaltar a ambivalência presente nesse argumento se se observam duas marcas: primeiro o rabo, a evidente animalidade do corpo, está *sob* as vestes da Humanidade, oculta entre o tecido nobre de seda, símbolo de riqueza e sofisticação; depois, a madeixa escura sobre os pensamentos traz para *cima, sobre*, para o primeiro plano, o aspecto material, colocando abaixo dessa evidência o termo “pensamentos”, a abstração da realidade pela linguagem. Há, portanto, um movimento de emergir e imergir entre as duas verdades que constituem o Homem, não se fixando uma ou outra em um patamar definitivo.

Ainda sobre a primeira estrofe, vejo a convergência dos termos “negros” e “oscura” criando uma aproximação semântica entre os termos que complementam “pensamentos” e “guedeja”, respectivamente. Tal efeito agudiza a hipótese de fusão vista no título e desenvolvida ao longo do poema.

Por fim, resalto a relevância do advérbio “todavía” inserindo o aspecto temporal no poema, definitivo afinal, na existência dos dois aspectos que aqui conjugam sua fragilidade: o corpo e o pensamento.

A segunda estrofe começa com uma afirmação que é a justa oposição ao primeiro verso do poema: introduzido pela conjunção disjuntiva “o”, o verso apresenta o verbo ser em negação (*no lo soy*) seguido de um demonstrativo (*aquí*), em uma quase perfeita confluência formal com o primeiro verso: verbo ser (*yo soy*) seguido de um demonstrativo (*aquella*). A presença da negação revira o sentido para o oposto do dito anteriormente, mas a conjunção disjuntiva revela a possibilidade da indiferença entre uma e outra afirmação que iniciam dos versos. Ser e não ser, duas hipóteses válidas e não-contraditórias, afinal.

A segunda estrofe introduz um tema dissonante com relação ao primeiro. A presença de vocábulos como “espejo”, “mirada ajena”, “ceguera” conduzem ao tema da representação e da imagem. O fato de haver uma conjunção adversativa (*sino*) pondo em relação o primeiro verso e o segundo aponta para a possibilidade de uma existência ancorada não no espaço e, portanto, no tempo (*aquí*), mas na representação de si (*aire delespejo*). Essa representação, contudo, vem acompanhada do vocábulo “nublado”, em diálogo com o título, mesclando luz e escuridão, imagem que não se alcança completamente, que também tem sombras, complementada pela presença do termo “cegueira”, interpretada como perda total ou parcial da visão.

*Ceguera*, a propósito, causada pelo excesso da tentativa de ver (*mirada mil veces ensayada*) como atesta a preposição *hasta* como expressão da culminância do desgaste. Nesse sentido, *ceguera* expressa ainda outra possibilidade de interpretação, uma vez que a ideia de um resultado tentado à exaustão (*mil veces*) produz uma interpretação de cegueira como obsessão, loucura, desatinada obstinação.

A inclusão de um termo na estrofe provoca o desdobramento da ideia da representação: a palavra “alheia” insere a representação de um olhar de fora. A visão no espelho torna-se a imagem de um quadro, uma reprodução encenada para outro. Mais uma vez, a referência do título se faz presente como campo semântico afim.

A estrofe seguinte prossegue na insistência do olhar alheio. Três sentimentos distintos são mesclados no que parecem ser percepções de julgamento e valoração de si através do outro. Os três são negativos (*indiferencia, odio, olvido*), mas o último se destaca isolado em verso próprio, pelo peso particular que possui ao indiciar o fim do sentido de alguém para outra pessoa através da ação do tempo. A indistinção como fundo na imagem das sombras e vozes se confirma no emprego dos verbos de impessoalidade em terceira pessoa do plural. Não se definem os locutores, mas há um alvo (*me acosan, me rechazan*). Triunfa a interpretação da estrofe como estrutura para pôr em relevo um EU que se define através do OUTRO.

Mais uma vez, como em outros poemas, o índice de existência (verbo ser) aparece flexionado afirmativamente no pretérito e no presente, mas não no futuro, uma vez que a presença do advérbio “jamás” recusa indiciar a existência. O último verso da quarta estrofe radicaliza essa interpretação ao empregar o advérbio demonstrativo como índice temporal ainda mais restrito e difícil de definir (“a daquele momento”).

A morte aparece como personagem na quinta estrofe, entronizada como uma santa ou deusa pré-hispânica, entre o sol e a lua. Mas também aparece como imagem no espelho, imagem que devolve o reflexo da mulher que então se mira: a morte está nela e a contempla como uma paisagem, entroncamento de uma porção de espaço limitada pelo tempo. Pasto.<sup>90</sup>

Nos últimos quatro versos da quinta estrofe, ecoam referências ao primeiro: a mulher se veste (*me visto – yo soy aquella que vestida*) para ostentar uma imagem (*com tan severo lujo– de humana, seda fría*) que esconda a verdade da miséria de sua carne (*oculta el rabo – me duele la carne que sustento*).

Na penúltima estrofe, reaparece a imagem animal do verme como índice da morte e do cabal pertencimento do homem à natureza. O verme se sobrepõe ao homem, sua ação é posterior, ele prossegue ativamente quando o que resta da grandiosidade humana se resume a uma porção macilenta e opaca.

O final da estrofe recria um jogo antitético caro à poesia de Blanca Varela, que é a fusão das imagens coladas ao sentido de vida e morte. A gema que o verme semeia no centro da carne é uma imagem de vida em meio aos trabalhos da morte (*hielo*). A equivalência fonética alcançada pela aliteração confirma a identidade dos sentidos. Não há oposição.

A última estrofe recupera o campo semântico de representação mesclando-o com a materialidade inerente nas questões da vida e da morte. A imagem do quadro como uma cena, uma paisagem, uma narrativa sobre a história humana, a imagem no espelho, não duram para além do fim do suporte, leiam-se nele o corpo, a matéria como limites.

O homem, havendo criado uma interpretação de si, uma imagem de si, estável e hegemônica, não escapa, contudo, ao olhar que o observa, paciente, no espelho. Paciente e, para sempre, vitorioso olhar da morte.

O poema abaixo tem laços ainda mais estreitos com as imagens animais como metáforas da miséria do homem.

---

<sup>90</sup> “(...) Lo muerto, muerto está. Hay que sembrar violetas alrededor de la tumba. Pronto vendrá el hielo y un cadáver sin flores es un fracaso. Lo que miraba no existe más. Sólo un fardo de seda y un rumor en la noche de la carne. La vida trabaja en la muerte con una convicción admirable. ¡Qué ejércitos, que legiones, qué rebaños combatiendo y pastando en ese campo de hielo y silencio! (...)”. “(...) O morto, morto está. Há de se plantar violetas ao redor da tumba. Logo virá o gelo e um cadáver sem flores é um fracasso. O que olhava não existe mais. Só um fardo de seda e um rumor na noite da carne. A vida trabalha na morte com uma convicção admirável. ¡Que exércitos, que legiões, que rebanhos combatendo e pastando nesse campo de gelo e silêncio (...)”. Fragmento do poema *Plena Primavera*, de Blanca Varela. O recorte se deve ao fato de ter reconhecido vários termos em comum com o poema que está sendo analisado e de ter citado no desfecho do parágrafo um vocábulo que se refere a este poema (pasto). Poemário *Luz de día*, p.63.

*EL animal que se revuelca en barro  
está cantando  
amor gruñe en su pecho  
y en sucia luz envuelto  
se va de fiesta*

*de allí que el matadero  
sea el arco triunfal  
de esta aventura  
y en astrosa apariencia  
se oculten la salud y la armonía  
y la negra avellana  
sepulta en el gargüero  
lance rayos azules a los vientos*

*engastado en la mugre  
diamante singular astro en penumbra  
encuentra y pierde a dios  
en su pelambre  
connubio de atragantada melodía  
y agonía gozosa*

*se necesita el don  
para entrar en la charca<sup>91</sup>*

O animal que chafurda no barro  
está cantando  
amor grunhe em seu peito  
e em suja luz envolto  
vai para a farra

Daí que o matadouro  
seja o arco triunfal  
desta aventura  
e em abjeta aparência  
se ocultem a saúde e a harmonia

---

<sup>91</sup> Poemário *Concierto animal*, p. 244.

e a negra avelã  
sepultada no gogó  
lance raios azuis aos ventos

embutido no sebo  
diamante singular astro em penumbra  
encontra e perde deus  
em sua pelugem  
conúbio de engasgada melodia  
e agonia gozosa

se necessita o dom  
para entrar no charco

O primeiro verso do poema lança duas possibilidades de sentido para a referência do animal que então se apresenta. *O animal que chafurda no barro*, pelo emprego do verbo, nos recorda a imagem do porco. Contudo, “barro” é uma imagem que também implica o homem, uma vez que uma das cenas mitológicas da narrativa cristã é a da criação do homem a partir do barro. Os primeiros versos, portanto, dão indício do tipo de associação que virá desenvolvida por todo o resto do poema.

O restante da estrofe potencializa mais a leitura dúbia e a possibilidade de interpretação da imagem do animal como uma metáfora do homem, ao trazer as palavras “amor” e “luz”, que jogam a leitura para outro campo, superior e “humanizado”. Contudo, elas vêm corroídas em suas atribuições primárias ao serem acompanhadas por termos radicalmente diversos, “gruñe” e “sucia”, o que faz a fusão entre o humanizado e divino e o animalesco e escatológico.

Ainda na mesma estrofe, o segundo verso, “está cantando”, complementa a cena de entusiasmo e plenitude encerrada pelo verso “se va de fiesta”. A imagem do canto é também uma associação com o alto, o superior, pois canto também é louvor, e tem cumplicidade com conceitos como beleza e harmonia. Mas toda essa imagem está envolvida, carcomida pela irreverência que se intensifica na estrofe seguinte.

As associações entre o baixo e o alto prosseguem na segunda estrofe. “Matadero” surge em analogia ao “arco triunfal”, o momento ápice de glória seria a morte, desfecho único e arrebatador de protagonismo. Quem o atravessa? O homem como o herói trágico, que não escapa de seu destino, ou o homem como animal petulante que um dia

acreditou ser capaz de tocar a eternidade? Seriam os dois fundidos no mesmo ser esperançoso e incapaz sempre?

A vida aparece como *aventura* nos versos da estrofe e nova imagem opositiva brilha nos versos quatro e cinco: *astros aapariencia e la salud y la armonía*. A harmonia da natureza e a beleza de suas leis infalíveis, que possibilitam seu equilíbrio, estão por trás dos ciclos de vida e morte e suas correspondentes manifestações nos seres percíveis. A imagem “da negra avellana sepulta en el garguero” mantém o tom da estrofe na mesma direção, a da morte como uma verdade intrínseca, através sobretudo dos vocábulos “negra” e “sepulta”.

O vocábulo “garguero” merece especial atenção. Dialogando com o verso “está cantando”, da primeira estrofe, também entra em relação com a imagem da *atragantada melodía*, na penúltima estrofe. Todos esses vocábulos têm correspondência com a imagem da garganta, que por sua vez abre múltiplos caminhos de interpretação possíveis e coerentes com o desenvolvimento do poema. Além da óbvia conexão com o ato de cantar, presente nas partes citadas, a imagem do *engasgado* arrasta junto de si o sentido do nó na garganta, o que aflige, entristece, perturba, sem nem sempre haver uma clareza sobre o motivo que o provoca. Em última instância, em um poema em que figura a imagem do matadouro e a possibilidade de interpretação do animal como um porco, a garganta é uma das zonas do corte no abate: é por esse corte que a morte esvazia o corpo de sangue e de vida.

A penúltima estrofe cita Deus pela primeira vez e é de uma extrema ironia com a imagem supostamente superior do homem. Há um campo semântico vinculado à pedra preciosa –*engastado, diamante*–mas ele vem cravado na imagem asquerosa e corpórea do sebo (*mugre*). A vaidade impressa nos termos “singular astro” – como o ser que brilha e reina absoluto e único – encolhe-se na tristeza evocada pela *penumbra*, que nem é luz plena nem profunda escuridão, mas o entroncamento entre elas, indefinição. Indefinição que prossegue no ato de encontrar e perder a Deus na linha rasa da pele, mas ainda no corpo, como um arrepiado ligeiro. Sensibilidade extremada frente a uma presença que é totalmente diversa? Ou reação agoniada diante do frio metálico da faca?

Os dois últimos versos da estrofe, além de prosseguirem nas associações opositivas, resgatam os sentidos da primeira e segunda estrofes, ao condensarem na imagem do conúbio a união entre o êxtase e a morte: *atragantada melodía, agonía gozosa*. Morte como ponto mais alto da vida.

Ao me deparar com o termo “charco”, nos últimos versos do poema, ainda tive a ilusão de me perguntar, afinal, a que se referirá, se à vida ou à morte. Percebo a inutilidade da separação. As imagens e os sentidos estão fundidos na visão do charco, da água parada, detida, que não desemboca em lugar algum. Destino e origem, origem e destino, água lodosa e barro.

O dom requisitado é a capacidade de buscar beleza e sentido em uma existência (e morte) mergulhada no lodo, o que explica o movimento de ir cantando a caminho da carnificina. O poema conjuga imagens de uma tentativa de olhar para cima sempre atada à irrevogabilidade da carne, da morte. Por essa irrevogabilidade da lei da carne, o homem não escapa de ser equiparado ao animal, ao porco que engorda feliz no barro, enquanto aguarda seu momento de abate.

*Secreto de familia*

*soñé con un perro  
con un perro desollado  
cantaba su cuerpo su cuerpo rubro  
pregunté al otro  
al que apaga la luz al carnicero  
qué ha sucedido  
por qué estamos a oscuras*

*es un sueño estás sola  
no hay otro  
la luz no existe  
tú eres el perro tú eres la flor que ladra  
afila dulcemente tu lengua  
tu dulce negra lengua de cuatro patas*

*la piel del hombre se quema con el sueño  
arde desaparece la piel humana  
sólo la roja pulpa del can es limpia  
la verdadera luz habita su legaña  
tú eres el perro  
tú eres el desollado can de cada noche*

*sueña contigo misma y basta*<sup>92</sup>

Segredo de família

sonhei com um cão  
 com um cão esfolado  
 cantava seu corpo seu corpo rubro assobiava  
 perguntei ao outro  
 ao que apaga a luz ao açougueiro  
 o que houve  
 por que estamos às escuras

é um sonho estás só  
 não há outro  
 a luz não existe  
 tu és o cão tu és a flor que ladra  
 afia docemente tua língua  
 tua doce negra língua de quatro patas

a pele do homem se queima com o sonho  
 arde desaparece a pele humana  
 só a rubra polpa do cão é limpa  
 a verdadeira luz habita sua remela  
 tu és o cão  
 tu és o esfolado cão de cada noite  
 sonha contigo mesma e basta

No poema acima, a imagem do cão entra novamente em processo metafórico para falar do ser humano. Mas o centro da questão se altera um pouco e difere do foco dado nos outros poemas.

Começando pelo título, repete-se uma construção temática recorrente na obra de Blanca Varela. A questão de maldições, heranças, males transmitidos aos descendentes da espécie sem possibilidade de recusa ou salvação. Basta lembrar do verso sobre o vazio congênito pertencente ao poema “Monsieur Monod no sabe cantar”, citado no

---

<sup>92</sup> Poemário *Valses y otras falsas confesiones*, p. 115.

segundo capítulo. No caso presente, trata-se de um segredo transmitido geração após geração, e que, como segredo, se envolve de pudor, receio e culmina em uma revelação que deve seguir guardada.

A primeira estrofe evoca a lembrança de um sonho. Nele, um cão esfolado tem um corpo que canta, que assobia, que **diz**. Há ainda dois personagens: o açougueiro e o *outro*. A frase “por qué estamos a oscuras” comprova, pelo uso da primeira pessoa do plural, que há outros na cena do sonho. E comprova mais: não há luz, a cena é de escuridão.

A segunda estrofe apresenta uma resposta ao questionamento da estrofe anterior. Ela remete a uma profunda solidão. As imagens se fundem na referência de uma só pessoa, a mesma e única na cena, que é simultaneamente a pergunta e a o vazio da resposta. *Estás sola*.

Mais profundo na solidão, o desengano da luz mergulha a verdade da cena na estagnação do não-sentido, do que boia sem direção no escuro, pois não há direção, não há verdade, não há respostas para salvar a quem pergunta, *la luz no existe*.

A metáfora do cão se desdobra na imagem da flor (*cuero rojo*) que late e da língua (*dulce negra lengua de cuatro patas*). A flor é um tema recorrente na poesia de Varela e está invariavelmente relacionada à voracidade da morte e à sexualidade. O corpo despido de pele, polpa vermelha que fala, é a língua que ganha voz no sonho. O corpo fala.

A última estrofe confirma a leitura acima ao afirmar que a pele do homem se queima com o sonho. Agora resta o corpo, o cão vermelho despido, o único a falar na terra sem moral e sem vaidade dos sonhos. O cão *desollado* e o homem entram em estrita correspondência pela falta da pele na imagem do sonho. *Sólo la roja pulpa del can es limpia* porque está livre do peso das máscaras e disfarces carregados pelo homem, regras e moralidade criadas na tentativa de fazer uma representação de si suportável e transcendente. O tempo do sonho é outro, é o da verdade sem verdade, o estar profundamente em si, tomado por si, e ser um corpo impregnado pela própria solidão. A língua dos sonhos é a língua enraizada da experiência subjetiva nas camadas mais profundas e primárias da constituição do ser: a verdade amoral e irracional do subconsciente.

No entanto, sempre há um repertório muito específico e próprio da poeta incidindo no poema, e me parece impossível fechar a leitura sem mencioná-lo. Sonho e

solidão como sentidos próprios da vida humana são uma constante. A efemeridade da existência, o desejo de dar um sentido ao que se esgota dia a dia, prehe de sua própria ruína, e a sensação de que vagamos sós, miseráveis, sem destino e sem salvação, são linhas de interpretações também presentes no poema.

O próximo poema encerra o volume que reúne a obra de Blanca Varela. Sempre me pareceu proposital que fosse ele o último poema do livro, a encerrá-lo como uma confissão, uma fala resignada e triste, totalmente isento de ironia, um tom permanente na obra da poeta que não figura aqui.

*Nadie nos dice*

*nadie nos dice cómo  
 voltear la cara contra la pared  
 y morirnos sencillamente  
 así como lo hicieron el gato  
 o el perro de la casa  
 o el elefante  
 que caminó en pos de su agonía  
 como quién va  
 a una impostergable ceremonia  
 batiendo orejas  
 al compás  
 del cadencioso resuello  
 de su trompa*

*sólo en el reino animal  
 hay ejemplos de tal comportamiento  
 cambiar el paso  
 acercarse  
 y oler lo ya vivido  
 y dar la vuelta  
 sencillamente  
 dar la vuelta<sup>93</sup>*

Ninguém no diz

---

<sup>93</sup> Poemário *El falso teclado*, p.263.

ninguém nos diz como  
voltar a cara contra a parede  
e  
morrer simplesmente  
assim como fizeram o gato  
ou o cão da casa  
ou o elefante  
que caminhou seguindo sua agonia  
como quem vai  
a uma impostergável cerimônia  
batendo orelhas  
ao compasso  
do cadencioso ofegamento  
de sua trompa

só no reino animal  
há exemplos de tal comportamento  
mudar o passo  
aproximar-se  
e cheirar o já vivido  
e dar a volta  
simplesmente  
dar a volta

Há muito pouco a desvendar nesse poema. Ele é claro em sua amargura e mágoa. O desenvolvimento muito próximo do hermético de outros poemas se suspende. Predomina o tom de cansaço em um vocabulário claro e narrativo. Uma reclamação.

O pronome presente no título e no primeiro e quarto versos, *nos*, referente à primeira pessoa do plural, não deixa dúvidas de seu referente. Ele fala de nós, seres humanos, e de um sentimento que apenas nós levamos entre as espécies que habitam esse mundo. À diferença do que nos tange, são chamados ao poema as figuras do *gato*, *perro*, *elefante*, *el reino animal*, afinal. Neles testemunhamos, como mostra o poema, a dignidade da morte como momento em si, não como presença perene no discurso. Morrer simplesmente só é possível para as outras espécies de animais, que não desenvolveram na linguagem a constância da morte e do vazio.

O advérbio “sencillamente” é empregado por duas vezes no poema, no quarto e no penúltimo versos, como impossibilidade para o Homem. Nossa morte é complexada, ritualizada, coberta de pudor. É impossível simplificá-la à maneira dos animais exatamente porque abrimos uma cratera entre nós e a natureza da pura imanência e corporalidade. Perdemos o caminho.

Chama a atenção, de qualquer maneira, o realce feito no poema do contraste entre uma impossibilidade, uma incapacidade do Homem, e a total dignidade e competência animal para lidar com a questão da morte de maneira diversa. A valoração se inverte e o homem se torna o incapaz.

Os poemas lidos arrastam o homem para baixo, para a evidência corporal de que, em que pese sua enorme presunção, ele está atado à natureza como qualquer outro ser. Imerso nos ciclos da vida, é igualmente devorado por vermes famintos de morte, e embora olhe para os céus devotamente em busca de sua origem e seu destino, tem os pés cobertos de lama.

O fragmento do romance de Valter Hugo Mãe usado como epígrafe nesse capítulo me provocou um incômodo na ocasião em que li a história. A imagem dos animais correndo desembestados na terra, precisando de tutela e totalmente inconscientes da própria condição, resumida na fórmula “desmiolados bichos”, me parecia engraçada e comovedora a um só tempo. Desmiolados, assim, destituídos de miolos, totalmente inconsequentes e alheios são os animais. E nós, os que transformaram o que era só corpo em abstração, pensamento, transcendência, seríamos menos errantes e inconscientes? Intuo que não.

Como um estigma, um castigo, convivemos com nossa morte como uma companhia perene, enquanto os animais a vivem como momento em si. O preço de nos apartarmos da natureza em busca de um sentido para a vida e para a morte nos custa caro.

Agora, habitamos esse intervalo, vagamos nesse espaço tangenciado pelo Infinito, cegos Tateando, procurando por relevos e paredes, tropeçando nas palavras e nos engasgos da memória, tão desprotegidos e errantes como os bichos desmiolados e inocentes, para sempre esperançosos, desde sempre miseráveis.

## 5 CELESTIAL ES EL GARFIO DE LA CARNE EN TRÁNSITO

Quando lhe haviam dado para ler a Imitação de Cristo, com um ardor de burra ela lera sem entender, mas, que Deus a perdoasse, ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido. Cristo era a pior tentação.<sup>94</sup>

Há algo profundamente arraigado na carne que não se resolve. A questão em aberto para todo o sempre é esse desejo dito, cantado, secreto, ironizado, inconsciente, uma nódoa, um olho, um cisco. A promessa sempre adiada. A maldição todos os dias viva. A eternidade no hálito de Deus arrepiava a peça sustentada em sangue, nervos, esperança, pó.

Levar essa contradição no peito como uma condecoração encravada na pele, aí reside nossa dignidade.

Quando pequena, fui visitar minha babá em sua casa. Ela armou uma mesa de jantar na sala quase sem móveis. Íamos comer um bife. A carne brilhava no prato como o único pedaço de orgulho possível no ambiente. O ápice da cena. E na parede, uma imagem nos vigiava lembrando algode triste em seus olhos de tinta. Era Jesus, impassível, apontando a abertura de seu peito onde reluzia em cores quentes, no centro do papel, seu coração descoberto. Não fiquei em paz. Ao contrário, a imagem me perturbava. E a carne no prato virava o coração de Jesus e o coração da mulher que satisfeita e tímida servia o banquete. Me deu um enjoo, desses enjoos de quem come um pedaço de si e não cai bem.

Tudo era ferida. E tudo me feria.

A carne era eu também.

Os olhos na impressão barata enfeitando a parede da pobreza vigiavam nossa miséria, revelando-a mais viva e crônica. Nossa miséria brilhava na peça modesta cortada no prato e no coração vermelho cru do filho de Deus.

É que aqueles olhos não sugeriam apenas uma promessa, mas o relance ralo de um escárnio. E o dedo apontando a posta vermelha talvez não apontasse um caminho, mas uma interdição.

---

<sup>94</sup> LISPECTOR, Clarice. 2014, 37.

“Você, que leva isto no peito, e sente o bafo ansioso da morte salivando sobre o prato que é teu corpo... para você, não”... E o reino dos céus estaria enfim para sempre fechado a quem carregue nervos, ossos, rins e coração. Deus olharia de cima quem leva o estigma de um corpo. É um ser ocupado demais, superior demais para dar atenção aos cães que latem perto de seu tornozelo esperando pelos restos.

Desculpa dizer, mas sempre achei que esse olhar era um pouco sonso. Olhar de alguém que sabe alguma coisa que eu não sei.

A contradição latente entre carne e espírito sempre nos fascinou, como uma obsessão. Basta lembrar-nos das obras impressas pela Igreja Católica descrevendo, sadicamente (?), a *via crucis* das torturas carnis impingidas aos mártires católicos que desembocava em sua redenção e santidade. Toda sorte de dor e dilaceração está contida ali. Seios mutilados, vísceras expostas, cabeças decapitadas, e no fim, o halo luminoso sobre o corpo que padeceu, gemeu, arreventou na anulação de sua existência em nome da delícia de tocar a luz de Deus. Dor e prazer. Limites sempre leves e finos. E haverá, por fim, limites?

Toda a nossa bagagem religiosa e mítica está levantada sobre a certeza de que o corpo precisa padecer em nome de um espírito livre e puro, esse sim, eterno e concebido no luminoso sêmen divino. O suplício extremo arrasta junto de si a possibilidade de viver o Divino como um êxtase de dor, o que significa que estamos diante de uma radical contradição: se o homem precisa ultrapassar a verdade do corpo para chegar a tocar o divino, não consegue fazê-lo, de qualquer forma, senão chegando ao ápice de vivência de um corpo, seja pela dor suportada, seja pelo desejo remoído, vívido pelo não atendimento de sua súplica. Como, então, limpar o divino do cheiro do sangue?

Lembro-me da discussão estabelecida nas páginas de Dostoiévski, *Os Irmãos Karamázov*, pela boca da personagem Ivan Karamázov. Na forma de um longo diálogo travado entre ele – um jovem acadêmico – e seu irmão Aliócha, que então se preparava para ingressar em um mosteiro, Ivan desfia sua interpretação sobre o preço da obsessão “Deus” *narrativizando* aquilo que seria um poema de sua autoria, *O grande inquisidor*. Nele, Ivan contrapõe as promessas e anseios divinos enunciados pela boca de Jesus Cristo, como a vida eterna e o amor incondicional ao próximo, às imundas necessidades corpóreas e aos intransponíveis limites humanos. Ivan coloca na boca do inquisidor, seu personagem, duras acusações a Jesus e às mostras do amor divino. Não se trata de uma acusação de abandono. Trata-se, mais propriamente, da convicção de que

Deus nos pede o impossível, ignorando a abissal diferença entre a natureza divina e a natureza humana, e relegando-nos uma história de culpa e medo. O inquisidor cansado argumenta com seu prisioneiro, um homem que tudo leva a crer tratar-se de Jesus, sobre a impossibilidade de fazer cumprir na terra o ideal de amor fraterno e incondicional pregado pelo filho de Deus:

Juro-o, o homem é mais fraco e mais vil do que o pensavas. Pode ele, pode ele realizar o mesmo que tu? A grande estima que tinhas por ele fez mal à compaixão. Exigiste demasiado dele. Tu, no entanto, que o amavas mais do que a ti mesmo! Estimando-o menos, ter-lhe-ias imposto um fardo mais leve, mas em relação com teu amor. Ele é fraco e covarde.<sup>95</sup>

Ao final do inquérito, o suposto filho de Deus, liberado pelo inquisidor, lhe dá como resposta um beijo (de judas?). Mas não diz palavra alguma. O habitual silêncio divino desespera o sacerdote. Os questionamentos humanos seguem batendo contra o vazio. O beijo selado com silêncio será, para sempre, uma traição.

A exposição de Ivan ao longo do capítulo é, contudo, mais contundente e doída quando fala do sofrimento humano em nome de uma harmonia divina final, horizonte dos desejos da humanidade e das promessas cristãs. O personagem de Dostoiévski se rebela contra a ideia de que toda sorte de sofrimento só encontre alívio em um infinito desconhecido e hipotético, e que toda forma de crime e crueldade só receba castigo em uma existência incorpórea e incerta. Ivan vê como gratuitas, portanto, as inúmeras dores padecidas na terra e não aceita que seja a dor, humana ou não, o material a construir a felicidade plena e divina. Ele cita, especialmente, o caso das crianças, seres isentos de pecado, mas não de sofrimento:

Confesso humildemente não compreender a razão desse estado de coisas. Os homens são os únicos culpados: tinham-lhes dado o paraíso, cobiçaram a liberdade e arrebatarem o fogo do céu, sabendo que seriam felizes; não merecem, pois, nenhuma compaixão. Segundo meu pobre espírito terrestre, sei apenas que o sofrimento existe, que não há culpados, que tudo se encadeia, tudo passa e se equilibra. (...) mas, não posso consentir em viver baseando-me nisso. Que bem me pode fazer tudo isso? Preciso é de uma compensação, do contrário destruir-me-ia a mim mesmo. E não uma compensação em alguma parte, no infinito, mas aqui embaixo, que eu mesmo a veja. (...) Não quero que meu corpo com seus sofrimentos e suas faltas sirva unicamente para arder a serviço de alguma harmonia futura. [...] Compreendo como estremecerá o universo, quando o céu e a terra se unirem no mesmo grito de alegria, quando tudo quanto vive ou viveu proclamar: “Tens razão, Senhor Deus, porque tuas vias nos são reveladas!” (...) Sem dúvida então, a luz se fará e tudo será

<sup>95</sup> DOSTOIÉVSKI, ano de edição não informado, p.236.

explicado. Mas eis a dificuldade: não posso admitir tal solução. (...) Enquanto ainda é tempo, recuso-me a aceitar essa harmonia superior. Acho que não vale ela uma lágrima de criança, daquela pequenina vítima que batia no peito e rezava ao “bom Deus”, no seu canto infecto; não as vale, porque aquelas lágrimas não foram redimidas. Enquanto assim for, não se poderá falar de harmonia. (...) Aliás, deram realce excessivo a essa harmonia, a entrada custa demasiado cara para nós. Prefiro entregar meu bilhete de entrada. Como homem de bem, tenho mesmo obrigação de devolvê-lo o mais cedo possível. É o que faço. **Não recuso admitir Deus, mas muito respeitosamente devolvo-lhe meu bilhete.**<sup>96</sup>

Outra história do mesmo romance merece ser resgatada: a ocasião da morte do *stáriets*Zózima, um tipo de frei a quem se atribuíam milagres, transtorna a comunidade que, ávida por se maravilhar com a primeira mostra de santidade ainda durante o velório, se depara com a evidência de sua corporalidade e mortalidade na forma do *odor deletério*, o cheiro de sua morte. As esperanças de testemunhar o divino diluem-se na presença dura da morte, empestecendo o ambiente com sua crônica doença.

Quando, ainda antes do amanhecer, o corpo do *stáriets* foi posto no caixão e transportado para o primeiro quarto, alguém perguntou se era preciso abrir as janelas. Mas, esta pergunta, feita incidentalmente, ficou sem resposta e quase não foi percebida, exceto por alguns. A ideia de que tal morto pudesse corromper-se e cheirar mal pareceu-lhes absurda e desagradável (senão cômica), por causa do pouco de fé e da frivolidade que revelava, porque se esperava justamente o contrário.<sup>97</sup>

As histórias evocadas vislumbram um desnível entre o Humano e o Divino. Esta é, de saída, uma relação estabelecida na desigualdade, mas também na complementaridade, como apontado anteriormente. É, portanto, indiscutivelmente, uma relação de complexidade cujo centro da tensão se situa na materialidade dos corpos e suas formas de existência atravessadas pelo desejo e pela necessidade, e na busca de encontrar o radicalmente distinto residente em Deus. Gustavo Bernardo, em seu capítulo dedicado ao assunto<sup>98</sup>, discorre sobre o conceito e a experiência histórica da ascese como essa busca pelo OUTRO através de MIM:

A ascese mística procura escapar da prisão do eu para ir além de si mesmo, buscando o Totalmente Outro para se tornar um com ele. (...) ascese, palavra de origem grega, *askésis*, que significa “exercício” e designa o domínio do corpo por parte dos atletas que participam dos jogos. Os estoicos emprestaram

<sup>96</sup> Idem, p. 225-226. Grifo nosso.

<sup>97</sup> Idem, 299.

<sup>98</sup> BERNARDO, Gustavo. 2014, 139.

ao termo sentido moral, cabendo aos primeiros cristãos acrescer-lhe a conotação religiosa. O domínio atlético do corpo se amplia para incluir o domínio do instinto e do desejo (...). Consta que os anacoretas foram os primeiros ascetas ocidentais, abrindo mão do conforto material para melhor se aproximarem de Deus. Entre os orientais, por exemplo budistas e hindus, a ascese é elogiada e procurada, embora exigente. Costuma se realizar através da privação e do jejum extremo e prolongado, mas não envolve martírio e auto-flagelação, como no Ocidente.

Para os ascetas cristãos e muçulmanos, entretanto, o corpo só pode ser verdadeiramente dominado através da dor e do sofrimento auto-inflingido. (...)<sup>99</sup>

O corpo, morada dos desejos e instintos, como apontado no fragmento acima, seria o reduto da vaidade humana ao expressar a força e a presunção de um EU e, somente através da anulação dessa voz seria possível sair do jugo do ego e encontrar o Outro, Deus:

De toda forma, o domínio ascético do corpo implica metonimicamente o domínio daquele ser que chamamos de “eu”, em todas as línguas uma palavra pequena e muito complicada. Ascetas orientais procuram atingir o *nirvana*, literalmente a extinção de si mesmos, portanto a diluição no todo que por aqui compreendemos como Deus. De sua parte, ascetas cristãos buscam sempre superar o amor como satisfação dos próprios desejos e das próprias necessidades para atingir o amor pelo outro que não mais considera o interesse de quem ama, conhecido como ágape. Esse amor, todavia, ainda é uma escala, para o amor do totalmente Outro que também chamamos de Deus, quando o “eu” que se ama se entrega a ponto de negar completamente a si mesmo.<sup>100</sup>

É em nome dessa busca que o corpo deve padecer, calando sede, fome, dor e desejo, até alcançar o estado de silêncio onde vive o ser cujo corpo não grita, não sofre, não diz, não há. Persiste a noção paradoxal de uma existência material que precisa exacerbar e levar ao extremo sua forma própria de ser para deixar de ser apenas uma existência material.

O título de um dos poemários de Blanca Varela faz remissão mais direta ao tipo de entrega descrita. *Ejercicios Materiales* joga para o extremo oposto de sentido a proposta de Santo Ignacio de Loyola, ao substituir o segundo termo do título do conjunto de procedimentos destinados à lapidação do espírito – Exercícios Espirituais – elaborado pelo santo católico, pelo termo “materiais”. No mais, os poemas que

---

<sup>99</sup> Idem, p.140-142.

<sup>100</sup> Idem, p.143.

compõem o poemário não se eximem de tratar dessa tensão, como o poema que leva o mesmo título do poemário:

*Ejercicios materiales<sup>101</sup>*

*convertir lo interior en exterior sin usar el  
cuchillo  
sobrevolar el tiempo memoria arriba  
y regresar al punto de partida  
al paraíso irrespirable  
a la ardorosa helada inmovilidad  
de la cabeza enterrada en la arena  
sobre una única y estremecida extremidad*

*lo exterior jamás será interior  
el reptil se despoja de sus bragas de seda  
y conoce la felicidad de penetrarse a sí  
mismo  
como la noche  
como la piedra  
como el océano  
conocimiento  
amor propio sin testigos*

*conocerse para poder olvidarse  
dejarse atrás  
una interrogación cualquiera  
rengueando al final del camino  
un nudo de carne saltarina  
un rancio bocadillo  
caído de la agujereada faltriquera de dios  
enfrentarse al matarife  
entregar dos orejas  
un cuello  
cuatro o cinco centímetros de piel  
moderadamente usada  
un atadillo de nervios  
algunas onzas de grasa*

---

<sup>101</sup> VARELA, *op.cit.*, p.177-179.

*una pizca de sangre*  
*y un vaso de sanguaza*  
*sin mayor condimento que un dolor*  
*casi humano*  
 (...)

#### Exercícios materiais

converter o interior em exterior sem usar a  
 faca  
 sobrevoar o tempo memória acima  
 e regressar ao ponto de partida  
 ao paraíso irrespirável  
 à ardorosa gelada imobilidade  
 da cabeça enterrada na areia  
 sobre uma única e estremeçada extremidade

o exterior jamais será interior  
 o réptil se despoja de suas calças de seda  
 e conhece a felicidade de penetrar-se a si  
 mesmo  
 como a noite  
 como a pedra  
 como o oceano  
 conhecimento  
 amor próprio sem testemunhas

conhecer-se para poder esquecer-se  
 deixar-se atrás  
 uma interrogação qualquer  
 coxeando ao final do caminho  
 um nó de carne saltitante  
 um rançoso sanduiche  
 caído da esburacada algibeira de deus  
 enfrentar-se ao açougueiro  
 entregar duas orelhas  
 um pescoço  
 quatro ou cinco centímetros de pele

moderadamente usada  
 um enroladinho de nervos  
 algumas porções de gordura  
 uma pontinha de sangue  
 e um copo de sanguinolência  
 sem maior condimento que uma dor  
 quase humana  
 (...)

O poema começa com o uso irônico do sentido de “interior”, ao possibilitar relacioná-lo não ao que habitaria dentro do corpo e que seria superior a ele – sentimentos, alma – mas ao que é igualmente corpo, matéria, por isolar no verso seguinte o termo *facca* como a primeira possibilidade de conseguir revelar o que levamos dentro.

O uso do infinitivo no verso seguinte indicia a equivalência das ações descritas no primeiro verso e neste, à maneira de uma descrição de método com vistas a alcançar um objetivo final, um passo a passo que converge no mergulho rumo ao nada, ao inalcançável começo extremo ou ao fim incontornável e vazio. A imagem de um sobrevoo na contramão do sentido do tempo cronológico delinea a obstinação em alcançar a compreensão de um início que se perde em outra imagem, do não- sentido, do não-inteligível, cabeça enterrada na areia (do deserto?), sem vida ou alento (gelada, imobilidade). Percorrer tempo acima dedilhando memória, lembrança, bagagem, e ao chegar ao anterior a tudo, deparar-se com o absolutamente nada. Vale destacar as equivalências fonéticas presentes nas duas rimas da primeira estrofe –*arriba* e *partida*, paroxítonas com assonância em a-i-a, e aliteração em -r; e *inmovilidad* e *extremidad*, oxítonas com últimas sílabas idênticas. Equivalências fonéticas que sugerem semelhanças semânticas no jogo dos paradoxos levado a cabo no poema: *arriba* e *partida*, como já descrito, indiciam o movimento de contrafluxo, vencendo memórias e lembranças em busca do momento primordial, mas sem sentido, *irrespirable*. *Inmovilidad* e *extremidade* têm sua relação intensificada pela presença do participio “estremecido”, uma vez que alia o não-movimento, imobilidade, ao que não se aquieta, estremecido.

A estrofe seguinte se inicia recusando a fórmula inicial do poema, *lo exterior jamás será interior*, mas alterando a ordem de aparição dos vocábulos em questão, o que

corroborar, através da ironia, a leitura possível de uma permutabilidade ou substituição, *el orden altera el producto, error del maquinista*.<sup>102</sup> Mais uma vez, o Humano dá lugar ao profundamente vivente, corpóreo, animal, em um verso que dialoga diretamente com outro de outro poema<sup>103</sup>, do mesmo poemário:

*yo soy aquella  
que vestida de humana  
oculta el rabo  
entre la seda fría*

A imagem do réptil se alinha a outras da estrofe anterior: cabeça enterrada na areia, extremidade. Aqui, também se encontram imagens de solidão, “penetrarse a sí mismo”, “amor propio sin testigo”, além da representação de uma consciência que se adentra, se desdobra sobre si mesma, sobre a forma de seu próprio ser, e de cuja interrogação só encontra mais de si como resposta, como sugere a analogia com a noite, a pedra e o oceano. Os dois últimos versos da estrofe dão prova da presença de um sentido de solidão através da imagem de conhecimento, autoconsciência, *conhecimento* de si, maldição da espécie única entre todas a testemunhar a própria errância.

O infinitivo volta a se repetir em paralelismo na terceira estrofe, ainda sem abandonar o formato de uma descrição de método, mas agora se aproxima à linguagem de uma receita pela contaminação semântica dos vocábulos que o compõem: açougueiro, enroladinho, porções, copo, condimento. Saltam aos olhos as menções explícitas ao carnal na estrofe que introduz a presença de Deus, diferentemente das estrofes anteriores em que a personagem única é o homem e sua busca, e a dimensão corpórea vem eclipsada por metáforas. Não somente muda o tom, mas o ângulo da visão empregada até então: se a primeira estrofe citava o *punto de partida*, agora nos deparamos com o *final del camino*, equivalentes na forma de um sintagma nominal e absolutamente coincidentes na quantidade de sílabas. Me atrevo a dizer equivalentes no sentido, depois de lidar com a obra inteira de Blanca Varela e perceber o predomínio de poemas sem maiúscula no começo e sem ponto no final.

Chama a atenção o verbo “rengueando”(coxeando) como a imagem de um ferido ou doente que chega ao final de pé, mas não inteiro. A estrofe também vem atravessada pela intertextualidade bíblica: a imagem do coxo é uma presença no texto bíblico,

<sup>102</sup> Versos do poema Monsieur Monod no sabe cantar, já citado em capítulo anterior.

<sup>103</sup> *Claroscuro*, também citado em capítulo anterior.

destacando-se a de Jacó, que em um versículo de Gênesis, se torna manco após uma luta com um anjo de Deus. Jacó é uma personagem que, a princípio, tem fama de enganador. Nessa história, contudo, o enganado é Jacó, pelo próprio Deus que se “vestiu” de homem na luta travada. Ao fim e ao cabo, na batalha entre o espírito e o homem, saiu a carne ferida, mutilada, enganada e ludibriada pelo divino.

Outro termo caro à mitologia cristã, “caído”<sup>104</sup>, está presente na estrofe. O homem, o pecador atrevido que se atreveu a abrir os olhos, ter consciência de si e nomear a morte, foi por isso foi expulso e vaga perdido. E se o homem é a posta de carne saltitante e interrogante, Deus é o indiferente açougueiro, matarife, verdugo:

*el divino con parsimonia de verdugo  
limpia su espada en el lomo del ángel más  
próximo  
como toda voz interior  
la belleza final es cruenta y onerosa  
inesperada como la muerte  
bala tras el humo de la zarza  
(...)*

o divino com parcimônia de verdugo  
limpa sua espada no lombo do anjo mais  
próximo  
como toda voz interior  
a beleza final é cruenta e onerosa  
inesperada como a morte  
bala atrás da fumaça da sarça  
(...)

Sobressai a assonância final em “o” e as aliterações em “d” e “v” dos termos “divino” e “verdugo”, indiciando correspondências semânticas mais do que explícitas no restante do verso. A imagem da espada também vem carregada de peso semântico religioso, uma vez que está presente na Bíblia como símbolo do poder de Deus, bem como metáfora da palavra de Deus— a própria Escritura— como arma de defesa do fiel

---

<sup>104</sup> Lúcifer, como anjo caído do paraíso e também o homem, como pecador.

que nela crê contra as armadilhas do mundo. Se o verbo criou o homem, a palavra de Deus, metaforizada na espada, se transmuta em arma, em morte para o homem, no verso citado, em diálogo direto com o “cuchillo” presente na primeira estrofe. O verbo cria e o verbo condena.

Também cabe ressaltar um detalhe gramatical: “el divino”, traduzido para “o divino”, perde força semântica ao propiciar a leitura adjetivada do termo, o que não pode acontecer na leitura original, uma vez que a substantivação de um adjetivo na Língua Espanhola usaria um artigo neutro, “lo”, e o poema emprega o artigo masculino singular, “el”, dando força de substantivo ao vocábulo, e não de adjetivo. A relevância dessa escolha lexical reside na possibilidade mesma de abarcar ou definir o radicalmente desconhecido. Fundir os adjetivos ou qualidades advindas das interpretações diante desse amedrontador desconhecido pode ser a única maneira de nomeá-lo.

Também em relação com um fragmento anterior –“convertirlo interior en exterior”– da primeira estrofe, está o verso “como toda voz interior”, evocando novamente a natureza carnal como referência irônica, na primeira estrofe, e melancólica, nesta, da leitura do profundamente humano e originalmente divino, aquilo que seríamos de verdade, para além do mundo físico. Essa leitura é possibilitada na estrofe em questão pela profusão de referências à morte e ao fim (*verdugo, espada, final, cruenta, muerte, bala*).

Por fim, a sarça ardente é mais uma referência bíblica transmutada na estrofe. No livro Êxodo, Deus aparece a Moisés dentro de uma sarça que ardia em fogo, mas que não era consumida. A imagem milagrosa é pervertida no poema, na presença dos vocábulos “humo” e “bala”. A imagem da chama da história original dá lugar à fumaça, o que propicia duas novas interpretações: a primeira é a de que a sarça foi queimada, consumida, e não preservada. A segunda é a de que não há uma aparição, apenas um sinal, pois não há chama, e sim um indício dela. A inversão da história bíblica, contudo, é mais radical pelo emprego do termo “bala”, no verso que traduz metaforizado o sentido do verso anterior: “inesperada como la muerte”. No mito bíblico, se Deus surge entres as chamas sagradas na sarça, aqui, ele assume o rosto da morte traiçoeira que irrompe *inesperadamente*. A preposição “tras” ilustra uma noção concomitantemente espacial e temporal (atrás, após) e assume esse sentido dúbio na interpretação do poema, pois a bala (a morte) deve ser lida situada atrás da fumaça, como escondida, à espreita, e depois, após, como posterior à “armadilha” do sinal (fumaça) que ilude.

As próximas estrofes se aprofundam mais na leitura do humano e sua imanente condição:

(...)

*no es fácil responderse  
y escucharse al mismo tiempo  
el azogue no resiste  
se hincha y quiebra la imagen  
constelándola de estigmas*

*la ausencia es multitud  
la soledad y el silencio  
soprenden al que evade la mirada  
al ciego del alma  
al que tiembla  
al que tantea con talón mezquino  
la grupa heroica y resbalosa del amor*

*así caídos para siempre  
abrimos lentamente las piernas  
para contemplar bizqueando  
el gran ojo de la vida  
lo único realmente y misterioso de  
nuestra existencia  
el gran pozo  
el ascenso a la santidad  
el lugar de los hechos*

*entonces  
no antes ni después  
«se empieza a hablar con lengua de ángel»  
y la palabra se torna digerible  
y es amable el silbo de los aires  
que brotan quedamente y circulan  
por nuestros puros orificios terrenales  
protegidos e intactos  
bajo el vellón sin mácula del divino cordero*

*santa molleja  
santa*

*vaciada  
redimida letrina*

*sólo la transparencia habita al ánimo lograda  
finalmente inodora incolora e insípida  
gravidad de la nube enquistada en la grasa  
gravidad de la gracia que es gracia perecible  
y retorno y aumento de lo mismo y retiro en el arca  
interior*

*que así vamos y estamos  
que así somos  
en la mano de dios*

(...)  
não é fácil se responder  
e se escutar ao mesmo tempo  
o azougue não resiste  
se incha e quebra a imagem  
constelando-a de estigmas

a ausência é multidão  
a solidão e o silêncio  
surpreendem ao que desvia o olhar  
ao cego da alma  
ao que treme  
ao que tateia com calcanhar mesquinho  
a garupa heroica e escorregadia do amor

assim caídos para sempre  
abrimos lentamente as pernas  
para contemplar vesgueando  
o grande olho da vida  
o único realmente e misterioso de  
nossa existência  
o grande poço  
o ascenso à santidade  
o lugar dos fatos

então  
 não antes nem depois  
 «se começa a falar com língua de anjo »  
 e a palavra se torna digerível  
 e é amável o assobio dos ares  
 que brotam quietos e circulam  
 por nossos puros orifícios terrenais  
 protegidos e intactos  
 sob a lã sem mácula do divino cordeiro

santo timo  
 santa  
 esvaziada  
 redimida latrina

só a transparência habita a alma perfeita  
 finalmente inodora incolor e insípida  
 gravidade da nuvem encrustada no sebo  
 gravidade da graça que é sebo perecível  
 e retorno e aumento do mesmo e retiro na arca  
 interior

que assim vamos e estamos  
 que assim somos  
 na mão de deus

O começo da estrofe constrói uma grande imagem da solidão, a do eco, a de quem fala e ouve apenas a própria voz repetindo, fazendo do monólogo o diálogo imaginado e desejado. A presença das partículas “se” pronominais transformando as ações dos verbos em reflexivas recrudescer a leitura da fala solitária que retorna para si.

A ideia de um retorno para si persiste nas imagens do restante da estrofe. A presença do mercúrio (azogue), elemento químico presente na fabricação do espelho é mostra disso, e esse efeito se acentua com a força da quebra da imagem (espelho) e a proliferação de estigmas decorrentes dessa ruptura na representação de si. O espelho também é eco.

Os versos da estrofe subsequente intensificam o sentimento de solidão e ilusão quanto à experiência humana no mundo. A formação de versos com termos opositivos prossegue no emprego dos termos “ausencia” e “multitud”, e esses, por sua vez, espelham os sentidos do “diálogo com o eco” expressos nas linhas anteriores, insistindo no tema do “quanto mais te busco, mais me encontro”. A criatura miserável e terrivelmente só é delineada nesses versos, que se utilizam de assonâncias e aliteraões encavaladas entre o quarto e sexto versos na descrição metaforizada do homem que desvia o olhar, que não aguenta olhar, que não vê o tamanho de sua pobreza e a ilusão de sua quimera: **ciego del alma, al que tiembla, al que tantea**.

A estrofe seguinte instaura o predomínio da primeira pessoa do plural, passando a incluir enunciador, leitor, todos enfim, pequenos, admirando, abraçando a infantil esperança de acreditar que somos os escolhidos.

O termo “caído” reaparece acompanhado da locução “para siempre”, alcançando um tom de maldição, condenação irremediável e irrevogável. Começa então um entrelaçar do “alto” e do “baixo”, do escatológico e do divino, do misterioso e do carnal. O olho da vida, sempre associado à visão de Deus, que tudo vê e vigia, é absorvido pelo orifício mundano do sexo, “lugar dos fatos”, dos gritos do corpo. Novamente o uso de um verbo do campo semântico da visão surge enviesado, anormal, “vesgueando”, como vimos em “evadir la mirada”, “ciego”. O sentido mais requisitado pelo homem para acessar a realidade encontra definições de incerteza, erro, enfermidade, engano. Os versos destroem projeções e esperanças acerca de nossa origem e destino metafísico ao apontar como **único olho realmente misterioso** o olho do sexo ou do ânus. Sim, a leitura do ânus como referência torna-se totalmente coerente se seguimos na leitura dos próximos versos e estrofes. É que o corpo passa ao patamar da realização da santidade humana. A vida, os movimentos involuntários, contrações, pulsações são as manifestações do misterioso divino residente na carne. Não impunemente a imagem do “gran pozo” corresponde ao mergulho nesse(s) orifício(s) da criação, do prazer, da necessidade incontável. A profundidade do ser humano corresponde então a essa profundidade física, para dentro, não para fora, e o “ascenso a la santidade” é uma escavação na potência da carne.

O fragmento “se empieza a hablar com lengua de ángel y la palabra se torna digerible”, potencializa a interpretação do carnal como via de realização do divino no

humano pois estabelece o momento vivo da experiência do corpo como a condição para tornar a “palabra”, o VERBO, “digerível”, palatável, encarnado.

Se intensificam, a partir de então, as mesclas entre corpo e divino ao se associarem os “orifícios terrenales” ao termo “puros” e à imagem “vellón sin mácula del divino cordero”, sempre uma referência ao filho de Deus dado em sacrifício para purificar os pecados humanos, e os termos “santa” a “molleja” e “letrina”.

As últimas duas estrofes fecham o círculo paradoxal de viver a experiência de carregar no corpo a expectativa de um céu. A “ánima lograda”, sendo lida com o sentido de “perfeita”, “bem-feita”, dialoga com o título “exercícios materiais” e, de modo irônico, com sua intertextualidade, “exercícios espirituais” no texto de Santo Ignacio de Loyola, como o resultado do método aplicado para conseguir se alijar do humano e se aproximar do divino, coisa que o poema problematiza e perverte. Vocábulo como “transparência”, “inodora”, “incolora” e “insípida”, campo semântico jamais aplicável ao carnal, surgem conjugados à concepção de “alma perfeita”, e evidenciam o risível, patético e o ilusório em se buscar uma alma tendo como “cruz” um corpo. Os versos subsequentes escancaram essa realidade paradoxal: a palavra “gravedad” alcança um tom corrosivo e sarcástico ao vir relacionada às imagens da nuvem (símbolo celestial e etéreo) encrustada (termo absolutamente físico e material) na gordura (imagem própria ao corpo, ao imundo, ao asco), e da graça (novamente um termo próprio ao divino) explicada como gordura perecível.

Por fim, o uso da primeira pessoa do plural retorna em uma constatação fria e melancólica. Os verbos ir e estar, no primeiro verso, identificados com o sentido do trânsito e do transitório respectivamente, se desdobram no uso do verbo ser, no segundo verso, identificado com o sentido do essencial e imanente, na leitura do humano que cultivou em seu fervoroso e pequeno coração a esperança de alcançar um sentido qualquer que o faça maior, mas segue capturado entre veias, vísceras, dores evergonhas, tateando por luz entre as frestas na sempre bruta e implacável *mão de deus*.

Outro poema que faz da articulação entre o alto e o baixo, o superior e o inferior, a experiência do humano é *Canto Villano*:

*y de pronto la vida  
en mi plato de pobre  
un magro trozo de celeste cerdo  
aquí en mi plato*

*observarme  
 observarte  
 o matar una mosca sin malicia  
 aniquilar la luz  
 o hacerla*

*hacerla  
 como quien abre los ojos y elige  
 un cielo rebosante  
 en el plato vacío*

*rubens cebollas lágrimas  
 más rubens más cebollas  
 más lágrimas*

*tantas historias  
 negros indigeribles milagros  
 y la estrella de oriente*

*emparedada  
 y el hueso del amor  
 tan roído y tan duro  
 brillando en otro plato*

*este hambre propio  
 existe  
 es la gana del alma  
 que es el cuerpo*

*es la rosa de grasa  
 que envejece  
 en su cielo de carne*

*'mea culpa' o joturbio  
 'mea culpa' negro bocado  
 'mea culpa' divina náusea*

*no hay outro aquí  
 en este plato vacío*

*sino yo*  
*devorando mis ojos*  
*y los tuyos*<sup>105</sup>

e de repente a vida  
 em meu prato de pobre  
 um magro naco de celeste porco  
 aqui em meu prato

observar-me  
 observar-te  
 ou matar uma mosca sem malícia  
 aniquilar a luz  
 ou fazê-la

fazê-la  
 como quem abre os olhos e escolhe  
 um céu transbordante  
 no prato vazio

rubens cebolas lágrimas  
 mais rubens mais cebolas  
 mais lágrimas

tantas histórias  
 negros indigeríveis milagres  
 e a estrela do oriente

emparedada  
 e o osso do amor  
 tão roído e tão duro  
 brilhando em outro prato

esta fome própria  
 existe  
 é a gana da alma  
 que é o corpo

---

<sup>105</sup> Idem, p. 140-141. Poemário *Canto Villano*.

é a rosa de sebo  
 que envelhece  
 em seu céu de carne

*mea culpa* olho turvo  
*mea culpa* negro bocado  
*mea culpa* divina náusea

não há outro aqui  
 neste prato vazio  
 senão eu  
 devorando meus olhos  
 e os teus

A palavra “vida” está cercada pela aliteração em –p e pela assonância em –o dos termos “pronto”, “plato” e “pobre”, indiciando a irrupção da força da matéria e a emergência do plano físico e menos nobre que é parte inegável da constituição do homem. Nos versos “un magro trozo de celeste cerdo/aqui en mi plato” unem-se, de maneira inexorável, a matéria desprestigiada de um pedaço de carne de porco, animal imundo, e o adjetivo divinizante “celeste”. No prato da fome, a voz poderosa que grita no corpo, somente o pedaço de carne pode fazer sentido. O tratamento irônico na inserção da palavra “celeste” parece desafiar-nos a encontrar um sentido sublime em tensão com imperativos da animalidade humana, em imagens tão imersas na sobrevivência corpórea.

Abrir os olhos e escolher o que ver. Escolher enxergar um céu transbordante em um prato vazio. Querer ver o sublime onde o que grita é decididamente bestial. Um céu transbordante de beleza incapaz de preencher o prato vazio da fome da matéria. O poema segue na tensão entre um anseio enganoso pelo Superior e a força coercitiva e terrível das necessidades corpóreas.

Será possível julgar se as lágrimas descritas na 4ª estrofe foram produzidas pelo impacto do Belo da arte, ligando-se assim a Rubens (em letra minúscula, como não poderia deixar de ser, haja vista a potência irônica de tal poesia) ou se derivam de uma reação meramente orgânica diante das “cebollas”? Também aqui não somos confrontados com uma relação que submete espírito a carne, que ata o sublime ao vil?

“Indigeribles milagros”, “tantas historias”... O sarcasmo desses versos reside, sobretudo, na palavra “indigeribles”, que aponta tanto para um sentido figurado de intolerável e, portanto, de ceticismo, como para o sentido literal de difícil digestão, ligando-se, por conseguinte, ao campo semântico de fome e necessidade corpórea que percorre todo o poema. “Milagros” são diluídos em “tantas histórias”, perdendo seu aspecto particular de excepcionalidade e reforçando a ideia de inverossimilhança, mentira, falácia.

A materialidade segue cercando e cortejando outros índices sublimadores: a “estrela de oriente”, referência direta da mitologia cristã e encarnação de um sinal divino, recebe o complemento “emparedada”, o que cria uma prisão material, concretizando o inatingível e cerceando o imaterial com a evidência irrevogável da matéria.

Nos versos seguintes, o vocábulo “amor” aparece rodeado de outros termos igualmente materiais e “baixos”: “amor”, “hueso” e “roído” entram em equivalência através das assonâncias em “o”. Uma vez mais, uma palavra cuja simples evocação traz em seu bojo a expectativa de um sentido metafísico é desconstruída, corroída pela evidência indigna de uma matéria faminta e miserável.

Processo similar sofrem dois vocábulos cujo campo semântico do etéreo e do santificado está reconhecidamente automatizado: a rosa, símbolo mariano, e o céu recebem complementos de vilania, “grasa”, “envejece”, “carne”, que submetem tais símbolos à putrefação, à dor, à morte, ao corpo enfim. A coincidência da sílaba final das palavras “rosa” e “grasa” constrói uma equivalência entre tais termos respaldada pela aproximação fonética e gráfica. O isolamento dos verbos “existe” e “envejece” nos segundos versos das duas estrofes realçam a força da matéria, pois a significação de tais verbos já encerra em si uma totalidade de conceitos relacionados ao corpo, que existe como matéria e que como matéria envelhece.

Ainda no campo de uma mitologia cristã, a presença da expressão “mea culpa” determina a existência de um sujeito que assume a enunciação, mas também parte de uma retórica religiosa cujo cerne é a confissão da imperfeição e do pecado (que residiria sobretudo na carne) e o pedido de perdão a Deus. “Ojo turbio, negro bocado, divina náusea”: excetuando-se o qualificativo “divino”, todas as outras palavras remetem ao corpo e às sensações corpóreas ou sensíveis. A relação estabelecida entre “divina” e “náusea” começa na continuidade e coincidência da sílaba final da primeira palavra e da

sílaba inicial da segunda, seguindo com o processo de irrupção do vil na não matéria do sublime.

Ao longo de todo o poema, as aproximações entre os campos semânticos de alma, incorpóreo e de carne, matéria, dão-se por meio de referências a um mal-estar físico, a uma não saciedade de um desejo fisiológico etc. O impacto dessas sensações de incômodo físico desfaz em fragmentos sarcásticos a expectativa de uma verdade metafísica superior e inalcançável.

“Canto”: composição poética de estilo nobre. “Villano”: procedente de vil, baixo. O poema é a denúncia de nossa busca por um céu transbordante, embora a fome implacável da existência humana seja e esteja no corpo.

Outro poema que mobiliza inegavelmente uma bagagem mítico-religiosa e que se relaciona diretamente com uma imagem de passagem do humano ao divino, do carnal ao metafísico, é *Cruci-ficción*, que já no título evoca um momento amplamente identificável.

*Cruci-ficción*

*de la nada salen sus brazos  
su cabeza  
sus manos abiertas  
sus palmípedas manos  
su barba redonda negra sedosa  
su rostro de fakir*

*hecho a medias  
un niño  
un dios olvidadizo  
lo deja sin corazón  
sin hígado  
sin piernas para huir  
en la estacada lo deja  
así colgado en el aire  
en el aire arrasado de la carnicería*

*ni una línea para asirse  
ni un punto*

*ni una letra  
ni una cagada de mosca  
en donde reclinar la cabeza<sup>106</sup>*

#### Cruci-ficção

Do nada saem seus braços  
sua cabeça  
suas mãos abertas  
suas palmípedes mãos  
sua barba redonda negra sedosa  
seu rosto de faquir

feito pela metade  
um menino  
um deus esquecido  
o deixa sem coração  
sem fígado  
sem pernas para fugir  
na cruz<sup>107</sup> o deixa  
assim pendurado no ar  
no ar arrasado da carnificina  
nem uma linha para segurar-se  
nem um ponto  
nem uma cagada de mosca  
onde reclinar a cabeça

A desconstrução do discurso religioso e metafísico já pode ser iniciada através do título. De “*crucifixión*”, substantivo para o ato de crucificar, o poema cria o vocábulo “*Cruci-ficción*” que, além de partir a palavra original ao meio, delimitando metades no sentido, altera a segunda parte da palavra, preservando, portanto, a mesma estrutura fonética, porém não mais a estrutura gráfica (física), o que altera o seu significado. Essa

<sup>106</sup> Idem, p.144. Poemário *Canto Villano*.

<sup>107</sup> A tradução para esta palavra aponta para mais de um sentido, os dois significativos dentro do poema, “*estacada*” seria um conjunto de estacas cravadas no solo, mas também é uma expressão que significa passar por uma situação difícil.

alteração é, em si, bastante ácida: insere no tema sugerido pela palavra, já automatizada pelo arcabouço cultural- religioso ocidental, o sentido de ficção, de irreabilidade, de artifício e, em última instância, de mentira.

Ainda sobre a construção do título, a partir de uma palavra dividida em duas partes através da marca do hífen, é possível interpretá-la como uma imagem material de violência carnal, de flagelação, na medida em que vemos um índice de materialidade— o hífen – partindo, ferindo, perpassando o corpo da palavra, a matéria da palavra. Não será difícil, por conseguinte, identificar nesse hífen o prego que atravessa a carne, alterando a disposição da matéria da parte do corpo violada.

A primeira estrofe se inicia com uma imagem de abandono, “de la nada salen sus brazos”. O nada envolve o corpo descrito no poema, destacando sua solidão e a falta de sentido na construção da cena. A imagem do braço que sai do nada me trouxe à mente, como construção opositiva, a pintura de Michelangelo, “A criação de Adão”, na qual o dedo indicador de Deus toca o dedo de Adão, Deus no plano de cima, e Adão no plano de baixo, o centro da imagem é esse encontro sutil de carne e espírito, criatura e criador. No poema de Varela, o braço do homem encontra nada mais que o vazio.

Os versos seguintes da mesma estrofe desencadeiam uma enumeração iniciada pelos anafóricos “su, sus”, possessivos que indicam as partes do corpo do crucificado, focando assim detalhes e fragmentos, em uma descrição que não alcança a totalidade e que, portanto, põe em destaque a incompletude.

A destrinchada anatomia humana do poema revela também a falta de um coração (“sin corazón”), órgão culturalmente identificado como centro dos sentimentos e, portanto, parte inegável na constituição de uma humanidade e de um sentido metafísico materializado.

Quanto a “sus manos abiertas”, tanto referem-se à posição das mãos como à ferida, à chaga que abre uma fenda na mão, criando o vazio na matéria. Já “palmípedas manos” aproxima a descrição do sujeito à animalidade ao caracterizar as mãos com uma propriedade das patas das aves. A crucificação animaliza Jesus. Tal aproximação à animalidade tanto reforça o aspecto do terreno, do vil, como ressalta um sentido de “metamorfose”, de criatura que extrapola as delimitações de uma determinada espécie, manifestando características de outra espécie.

Em “hecho a medias/um niño”, a estrofe começa com uma constatação: o menino é incompleto, foi feito pela metade. Os versos dialogam (em tensão) com a mitologia

cristã que isenta Jesus Cristo da contaminação pelo pecado original, aquele efetuado na carne, forjando-lhe uma origem “limpa”, materializada não pela conjunção carnal, mas pela divina. Essa concepção gera um ser incompleto; “sin hígado/sin piernas”. A constituição metade divina é interpretada, então, como uma perda, uma falha, uma anomalia.

O poema acaba com a vulgaridade de uma expressão, “ni una cagada de mosca em donde reclinar la cabeza”, que só faz aumentar o sentido de abandono, pequenez e miséria na composição da descrição do crucificado.

O crucificado está abandonado e esquecido, “colgado en el aire/en el aire arrasado de la carnicería”. Abandonado no ar, sua localização espacial é o nada, ele habita o vazio, relação reforçada pelo contraste com a preposição “en”, que localiza e define um lugar.

Outra leitura possibilitada por tais versos é a aproximação da cena do flagelo com o imundo cenário de um açougue. À cena violenta e sanguinária da crucificação se justapõe a de um abatedouro, repleta de pedaços de carne, de morte, de vísceras penduradas em ganchos. Aproximando tais campos de sentido, podemos concluir por uma compreensão do sacrifício carnal humano, identificado na crucificação, como um capricho divino. À submissão da existência corpórea humana ao desejo do divino corresponde a existência animal subjugada às vontades do homem.

A última estrofe retoma o campo semântico de “ficción” expresso no título ao retomar elementos do discurso escrito, “línea”, “punto”, “letra”, remetendo os fatos descritos para a esfera do ficcional, da história escrita em romance, conto etc. Contudo, tais elementos estão precedidos pela conjunção negativa “ni”, o que acarreta a impossibilidade de respaldo inclusive na esfera ficcional. Tais elementos do discurso escrito chocam-se com a abrupta inserção da expressão oriunda da oralidade “ni una cagada de mosca”. Tal uso coloquial contamina ainda mais a cena como uma construção mítico-religiosa, pois rompe com o protocolo de distância e reverência exigido na presença de uma evocação do discurso religioso e a impregna com vocábulos que remetem ao corpóreo, ao escatológico, ao animal.

Constatamos, portanto, que há um predomínio da presença densa, corpórea, humana, em detrimento de uma evocação divina, metafísica, superior. O sacrifício humano em nome de uma vontade divina é encarado como pura carnificina, como ilusão baseada em falsas premissas, em princípios fictícios. As dicotomias “corpo *versus*

espírito”, “humano *versus* divino” são abaladas pela contestação do segundo termo constituinte dos pares e, simultaneamente, pela inversão de valores dos polos opositivos. Tal inversão resulta em um afrontamento do discurso metafísico e, em linhas gerais, expressa a convicção de que não se deve sacrificar o corpo em nome de uma existência espiritual. O homem deve valorar a sua materialidade como constituinte inegável de sua experiência.

Concluindo, parece válido ressaltar que não há, efetivamente, nenhum dado que nos informe seguramente que a cena descrita trata da crucificação de Jesus. É a automatização das referências da mitologia cristã que nos leva a realizar essa leitura intertextualizada. A ambiguidade no sentido do poema, que impossibilita a determinação segura de que se trata ou não de Jesus, realiza tanto uma profanação da cena mítica como também iguala todo e qualquer ser humano em sua condição de perpétuo animal de expiação. O que o poema realiza, nos versos citados, é um ataque ao estatuto divino de Jesus. Ao varrer do poema o significante “Jesus Cristo”, e substituí-lo por uma série de fragmentos de referência corpórea, escatológica, visceral, o que o poema faz é, essencialmente, perder definitivamente a referência divina, acumulando-a de pedaços de carne e sujando-a de matéria.

*Cierta mañana Cosme abrió los ojos y vio a su perro en-  
vuelto en una nube azul.*

*Con un alfiler lo persiguió varios meses.*

*Era difícil alcanzarlo.*

*La nube cambiaba de color y el pobre animal gemía en el  
centro mismo del firmamento y bañaba la cabeza de*

*Cosme con sus espesas lágrimas.*

*Cosme tenía los dientes rojos de dolor y sus mejillas ardían  
de impotencia.*

*Día y noche espiaba el cielo.*

*Cuando había buen tiempo divisaba la nube perfectamen-  
te redonda.*

*Entonces saltaba, llegaba a distinguir a la infeliz bestia  
que arrojada en gases irisados orinaba tristemente para  
orientarlo. La esperanza no lo abandonaba ni en las te-  
rribles noches de tormenta en que la nube se mecía car-  
gada de ira sobre su cabeza. Y así pasaban años y años*

*y Cosme no quería otro perro.*<sup>108</sup>

Certa manhã Cosme abriu os olhos e viu seu cão envolvido em uma nuvem azul.  
 Com um alfinete o perseguiu vários meses.  
 Era difícil alcançá-lo.  
 A nuvem mudava de cor e o pobre animal gemia no próprio centro do firmamento e banhava a cabeça de Cosme com suas espessas lágrimas.  
 Cosme tinha os dentes vermelhos de dor e suas bochechas ardiam de impotência.  
 Dia e noite espiava o céu.  
 Quando fazia tempo bom divisava a nuvem perfeitamente redonda.  
 Então saltava, chegava a distinguir a infeliz besta que enroupada de gases irisados urinava tristemente para orientá-lo. A esperança não o abandonava nem nas terríveis noites de tormenta em que a nuvem se mexia carregada de ira sobre sua cabeça. E assim passavam anos e anos e Cosme não queria outro cão.

A mistura da nuvem com o cão, capturado e cativo por algo sem densidade, a nuvem como ícone de um sofrimento, o cão no centro do céu e a síntese de um fenômeno da natureza amplamente identificado como um sinal do humor divino – a chuva- com a urina do animal para apontar sua localização a Cosme, são mostras da relação que será estabelecida por esse percurso poético entre o material e o imaterial. Vale sublinhar especialmente os versos narrativos “Cosme tenía los dientes rojos de dolor y sus mejillas ardían de impotencia. Día y noche espiaba el cielo”. Arriscamos afirmar que essa imagem explica e atravessa toda a obra de Blanca Varela. A dor, a impotência e a interrogação lançada ao vazio pulsam em cada verso escrito como um sentimento subterrâneo.

A tormenta de Cosme – nome conhecido na mítica cristã pela história dos mártires católicos nascidos na Arábia –, torturado por uma presença que tenta alcançar, mas fadado ao fracasso para sempre (passavam anos e anos), e por um amor tirânico e

---

<sup>108</sup> Idem, 41-42. Poemário *Ese Puerto Existe*.

obstinado que inflige sofrimento (Cosme não queria outro cão, Cosme *amava* o cão) faz lembrar o poema de Baudelaire, *Cada um com sua quimera*:

Sob um grande céu cinzento, em uma grande planície poeirenta, sem caminhos, sem gramados, sem uma urtiga, encontrei vários homens que andavam curvados.

Cada um deles carregava nas costas uma enorme Quimera, tão pesada quanto um saco de farinha ou de carvão, ou os apetrechos de um soldado da infantaria romana.

Mas a monstruosa besta não era um peso inerte; pelo contrário, envolvia e oprimia o homem com seus músculos elásticos e possantes; grampeava-se com suas duas vastas garras no peito de sua montaria; e sua cabeça fabulosa sobressaía acima da frente do homem, como um daqueles capacetes horríveis com os quais os antigos guerreiros esperavam acirrar o terror inimigo.

Interroguei um desses homens, e perguntei-lhe aonde iam assim. Respondeu-me que de nada sabia, nem ele, nem os outros, mas que evidentemente iam a algum lugar, já que eram levados por uma invencível necessidade de andar.

Coisa curiosa de se notar: nenhum dos viajantes parecia irritado com a besta feroz pendurada em seu pescoço e colada em suas costas; dir-se-ia que a considerava como fazendo parte de si mesmo. Todos esses rostos cansados e sérios não demonstravam desespero; sob o céu, com os pés mergulhados na poeira de um solo tão desolado quanto este céu, eles caminhavam com fisionomia resignada daqueles que estão condenados a ter sempre esperança.

E o cortejo passou a meu lado e afundou na atmosfera do horizonte, no lugar em que a superfície arredondada do planeta se esquia à curiosidade do olhar humano.

E, durante alguns instantes, teimei em querer compreender esse mistério; mas em seguida a irresistível indiferença se abateu sobre mim, e me deixou mais duramente oprimido do que eles próprios por suas esmagadoras Quimeras.<sup>109</sup>

A nuvem carregada de carne e a quimera carregada como um fardo pelos homens não poderiam ser lidas como uma esperança vã por um sentido maior ou uma presença que nos redima? Nos dois poemas citados, desvela-se a errância humana sustentada pelo desejo de uma redenção, que a todo tempo parece dissipada na linha do horizonte.

Deus, um desejo. Deus, um temor:

Deus insiste em ser (...). Por que Deus cria o mundo? Porque seu excesso jorra para fora como barro, luz e trevas. Da insistência de Deus em ser tanto assim forma-se o “sentimento de criatura”, isto é, o reconhecimento individual de ser criado, de ser criatura de um criador que portanto detém todo o poder sobre a vida e a morte, o tempo e o espaço, o destino e o acaso. Trata-se do ‘sentimento de criatura que afunda e desvanece em sua nulidade perante o que está acima de toda criatura’. Por isso mesmo toda criatura humana se compreende incompleta e fraturada, se lhe falta tudo o que sobra em Deus.<sup>110</sup>

<sup>109</sup>BAUDELAIRE, Charles. (1869) 2007, 49.

<sup>110</sup>BERNARDO, Gustavo. *op.cit.*, 151-152.

Deus  
saí me arrastando à caça  
no bucho da noite  
com as tetas cheias de fome  
cheirando o chão para medir  
o espaço do sonho  
cheguei  
trazendo entre os dentes essa palavra moribunda  
mas respirando  
pingando seu veneno seu sangue  
sua barganha  
no caminho que abria meus passos  
de volta  
para o escuro.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup>Poema de minha autoria.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não sei o que alguém busca ao fazer de uma obra poética seu corpus de investigação. Lidar com poesia é lidar com uma escrita que afeta para além do cognoscível, e fazer dessa relação de afeição uma relação de palavras foi um desafio. Saio dessas páginas com a sensação clara de que disse muito pouco, e de que, talvez, não consiga mesmo dizer o restante, que dorme embalado em um mar de letras, memórias e sentidos velados. Cada vez que abro novamente a obra de Blanca Varela, se desprende da página o cheiro do guardado sob a aliança da cumplicidade entre o leitor e o poema. E se desprendem também frases não ditas que agora, que já é tão tarde, dançam zombeteiras diante dos meus olhos, contando todos os segredos que eu não ouvi quando ainda havia um percurso.

Que pena... Mas deve ser mesmo assim.

Concluo meu trabalho ciente de que não segui o tom adequado de um trabalho acadêmico de encerramento de um doutorado. Confesso, no entanto, que assim o escolhi, consciente ou inconscientemente, porque a linguagem desse trabalho foi a linguagem possível para organizar o pensamento diante do impacto que há 10 anos a poesia de Blanca Varela causou e continua causando em mim. Atrevo-me a dizer mais. Acredito que retorcer a linguagem para fazê-la caber nos moldes de um rigor científico-racional seria mais empobrecedor, sobretudo em relação a uma poesia que questionou tanto esses paradigmas, do que mostrar discursivamente que fui olhar reflexos em um espelho d'água e acabei submersa e capturada... porque assim é a poesia. Todo o exposto também explica o emprego da primeira pessoa do singular. Não vislumbro possibilidade de fazer essa escavação empregando a impessoalidade sem que parecesse um embuste.

No começo de tudo, assim que tomei contato com a obra, busquei enfeitizada tudo o que nela se referisse a uma relação herética com Deus. Eu estava convencida de que essa era a grande pauta que eu encontraria... na obra ou em mim, não sei. É que a força dos poemas que mobilizavam esse tema era tão grande, me levava tão facilmente, parecia irresistível ver nesse nome o grande tema vareliano. Os anos foram passando e o paladar foi se habituando a digerir o gosto das palavras que inundavam a obra, recorrentes, insistentes, obstinadas. E, ao fim e ao cabo, sinto que meus olhos fizeram o mesmo movimento tantas vezes descrito ou intuído nos poemas de Blanca, descer a vista

do alto para baixo e para cada vez mais dentro. Os olhos se habituaram e a imagem então surgiu mais nítida e menos turva. Então entendi que não era só Deus que acenava no horizonte dos versos, mas um velho conhecido, o mesmo de sempre, arrastando sua ressentida solidão e sua sina de dúvidas, ali estava o homem. A fascinação deu lugar à dor. Mas dor também fascina. E por isso vim até aqui.

Uma vez vi um filme de Win Wenders chamado *Tão longe, tão perto*. Uma cena eu guardei, e ela ressurgiu muitas vezes quando leio os poemas de Blanca. Um anjo acabava de se tornar humano através de uma queda (imagem tão cara cujo simbolismo foi explorado aqui em alguns poemas). Ele tremia. Ele sangrava. Ele tinha frio. Ele tinha medo. Mas ele sorria. Era um sorriso deslumbrado de uma inocência besta, mas nada era mais inocente. Sorriso de alguém incapaz de dizer muito sobre si e nada sobre a imensidão que o engole, ameaça e fascina. Não lembro de ter visto algo tão bonito, nem tão triste. E é esse ser que transita entre a potência e a miséria que emerge dos poemas de Blanca Varela.

E não necessariamente potência e miséria devem ser identificadas, respectivamente, com uma dimensão divina ou metafísica e uma dimensão corpórea e material. Os poemas abrem a possibilidade de revirar essas relações e alcançar um tom ainda mais dialético e menos antinômico ou dicotômico. A dimensão metafísica, Deus e valores que usualmente elevam a natureza humana a uma representação exclusiva podem então ser reduzidos no homem a um sentido escravizante, mentiroso, mesquinho e estagnado, em uma relação de crueldade, dor e sem sentido, como vimos em poemas que tratam Deus como *matarife*, transformam o metafísico em ícones duros e patéticos, como a estrela do oriente emparedada e o osso do amor roído e rebaixam a razão e suas correlatas a uma total incapacidade e incompetência para lidar com o tempo, a morte e a errância da vida. O corpo ao contrário, pode alcançar matizes de muita potência, de vitalidade, com suas pulsações, movimentos, desejos, saciedades. É o *lugar dos fatos*, enfim. Não à toa os poemas evocam os Deuses do timo, do piloro, citam rins, estômago, náuseas e umidades. O corpo também é potência do vivo. Mas esta é uma interpretação atravessada sempre por tristeza e ironia.

Não apenas os poemas analisados e citados o comprovam. Os nomes dos poemários indicam essa amálgama irresolúvel entre dimensões, a princípio, opositivas, como o campo de operações da obra vareliana. *Canto Villano, Ejercicios Materiales, El libro de barro, Concierto Animal*, todos unem conceitos e termos em uma

indissociabilidade que indicia um pensamento cujo centro é o da unidade no fragmento, na falha, no desnível que torna qualquer linearidade improvável, impossível, incompleta. Sua poesia é uma aposta no fato de que alcançamos nossa potencialidade na fenda e não no plano ou perfeito.

“(...) o homem vive com as ilusões porque as ilusões tornam suportável a miséria da vida real”<sup>112</sup>. Assim justifica Erich Fromm a necessidade da existência de um mundo de representações ilusórias que Marx e Freud se esforçaram por desmascarar na busca de uma libertação do homem. Se os temas marxista e freudiano não estão no centro desse trabalho ou dessa obra<sup>113</sup>, a imagem da criação de ilusões para enfrentar a dureza da miséria que atravessa a existência humana é, por sua vez, totalmente coerente. E se o humanismo que alimentava o pensamento dos dois pensadores não está presente como ícone na poesia vareliana, está posta, por outro lado, a beleza da contradição que nos funda.

A imagem da fissura e a ambiguidade do termo permearam a busca de sentido desse trabalho de imersão nos poemas de Blanca Varela. Como havia exposto na Introdução, o sentido duplo de fissura, como fenda, intervalo, irregularidade e como obsessão, obstinação, loucura, indicou a direção que eu seguiria no desenvolvimento da escrita. E foi a partir dessa perspectiva que os quatro temas, desde logo interpenetráveis, foram abordados.

A razão nos poemas de Blanca tem sua imagem construída como fissura ao figurar como tentativa de domínio e controle sobre a realidade e sobre a experiência da vida, mapeando e controlando dados e resultados, buscando desvendar os mecanismos que nos subjugam, lutando para fazer do homem a criatura que se fez o criador. Nesse sentido, a ambiguidade do termo está posta tanto no sentido do grande sonho humano de livrar-se da inevitabilidade da morte, prevendo, cercando, prevenindo, descobrindo toda e qualquer possibilidade de acesso da morte a nosso corpo, quanto no sentido de fenda ao perverter o valor da razão e da ciência como impossibilitadas de desvendar e controlar a experiência da vida, da memória, e, sobretudo, da ruína do corpo, e ao

---

<sup>112</sup>FROMM, Erich. 1986, 20.

<sup>113</sup>Embora não esteja no centro, a temática freudiana está presente. O tratamento da realidade e da razão dão indícios substanciais de que há uma leitura que se alimentou dos conceitos e das teorias de Freud: Fromm explica que Freud “Impressionado com experiência hipnóticas que demonstravam como a pessoa em transe pode acreditar na realidade daquilo que é evidentemente irreal, ele descobriu que a maioria das ideias das pessoas que não estão em transe também não corresponde à realidade, e que, por outro lado, a maior parte do que é real não é consciente.” (p.19) Tal tratamento da realidade, ou da imagem que fazemos dela, foi incessantemente tematizado nos poemas de Blanca Varela.

figurar a capacidade da razão como desnível no homem em relação ao restante dos seres pela maldição de fazê-lo levar o estigma da consciência de sua irrevogável fragilidade.

A imagem da fissura também se apresenta na relação com a palavra. Não é impunemente que, de acordo com a mítica cristã, é o verbo do Criador que inaugura a vida e o mundo. O Verbo nomeia e faz surgir diante de si todas as coisas existentes. O homem, por sua vez, ao desenvolver a linguagem e o pensamento abstrato, criou uma distância entre si e o mundo e começou seu caminho de andarilho no discurso em busca de uma verdade existente para além da evidência física e material. Essa distância inaugurada pela linguagem, contudo, fez irromper da fresta a morte como sombra perpétua e o homem vive desde então perseguido por essa presença habitante nas palavras. A obsessão das palavras fez da escada em busca do Alto um caminho de volta para dentro do pobre coração que espera angustiado e ambicioso seu pedaço de redenção.

Tão afim aos temas anteriormente citados está a compreensão humana sobre sua posição com relação ao *restante* das espécies viventes que também vagam por este planeta. A razão e a linguagem criaram a fissura no homem de sua origem e destino natural, mortal e efêmero. Os animais *desmiolados* seriam, assim, os verdadeiros errantes da Terra, suas vidas não construiriam um sentido e seus corpos seriam a única expressão e finalidade da vida que neles pulsa. O Homem, no entanto, nasceria predestinado a luzir um sentido em sua existência e caberia a ele o contato direto com a verdade das coisas e a ordem que manifesta sua vontade no curso dos acontecimentos e na essência de tudo o que existe. Os poemas de Blanca põem por terra essa expectativa ao igualar homens e animais no jugo da morte e das necessidades físicas, escancarando a torpeza da vaidade humana diante do fato consumado de seu destino compartilhado com qualquer outro ser de qualquer outra espécie.

Por fim, a grande fissura, que está na profunda raiz de todas as outras: Deus. Desse nome emanaria a razão e o sentido que explicariam a existência de todas as outras condições discutidas anteriormente. Por sua origem no sêmen divino, o homem manifestaria a capacidade da razão, dominaria e pairaria sobre a natureza, nomearia os animais e seria a expressão da perfeição de seu criador. A obsessão humana por esta presença advém tanto do desejo de uma causa para sua existência solitária em meio às espécies, fissurada portanto, quanto da esperança de que a condição divina não seja alheia à condição humana, mas a condição final, a expressão de uma finalidade ou

destino previsto. Porém... O desvelamento da condição humana na sua natureza carnal, perecível, efêmera, arrastando junto as referências divinas para o mesmo campo semântico, enfatizando a materialidade e ironizando a arbitrariedade e a indiferença do metafísico como radicalmente alheio, põem em cheque uma leitura da suposta superioridade da Homem. E põem em cheque não só a representação superior do Homem, mas também a representação divina, que passa a se realizar no profundamente material e mortal, associada em primeiro plano à dor, à ruína, ao escatológico irremediável e à morte.

Se isolássemos a ideia da fissura em um dos seus sentidos, de cisão, de fenda, na leitura da constituição do homem como aquele que é constituído na ferida, ela não bastaria como imagem constitutiva para a obra poética de Blanca Varela. A imagem só se torna significativa quando duplicada a partir dessa leitura inicial. Assim, teríamos a imagem inicial multifacetada da ferida, qual seja, a irrupçãoda consciência/razão/língua/a distância para o restante do mundo animal/a proximidade com o divino<sup>114</sup>; que se desdobraria em uma fissura agora identificada com seu significado de obsessão, loucura por esses temas que seriam seus constitutivos e criariam a leitura de uma natureza humana imanente fundada na busca da verdade metafísica/domínio da natureza/encontro com Deus e derrota da morte e que, por sua vez, se desdobrariam mais uma vez, através da construção poética vareliana nas fissuras ilusão da razão/inacessibilidade ou inexistência da Verdade/predominância irremediável da natureza/Deus identificado com a vontade arbitrária da morte.

Esse movimento, contudo, não desemboca em processos sucessivos e subsequentes, como em linha reta de um ponto inicial em direção a uma culminância. Por isso a imagem da elipse usada por Severo Sarduy se aplica aqui: os dois centros, as duas antíteses, o centro luminoso e o centro-escuridão juntos, alimentam simultaneamente a fenda, o ferido ambulante que limpa o barro dos olhos para mostrá-los ao céu.

O céu lateja e se expande dentro de nós, entre pulmões, tripas e esperança.

Ao fim e ao cabo, talvez se trate da descoberta, não sem amargura, que, se de profundidade se trata, o homem é o poço, e Deus, apenas a poça.

---

<sup>114</sup> Escolho separar os itens usando a barra e não vírgulas pois vejo a natureza desses processos como idêntica ao fim e ao cabo. Assim, não caberia criar a ideia de características totalmente alheias umas às outras.

## REFERÊNCIAS

A. –D. Sertillanges, O.P. **As grandes teses da filosofia tomista**. Tradução de L.G. Ferreira da Sil, S.J. Braga: Livraria Cruz, 1951.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa** [O *spleen* de Paris]. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2007.

BELLA, Jozef. **História da Literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: UFRJ, Francisco Alves editora, 2005.

BERNARDO, Gustavo. **A ficção cética**. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. **A ficção de Deus**. São Paulo: Annablume, 2014.

BRUNO, Mário. **Escrita, literatura e filosofia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COSTA, Horácio. História do Brasil; Pugna e aquiescência. **Caracol**, v. 1, n. 5, p. 198-200, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luis Roberto Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. A dobra: **Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz. B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 2000.

DICIONÁRIO Caudas Aulente. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: jan. 2017.

DOSTOIÉVSKI, F. **Os irmãos Karamázov**. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Org.). **Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela**. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx**. TheatrumPhilosoficum. Porto: Anagrama, 1980.

FROMM, Erich. **Meu encontro com Marx e Freud**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

GRAY, John. **A busca pela imortalidade**: a obsessão humana em ludibriar a morte. Tradução de José Gradel. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HISPANOTECA. <<http://hispanoteca.eu/index.htm>>. Acesso em: jan. 2017.

JÚDICE, Nuno. **Por dentro do fruto a chuva**: antologia poética. Seleção, organização e prefácio de Vera Lúcia de Oliveira. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. **O tempo de Clarice Lispector**. Curadoria de Roberto Corrêa dos Santos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LOTMAN, Yuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

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

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Pelicano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

QUEVEDO, Francisco de. **Amor constante más allá de la muerte**. Disponível em: <<http://www.poesi.as/fq48078.htm>>. Acesso em: out. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. & 34, 2009.

REAL Academia Española. Disponível em: <<http://www.rae.es/>>. Acesso em: jan. 2017.

REVISTA Eletrônica Literatura e Autoritarismo, n. 18, jul./dez. 2011. ISSN 1679-849x. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num18/>>. Acesso em: out. 2016.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. **Barroco**. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, [19--].

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 1995.

SUAREZ, Modesta. **Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela**. Madrid: Editorial Verbum, 2003.

VARELA, Blanca. **Donde todo termina abre las alas: poesía reunida (1949-2000)**. Barcelona: Círculo de lectores; Galaxia Gutenberg, 2006.