

CONFLUÊNCIAS ENTRE LÍRICA E PINTURA: O FAZER POÉTICO E PICTÓRICO DE LÍLIA SILVA

Antonio Donizeti da Cruz
Job Lopes

Introdução

Lília Aparecida Pereira da Silva atua em diversas áreas, suas obras perpassam a poesia, a pintura, o desenho, a música e a ilustração. A autora constitui 103 livros publicados nas áreas de Literatura: poesia, romance, teatro, literatura infantil, Artes plásticas (pintura, desenho), livros didáticos, de Direito e de psicologia. A artista realizou mais de 19 exposições individuais e mais de 160 coletivas. A autora brasileira constitui uma trajetória literária premiada: Em 1975, a escritora recebeu medalha de Ouro Rosa Maria Donato, em Nápoles na Itália. Em 28 de Agosto de 1979, adquiriu menção honrosa de pintura pela Sociedade Brasileira de Belas Artes no Rio de Janeiro. É portadora também de outros incontáveis prêmios artísticos no México, Itália, França e inúmeros nacionais. Além das premiações recebidas, a escritora Instituiu um prêmio anual, desde 1995, de poesia e desenho, com apoio da Prefeitura e da Câmara Municipal de Esportes, Cultura e Turismo de Itapira - SP. É autora da obra em cinco volumes *500 Poesias sem Fronteiras*, de traduções poéticas de cinquenta países. Em 1998, publicou o livro intitulado *The Angles's Surprise* – com suas poesias traduzidas em oito línguas, tais como: inglês, francês, espanhol, italiano, japonês, latim, norueguês e alemão.

As perspectivas teóricas abordadas nessa pesquisa são a crítica, a fenomenologia e a hermenêutica, por considerar o significado das imagens uma análise subjetiva e instável dentro de um processo constante de interpretação, em que o pesquisador tem fundamental influência no objeto analisado, mais do que aquilo que as imagens expressam. A poesia líliana apresenta uma confluência de imagens que norteiam suas obras. Dessa forma, busca-se analisar as figuras com maior recorrência a partir dos dados levantados em relação ao seu arcabouço literário. Assim, o anjo e o palhaço destacam-se como imagens poéticas constantes em sua obra. "A imagem nunca é um "elemento": tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite sua recorrência" (BOSI, 1977, p.15).

As imagens do anjo e do palhaço percorrem a poética de Lília, como arquétipos que representam afetos. Segundo Muhana, "A poesia carrega figuras e as figuras poesia, para quem as escuta e vê..." (2002, p. 42). As figuras se encontram enraizadas na lírica, elas se articulam como espelhos que refletem os introspectivos dramas humanos. O anjo se constitui na obra de Lília Silva

diferenciando-se do Cristianismo, ele é representado como um ser idealizado – aquele que detém o poder de fazer outrem feliz. O palhaço se configura nas obras pictóricas com um sorriso expansivo ora com um olhar nostálgico. A imagem de traços firmes e cores vibrantes propõe a reflexão interior, um voltar-se para dentro, isto é, a representação da melancolia maquiada em cada ser. Conforme as palavras da autora, “Para mim ele não é palhaço de circo unicamente. É o símbolo da tragédia do homem, do sofrimento humano, tão bem descrito por Dostoiewski. Vivo fascinada pelos temas fortes, reais, trágicos” (SILVA, 2002, p.91).

Fazer poético e pictórico

Conforme Octavio Paz, em *O arco e a lira*, homem e palavra são resultados de uma relação una, onde o sujeito cria e recria sua escrita, assim como também a silencia. O homem é o porta-voz da palavra. É na simplicidade do cotidiano e nas banalidades de suas ações que ele a manifesta, “as palavras não vivem fora de nós. Nós somos o seu mundo e elas o nosso. Para capturar a linguagem não precisamos mais que usá-las” (PAZ, 1982, p.37). O artesão da palavra, ao buscar a essência da linguagem realiza uma mediação, uma tessitura de sentidos. É por meio da palavra e da sua relação com o indivíduo e a natureza, que o poeta compõe um universo poético capaz de significar o mundo a sua volta. Mas “O universo poético não é tão forte e facilmente criado” (VALÉRY, 1991, p. 210). O poeta não possui um material à sua espera para ser transformado. Ou seja, ele se detém das nuances da travessia humana, dos anseios que carrega o homem. Assim, “Enquanto haja homens, haverá poesia” (PAZ, 1993, p.148). É dessa relação indissolúvel que faz germinar o fazer poético do escritor.

Em relação ao fazer pictórico, ele reside em “um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura” (BOSI, 2000, p. 13). O escritor capta na realidade, conforme sua época, a essência humana que passa a ser transfigurada em imagem.

Estamos diante de uma tela móvel de operações: a intencionalidade vai plasmando, graças ao domínio das técnicas aprendidas, o seu próprio modo de formar que, a certa altura, pode alcançar o nível de estilo pessoal. As variantes de um verso, as sucessivas redações de um conto, ou os múltiplos esboços de uma figura ilustram eficazmente esse processo ao mesmo tempo expressivo e artesanal. A escolha de uma palavra e não de outra, de um traço, e não de outro, responde ora a determinações do estilo da época (a face cultural do gosto), da ideologia e da moda, ora a necessidades profundas de raiz afetiva ou a uma percepção original da realidade (BOSI, 2000, p. 25).

Partindo das palavras de Alfredo Bosi, o ato pictórico não depende somente da técnica aprendida pelo autor, *Techné*, como nomeavam os antigos gregos, mas também de uma sensibilidade e percepção do autor diante do meio em que vive. Desta forma, a função pictórica é desenvolvida a partir da percepção profunda do artista em relação ao universo. Para Léger (1989), o escritor atua como agente configurador de fenômenos sociais e existenciais, podendo interferir no mundo físico a partir do universo visual, assim, o artista torna-se "... empreendedor de grandes espetáculos ou do espetáculo da vida" (LÉGER, 1989, p.13). Ou seja, ele tem o poder de criar seu próprio universo descomprometido da lógica, bem como retratar as sutilezas que fascinam a realidade.

As lembranças, experiências e sensações inferidas do mundo pelo autor, assim como sua liberdade imaginativa, são alimentos para o ato de criação. "Nossa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem" (BACHELARD, 1993, p. 25). Tanto a recordação que busca imagens de uma realidade remota, quanto à imaginação que capta imagens de um universo distante, são eixos estruturantes para elaboração do escritor.

De acordo com Fayga Ostrower, em *Criatividade e processos de criação*,

O conhecimento intuitivo imediato repercute em nós como um conhecimento imediato. As memórias de situações anteriores já vividas servem de referencial aos dados novos. Estes, em novas integrações, por sua vez, se transformam em conteúdos referenciais. Sempre nos reencontramos e nos reconhecemos (1977, p. 67).

A memória do escritor funciona como um arquivador de informações e experiências que são recuperadas e acionadas em determinados momentos de criação. Por conseguinte, as imagens surgem na mente como reflexos de recordações, como flashes de cenas e fatos vivenciados que são rememorados com outros sentimentos no presente. Dessa forma, compreende-se, que "Seria a rememoração a retomada de um passado e que sem isso tudo desapareceria num grande buraco silencioso, no esquecimento." (DIAS, 2004, p. 107). O ato de recordar faz renovar cenas passadas, tornando-as vivas no presente, isto é, não permite que a experiência adquirida ao longo da existência seja apagada ao cair "num grande buraco silencioso" assim como Acir dias cita em sua tese.

A memória é fundamental para o processo criativo e organizacional. Realidade e imaginação conjugam do campo das ideias – são alicerces de assimilações e impressões do compositor que capta a essencialidade das formas na busca da síntese da representação. "De certo modo, quando olhamos para alguma coisa, não estamos apenas olhando, pois toda imagem nos olha também e transportamos para elas a experiência do nosso olhar" (DIAS, 2004, p.96). Conforme expõe Dias, a imagem tem força e ao se deparar com o olhar do sujeito, ela passa a ser tocada por uma memória visual, ou seja, o autor transfere para a imagem todas as suas acepções.

O pensamento de Dias comunga com o de Octavio Paz ao explicar que, na relação entre homem e ser, encontra-se a consciência do sujeito como força transformadora daquilo que ele vê. "A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo" (PAZ, 1982, p. 43).

Sobre o ato de criação do compositor, se entende que,

O fazer artístico é definido como uma operação transeunte, isto é, fruto da ação humana cujo termo final está na obra e não no sujeito. A causa desta ação criadora ou simplesmente aperfeiçoadora é a inteligência prática (PAVIANI, 1973, p. 33).

Dessa forma, o artesão das cores, com acuidade ao conhecer o mundo, apreende a sua volta à essência dos objetos e assim, os transforma em – criação/obra. Ele passa a desenvolver a inteligência prática, no dizer de Paviani, "A inteligência humana, ao conhecer só por conhecer, chama-se intelecto especulativo e ao conhecer para agir ou fazer, chama-se intelecto prático" (1973, p. 33). O fazer poético nasce da relação íntima do poeta com as palavras, é um ato de libertação da linguagem, do inconsciente e principalmente das emoções. Não é um encontro marcado com prévio discurso elaborado, ocorre no imprevisto, no acaso, na epifania do cotidiano, mas pode ser revisitado, reconfigurado ou inspirado por um extasiante desejo. A poesia, de acordo com Octavio Paz, é "Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior, linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia" (1982, p. 15). Entende-se, conforme o autor, que não existem modelos a serem seguidos, não há fórmulas poéticas, pois a construção do poema nasce de uma relação singular e de um sentimento único do poeta ao compor, e só um leitor com sensibilidade poderá senti-la.

O poeta desenvolve sua *poiesis* numa relação de cumplicidade entre o homem e a palavra, uma criação guiada pelo imaginário e pelas sensações, "Arte: percepção aguda das estruturas, mas que não dispensa o calor das sensações" (BOSI, 2000, p. 41). A ideia de Bosi fortalece o pensamento de Octavio Paz (1994) em *A dupla chama: amor e erotismo*, quando explica que as experiências do poeta não se constituem de ideias ou sensações, mas de "ideias-sensações", que só fluem do interior do escritor e de seu olhar atilado.

Gilberto Mendonça Teles discorre sobre a forma de trabalhar do autor contemporâneo e como ele compõe sua obra,

O autor de hoje trabalha à sua maneira, à maneira que ele considera mais conveniente à sua expressão pessoal. Do mesmo modo que ele cria sua mitologia e sua linguagem pessoal, ele cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu conceito de poema, e a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura de arte. (TELES, 1985, p. 380).

O poeta hodierno elabora suas próprias regras, tem sua própria construção lírica, seu fazer resulta de sua singularidade e inquietações. Da mesma maneira, ele elabora sua obra, conforme suas aspirações e afetos sem prender-se a regras “ele cria as leis de sua composição” (TELES, 1985, p. 380). O autor não produz apenas poemas e imagens, mas produz conceitos, linguagens, expressões e seu próprio modo de dialogar com o interior e com o mundo.

A representação dos dramas existenciais nas imagens circenses

Segundo Bolognesi (2003), o palhaço não é apenas componente de um universo mágico, não retrata simplesmente a realidade, ele vai além, transcende o real e leva para o palco suas emoções e tensões inerentes ao ser humano. O enredo se distancia da similaridade com o meio externo, pois alegoriza esse universo com humor e morbidez. Assim, “não se trata de uma mimese que almeja a exposição e a problematização do mundo real, em suas múltiplas fatias de vida, que terminaria provocando a identificação da plateia com a cena” (BOLOGNESI, 2003, p. 105). O quadro circense busca ir além de uma aproximação cômica com seus interlocutores, mas refletir no indivíduo o seu interior.

Interpretam-se, os palhaços na obra de Lília Silva, a partir de uma realidade pictórica que transpõe o mundo burlesco. Sentimentos estes que se ocultam nas cores quentes e nos sorrisos expansivos que vislumbram nas obras, isto é, a figura cômica não almeja através da pintura uma imitação do real, mas a sua reconfiguração, “o palhaço materializa no corpo, na vestimenta, nos gestos, na voz e na maquiagem os perfis subjetivos que fundamentam sua personagem” (BOLOGNESI, 2003, p. 176). De acordo com o escritor, a imagem do artista circense é composta por diversas facetas humanas, das quais se verificam, na obra liliana, uma série de feições álacres, porém tentando mascarar os dramas existenciais.

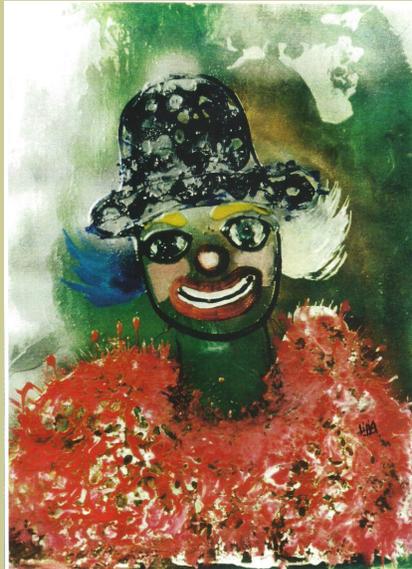
De acordo com a escritora, “O palhaço para mim é uma realidade de vivência. Figura que gostaríamos de desconhecer ou esconder em nós e contemplarmos somente nos outros” (SILVA, 2002, p. 98). O palhaço pictórico expressa uma realidade interior sombria, dos becos existenciais e do vazio humano. É uma figura burlesca, que se utiliza do riso para camuflar a tristeza, ou seja, atua como uma máscara para esconder a dor e a melancolia.

Para Jung (2008), em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*,

O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque encobrimos com a *persona*, a máscara do ator. Mas o espelho está por trás da máscara e mostra a face verdadeira (2008, p. 30, grifo do autor).

O sujeito se mascara para encobrir de outrem suas fraquezas e medos – que comportam sua *persona* o deixando vulnerável diante da vida. Dessa

forma, assim, como um “espelho” apontado por Jung (2008), esse estudo faz uma reflexão das pinturas de palhaços, buscando revelar a alegoria de suas faces. Os palhaços apresentadas a seguir compõe a obra de Lília Silva, “Histórias do espantalho pescador” publicada em 2010.

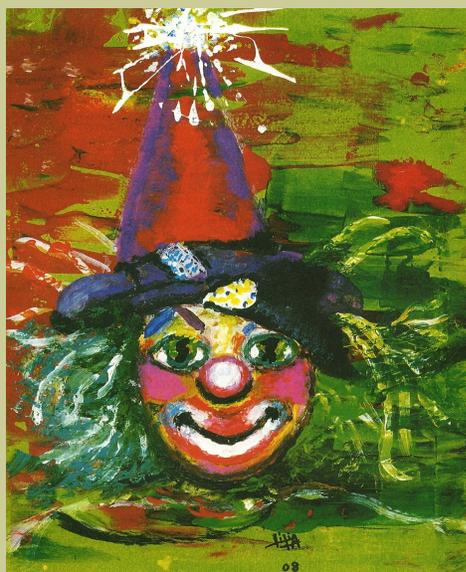


Segundo o crítico Quirino da Silva em relação aos palhaços de Lília, “... foi uma das suas melhores fases pictóricas: com um colorido depurado, desenho firme, às vezes pontilhado de arrependimentos, a pintora captou o riso e a tristeza que envolve a vida do homem dentro e fora do circo” (apud SILVA, 2002, p. 110). A escritora transmite as inquietações que sufocam o homem, dores que se esboçam por uma pintura grotesca. Conforme Kandinsky, “Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos” (1990, p. 27). Assim, a produção pictórica não segue somente estilos de uma época, mas também expressa sensações interiores.

Observa-se, na pintura, um riso tímido e, ao mesmo tempo, longo. Um simples mover-se da face que transmite uma falsa alegria. Assim, como aponta Henri Bergson (1983), por trás do riso revela-se uma intenção tácita, um sentimento secreto, o riso encobre uma verdade reprimida, preenche o vazio da dúvida, camufla a angústia e a dor através da alacridade expressa pelos contornos dos lábios.

Interpreta-se, na pintura um palhaço com a cabeça coberta por um chapéu com manchas pretas, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), o chapéu acessório de identificação simboliza o pensamento e as ideias. Verifica-se, na tela, um ser compilado por pensamentos tristes com uma mente escura, sem esperanças, sem cores que possam clarear suas ideias ou avivar seus anseios. Assim, seus pensamentos se mesclam entre o preto e o cinza, “Como um “nada” sem possibilidades, como um “nada” morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o *preto*” (KANDINSKY, 1990, p. 90, grifo do autor). Dessa

maneira, o preto contido no chapéu apresenta um horizonte nublado – um ser desiludido, desesperado.



Para Wassily Kandinsky (1990), o verde é a mais calma e pacífica de todas as cores. É uma coloração estática que não desenvolve estímulos, distancia-se da alegria e não desperta paixões. É uma cor sem apelo, sem vibração, tornando-se benéfica para os indivíduos que necessitam de repouso. Dessa maneira, o verde eleva-se na composição de Lília como a entediante vida social diante do homem. “O problema foi que o estado pós-moderno não se manteve tão eufórico e deleitoso por muito tempo” (SVENDSEN, 2006, p. 29). O ser burlesco retrata um indivíduo entediado por uma sociedade globalizada e tecnológica, que vive numa frenética era de informações, em que parece deixar de lado a sensibilidade e as emoções.

O verde representa o esvaziamento do homem, sua depressão, segundo Kaufmann (2004), vive-se em uma sociedade depressiva, os sentimentos são reprimidos e as referências culturais rapidamente se multiplicaram, sem haver tempo de serem assimiladas, assim, a autonomia pessoal torna-se um fardo, uma angústia por escolhas, anseios, dúvidas que provocam um “vazio depressivo” (KAUFMANN, 2004, p. 168). A tela do palhaço reflete em seu olhar esverdeado a tragédia interior mascarada por seu sorriso alegre. Sua face corada é mais que um apelo cômico, é a alegoria da desilusão diante do universo a sua volta. Por conseguinte, “A máscara/maquiagem demanda um movimento que envolve tanto a característica psicológica da personagem como os impulsos naturais do rosto do artista” (BOLOGNESI, 2003, p. 179).

Segundo Gerd Bornheim (1969) em *O sentido e a máscara*, a poesia emana com todo seu abisso e intensidade na tragédia moderna a partir do instante que o homem, ser soberano e forte, se descobre fraco e impotente diante da vida. Por essa razão, o trágico se impõe na tragédia clássica, enquanto que na tragédia moderna é descoberto. Assim, a obra pictórica de

Lília se torna trágica na medida em que a máscara do palhaço vai se desfazendo, e assim, revelando um sujeito frágil e enfastiado pelas frustrações e mazelas do mundo.

Na tentativa de ocultar os abismos existenciais, o palhaço busca sorrir, busca formas de superação sem que a melancolia tome conta de sua feição. Pois o homem vive de aparência, de poder, mas todas as adjetivações se tornam pequenas e insignificantes diante do caos interior. Para Victor Hugo, "... estes homens que tanto nos fazem rir se tornam profundamente tristes" (2007, p. 50). Para o homem melancólico da modernidade, torna-se mais fácil conviver com um sorriso estampado em seus lábios do que com a dor expressa em sua face, pois a tristeza é considerada derrota, infelicidade, ou seja, insucesso.

O arquétipo do anjo: tempo e lírica

Para o filósofo Arthur Schopenhauer (2005), a vontade do sujeito está calcada na realidade, isto é, no presente, e não nas memórias do passado ou nas expectativas do futuro. Pois estes existem somente no plano abstrato. Para o teórico, não há possibilidade de viver no passado, e muito menos, no futuro, ou seja, a vida é constituída no presente – suas propriedades são matéria do agora.

No poema "Em ritmo de crepúsculo, o anjo" o eu poético se apresenta preso ao passado – pelo amor vivenciado com seu anjo/amado e voltado para o futuro – na esperança de reviver o sentimento de outrora. Dessa forma, sua existência vai sendo tomada por angústia e desespero, entre o calor da tarde (amor) e o frio da noite (melancolia), em suma, em ritmo de crepúsculo.

EM RITMO DE CREPÚSCULO, O ANJO

Engastada na névoa,
a sombra
luminescente
do Anjo,
e os lírios refletindo
seu reflexo.

No ar, um cheiro de surpresa
Encarcerou-lhe a cítara.

E na invisível interrogação,
eu, com opção de horizonte,
necessitando do Anjo,
no sempre-passado
e no futuro.

E ele com amnésia,
sem acordar meus deuses,

fluindo e refluindo seu perfume,
sem poder auxiliar-me.
(SILVA, 1993, p.41)

O poema se inicia com o eu lírico diante de uma recordação que não se pode reaver, de um ser que não integra mais sua vida, mas que permanece vivo em seu interior através do tempo que o presentifica. Assim, a imagem do seu amado encontra-se, “Engastada na névoa / a sombra / do anjo / e os lírios refletindo / seu reflexo”. Ainda que o tempo tenha decorrido e que o sofrimento de sua ausência perdure, a figura angelical ainda permanece vivaz, embora seja sombra. De acordo com o autor, “Os versos revelam que a *poiesis* não é algo gratuito, dado pelo acaso” (CRUZ, 2012, p.195). A primeira estrofe apresenta um léxico semântico que indica a permanência do anjo na vida do eu poético, por meio, dos vocábulos, “engastada; sombra; reflexo” assinalando para vestígios de sua existência.

Para Gaston Bachelard, “Em poesia, o não-saber é uma condição prévia; se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens” (1993, p.16). O ofício do poeta está na arte de relacionar imagens, na forma como ele as conecta em sua lírica, partindo dessa acepção, o teórico elucida, “A oração não se dá toda, de vez: o morfema segue o morfema; o sintagma, o sintagma. E entre a cadeia das frases e a cadeia dos eventos, vai-se urdindo a teia dos significados, a realidade paciente do conceito” (BOSI, 1977, p.22). Segundo o autor, o conceito imagético vai se constituindo da tessitura enunciativa que o poema vai construindo entre morfemas e sintagmas. Essa teia de significados se manifesta nos versos que apresentam uma associação de imagens que apontam para existência da figura arquetípica do anjo.

Na segunda estrofe, “No ar um cheiro de surpresa / encarcerou-lhe a cítara”. O verso expressa um eu lírico que ainda mantém acesa em seu coração a possibilidade de encontrar o anjo. O cheiro de surpresa é ocasionado pela esperança do eu poético na ânsia de reencontrar seu amado, enquanto a cítara¹, de acordo, com o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2009), representa sua prisão entre a terra e o céu, ou seja, o verso aponta para um sujeito que se encarcerou, isto é, se aprisionou à sua condição melancólica na terra e a esperança de chegar ao céu através do anjo/amado.

Na terceira estrofe, analisa-se, que o eu lírico deixa de saborear sua vida para se ater a uma angustiante espera por um anjo que não se revela – que não existe em sua vida. “E na invisível interrogação”, verifica-se, no verso, que nem mesmo uma possibilidade há, pois essa se encontra oculta. Essa vontade incessante do eu poético de busca por um ser perdido é caracterizada por Freud (1974), como um dos sintomas da melancolia.

O eu poético cingido pelo tempo, que se passou e do que poderá ser vivido ao lado do anjo, ainda tem a possibilidade de seguir outro rumo, assim como ele expressa no poema, “eu, com opção de horizonte”. Mas essa alternativa torna-se inexistente, pois o eu lírico não possui mais vida, isto é, sua

¹ “É, ainda, por sua própria estrutura, um símbolo do universo: suas cordas correspondem aos níveis do mundo; sua caixa, fechada de um lado e aberta do outro, como a carapaça da tartaruga, representa uma relação entre a terra e o céu, como o voo do pássaro ou o encantamento da música”. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.260).

existência está condicionada ao anjo, sem ele, não há caminhos, não há escolhas, pois ele é o sentido de sua existência. "Para o ser falante, a vida é uma vida que tem sentido: ela constitui mesmo o apogeu do sentido. Por isto perdendo o sentido da vida, esta se perde sem dificuldade: sentido desfeito, vida em perigo" (KRISTEVA, 1999, p. 13). Compreende-se, que o sujeito lírico está perdido, dessa forma, sua vida está em risco, já que o tino de sua existência é um anjo – que não faz parte dela.

O poema apresenta um eu lírico que se prende a um tempo inexistente, a um amor não correspondido – que ele, no entanto, não consegue enxergar, pois se encontra recluso em sua procura. O que se manifesta nos versos, "necessitando do Anjo / no sempre-passado / e no futuro". Verifica-se, um ser dependente, acorrentado a alguém que não o ama e vivendo da angústia de um tempo que já passou e de outro que ainda não viveu, enquanto isso, no presente sua existência vai sendo anulada.

Na última estrofe, "E ele com amnésia / sem acordar meus deuses / fluindo e refluindo seu perfume / sem poder auxiliar-me". O poema se encerra com o eu poético solitário em sua estrada obscura a procura de um tempo perdido e de um ser ausente. Ele não consegue desacorrentar-se do plano abstrato, e assim, distante da razão, inventa justificativas para que seu amado não possa ajudá-lo, como os vocábulos "amnésia" e "sem poder". Para a Colasanti, "Mesmo que quiséssemos desabsolutizar o amor não conseguiríamos, pois, para que ele possa substituir, a própria razão se encolhe, emudece, deixando o campo emocional livre para o enlouquecimento do desejo pelo outro" (1984, p.29). O sentimento que o eu lírico acredita manter indissolúvel dentro de si, já não é mais amor, pois esse findou no passado juntamente com o seu anjo, o que resta é um enlouquecimento do desejo pelo outro, conforme argumenta a autora.

Considerações finais

Há em cada indivíduo um outro "eu" a ser descoberto conforme os estudos de Jung (1984), o homem existe tanto no plano consciente quanto no plano inconsciente, ele age nesses dois polos que devem ser complementares e comunicáveis. O arquétipo da persona é expresso através das imagens circenses, figuras grotescas que revelam um sujeito melancólico, angustiado e perdido em um universo de aparências.

O anjo se manifesta na poética de Lília Silva como uma idealização, um "modelo invisível" construído pela autora, à imagem angelical se distancia da simbologia do Cristianismo para se configurar como o arquétipo do "amor". O anjo e o palhaço imagens recorrentes na composição da escritora, transcendem o figurativismo imaginário, pois manifestam sentimentos interiores e buscam uma reflexão da condição existencial do homem.

A partir das concepções teóricas apresentadas, pode-se depreender que o fazer poético e pictórico de Lília Silva reside em uma sensibilidade da palavra com o ser humano, de um olhar interior para o "outro". A escritora reconstrói os dramas humanos por meio de distintas imagens, tece uma escrita concisa,

de traços fortes, cores vibrantes e com formas que confirmam uma confluência entre lírica e imagem presentes em sua obra.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BORNHEIM, Gerd; GUINSBURG, Jacó (org). *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.
- _____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2000.
- COLASANTI, Marina. *E por falar em amor*. São Paulo: Rocco, 1984.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CRUZ, Antonio Donizeti. *O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody*. Cascavel: Edunioeste, 2012.
- DIAS, Acir. *Ana é Maria*. Campinas: 2004, 141f. Tese. Doutorado em Educação. Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* da Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia* in: Edições Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy; Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KAUFMANN, Jean-Claude. *A invenção de si: uma teoria da identidade*. Trad. Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Trad. Maria Margarida Barahona, Porto: Edições 70, 1999.
- LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.
- MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Trad. João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 2002.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- PAVIANI, Jayme. *Estética e filosofia da arte*. Porto Alegre: Sulina, 1973.

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

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

_____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

SILVA, Lília A. Pereira da. *Desenho e pintura*. São Paulo: João Scortecci, 2002.

_____. *Histórias do espantalho pescador*. São Paulo: RG Editores, 2010.

_____. *Elipses de anjo*. São Paulo: João Scortecci, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.