

O mundo da imagem: transformação de ideias icônicas e construção de uma poética na América Latina do século XX

El mundo de la imagen: transformación de ideas icónicas y construcción de una poética en América Latina del siglo XX

Gisele Reinaldo da Silva (UFRJ)*

Resumo: Este artigo aborda a imagem como faculdade icônica do homem e elemento estético de fundamental relevância para a construção de uma poética, a partir do entendimento de que tudo que o homem testemunha o faz enquanto imagem, para, em seguida, aprofundar-se no papel da imagem em sua representatividade do ser americano moderno, através da linguagem literária inaugural da América do século XX. Pautar-nos-emos, em nossa análise qualitativa e crítica, em um levantamento bibliográfico baseado, principalmente, nas concepções teórico-críticas dos seguintes autores: Cortázar (1999), Lezama Lima (1968), Pereira (2006), Rincón (2002), Souza e Campos (2016) e Villafañe (2002). Justifica-se este estudo porque a modernidade atribui nova visão concernente ao papel da imagem, a qual passa a ser fato temático e realização estilística. O imaginário visual e coletivo são compostos por metáforas, logo, é papel destes tensionar as metáforas que conduzem o pensamento comum, criadas a partir da insistência em uma determinada imagem simbólica repetitiva, fruto da rigidez das máscaras sociais hierarquizadas e engendradas pelo senso comum. O imaginário tanto estabiliza quanto desestabiliza as forças sociais, de acordo com as imagens que logrem constituí-lo. Este estudo entende, portanto, a imagem como construção discursiva, e é nesta proposta de levantamento imagético que se enquadram os poetas latino-americanos do século XX, os quais relativizam as verdades tomadas como “oficiais”, solidificadoras das raízes histórico-sociais da Conquista da América, porém, ressignificadas pelo indivíduo latino-americano contemporâneo.

Palavras-chave: Imagem; Poesia latino-americana; Século XX; Faculdade icônica; Imaginário coletivo.

Resumen: Este artículo aborda la imagen como facultad icónica del hombre y elemento estético de fundamental relevancia para la construcción de una poética, al partir del entendimiento de que todo lo que el hombre testimonia lo hace como imagen, para, más adelante, profundizarse en el papel de la imagen en su representatividad del ser americano moderno, a través del lenguaje literario inaugural de la América del siglo XX. Nos basaremos, en nuestro análisis cualitativo y crítico, en un levantamiento bibliográfico basado, principalmente, en las concepciones teórico-críticas de los siguientes autores: Cortázar (1999), Lezama Lima (1968), Pereira (2006), Rincón (2002), Souza y Campos (2016) y Villafañe (2002). Se justifica este estudio porque la modernidad atribuye nueva

* Doutoranda em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: giselere@gmail.com. Este artigo científico é resultado de pesquisa de Tese de Doutorado, financiada pelo Conselho de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, defendida em 2017.

visión concerniente al papel de la imagen, como hecho temático y realización estilística. El imaginario visual y colectivo se componen de metáforas y es su papel tensionar las metáforas que conducen al pensamiento común, creadas a partir de la insistencia en una determinada imagen simbólica repetitiva, fruto de la rigidez de las máscaras sociales hierarquizadas y engendradas por el senso común. El imaginario tanto estabiliza como desestabiliza las fuerzas sociales, de acuerdo con las imágenes que logren constituirlo. Este estudio entiende, por lo tanto, la imagen como construcción discursiva y es en esta propuesta de levantamiento imagético que se encuadran los poetas latinoamericanos del siglo XX, los cuales relativizan las verdades tomadas como “oficiales”, que solidifican las raíces histórico-sociales de Conquista de América, pero resignificadas por el individuo latinoamericano contemporáneo.

Palabras-clave: Imagen; Poesía latinoamericana; Siglo XX; Facultad icónica; Imaginario colectivo.

E por isso a imagem é a forma lírica da ânsia de ser sempre mais, e sua presença incessante na poesia revela a tremenda força que (saiba o poeta ou não) adquire nele a urgência metafísica da posse¹.

Julio Cortázar (1999)

A interseção entre o visual e o verbal: a imagem como faculdade icônica do homem

O poeta Luis Cardoza y Aragón, em uma tentativa de distinguir imagens de palavras, propõe²:

O visual de uma noção direta, um conhecimento contíguo e global [...] As palavras caminham de outra maneira em nosso inteligir. Vemos a imagem toda, ao mesmo tempo, como o céu estrelado. Se a página é escura, sua densidade nos constrange a percorrê-la com novo rigor. Talvez a imagem seja mais caudal e propícia aos caminhos mais próximos à emotividade, e a palavra esteja menos próxima a ela: não exige contemplação sensual, mais bem que a rebata ou a aceite. No entanto, todas as percepções na arte são sucessivas, com diversas velocidades, que por momentos dão a impressão de simultaneidade. (RINCÓN, 2002, p. 7)

¹ “Y por eso la imagen es la forma lírica del ansia de ser siempre más, y su presencia incesante en la poesía revela la tremenda fuerza que (sepa el poeta o no) adquiere en él la urgencia metafísica de la pose”. [Tradução nossa]

² “Lo visual de una noción directa, un conocimiento continuo y global. [...] Las palabras caminan de otra manera en nuestro inteligir. La imagen la estamos viendo, todas al mismo tiempo, como el cielo estrellado. La página, si es oscura, su densidad nos constriñe a recorrerla con nuevo rigor. Tal vez la imagen es más rauda y propicia a los caminos más próximos a la emotividad, y la palabra esté menos próxima a ella: no exige contemplación sensual sino más bien que se la rebata o se le acepte. Sin embargo todas las percepciones en arte son sucesivas, con diversas velocidades, que por momentos dan la impresión de simultaneidad” Rincón (2002, p. 7) Cfr. Cardoza y Aragón (1996, p. 6). [Tradução nossa]

Já Carlos Rincón (2002) defende que a interseção do visual e do verbal é constitutiva da representação enquanto tal, de modo que todas as representações são heterogêneas. Para o autor, há uma relação infinita entre pintura e linguagem, entre o visível e o articulável, o léxico e a imagem. É justamente a amplitude das imagens gráficas, óticas, perceptivas, mentais e verbais que garante a indiferenciação crucial entre imagem da língua e a noção de imagem propriamente dita. Na modernidade, as formas pelas quais se estabeleciam as diferenças entre imagem-texto se renovaram. Na premissa de Rincón (2002, p.9), “a imagem está para o texto assim como a substância está para a sombra, os fatos às palavras”³.

A própria aura de modernidade, ao trazer um novo conceito às noções de espaço e tempo, contribuiu a uma nova visão do papel da imagem. O universo físico, objetivo e o universo metafísico, subjetivo foram reduzidos por Newton e Kant a categorias de espaço e tempo. No século XX, a diferença conceitual entre signos naturais (imagens) e signos convencionais (palavras) ganhou outro objetivo, pois passa pelos limites entre o uso das formas e cores no espaço (signos naturais) e de sons articulados no tempo (signos convencionais).

No entanto, a concentração nas oposições analógico *versus* digital, pleno *versus* diferenciado, autográfico *versus* alográfico permanecem intocáveis, embora as diferenças tradicionais espaço *versus* tempo, visual *versus* aural, natureza *versus* convenção sejam, na modernidade, compreendidas em sua impossibilidade de estabilizar e unificar o campo do discurso e o da representação sob um mesmo código.

Houve um descentramento na compreensão texto-imagem, na visão de Rincón (2002), na medida em que este está conectado com todo tipo de sistemas midiáticos e informativos, concomitante a uma abertura com relação a uma teoria histórica e sistemática dos signos nas artes. Desde os anos 40, nos aportes dos romancistas latino-americanos, para Rincón (2002, p. 12), “a imagem é um fato temático e uma realização estilística: o texto podia recorrer à imagem e também proceder à descrição de imagens⁴”. No primeiro caso, a imagem designa uma figura de linguagem ou do discurso. No segundo, constitui toda forma de representação – pintura, desenho, fotografia, objeto de culto – o qual possa ser objeto de descrição.

³ “La imagen está para el texto así como la sustancia está para la sombra, los hechos a las palabras”. [Tradução nossa]

⁴ “La imagen es un hecho temático y una realización estilística: el texto podía recurrir a la imagen y también proceder a la descripción de imágenes”. [Tradução nossa]

As imagens não são de hoje, mas advêm de um passado remoto e sua influência mágica foi crescendo espetacular ou humildemente, a depender da ocasião, ao longo dos últimos séculos. Trata-se, certamente, de um dos fatos essenciais de nosso tempo. Na explicação de Rincón (2002), as palavras que se faziam imagens se comportavam estilisticamente como signos analógicos, ao passo que metáforas e imagens eram instrumentos para introduzir no texto a imagem plástica, a *outra* imagem.

Justo Villafañe (2002, p. 13), estudioso do mundo das imagens, afirma que “o mundo da imagem está aí, com seu tremendo poder de sugestão e sua indubitável influência social, suas incógnitas e problemas, os quais exigem uma pronta solução, ainda que ilusória⁵”.

No entendimento de Villafañe (2002), há uma linha comum iniciada com imagens pré-históricas que registram a presença humana marcada por pegadas há cinquenta mil anos e pinturas rupestres nas cavernas, registrando o cotidiano de povos ancestrais, até as imagens que perpassam a história e alcançam a era moderna, com as novidades tecnológicas da atualidade.

Villafañe (2002) defende que o homem nunca ignorou o poder mágico da comunicação icônica, mas somente agora é consciente de seu poder, quase infundável, de fixar os anelos da humanidade e exorcizar seus fantasmas. Entretenimento e evocação, informação ou armazenamento de ideias e sugestões, imagens feitas por e para homens nos interpelam com sua nova realidade.

Nenhum tempo passado logrou criar tantas representações icônicas como este. A mudança nos suportes e instrumentos pouco alterou a razão última de ser destas curiosas realidades, as quais alcançam o entendimento através do olhar, e desafiam a linguagem verbal, embasando uma velha forma de sabedoria.

Villafañe (2002, p. 14) constata o seguinte: “as imagens nos revelam como somos e constituem o melhor signo de nossa identidade profunda⁶”. São, por excelência, uma faculdade icônica no homem, sendo as raízes antropológicas da imagem aquelas que marcam sua concepção, desenvolvimento e alcance, em estreita relação com as possibilidades de imaginação humana.

⁵ “El mundo de la imagen está ahí, con su tremendo poder de sugestión y su indudable influencia social, sus incógnitas y problemas, que exigen una pronta solución, siquiera sea ilusoria”. [Tradução nossa]

⁶ “Las imágenes nos revelan como somos y constituyen el mejor signo de nuestra identidad profunda”. [Tradução nossa]

O mundo da imagem é complexo e dilatado e se abre em núcleos industriais de grande solidez, que são os meios – cinema, fotografia, televisão, cd, rádio, vídeo etc. – em sua dimensão sonora e visual, porém, não distante também dos setores mais tradicionais da pintura, do desenho e da gravação.

Há muitos séculos, o campo artístico tem estudado uma classe de imagens, provocando a aparição de novos exemplares icônicos, embora, também, a Psicologia nos tenha permitido conhecer os processos de aparição icônica e a Sociologia nos tenha emprestado seus métodos para avaliar o impacto social das imagens. Na economia, temos a imprescindível determinação do valor de circulação das criações visuais, seu custo e suas potencialidades comerciais. Nesse sentido, cabe destacar que as imagens são caras e exigem um grande investimento energético para existirem, além de influenciarem na vida dos homens, prestando-se também, na defesa de Villafañe (2002), a ameaçar a intimidade e interferir em vidas alheias.

Nenhuma das ciências tradicionais, em maior ou menor medida, pode estar distante da realidade concreta e genérica das imagens. Investigar os limites deste conceito central, bem como suas possibilidades ainda inéditas faz-se, portanto, de indubitável relevância. Os processos de comunicação visual, dos quais sempre resultam uma ou inúmeras imagens, estão imersos em um ambiente complexo e determinante do sentido, da forma e do uso de umas ou outras realizações visuais ou sonoras.

Instantaneidade, resistência, eficácia, riqueza icônica são alguns dos desafios do agora, no que diz respeito ao universo imagético. De acordo com Villafañe (2002), a natureza polidimensional da imagem se fortalece conforme o desenvolvimento dos meios pelos quais ela é produzida. A natureza icônica da imagem, independentemente de seu meio de produção, do meio cultural onde ela é gerada ou de qualquer outro fator externo, fundamenta o objeto científico que a estuda e teoriza. Na definição de Villafañe (2002, p. 23), a imagem é “a natureza das coisas, o invariável, e inerentes a elas⁷”.

O autor explica que uma imagem supõe, primariamente, uma seleção de realidade, um repertório de elementos fáticos e uma sintaxe. São estes seus fatores permanentes e invariáveis, necessários para o estabelecimento de sua matéria base. São estes os elementos que constituem sua natureza, a partir dos quais, uma vez definidos, será possível explicar todas as variantes próprias das operações secundárias que constituem seu processo. Ademais, a conceituação de imagem precisa recorrer, além dos aspectos

⁷ “Naturaleza de las cosas. Lo permanente e invariable en ellas”. [Tradução nossa]

mencionados primariamente, ao processo de gênese de ideias, realização da obra e fatores condicionantes tanto em sua criação como em sua difusão.

No esclarecimento de Villafañe (2002), deve-se partir da experiência física da imagem à interação de um suporte e uma confirmação da mesma: a natureza e o comportamento dos elementos matéricos formadores deste suporte, os instrumentos necessários para a realização da imagem e das técnicas de trabalho concretas, dando lugar a possibilidades expressivas de cada um dos meios, por conseguinte, determinantes para o resultado final.

Não obstante, a presença de outros fatores – culturais, econômicos, jurídicos etc. – formará parte do compendio inquestionável de influência da criação das imagens. Sendo assim, uma imagem, enquanto comunicação e arte, não pode ser entendida exclusivamente da forma como a vemos, mas há que ser considerado também seu processo de criação e transmissão. Tais fatores influenciarão no resultado e nos efeitos de comunicação produzidos pela imagem.

Quer-se dizer, a imagem é um microcosmo abordável não apenas a partir de uma perspectiva científica, mas, sobretudo, como natureza icônica, de modo a que se considerem não apenas os meios através dos quais a imagem é produzida, como também as funções satisfeitas por ela, além da multiplicidade de seus usos.

O conceito de imagem compreende, ainda, outros âmbitos para além dos produtos de comunicação visual e da arte: implica também processos como o pensamento, a percepção, a memória, a conduta. Villafañe (2002) ressalta que os processos de percepção e representação da imagem se baseiam justamente nos mecanismos de seleção de uma realidade e de exposição desta mesma realidade, em sua forma particular, em seu aspecto específico.

De sua análise visual da realidade, o emissor extrai um esquema pré-icônico que reúne as características estruturais mais relevantes do objeto de representação. Isso graças aos mecanismos mentais da percepção capazes de selecionar, abstrair e sintetizar elementos da realidade pertinentes à intencionalidade do emissor. Tal esquema pré-icônico supõe, de alguma forma, o princípio da representação, cujo processo culminará na materialização da imagem. O esquema de uma imagem está situado, então, entre o perceptivo e o icônico.

A imagem propicia, portanto, um salto à lógica, na medida em que logra alcançar combinações e referências simbólicas em um plano abstrato de significação. A imagem está na percepção, no icônico e na interpretação. Sua composição, sentido e difusão

caminham em uma tríade que perpassa a concepção científica da imagem, bem como os fatores externos influenciadores de sua constituição.

Imbricações entre imagem e poesia: a imagem como substância poética

Lezama Lima (1968) afirma que aquilo que nasce na poesia sente o peso de sua irrealidade, sua outra realidade. Para o escritor cubano (1968, p. 161), “seu testemunho do não ser, seu testemunho do ato inocente de nascer, vai criando uma concepção do mundo como imagem. A imagem como um absoluto, a imagem que se sabe imagem, a imagem como a última das histórias possíveis⁸”.

De acordo com sua perspectiva, a semelhança de uma imagem e a imagem de uma semelhança unem a semelhança com a imagem, de maneira que, na realidade, quanto mais elaborada e exata for a semelhança a uma forma, a imagem será o desenho de sua progressão. Lezama Lima (1968) elucida que nenhuma aventura, nenhum desejo no qual o homem tenha tentado vencer uma resistência deixou de partir de uma semelhança e de uma imagem. O homem se sentiu como um corpo que se sabe imagem, na medida em que o corpo, ao tomar-se a si mesmo como corpo, toma posse de uma imagem.

A imagem ao se ver, ao reconstruir-se como imagem, cria uma substância poética, de forma que *tudo o que o homem testemunha o faz enquanto imagem*. De cada metamorfose, de cada não resposta, de cada súbita unidade de ruptura e interposição se cria esta imagem que não se desvanece, ao contrário, as palavras saltam e desprezam sua imantação associativa primeira (LEZAMA LIMA, 1968).

Já Julio Cortázar (1999, p. 253) propõe o seguinte questionamento: “Por que será que toda poesia é fundamentalmente imagem, por que será que a imagem nasce do poema como instrumento encantatório por excelência?”. Na perspectiva do autor, a poesia surge em um terreno comum e até vulgar, no qual os fatos são simples: a linguagem é integralmente metafórica, incitando a tendência humana à concepção analógica do mundo, bem como o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas de linguagem, como se pode verificar nas suas palavras:

Esta urgência de apreensão por analogia, de vinculação pré-científica, nascendo no homem a partir de suas primeiras operações sensíveis e intelectuais, é o que leva a

⁸ “Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles”. [Tradução nossa]

suspeitar de uma força, de um direcionamento do seu ser à concepção simpática, muito mais importante e transcendente do que todo racionalismo quer admitir. Tal *direção analógica* do homem, superada pouco a pouco pelo predomínio da versão racional do mundo, que no Ocidente determina a história e o destino das culturas, persiste em estratos diferentes e com variados graus de intensidade em todo indivíduo. [...]. Sua permanência e frescor são invariáveis, sua renovação, que todos os dias e em milhões de formas novas agita o vocabulário humano do fundo do sombreiro Terra, acentua a convicção de que enquanto o homem se *ordena*, se comporta racionalmente, aceitando o juízo lógico como eixo de sua estrutura social, ao mesmo tempo e com a mesma força (embora esta força não tenha eficácia) se entrega à simpatia, à comunicação analógica com suas circunstâncias. O próprio homem que racionalmente considera que a vida é dolorosa sente o obscuro gozo de enunciar isso com uma imagem: a vida é uma cebola, e temos que descascá-la chorando. (1999, p. 254)

A poesia participa desta urgência analógica comum, projetando-a ao seu auge, sendo a imagem seu eixo estrutural, a “lógica afetiva” que a arquiteta e habita. Cortázar (1999) enfatiza o fato de o poeta ser um “primitivo”, na medida em que está fora de todo sistema conceitual petrificante, preferindo sentir a julgar, preferindo ingressar no mundo das coisas mesmas, e não dos nomes que acabam por ocultar as coisas. Para o autor, “o poeta e o primitivo coincidem porque a direção analógica é neles *intencionada*, erigida em método e instrumento” (CORTÁZAR, 1999, p. 256).

A evolução racionalizante do homem é o grande algoz da eliminação progressiva da cosmovisão mágica, embora ambas apontem para um *desejo de conhecimento*, de domínio da realidade, enquanto tal. O método mágico⁹ foi gradativamente substituído pelo método filosófico-científico. Com um *intuito de domínio*, o homem renunciou quase que totalmente a uma concepção mágica de mundo. Na hipótese de Cortázar (1999, p. 256) “restam as formas aberrantes, as recorrências próprias de um inconsciente coletivo que encontra saídas isoladas na magia negra ou branca, nas simbioses com superstições religiosas, nos cultos esotéricos nas grandes cidades”.

⁹ Cortázar, ao considerar que o poeta e o mago coincidem quanto à formação de sua concepção mágica de mundo, torna necessário a que recorramos à definição de mago, com base no *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 582-583), a qual especifica o seguinte: “é um saltimbanco, um prestidigitador, o criador de um mundo ilusório por seus gestos e por sua palavra [...]. Como aquele que abre e anima o espetáculo, não será o mago, na verdade, senão um ilusionista que se burla de nós? Ou será que ele esconde, por debaixo de seus cabelos brancos cujas pontas são cachos dourados, como se ele estivesse fora do tempo, a profunda sabedoria do Mago e o conhecimento dos segredos essenciais? Geralmente ele designa o consultante, e pode indicar tanto a vontade, a habilidade e a iniciativa pessoais, quanto a impostura e a mentira. Encontra-se, ainda neste caso, a ambivalência, o alto e o baixo de quase todo símbolo [...]. Ao simbolizar a um só tempo os três mundos – Deus, pelo signo do Infinito, o homem e a diversidade do Universo –, ele é em tudo o ponto de partida, com todas as riquezas ambivalentes dadas à criatura para que realize seu destino”.

De acordo com Cortázar, o poeta é uma espécie de prosseguimento da magia, *em outro plano* e, embora não pareçam, suas aspirações são ainda mais ambiciosas, no questionamento do autor argentino:

[...] os poetas não cometem audácia alguma; expressam *simplesmente* o sentimento de um salto no ser, uma irrupção em outro ser, em outra forma de ser: uma participação. Porque o que o poeta consegue expressar com as imagens é *transposição poética de sua angústia pessoal de alienação*. E a nossa primeira pergunta: Por que a imagem é o instrumento poético por excelência?, se enlaça agora uma segunda, de maior importância: Por que anseia o poeta ser em outra coisa, ser outra coisa? O cervo é um vento escuro; o poeta, em sua ansiedade, parece aquele cervo saído de si mesmo (e, contudo, sempre cervo) que assume a essência do vento escuro. Paradoxalmente, poderíamos por nossa vez empregar a analogia e sustentar que também o poeta (fazedor de intercâmbios ontológicos) deve cumprir a forma mágica do princípio de identidade e ser *outra coisa*. (1999, p. 263-264)

Há um reconhecimento da atividade poética como produto de uma urgência que não se assume apenas *estética*, mas também como expressão do desencanto de um poeta angustiado, como um produto decepcionante das ambições profundas mais ou menos estabelecidas, de um balbúcio existencial que se move e se clama e que só a poesia do poema (não o poema como produto estético) pode, analogicamente, evocar e reconstruir.

Com perspicácia, Cortázar (1999) defende que todo ato poético encerra algo mais profundo que um conhecimento em si e, deter-se neste último, seria ignorar o último passo do afã poético, que exige necessariamente conhecimento, mas não se projeta no poema *pelo próprio conhecimento*. Mais que o afã de conhecer, vale o afã de ser cada vez mais, pela agregação ontológica, ou, nas palavras de Cortázar (1999, p. 268) “pela soma de ser que recolhe, assume e incorpora a obra poética em seu criador”. A pertinente definição de Cortázar se pauta na seguinte perspectiva:

O poeta é aquele que *conhece para ser*; toda a ênfase está no segundo, na satisfação existencial diante da qual toda complacência circunstanciada de saber se aniquila e se dilui. Pelo conhecer se chega ao ser; ou melhor, o ser da coisa poeticamente aprendida (“sida”) irrompe do conhecimento e se incorpora ao ser que o anseia. Nas formas absolutas do ato poético, o conhecimento como tal (sujeito cognoscente e objeto conhecido) é superado pela fusão direta de essências: o poeta é aquilo que anseia ser. (Dizendo em termos de obra: o poeta é seu canto). (1999, p. 269)

Para Cortázar (1999), poesia é vontade de posse, é de fato *posse*. Em consonância com essa perspectiva, Souza e Campos defendem que

O signo poético ganha simbologia quando o leitor entra com a experiência subjetiva e as forças sociais que vão encorpando as palavras com a prenhez simbólica acumulada em cada época. A polissemia da linguagem poética é o dicionário ideal para quem quer aprender a olhar o mundo como um conjunto de sinais porque, uma vez a palavra convertida em símbolo, o sentido não se esgotará e a imagem nunca cessará de significar. (2016, p. 574)

Poeta e leitor se imbricam, conforme essa visão com a qual estamos de acordo, a fim de gerar imagens poéticas fruto de novos símbolos, novas formas de *olhar*, de interpretar o mundo, considerando que, nas palavras de Souza e Campos (2016, p. 574), “a sociedade moderna ocidental é denominada como a civilização da imagem”.

No entendimento, ainda, de Souza e Campos:

Céu e terra, natureza e cosmos são celeiros de símbolos, basta que, deles, o poeta se aperceba. Os encantos da terra são os rios que correm, os olhos dos lagos das florestas, as pedras e suas lições. Do céu vem a clareza que é a consciência da linguagem na ordenação do processo da escrita para que o poema continue provocando, gerando outros sentidos, bem como outras iluminações. Entretanto, apesar de sua ordenação, os signos engendrados pela natureza lançam interpretações muitas vezes ininteligíveis. Quem entende os traços do inseto na folha vegetal? Incompreensíveis são as fissuras ou trilhas tecidas pelos invertebrados. Todavia, a natureza em sua plenitude de linguagem colhe nesses sinais os seus segredos. De igual modo, o poeta ensaia caminhos sem roteiros que ganharão possibilidades de sentidos novos a cada leitura. Trata-se de uma experiência dialética partilhada entre leitor e poeta propiciada pela “imagem reinventada pelo labor da linguagem” (2016, p. 574).

Outrossim, conforme a compreensão de Souza e Campos acerca da relação entre a imagem e o poeta:

Gilbert Durand [...] constata que a valorização da imagem alcança o apogeu com os estudos do psiquiatra Carl-Gustav Jung, que reinterpreta a imagem, pluralizando o seu conceito. Jung liberta a imagem, desconstruindo a ideia de concepção única, obsessiva e totalitária da libido, transformando as imagens em estruturas plurais que compõem as estruturas do imaginário. As palavras poéticas revelam esquemas arquetípicos do artista, como de todo o imaginário coletivo, e na plurissignificação serão as traduções arcaicas e espirituais do sujeito e da cultura, segundo o psiquiatra. A partir da valorização das imagens, o poeta ganha o título de artista maldito, visionário, profeta, mago e guia. A imagem passa a ser reconhecida em suas ambiguidades e dobras, o que possibilitou as inúmeras maneiras de representar a realidade por meio das análises poéticas e dinâmicas das palavras. (2016, p. 575)

O estudo da imagem viabiliza, assim, o trânsito do poeta pelo caminho do imaginário, inserindo o leitor no processo de criação poética, em que este acessa o inconsciente daquele através de seu próprio inconsciente, tal como defendido por Souza

e Campos (2016), cuja visão é análoga à perspectiva cortazariana apresentada neste estudo de que o poeta agrega ao seu ser aquilo que canta.

A perspectiva de Durand (SOUZA; CAMPOS, 2016) de que estruturas plurais compõem as estruturas do imaginário dialoga com o modo como os poetas modernos elaboram a seiva literária bruta – a partir de um acolhimento e aceitação da pluralidade de vozes componentes dos imaginários individuais e coletivos, tal como nos aprofundaremos a seguir.

A poesia latino-americana e o mergulho ontológico no ser americano

O que será, então, que a poesia latino-americana canta? O poeta canta o seu próprio ser, ao apropriar-se das novas simbologias representativas de uma nova linguagem e um novo psiquismo, emanados na arte poética do escritor latino-americano do século XX. Trata-se de uma arte contemporânea, latino-americana, cujas imagens afloram mensagens peculiares ao mundo, tal como defenderia a perspectiva freudiana, em seus estudos da imagem:

Durand não se esquece da enorme contribuição de Sigmund Freud (1856–1939) aos estudos da imagem. Foi este quem revelou que as imagens são mensagens “que afloram do fundo do inconsciente do psiquismo recalcado para o consciente. Qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre o inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa” [...]. A imagem não apenas se torna a “Rainha das faculdades” (título dado por Baudelaire) como se transforma em instrumento primordial que dará acesso aos compartimentos mais isolados e recalcados do psiquismo. (SOUZA; CAMPOS, 2016, p. 575)

Nossa compreensão é de que este papel da imagem em sua capacidade de abrir os recônditos escondidos do psiquismo humano, guardados em seu inconsciente, trazendo-os à luz do consciente, esteve presente no levantamento imagético das grandes obras do século XX elaboradas por poetas latino-americanos canônicos, tais como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Arturo Uslar Pietri, entre outros, comprometidos em encontrar sentido e verdade a respeito da formação de suas identidades culturais americanas através do poder da palavra, da voz da arte.

Imagens que logrem expressar a complexidade do que fora esta fenomenologia inaugural na história do mundo ocidental para a alma humana, desde a Conquista da América até a contemporaneidade, para além de lendas, mitos e perspectivas europeias reveladoras da constituição do ser americano. Já não se trata mais do olhar cêntrico

européu, mas do lugar de fala do *excêntrico* americano em sua luta por expressar, através da arte poética, as imagens que sirvam como *instrumento encantatório*, como bem diria a perspectiva cortazariana supracitada (CORTÁZAR, 1999), de representação da vida na América.

Nesse sentido, o entendimento freudiano supracitado da imagem como mensagem do inconsciente à consciência ativa faz-se bastante pertinente para uma apropriada leitura da própria história de formação das identidades culturais contemporâneas latino-americanas. Trata-se de um homem que mergulha em suas origens, pelo caminho da arte literária, a fim de encontrar abrigo e transcendência individual e coletiva.

Gabriel, ao analisar a poesia de Baudelaire e a obra de Proust, oferece uma relevante elucidação sobre a relação entre poesia e memória, a qual nos é oportuna como reflexão acerca da assimilação do processo histórico e social protagonizado pelos povos latino-americanos desde a sua formação:

Baudelaire e Proust reflexionam sobre a dimensão espacial da memória em várias instâncias, explorando os planos biográfico, estético e filosófico, que interrogam “sensações” e “reminiscências” capitais na reconstrução do passado, do “lugar distante”, da “visão infável”, presentificados pelas “analogias inspiradoras” de um “lugar atual”. (2019, p.8)

Trata-se de um passado histórico reconstruído como lugar atual, a partir de uma visão que se sabe estética, presentificada por analogias, o que nos rememora à construção poética latino-americana do século XX comprometida com o processo de entendimento ontológico do ser americano, em sua constituição de formação identitária plural. Nesta conjuntura, Pereira (2006) afirma ser a Conquista da América um processo de abertura do homem ao imaginário, na medida em que a América é para a Europa a metáfora do Novo Mundo. Na compreensão de Pereira,

A metáfora – ou o pensamento mítico-metafórico – é um recurso fundamental através da qual se configura o imaginário hispano-americano, criado a partir da descoberta da América, e no qual os mitos trazidos com a bagagem da conquista, ou criados a partir das novas necessidades espaço-temporais, formam os parâmetros da construção identitária do “Novo Mundo”. Neste contexto, a metáfora (tanto no seu sentido geral quanto no caso específico da “metáfora americana”) surge no plano cognoscitivo como a possibilidade de relação entre duas coisas diferentes – o olhar que observa e o objeto observado, o eu e o outro – mas também, no plano formal, como a possível articulação entre coisas dissímiles na tentativa de alcançar um terceiro elemento, sendo, portanto, um espaço intermediário e aberto à possibilidade de criação. (2006, p.198)

A mente tenta uma nova forma de aproximação com o mundo e o conhecimento para Pereira (2006), e a imagem se constrói a partir do acesso a uma espécie de “mundo intermediário”, no qual é a imaginação criadora quem trabalha, sendo a linearidade e lógica marcantes do pensamento europeu, por sua vez, transgredidas.

Faz-se mister, assim, para a efetivação do pensamento e linguagem metafórica, uma inevitável abstração e relativização conceitual. Pereira (2006) salienta que tanto o imaginário visual quanto o coletivo são compostos por metáforas. É papel deste tensionar as metáforas que conduzem o pensamento comum, criadas a partir da insistência em uma determinada imagem simbólica repetitiva, fruto da rigidez das máscaras sociais fixas, hierarquizadas e engendradas pelo senso comum. Percebe-se, portanto, que o imaginário tanto estabiliza quanto desestabiliza as forças sociais, a depender de as imagens que logrem constituí-lo.

Trata-se da imagem como construção discursiva, e é justamente nesta “densidade constelacional¹⁰” que se incluem os escritores que, de alguma forma, sentem pulsar a necessidade de relativizar todas as verdades tomadas, na defesa de Pereira (2006), como “oficiais” ou “oficialistas”, em princípio, solidificadoras das raízes históricas e sociais das quais surge o indivíduo latino-americano contemporâneo.

A poética é, na concepção da autora, a única capaz de penetrar estas “falhas” e “intervalos”, os quais funcionam como um espaço mais real de nossa construção e mobilidade. É neste entrelugar que buscamos nossas possíveis fugas e recomeços. Sua defesa se pauta, ainda, na seguinte ideia:

Se a descoberta da América foi uma necessidade histórico-geográfica, por um lado, por outro foi uma necessidade ontológica do homem e do imaginário europeus, que começavam a entrar na modernidade através do Renascimento e das viagens de Conquista. Posteriormente, esta “América” inventada pelo olhar europeu será questionada ou atualizada pelos próprios latino-americanos, pois a sobrevivência deste imaginário na construção ontológica e identitária da América Latina é inegável. A literatura, por sua natureza híbrida e reflexiva, será um dos instrumentos através do qual a identidade americana será revista, repensada e projetada para o futuro (PEREIRA, 2006, p. 200).

¹⁰ Expressão atribuída por Pereira (2006), inspirada em uma citação em seu texto do crítico Raúl Antelo, o qual explica que as imagens, em sua dimensão de memória ou de tempo histórico, criam circulações, intrincações de tempos, intervalos e falhas específicas, as quais instituem um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria. Cfr. Antelo (2004, p. 9).

Se a América do pensamento europeu parecia tábula rasa, a qual deveria (por direito e dever cristão) ser imbuída de consciência, a América real compunha imagens de um complexo intelectual e emocional muito pouco dominável. Pereira (2006, p. 201) afirma, com sabedoria, que “o que se tornou o mito do Novo Mundo foi, antes de mais nada, a metáfora do Novo Mundo”.

Sobre o papel dos escritores, neste contexto, Eduardo Galeano defende o seguinte:

Escrevemos para despistar a morte e estrangular os fantasmas que nos acoçam por dentro; mas o que escrevemos pode ser historicamente útil apenas quando, de alguma forma, coincide com a necessidade coletiva de conquista de identidade. [...] Como meio de revelação da identidade coletiva, a arte deveria ser considerada um artigo de primeira necessidade, e não de luxo. (1999, p. 10)

É de inegável relevância o papel da literatura na construção de imaginários individuais e coletivos e, neste contexto, faz-se notória a premissa galeniana da arte como artigo de primeira necessidade, visto que é ela quem cria imaginários individuais e coletivos representantes da humanidade.

A defesa de Pereira (2006), com a qual estamos de acordo, é de que a ação estética e a ação política caminham juntas. Não é diferente quando pensamos na construção imaginária deste “Novo Mundo” americano. Como afirma o escritor mexicano Octavio Paz (1989, p. 16), em *Puertas al campo*, “Nossa literatura é a resposta real dos americanos à realidade utópica da América¹¹”.

Apropriando-nos, ainda, das ideias de Pereira:

A América Latina, desde a sua inventada descoberta, que foi, claramente, um imenso desajuste entre ser e mundo, vem pensando todas estas questões. Seu nascimento para a modernidade foi feito de fragmentações em todos os sentidos: parte-se o ser, reparte-se o mundo. Metade autóctone, metade europeu; metade índio, metade espanhol; metade criação, metade imitação. Desde os seus inícios, o futuro foi lançado como única saída e esperança, já que o presente estava carregado demais de idiosincrasias e temores. Contra esta realidade utópica criada pela concepção europeia do Novo Mundo, surge uma escritura que, século após século, vem gerando a partir de dentro das “veias” do continente uma versão mais própria da utopia americana. Esta literatura, que se insurge contra o nominalismo europeu, forma as bases do nosso americanismo. Uma utopia que se insurge contra a outra. A produção poética, narrativa ou ensaística da América Latina será um ontológico convite às questões que fazem parte da nossa mais profunda realidade, como uma escrita que sempre oscilou entre a fabulação de uma realidade espiritual que se pretende alcançar, e o reconhecimento dos problemas a serem vencidos para a configuração

¹¹ “Nuestra literatura es la respuesta real de los americanos a la realidad utópica de América”. [Tradução nossa]

desta nova utopia: a criação de um Novo Mundo que seja verdadeiramente novo para os seus habitantes [...]. (2006, p. 207)

A função da literatura neste cenário de relativização da noção de identidade americana é o de, sobretudo, propiciar o direito à *dúvida*, permitir o direito à pluralidade de vozes ao sujeito contemporâneo. É facilitar ao latino-americano sua dissolução no imaginário, local e global, engendrado por discursos entre o *velho* e o *novo* continente, dividido entre discurso histórico e identidade nacional; nacionalismos e globalização. Trata-se de uma literatura de fundação que, apropriando-nos das palavras de Pereira (2006, p. 207), “ao pensar-se se reinventa, ao despir-se veste-se de uma nova utopia.

Neste contexto, retomamos a primeira etapa de discussão deste estudo, quando nos referimos à imagem como faculdade icônica do homem, a partir do entendimento de Lezama Lima (1968) de que tudo quanto o ser humano testemunha o faz enquanto imagem. Nossa leitura é de que os poetas latino-americanos do século XX absorveram com maestria este poder icônico da imagem, a qual se vê e se reconstrói a partir da criação de uma substância poética, neste caso, representativa da vida e realidade latino-americanas, inaugurais nos modos de ser e estar dentro do percurso histórico-cultural do mundo ocidental.

Os poetas latino-americanos criam uma concepção de mundo como imagem, em seu fazer literário, e, mais uma vez aludindo ao entendimento de Lezama Lima (1968), se a imagem está na percepção, no icônico, na interpretação, nossa defesa é a de que o lugar dos poetas latino-americanos em sua contribuição à literatura universal, no século XX, consiste, justamente, em situar-se entre o perceptivo e o icônico, tal como vimos anteriormente acerca do esquema de criação de uma imagem.

O emissor, como dito na primeira etapa deste estudo, e agora, o poeta, extrai um esquema pré-icônico de representação, a partir de seus mecanismos mentais de percepção capazes de selecionar, abstrair e sintetizar dados de realidade pertinentes ao seu olhar poético aguçado, bem como sua intencionalidade estética. Assim os poetas rememoram o passado latino-americano, mergulhando em suas raízes histórico-culturais, elaborando a realidade a partir desse processo de seleção, abstração e síntese.

Trata-se do poder mágico da comunicação icônica, como diria Villafañe (2002), em que o poeta é o seu canto. Se a poesia está na vontade de posse, como vimos neste estudo, o poeta latino-americano anseia por possuir a realidade como modo de sentir-se sendo, de apreender a sua própria existência, de construir identidades.

Quando Villafañe (2002) defende, conforme supracitado, que a comunicação icônica fixa anelos da humanidade e exorciza seus fantasmas acaba, conforme nossa compreensão, por representar a empreitada dos poetas latino-americanos do século XX, em seu afã de representar a dor e a glória inerentes às identidades culturais modernas do ser americano. É preciso coragem para representar as metáforas do Novo Mundo, da América Latina, mas esta virtude parece unir os escritores latino-americanos do século XX, os quais ousam o mergulho ontológico no processo difuso de imitação e criação estética, fragmentação e unificação histórica e cultural imbricadas na criação literária produzida no continente no século XX.

A memória que reconstrói imgeticamente o passado, na tecitura dos poetas, acaba por atualizá-lo, não por um compromisso de entendimento fidedigno dos fatos, mas por acolher as utopias, a natureza histórica híbrida, os problemas, os desajustes, da história latino-americana desde a Conquista até a modernidade.

Trata-se da literatura como instrumento de revisão imagética da história, caminho de emancipação, em que a arte é o que humaniza genuinamente o homem, na medida em que revela sua imanência e, exatamente por isso, se torna uma necessidade vital. Coincidimos, nesse sentido, com a perspectiva cortazariana, de que “a imagem é a forma lírica da ânsia de ser sempre mais” (1999, p. 1), escolhida para abrir este estudo.

Cortázar (1999), ao defender que o signo poético adquire simbologia justamente quando o leitor insere a experiência subjetiva e as forças sociais, as quais vão dando corpo às imagens simbólicas acumuladas em cada época, acaba, em nosso entendimento, por definir a polissemia da linguagem poética dos poetas latino-americanos modernos, os quais aprendem a olhar o mundo com perspicácia suficiente para ver um conjunto de sinais que, convertidos em símbolos, dão sentido, significado, às imagens da sociedade que representam.

O poeta latino-americano do século XX permite-se habitar um “*entrelugar*”, ou um “mundo intermediário” nas palavras de Pereira (2006), o qual lhe permite enxergar para além do que está posto, da história dada, narrada por europeus, e este novo fazer poético imprime digitais únicas, livres para transgredir imposições e encontrar novos caminhos de leitura imagética da realidade. Em se tratando da história de um continente plural, mestiço, heterogêneo, não se trata de materializar imagens, senão recriá-las, recontá-las a partir de discursos e perspectivas inaugurais, revivê-las, para assim, acolhê-las, ressignificá-las, e transgredi-las.

Referências

- ANTELO, Raúl. **Potências da imagem**. Chapecó, Brasil: Argos, 2004.
- CARDOZA y ARAGÓN, Luis. **El río: novelas de caballería** [1986]. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim, Rio de Janeiro, Brasil: José Olympio, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. Para uma Poética. In: **Obra Crítica, Volume 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, 251-270.
- GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. Memórias, “analogias e transposições poéticas”. **Alea: Estudos Neolatinos**, v.21, n°2, 158-169, 2019.
- GALEANO, Eduardo. **A Descoberta da América (que ainda não houve)**. Porto Alegre, Brasil: UFRGS, 1999.
- LEZAMA LIMA, José. Las imágenes posibles. **Lezama Lima**. La Paz: Editorial Jorge Alvarez S.A., 1968, 161–190.
- PAZ, Octavio. **Puertas al campo**. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- PEREIRA, Diana Araújo. Imagens e Metáforas na invenção da América. In: Guberman, Mariluci (org). Poesia Hispano-Americana: **Imagem, Imagem, Imagem**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006, 196-207.
- RINCÓN, Carlos. Texto-imagen más allá de la comparación. **Revista de crítica literaria latinoamericana**. Ano XXVIII/ 56. Lima-Hanover, 07-17, 2002.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas; CAMPOS, Fernanda Cristina de. Dos sinais às imagens poéticas: leitura de poesia e crítica do imaginário. **Letras de Hoje** v. 51, n°4, 573 – 582 2016.
- VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoría de la imagen**. Madrid: Pirámide, 2002.

Artigo recebido em 28/12/2020.

Aceito em 08/04/2021.