

# Literatura e imaginário em “Leito de folhas verdes”

Elza Kioko Nakayama Nenoki Murata

UFG/NELIM



**RESUMO** – O texto poético é o lugar da estesia/estética, no qual importa considerar em sua análise a referencialização, a produção das imagens, processos responsáveis pelos efeitos de sentido. Assim, a delimitação da disciplina utilizada para analisar o texto “Leito de folhas verdes”, determina uma questão metodológica: o diálogo entre Literatura e Imaginário é pertinente para desvendar os meandros da discursividade de Gonçalves Dias? Propõe-se como resposta considerar que a articulação da Literatura com a Antropologia do imaginário é um caminho que leve a se descobrir, na narratividade de Gonçalves Dias, a existência particular e específica de uma determinada fruição que, aponta o processo de o poeta organizar sua reflexão e sensibilidade de modo a vislumbrar o imaginário da mulher indígena. Tal questão motiva a analisar o poema “Leito de folhas verdes” articulando-a à abordagem durandiana do trajeto antropológico do imaginário. O ponto nucleador da análise mostra, portanto, que são os componentes simbólicos da discursividade de Gonçalves Dias que levam a compreender sua narratividade.

**Palavras-chave:** Poesia; Gonçalves Dias; Mulher indígena

**ABSTRACT** – The poetic text is the place of esthesias/aesthetics, in which what matters is to consider in its analysis the referencialization and production of images, processes responsible for the effects of sense. So, the demarcation of the subject used to analyze the text “Leito de folhas verdes” provides a methodological issue: is the dialogue between literature and imaginary relevant to unveil the intricacies of the speech in Gonçalves Dias? It is proposed as a response to take into account that the articulation of Literature and the Anthropology of the Imaginary is a path that is going to lead to discover, in the narrative of Gonçalves Dias, the particular and specific existence of a fruition that shows the process of the poet to organize his reflection and sensitivity to glimpse the imaginary of indigenous women. This question motivates the analysis of the poem “Leito de folhas verdes”, articulating it with the approach from Durand’s of anthropological path of imaginary. The nucleating point of analysis shows, therefore, that those are the symbolic components from the speech of Gonçalves Dias that leads to understand his narrative.

**Keywords:** Poetry; Gonçalves Dias; Indigenous women

---

Se o texto literário, como afirma Ezra Pound (1990, p. 32), é um texto carregado de significado até o máximo grau possível, na sua análise como diz Massaud Moises (2005) *impõe-se a considerar os elementos que o integram*, ou como afirma Nelly Novaes Coelho (1986) a análise de texto atomiza o texto poético, fragmenta-o em seus vários elementos constitutivos, descobrindo a estrutura, o metro, o ritmo, a rima, a estrofe, os sinais de pontuação, o valor de suas palavras, seu tema, examinando as figuras predominantes como as metáforas, o valor da sintaxe, o uso dos tempos ou modos de verbo, a sonoridade dos fonemas.

Nesta perspectiva, pode-se entender que no texto literário existe a percepção estética e/ou estésica que possibilita vislumbrar a transformação do banal em não-banal.

A diferença entre estesia e estética está na origem motivadora das sensações percebidas do mundo exterior: a primeira privilegia a percepção de sensações naturais, originada no homem espontaneamente no interior de seu ser; a segunda, sensações norteadas por julgamentos ou reflexões desse homem conforme normas originadas em seu exterior, ou seja, nos grupos sociais. Pode-se dizer, logo, que a estesia são as sensações livres e individuais,

ou seja, *o pressentimento de cintilações inumeráveis e capazes de transfigurar sempre de novo a banalidade do cotidiano*, a estética, as socializadas que se procede a uma conversão da realidade de modo que o real se esgote no belo.

O texto poético é o lugar da estesia e da estética, no qual o que importa considerar em sua análise não é o referente, mas o processo da referencialização no enunciado, processo responsável pelos efeitos de sentido de realidade ou verdade. A preocupação deste texto não é, portanto, o referente, o gênero literário ou a literariedade em seu sentido tradicional, mas o fato poético em sentido restrito, ou seja, unidades e isotopias situadas sobre os dois planos da linguagem: expressão e conteúdo. A conjunção destes possibilita perceber que o real se esgota no belo, como deixa entrever Charles Baudelaire: Aquilo que não é ligeiramente disforme tem ar insensível; de onde se segue que a irregularidade, ou seja, o inesperado, a surpresa, o assombro são uma parte essencial e a característica da beleza (*apud* GREIMAS, 2002, p. 88).

Assim, a delimitação da disciplina utilizada para analisar o texto “Leito de folhas verdes” de Gonçalves Dias, determina uma questão metodológica: o diálogo entre Literatura e Imaginário pode ser pertinente para desvendar os meandros da discursividade de Gonçalves Dias?

Propõe-se como resposta considerar que a articulação da Literatura com a Antropologia do imaginário pode ser o caminho que leve a se descobrir, na narratividade de Gonçalves Dias, a existência particular e específica de uma determinada fruição que aponta o processo de o poeta organizar sua reflexão e sensibilidade de modo a vislumbrar pontos luminosos do imaginário da mulher indígena.

Tal questão motiva a analisar o poema “Leito de folhas verdes” articulando-a à abordagem durandiana do trajeto antropológico do imaginário. O ponto nucleador da análise mostra, portanto, que são os componentes simbólicos da discursividade de Gonçalves Dias que levam a compreender sua narratividade e a entender, conforme assinala Émile Benveniste (2000, p. 80), que *a língua é uma estrutura enformada de significação e pensar é manejar os símbolos da língua*.

## Imagens e regimes

Roland Barthes (1987, p. 39-40) ao examinar os símbolos do ponto de vista da crítica literária, afirma que *o antigo crítico é vítima de uma disposição que os analistas da linguagem conhecem bem e a que chamam assimbolia*. Ao ignorar a função simbólica, esse crítico nega a coexistência de vários sentidos no discurso e não ultrapassa o uso estritamente racional da linguagem.

Condenando tal posição, pergunta Barthes: *Mas por que, afinal, esta surdez aos símbolos, esta assimbolia? O que será, no símbolo, ameaçador?* (ibid., p. 42).

O símbolo é visto, neste artigo, não somente como meio de expressão, mas como o impulso para a reflexão, como a matriz do pensamento racionalizado e deve ser visto como afirma Wunenburger (1991, p. 100), fundamentando-se em Emanuel Kant, como *um terceiro estado intermediário entre os sentidos, abstração e, mais profundamente ainda, um nível de especificidade, uma hipótese ontológica entre o sensível e o inteligível*. Nessa perspectiva, o símbolo possibilita a expressão da complexidade das mais variadas percepções e emoções, sejam referentes à construção do conhecimento, à dominação técnica, ao contato social ou à expressão da identidade.

Todo indivíduo cria seu mundo de imagens, não só vivendo nele, mas para ele, pois são elas que expressam os conhecimentos, os sentimentos, as razões e as paixões, daí a recorrência do termo imagem e suas abordagens contemporâneas dividirem-se entre uma visão positivista, que a concebe como signo, e uma visão filosófica, que a compreende, como afirma Wunenburger (1997), numa dimensão simbólica.

É esta dimensão, defendida pela escola durandiana, na qual se inclui Wunenburger, que explica a razão de a imagem, neste artigo, ser sempre focalizada na perspectiva de símbolo e descrita como *sempre estruturável, estruturante e estruturada* (STRÔNGOLI, 2000, p. 56), porque, sendo dinâmica e flexível, implica sempre sua articulação com outra e sua constante ligação com algo da referência do mundo concreto. Partindo dessa perspectiva, Wunenburger (1997, p. 59) enfatiza que, se a imagem for tratada como signo, não possibilitará a compreensão de toda a variabilidade semântica nela contida, visto que todas, *sobretudo as mais ricas, ou as mais pregnantas comportam, em seu modo de representação, uma espécie de profundidade e riqueza de sentidos irredutível a qualquer formalização*.

Damásio (2000, p. 407), por sua vez, confirma que as imagens surgem do processo interativo do sistema cerebral criativo e imaginante com o meio físico, biológico e social do indivíduo. Nesse processo, *as imagens originam-se de padrões neurais, ou mapas neurais, formados em populações de células nervosas, ou neurônios, que constituem circuitos ou redes*. É segundo essa perspectiva que se deve entender a função e a atividade da imaginação, razão por que tanto Bachelard como Durand a descrevem não apenas como uma faculdade, mas como a atividade dinâmica de o homem (de)formar as imagens criadas pela percepção, criando uma espécie de contrato entre psiquismo e suporte biológico, contrato que lhe possibilitará atuar no meio em que vive. Ao dar continuidade às pesquisas bachelardianas, na década de 60,

Durand precisa o sentido da noção de imaginário, distinguindo-a da de imaginação: se esta é descrita como a faculdade de perceber, reproduzir ou criar imagens, aquela é explicitada como a maneira como tal faculdade é operacionalizada.

A operacionalização das imagens é denominada por Durand de trajeto antropológico do imaginário. A razão do emprego do termo trajeto se deve ao fato de este antropólogo enfatizar o processo de o indivíduo, diante da multiplicidade de imagens recebidas e conservadas em sua memória, precisar escolher e combinar algumas delas no processo constante de sua organização, interior ou exterior, visto que, como já se viu, nós *pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos* (DELEUZE e GUATTARI, p. 259).

Assim, se a imagem é a matriz do pensamento racionalizado, a função do imaginário é eufemizante e se manifesta nos e pelos imperativos biopsicopulsionais do sujeito, os quais, revezando-se com as intimações do meio social, norteiam a escolha e a articulação dessas imagens, ou seja, criam a visão particular que cada indivíduo dá aos processos de actorialização, temporalização e espacialização do mundo. Durand denomina a manifestação do imaginário de trajeto antropológico não só para mostrar sua atividade dinâmica, mas, sobretudo, para evidenciar que existe uma continuidade nesse dinamismo e estruturação, continuidade que confirma realmente a imagem como matriz do pensamento racionalizado.

As imagens se dinamizam em feixes formados segundo os sentidos indicados pelo que em francês se diz *schème*. O sentido deste termo se diferencia do de outro, também francês, *schéma*, mas ambos têm como tradução, na língua portuguesa, uma única expressão: esquema. Assim, enquanto *schéma* refere-se à atividade pragmática que caracteriza o universo concreto, *schème* refere-se à atividade abstrata que constitui o universo mental. A noção de *schème*, na teoria durandiana, corresponde às dominantes reflexas que originam os gestos básicos descritos pela Escola de Reflexologia de Leningrado, assim como, de um modo geral, ao conceito de pulsão de Max Weber. Essa pulsão rege as atividades do indivíduo como se fora uma energia vital politeísta, não apenas sexual, como afirma Freud.

A Escola de Leningrado, formada na década de 20, por um grupo de pesquisadores russos liderados por W. Betcherev, dedica-se sistematicamente aos estudos do aparelho nervoso do homem, prosseguindo as pesquisas desenvolvidas por Pavlov, no campo da psicofisiologia de animais. A expansão desses estudos implica focalizar o sistema funcional do recém-nascido humano e, centrando-se em sua sensório-motricidade, comprovar que as respostas cerebrais a estímulos originados do meio ambiente não têm o mesmo tipo e grau de atualização: alguns reflexos coordenam ou inibem outros e o fazem,

evidenciando diferentes níveis de dominância de um sobre outro. A observação da intensidade desses níveis possibilitou a Durand classificar tais reações como dominantes reflexas.

Partindo das observações feitas, inicialmente, com os animais, este autor concluiu que a primeira dominante reflexa é o posicionamento vertical, reflexo voluntário do recém-nascido para levantar-se; a segunda, a deglutição, porque todo recém-nascido possui naturalmente os reflexos de sucção labial. Os estudos das duas dominantes, tanto com animais quanto com seres humanos, foram complementados pelas observações que indicam a terceira dominante: a copulação, que, apesar de ter sido focalizada somente em animal adulto e macho, é considerada, tanto para este quanto para o humano, uma estrutura psicofisiológica inata.

Para criar sua hipótese e construir sua teoria, Durand não se delimitou às pesquisas da Escola de Leningrado; a estas acrescentou os trabalhos de A. Delmas & M. Boll, J. Piaget, L. W. Max, A. Wyczoikowki e E. Jacobson (1933). Tais estudos possibilitaram-lhe concluir que existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas.

As dominantes reflexas, ou *schèmes*, são consideradas, na antropologia durandiana, as matrizes sensório-motoras dos grandes símbolos, enquanto os imperativos sociais, suas matrizes culturais. Os *schèmes* presidem, por conseguinte, à formação das imagens de caráter coletivo e inato, responsáveis pela geração de ideias, e determinam, em contato com o meio natural ou social, os arquétipos que se manifestam, por sua vez, em imagens/palavras reveladoras da ideia e da energia que a impulsionam.

Em sua obra fundamental, *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand emprega algumas vezes o termo *engramme*. Para se ater a uma expressão lexicalizada em português, Strôngoli, em comum acordo com esse autor, traduz a noção de *schème* pelo termo engrama, cujo sentido é explicitado como: [De en-2 + -grama.] S.m. Psiq. Impressão duradoura deixada na mente. 2. Fisiol. Marca definitiva deixada em tecido nervoso por um estímulo.

Percebe-se a noção de engrama, quando se observa como as pessoas se posicionam de forma diferenciada diante de um dado comum. Durand amplia o estudo das imagens, pesquisando e descrevendo suas relações com as várias mitologias, literaturas e artes plásticas de diversas culturas, para classificar essas imagens, após exaustivo exame, no plano diacrônico e sincrônico.

A classificação pauta-se no processo de microcomparações das imagens/palavras e focaliza os traços semânticos que evidenciam a maneira dessas imagens, mesmo diferenciadas, combinarem-se umas com as outras e convergirem para uma mesma matriz, na qual se destaca a força de coesão simbólica que caracteriza o engrama. A microcomparação considera igualmente tanto

o estático, isto é, a natureza ontológica do homem, como seu contrário, o cinemático, ou seja, as intimações sociais que se revezam com os imperativos biopsicopulsionais do indivíduo.

Partindo dos gestos primordiais das três grandes dominantes reflexas, elevar, deglutir e copular, Durand volta-se para a equação proposta pelo historiador e arqueólogo Andre Leroi-Gourhan, força+matéria= instrumento, e reconhece que essas dominantes reflexas apresentam movimentos estruturantes: os engramas implicam o simbolismo de uma força que se manifesta por meio de uma matéria e/ou uma técnica que funciona como um instrumento ou um utensílio simbolicamente pertinente para a realização dessa força.

Nessa perspectiva, seguindo a interpretação de Strôngoli (1996), descrevem-se as dominantes como: postural ou ascensional: implica matérias luminosas e visuais; técnicas de separação e de purificação, cujos principais símbolos são as armas, as flechas, as facas, as palavras, os gritos, as cores berrantes, as torres e colunas, ou qualquer objeto ou ação com forma penetrante, ascendente, brilhante ou dourada; digestiva ou homogenizante: requer as matérias da profundidade, como a água ou a terra, suscitando instrumentos continentes e protetores como a casa, a caverna, as embarcações, ou utensílios como as taças, cofres, caixas ou qualquer espaço fechado, formas arredondadas, côncavas ou aprofundadas, apontando os devaneios da bebida e os simbolismos do alimento, do abrigo e da ilusão; sexual, cíclica ou rítmica: atualiza-se seja nos movimentos cíclicos das estações, da vida, do florescimento ou dos movimentos repetitivos de seus substitutos técnicos, como relógio e máquinas, seja nos ritmos das atividades criativas do homem pela reprodução ou repetição de algo, como a música, a dança, a pintura, a escultura ou a recitação.

Durand aprofunda a noção de meio ambiente tecnológico, voltando-se para os esquemas afetivos de Jean Piaget (1945). Este psicólogo, ao focalizar as relações do sujeito com o meio familiar, chega à conclusão de que existe uma união das motivações familiares com as tecnológicas. Destaca, assim, nos engramas, uma interação do sentido de afetividade criado: no postural, pela imagem ou função do Pai; no digestivo, pela imagem ou função da Mãe; no sexual, ora pela imagem do Pai, ora pela da Mãe.

Durand recomenda, por conseguinte, partir dos engramas (reflexologia de Betcherev), da equação força+matéria=instrumento (arqueologia de Leroi-Gourhan) e dos esquemas afetivos (epistemologia genética de Piaget), para examinar como se estruturam e se organizam as imagens e aconselha descrever sua equivalência funcional, estudando os movimentos convergentes dessas imagens na formação de feixes semânticos e na sua orientação para determinado grupo ou matriz simbólica.

Para reconhecer que engrama norteia a convergência que leva a essa matriz, Strôngoli (2002, passim) recomenda: 1. examinar os sentidos da força simbólica que sustenta suas imagens; 2. verificar se há, entre elas, equivalência funcional do ponto de vista do psicofisiologismo; 3. observar em que matéria, instrumento ou esquema afetivo (paternal ou maternal) elas se manifestam.

A observação da convergência deve-se à pluri-significação da imagem, cuja compreensão depende da coesão psíquica que seus traços semânticos mostram ao preencherem a forma de expressão ou estrutura dessa imagem e ao confirmarem o sentido que lhes foi outorgado em cada uso. No caso da narratividade criada pelo código linguístico, a convergência corresponde à coesão textual de todos os seus elementos, sendo que essa convergência é reconhecida mais pela observação da homologia que da analogia dos termos. Pela primeira, o reconhecimento resulta da constatação das semelhanças existentes nos engramas, gestos ou tendências originados no mesmo reflexo dominante, mesmo que tais tendências se manifestem em termos ou formas diferentes. Pela segunda, analogia, não se chega a perceber tal convergência, pois a semelhança originada na forma ou função relacionada a estruturas criadas pela sociedade não preside nenhum movimento psicofisiológico. É importante, portanto, para se observar a convergência, colocar-se no nível pragmático e examinar se as funções, nas estruturas, são naturais (segundo a homologia) ou sociais (conforme a analogia).

Ao interpretar e sintetizar o pensamento durandiano, Strôngoli (2000, p. 62) reconhece, nos procedimentos de semantização ou de re-semantização, que as imagens apresentam-se polarizadas e constituem três grandes grupos de estruturas de representação: o primeiro enfatiza as situações opostas ou de contradição (isto ou aquilo), o segundo, as de complementação ou de harmonização (isto e aquilo); o terceiro, as cíclicas ou rítmicas (ora isto, ora aquilo). O conjunto dessas estruturas corresponde aos três reflexos ou gestos básicos psicofisiológicos, ou seja, aos engramas, aos quais Durand dá o nome de regime.

A teoria durandiana estabelece três conjuntos de engramas, mas aponta somente dois regimes: as imagens do primeiro conjunto (engrama da ascensão) constituem as imagens heróicas e compõem o regime denominado diurno; as do segundo conjunto (engrama da deglutição) formam as imagens místicas e constituem o regime chamado noturno; as do terceiro conjunto (engrama da copulação) são as imagens da síntese e pertencem também ao regime noturno.

Aos dois últimos engramas corresponde, portanto, um único regime, porque Durand considera, em um primeiro momento, que há uma íntima relação entre a deglutição e a copulação. Entretanto, em um segundo momento, afirma, em sua obra *Mito, símbolo e mitologia* (1982, p. 79),

que hoje chamaria modalidades o que chamou, outrora, estruturas de representação e que não incluiria mais a sintética no regime noturno, pois esta se diferencia da que chama mística e recebe uma configuração tão particular como a dos outros, devendo, por conseguinte, constituir um regime à parte. Essa posição motivou Strôngoli (1994 e 2000) a considerar as imagens sintéticas formadoras de um regime próprio, ao qual chamou crepuscular, e a reorganizar as estruturas ou modalidades de imagens não mais em dois, mas em três regimes.

A configuração dos três regimes e a organização de seus subgrupos, assim como a denominação do terceiro regime foram discutidas e aprovadas por Durand e membros de sua escola, durante o Colóquio sobre a obra de Gilbert Durand, em Cerisy, França, em julho de 1991, visto que, enquanto a nova denominação mantém simetria com o regime noturno e diurno e destaca a ciclicidade (diacrônica e sincrônica) que o caracteriza como regime, a reorganização dos subgrupos corresponde mais logicamente aos postulados durandianos.

Enquanto a análise das imagens desse grupo motivou Strôngoli (ibid., p. 63) a considerá-las macroimagens e a denominá-las as faces do Mal, o exame das imagens dos três regimes evidenciou que suas imagens *constituem-se de símbolos criados não para figurar, mas para neutralizar o Mal já percebido e simbolizado como uma das macroimagens*.

As macroimagens constituem, no caso da narratividade em língua natural, seja de romances, poesias, publicidade ou outras formas de comunicação, o fulcro inspirador de personagens, intrigas e cenários. Desse ponto de vista, compreende-se melhor a função da criatividade imaginativa do homem e da dinamização do imaginário: *os regimes são o espaço dinâmico onde se manifestam as imagens*, primeiro, para figurar o Mal, depois, para vencê-lo *porque a eufemização somente ocorre após seu conhecimento através das figuras das macroimagens* (ibid.).

O regime diurno contém as imagens que figurativizam a atitude heróica para vencer qualquer situação, seja de angústia, de medo ou de adversidade, implicando o sentido e a percepção do confronto e o uso de toda e qualquer arma: palavras, gritos, agressões físicas, evocando a figura exigente e autoritária do Pai, responsável pela Lei.

Temos aqui os gestos de levantar, gestos de luta, ligadas a posição vertical, do confronto (símbolos ascensionais, espetaculares e diairéticos). São privilegiados os processos dialéticos, a tendência à abstração do meio ambiente e à inclinação para fragmentar o tema e a forma de expressão, focalizando a parte e não o todo. Os verbos ou os gestos reportam, em geral, ações que marcam processos de distinção, separação ou afrontamento, evidenciando o pensamento por antítese, a atração pela contradição e pelo conflito. Os campos temáticos mais

desenvolvidos são os que destacam matérias luminosas, os esquemas ascensionais ou espetaculares, expressos em orações curtas, em ordem direta, com vocabulário preciso e com pouca adjetivação ou complementos.

A motivação maior das escolhas e das combinações dos processos enunciativos ou temáticos encontra-se no desejo de lutar contra o perigo ou contra a ansiedade (figurativizações do mal) e de enfrentá-los com armas na mão. Essas armas podem ser o processo de idealização, o desejo de purificação, perfeição ou simetria, além dos princípios de justificação e de explicação, mas colocados de forma radical, com exclusão dos contrários, e busca de metas que possibilitem qualquer tipo de ascensão ou poder.

Se no diurno o perigo é vencido pela confrontação e enfrentamento, no noturno, é eufemizado pela conciliação e harmonização do indivíduo com o Outro e com a natureza. Há a inclinação para preservar um mesmo tema, desdobrando-o e utilizando forma de expressão metafórica ou imprecisa, realismo sensorial e tendência à miniaturização, com o objetivo de desfuncionalizar as imagens de agressividade e de perigo. As frases são longas, com bastante adjetivação, figuras ou complementos.

Os campos lexicais privilegiam as imagens que se reportam ao sentido de proteção ou de abrigo, aos objetos continentes, às atividades ligadas à volta no tempo e à inversão da ordem, enfim todas as imagens que possibilitam a construção de uma harmonia na qual o perigo que figurativiza o medo, não entre. Por essa razão, privilegia a temática relacionada à busca da profundidade, da intimidade, fechamento ou retorno ao centro, que unem, estabelecem analogias e semelhanças, atenuam diferenças, negam o que é negativo, enfim, criam processos eufêmicos ou antifrásticos.

Nesta perspectiva, no plano da expressão, o sujeito no regime noturno é repetitivo, gosta de pormenorizar, usar diminutivo, enumerar, tornando seu discurso bastante expressivo.

Compreende-se, então, mais facilmente que, no regime diurno, o sujeito pretende vencer o Mal, com armas na mão (argumentos, lógica, ironia ou agressão física); no noturno, ao contrário, escapar dele pela alternativa do refúgio (na natureza, na solidariedade ou nas associações), finalmente, no crepuscular, derrotá-lo pela criação de sistemas (filosófico, religioso, político ou científico).

No regime crepuscular, o sujeito inclina-se para o uso de imagens que estabelecem posições polarizadas, nas quais se destacam o certo e o errado, o bem e o mal, de forma a mostrar sistematização de visões de mundo quase filosóficas (quem tem consciência). De um modo geral, esse engrama leva a perspectivas do futuro, à ilusão de que, pondo ordem nas “coisas”, consegue-se vencer os problemas e alcançar o progresso.

Há aqui neste regime a busca da harmonização das duas modalidades (diurno e noturno) mediante a criação de sistemas, de síntese e formulações conceptuais. Seu princípio é a causalidade e seus processos, sincrônicos ou diacrônicos, desenvolvem a dialética do tempo e do espaço, promovendo deslocamento de pontos de vista, progressões temáticas ou argumentativas. As estruturas temáticas privilegiam a expressão dramática, na qual se alternam momentos de distensão e de tranquilidade com momentos de tensão e de confronto, por meio de procedimentos textuais que valorizam a historização com descrições vivas (próximas do regime noturno, mas seguidas de síntese, à semelhança das estruturas de frase do regime diurno).

Os verbos implicam atividades que destacam a *coincidentia oppositorum* e os gestos relacionados ao sentido de ligar ou de religar, organizados para transformar o medo em reflexão e a morte em renascimento. A motivação maior dos processos enunciativos se desenvolve em torno da criação de uma tese que pretende, fundamentada na visão do tempo e do espaço cíclico, eliminar o Mal, transformando o perigo do presente em recompensa no futuro, ou a morte em renascimento, pela criação de teorias ou de sistemas filosóficos e religiosos.

## Análise do poema

Pensando no diálogo entre a Literatura e o Imaginário em processamento, elege-se o poema “Leito de folhas verdes”, de Gonçalves Dias, para desvendar o trajeto do imaginário do eu-lírico.

### LEITO DE FOLHAS VERDES

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo  
À voz do meu amor moves teus passos?  
Da noite a viração, movendo as folhas,  
Já nos cimos do bosque rumoreja.

Eu sob a copa da mangueira altiva  
Nosso leito gentil cobri zelosa  
Com mimoso tapiz de folhas brandas,  
Onde o frouxo luar brinca entre flores.

Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,  
Já solta o bogari mais doce aroma!  
Como prece de amor, como estas preces,  
No silêncio da noite o bosque exala.

Brilha a lua no céu, brilham estrelas,  
Correm perfumes no correr da brisa,  
A cujo influxo mágico respira-se  
Um quebranto de amor, melhor que a vida!

A flor que desabrocha ao romper d'alva  
Um só giro do sol, não mais, vegeta:  
Eu sou aquela flor que espero ainda  
Doce raio do sol que me dê vida.

Sejam vales ou montes, lago ou terra,  
Onde quer que tu vás, ou dia ou noite,  
Vai seguindo após ti meu pensamento;  
Outro amor nunca tive: és meu, sou tua!

Meus olhos outros olhos nunca viram,  
Não sentiram meus lábios outros lábios,  
Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas  
A arazóia na cinta me apertaram.

Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes  
À voz do meu amor, que em vão te chama!  
Tupã! lá rompe o sol! do leito inútil  
A brisa da manhã sacuda as folhas!

No nível de superfície, o texto conduz ao ritmo dos versos, à expressão de um sentimento pessoal, juízos subjetivos de dor, saudade e esperança, que envolvem a espera do amado.

O título “Leito de folhas verdes” dá início à isotopia que será desenvolvida no poema, encaminhando o leitor para a apreensão do tema. O leito, modificado pelo adjunto adnominal *de folhas verdes*, referencializa um lugar de regeneração pelo sono e amor, transformado pelo eu-lírico em espaço de espera, de sonhar, e de refúgio do ser, com o qual ele se identifica como um lugar do despertar da vida e da esperança.

A cor verde evoca as imagens do novo, da esperança, da natureza e do feminino. Algumas culturas vêem no verde o símbolo da complementação dos sexos: o homem fecunda a mulher, a mulher alimenta o homem, sendo a cor verde feminina. O verde qualifica, muitas vezes, a água, as florestas e o chão, confirmando seu esquema feminino. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 1006):

interpretando estes dois aspectos essenciais do verde, cor da natureza e feminina, os modernos especialistas da comunicação e ‘marketing’ chegaram à conclusão, depois de testes e sondagens, de que o verde era a cor mais calma entre todas, uma cor sem alegria, nem tristeza, nem paixão, que não exige nada.

Na primeira estrofe, detecta-se a tensão e ansiedade amorosa marcadas pela interrogativa que inicia o verso e pelas expressões “que tanto a custo” e “voz do meu amor”. Ainda, viração e vento são símbolos de mudança e folhas, símbolo de perspectiva que ligada à viração pode indicar a isotopia de movimento de iniciação ou ritual:

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo  
À voz do meu amor moves teus passos?  
Da noite a viração, movendo as folhas,  
Já nos cimos do bosque rumoreja.

Nessa estrofe, o eu-lírico acena para a modalidade mística do regime noturno, pois, além da “viração da noite”, que é doce porque rumoreja e suscita a busca de intimidade, há a presença do bosque que é marcado pela medianidade – opõe-se ao espaço elevado (colina, montanha), que é característico do regime diurno. Nessa

perspectiva, há a eufemização da não chegada do amado por meio da sensibilidade poética, manifestada em procedimentos textuais que valorizam a historização e personificação da voz de seu amor e do vento, na noite e no bosque.

A isotopia que dirige o fio temático refere-se à esperança do amor que move o eu-lírico. Os elementos da natureza configuram a imagem da mulher que ama e a interligação do sentimento com um cenário harmonioso. Confirmando ainda a presença do regime noturno, há no poema uma harmonia eufórica com a natureza de tal maneira que esta parece transformar Jatir, homem amado, na figura do homem ideal que ela deseja amar ou que a desperta para o amor. Assim, parece que ela ama o sentimento do amor e sua sensorialidade, mais que a figura desse homem:

Eu sob a copa da mangueira altiva  
Nosso leito gentil cobri zelosa  
Com mimoso tapiz de folhas brandas,  
Onde o frouxo luar brinca entre flores.  
  
Brilha a lua no céu, brilham estrelas,  
Correm perfumes no correr da brisa,  
A cujo influxo mágico respira-se  
Um quebranto de amor, melhor que a vida!

Na segunda estrofe, temos na expressão *Eu sob a copa da mangueira altiva*, a árvore que representa o elemento fecundador, sobretudo porque a jovem está debaixo dela e em contato com a terra, iluminada pela lua, símbolo da reprodução e fecundação. Como ela está sob a mangueira, ela está coberta pela aspiração imagética da maternidade, principalmente porque está sobre um leito coberto por tapete de folhas e iluminada por flores. As imagens remetem para o imaginário do amor e o sentido de fecundação, tendo todas as imagens o sentido da expectativa do amor. Nota-se ainda que, a jovem está tensa, mas esperançosa, porque se refere a “nosso”, sentido de partilha já assegurada.

O substantivo *leito*, determinado pelo pronome *nosso*, remete à ideia do leito nupcial, que, ao cobrir, zelosa, com *mimoso tapiz de folhas brandas*, quando o *frouxo luar brinca entre flores*, mostra a comunhão do eu-lírico com a natureza. Essas ações se desenvolvem em um cenário harmonioso, confirmado pelo emprego dos adjetivos *mimoso*, *brandas* e pelo verbo *brincar*. Todas as imagens proporcionam o bem-estar do eu-lírico, a natureza é amiga e bem-feitora. Assim, o trajeto do imaginário do eu-lírico percorre o regime noturno.

A imagem do leito e sua interação com a terra reforçam o plano horizontal, noturno, e transformam a folha (imagem do progresso e transformação) em imagem também noturna, já que sua seiva, potencialmente transformadora, está a serviço do descanso ou resignação.

Nessa estrofe, o pronome pessoal *Eu* tem relação positiva com a natureza, colocando-se no leito de amor

sob a copa da mangueira. As diversas interpretações do símbolo da árvore *articulam-se todas elas em torno da mesma ideia de Cosmo vivo, em perpétua regeneração* (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 85). A árvore, símbolo da vida em perpétua evolução e em ascensão para o céu, evoca todo o simbolismo da verticalidade. Apesar de símbolo diurno, observa-se a imagem de um cenário íntimo cuja harmonia se destaca pelos adjetivos *mimoso*, *brandas*, *frouxo*, que remetem ao regime noturno.

Na terceira estrofe ocorrem as imagens da flor que se abriu e do bogari que solta o mais doce aroma. A flor *identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao estado edênico* (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 437). O amor é puro porque é aprovado por toda a natureza. O cenário prevê sentimentos de confiança no amor e no amado, que não se configura apenas como amante, mas como o homem idealizado para tornar a jovem mulher e mãe:

Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,  
Já solta o bogari mais doce aroma!  
Como prece de amor, como estas preces,  
No silêncio da noite o bosque exala.

No semantismo da flor que se abriu e do doce aroma, as imagens do ciclo temporal – que dizem respeito ao regime noturno sintético – sinalizam para o tema da passagem de um período da vida: o desabrochar da mulher, que se reconhece pronta para o amor, tendo consciência de que deve ficar à espera, no silêncio da noite. Nota-se que esse desabrochar e essa consciência são marcados por um tempo recente, que, apesar de passado, dá-nos a ideia de um quase agora, que já possui a doçura de uma mulher.

Acentua-se, pois, a inclinação para a aceitação dos fatos, não de afrontamento, mas de reconhecimento de um estado sensorial: *a flor se abre, o aroma se expande, o bosque exala*. Tal estado, na segunda e terceira estrofes, é mostrado como o resultado natural do conhecimento do amor, visto na quarta estrofe como *mágico*, mas natural (*respira-se*), luminoso, mas longínquo (*lua e estrelas no céu*), místico (*preces*), mas vivido como dom supremo (*melhor que a vida*). No último verso temos a confirmação do amor perfeito pela natureza exuberante: *um quebranto de amor, melhor que a vida!*

No imaginário, a figura do sol simboliza a potência masculina, mas, no poema, ela ainda não é conhecida, apenas vislumbrada, como *doce raio de sol* que dá vida. A jovem se reconhece como mulher virtual. Falta a ela o raio de sol (masculino e diurno) para efetivá-la como mulher:

A flor que desabrocha ao romper d'alva  
Um só giro do sol, não mais, vegeta:  
Eu sou aquela flor que espero ainda  
Doce raio do sol que me dê vida.

A isotopia evidencia não o desejo da conjunção com o amor, mas com o conhecimento da existência desse amor e sua sensorialidade. Sem o amor não há vida, o que confirma que o imaginário do eu-lírico reconhece a bipolaridade dos seres, pois ela é uma flor – símbolo do princípio passivo do amor –, que depende do elemento ativo, o sol (o amado), fonte de luz, calor e vida, porque seus raios representam as influências benéficas do céu sobre a terra. O eu-lírico tem consciência de que o ser feminino somente se revela e se completa com o amor e este lhe proporciona a vida.

As imagens remetem para a formação do masculino + o feminino, portanto do casal. Existe a idealização do amor único e da dedicação exclusiva ao amado, percebido, porém, somente nela, na mulher.

Sejam vales ou montes, lago/ou terra,  
Onde quer que tu vás, ou dia ou noite,  
Vai seguindo após ti meu pensamento;  
Outro amor nunca tive: és meu, sou tua!

Meus olhos outros olhos nunca viram,  
Não sentiram meus lábios outros lábios,  
Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas  
A arazóia na cinta me apertaram.

O sentido do amor é construído por várias imagens que se articulam, configurando simbolicamente sua natureza polarizada:

1. espacial (vales/feminino vs. montes/masculino, lago/circundado vs. terra/circundante), pontuando o imaginário do corpo;
2. temporal (dia/masculino vs. noite/feminino), acentuando o gênero;
3. abstração (pensamento) vs. concretude/posse (*és meu, sou tua*), indicando a interação pela exclusividade;
4. pragmática: visão/conhecimento (olhos), contato (lábios), atividade (mãos na cinta).

O verso *A arazóia na cinta me apertaram* pode ser visto como a materialização de um compromisso, realização de um voto. Os índios usavam ao redor da cintura uma saia de plumas de ema, em certas cerimônias, e as viúvas (na Idade Média) costumavam depositar um cinto sobre a tumba de seus maridos, quando renunciavam à sua sucessão (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 247), o que aponta a estreita relação entre as palavras cinto, castidade e fecundidade. No mundo greco-romano, quando a jovem desatava seu cinto, entendia-se que se entregara. Assim, há correlação entre a arazóia na cinta com a castidade, passivamente aceita e imposta, neste caso, pela cultura indígena. Nessa estrofe, há a tomada de consciência de prontidão para a vida amorosa e exclusividade do amor, pois a arazóia ainda está lá, ou seja, existe a imagem da mulher que não foi desvirginada e a espera por isso.

Assim, há o vislumbre do conhecimento do amor, mas não sua vivência:

Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes  
voz do meu amor, que em vão te chama!  
Tupã! lá rompe o sol! do leito inútil  
A brisa da manhã sacuda as folhas!

Confirma-se a idealização do amor, mas não o fim da esperança, pois Tupã vai sacudir as folhas, mas estas continuarão a existir.

A jovem ama somente a imagem, pois Jatir não acode, está longe, sem possibilidade de responder ao chamado. Também é interpelado Tupã, deus masculino, exortado para que veja o sol surgindo no horizonte, e o leito de folhas de árvore (símbolo do progresso) que, neste caso, corresponde ao progresso da condição de menina para a condição de mulher, condição inútil, mas otimista porque visitado apenas pela brisa, imagem do anseio e da esperança.

Não há propriamente ação no poema, apenas sonhos e desejos de amar, pois ela pede que Tupã faça que o desejo/brisa sacuda as folhas, dinamize a natureza a fim de concretizar a interação natural homem-mulher. Tupã sabe onde nasce o sol, que este é masculino e que sua natureza é procurar a mulher para se completar. O desejo de amar e a comunhão com o amado são expressos pela progressão temática e polaridades: chamada vs. não resposta; esperança vs. impaciência; espera vs. ausência do esperado; vida vs. não-vida.

Tais polaridades revelam o universo de valores do eu-lírico: a mulher e o homem necessitam um do outro para se tornarem seres completos.

## Considerações finais

Como afirmamos, ao longo do poema não existem imagens reais de Jatir, a mulher anseia pela conjunção, mas há apenas gestos, intenções de gesto, amor percebido pelo espaço e tempo da descoberta de sua sensorialidade, toque, aperto da saia de arazóia não tocada. Não há ação do amado, sua figura é etérea, estando apenas no imaginário do eu-lírico, que, por não ter ainda vivido o amor, anseia por sua chegada. O desejo do amor é manifestado na natureza e espaço do leito, sendo o homem indígena o centro da sensorialidade feminina.

Os verbos e adjetivos do poema confirmam a sensorialidade do amor, e a estesia, que trabalha o sensorial. O poema, que se insere na estética romântica do século XIX, é marcado pela valorização do outro, dos sentimentos e emoções. O mundo interior, o subjetivismo e o individualismo, associados à natureza, prolongam o estado emocional do eu-lírico.

O poeta instaura a modalidade mística do regime noturno pela utilização de adjetivos que remetem às imagens de harmonia e à estrutura do realismo sensorial (*folhas brandas, doce aroma, doce raio de sol, olhos que não viram, lábios e mãos que não sentiram*); imagens



noturnas de encaixe, intimidade e continente (*leito, bosque, lua, noite, vales, lago*); estruturas que apresentam características dos tipos melancólicos (*por que tardas... que tanto a custo...*) e imaginário feminino, cujo contorno vai sendo emoldurado pela natureza cúmplice. Os elementos naturais adquirem dramaticidade, quase que autonomia, vivenciando com a personagem a encenação dos acontecimentos. Natureza e personagem – ambos atores – preparam o espetáculo sem plateia. O cenário não poderia ser mais bem composto: à fina flor do sentimento da personagem associa-se a floração lírica da natureza: *A flor abriu-se, solta o bogari mais doce aroma, a flor que desabrocha, flor que espera o doce raio, a flor jaz entreaberta.*

Em compasso de espera, a mulher está a postos para a celebração do amor. Mas o tempo, inexoravelmente, vai lembrá-la de que o espetáculo foi adiado *sine die*. Pouco importa a consumação do ato amoroso, vale mais a projeção lírica de sua realização. A brisa da manhã, sacudindo as folhas, parece dizer que ainda não foi daquela vez, a autenticidade do sentimento fica para novas encenações, o que engendra o amor – que pode ou não se realizar literariamente – é o repositório fecundo das imagens inerentes à condição humana. Se a elas a literatura é capaz de imprimir um contorno estético, isso prova que literatura e imaginário encontram-se para reavivar as paixões fundadoras da existência.

O diálogo que a obra literária é capaz de empreender com essas imagens/paixões atemporais transcende as contingências da própria obra, razão pela qual pouco importa o amor realizado ou não, importa, sim, o estado permanente do amor, a capacidade que tem a literatura de compor esteticamente o cenário para o florescimento das paixões. A personagem do “Leito de folhas verdes” encena o sentimento amoroso, apontando o papel da literatura como *lugar de emergência do antropos e de inflexão do cosmos* (REIS, 1995, p. 94).

Literatura e imaginário contemplam-se e dinamizam-se para tratar da condição visceral do ser: sua incompletude. A personagem feminina não concretiza o amor, mas oferece-se como seu receptáculo para que ele se manifeste. Em “Leito de folhas verdes”, a representação do amor deixa claro que, de alguma forma, é necessário partir para a busca do outro, sem o qual se caminha no vazio.

Para além da esfera amorosa, entrevê-se aqui o destino inexorável do ser humano. Ontologicamente, parece não haver solução fora da busca pelo outro que constrói o ser humano. Com a sabedoria do senso comum, a canção popular filosofa: *O meu amor sozinho, é assim como um jardim sem flor*. O estado de amor é garantia contra todas as contingências e infortúnios. O outro só pode ser alcançado se houver disposição para

isto, e o ser só adquire alguma consistência, ainda que momentânea, quando se dá conta de sua incompletude, como questiona Mafesolli: *é possível pretender algum ser ou alguma situação que não sejam marcados pela incompletude?*

O estudo do imaginário mostra que as imagens possuem uma realidade idêntica e universal. O modo como Gonçalves Dias constrói a imagem universal da mulher que vive em estado de amor, da mulher como receptáculo do amor é revelador do regime noturno da imagem e do mito do amor, uma das mais significativas constelações míticas, que nem sempre se apresenta sob um mesmo aspecto: na antiguidade, o menino Cupido pode significar tanto o sentimento profundo, quanto o entusiasmo juvenil ou a irresponsabilidade do amor cego; na cultura chinesa, o binômio Yang Yin sinaliza a conquista da unidade; o mito de Eros e Psyché mostra as regras que o meio determina para o amor e que a insubmissão a elas leva ao castigo; a Idade Média destaca o amor cortês e seu contrário, servir ao ser inatingível; o romantismo sublima o amor que se realiza na fatalidade da morte e do amor inatingível, e o realismo, o amor proibido ou dividido que estabelece a tragédia. Em todas as imagens existe o objeto fixo: o desejo do outro, a complementação fundamental no ser humano pela união ao corpo e à alma de outro ser. Esta é a lição transmitida em todos os séculos.

## Referências

- BARTHES, Roland *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral 1*. Bauru: Eduse, 2000.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. São Paulo: Quíron, 1986.
- DAMASIO, António. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- DELEUZE, Jules; GUATARI, Felix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1991.
- GREIMAS, Algirdas. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Natal (RN): Argos, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.

STRÔNGOLI, Maria Thereza. Do signo ao símbolo: as figurativizações do imaginário. In: PINO, Dino del (Org.). *Semiótica: olhares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

STRÔNGOLI, Maria Thereza. Imaginário e narratividade. In: *Anthropologias – Imaginário e Complexidade*, Recife: UFPE, v. 1, n. 2, 1994.

STRÔNGOLI, Maria Thereza. *O imaginário do adolescente paulistano* – Estudo das matrizes culturais na narratividade de descendentes de nativos, latino-europeus e negros. Relatório de Bolsa de Pós-Doutoramento. CEPE-PUC/SP, 1996.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Le tiers état symbolique. In: *Cahiers de l'Imaginaire – Mythologie et Vie Sociale*, Paris: L'Harmattan, 1991.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: PUF, 1997.

Recebido: 18.10.2009

Aprovado: 30.11.2009

Contato: <elzakm@terra.com.br>