



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

"CERRAR LOS OJOS Y VERNOS":
o caminho interior em *Ejercicios materiales* de Blanca Varela

CAROLINA VELLEDA DE MORAES

RIO GRANDE

2013

Carolina Velleda de Moraes

"CERRAR LOS OJOS Y VERNOS":
o caminho interior em *Ejercicios materiales* de Blanca Varela

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande como requisito parcial e último à obtenção do título de mestre em Letras, área de concentração História da Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Aimée Teresa González Bolaños

Data da defesa: 03 de maio de 2013

Instituição depositária:
SIB – Sistema de Bibliotecas
Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Rio Grande, maio de 2013

*[...] pienso en alas en fuego en música
pero no
no es eso que temo
sino el torvo juicio de la luz
Blanca Varela*

Agradecimentos

À Prof.^a Dr.^a Aimée G. Bolaños, minha orientadora, pelo carinho, sensibilidade, incentivo e compreensão nos momentos difíceis desta caminhada;

À minha mãe, Ruth, pelo estímulo e confiança, por escutar meus “devaneios” com atenção na tentativa de entendê-los;

À minha avó querida, pelos seus ensinamentos, pelo colo acolhedor sempre que precisei;

Ao meu marido, Adriano, pela amabilidade e companheirismo em todas as horas;

À minha filha Olívia, por passar a existir em minha vida, tornando-se minha maior inspiração e vontade para seguir em frente;

À minha amiga e colega Sabrina, por dividir os momentos de alegrias e anseios desta jornada, e pelas muitas horas de estudo e discussões;

À minha amiga Lilian, por estar sempre pronta a me ouvir;

Ao meu amigo e ex-professor Luís Fernando Marozo, por me mostrar o encantamento da palavra literária e pelas longas conversas que iluminaram meu trajeto profissional e pessoal;

Ao Prof. Dr. Carlos Baumgarten, pelas excelentes aulas e por fazer parte da banca examinadora deste trabalho;

À Prof.^a Dr.^a Raquel Souza, por me proporcionar momentos epifânicos durante as aulas;

À poesia de Blanca Varela, que me tocou profundamente e me instigou nesta empreitada interpretativa;

A Jesús Barquet, por aceitar compor a banca.

Resumo

MORAES, Carolina Velleda de. “*Cerrar los ojos y Vernos*”: o caminho interior em *Ejercicios materiales* de Blanca Varela. 2013. 72 f. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em História da Literatura. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

Esta dissertação propõe uma leitura interpretativa da obra *Ejercicios materiales* (1993), da poeta peruana Blanca Varela (1926-2002). Destaca-se, inicialmente, a relação estabelecida entre a autora e o público leitor, no levantamento dos principais textos críticos relativos à sua poética, sobretudo ao livro em estudo. O exercício interpretativo se efetiva na análise dos poemas representativos, focando as estratégias discursivas que delineiam o percurso do sujeito poético direcionado à interiorização. Conforme indica o título, são exercícios ligados à matéria e, assim, centralizam-se no corpóreo, mas abraçam o universo interior, dialogam. Dessa relação edificam-se outros “pares” que, igualmente, estão em constante diálogo: interior e exterior, sagrado e profano. Enfim, a presente pesquisa pretende uma aproximação à poesia vareliana, no intuito de contribuir para um maior conhecimento da mesma.

Palavras-chave: Blanca Varela. *Ejercicios materiales*. Interior. Corpo. Sagrado.

Resumen

MORAES, Carolina Velleda de. “*Cerrar los ojos y Vernos*”: el camino interior en *Ejercicios materiales* de Blanca Varela. 2013. 72 f. Disertación - Programa de Posgrado en Literatura: Maestría en Historia de la Literatura. Universidad Federal de Rio Grande, Rio Grande.

Esta disertación propone una lectura interpretativa de la obra *Ejercicios materiales* (1993), de la poeta peruana Blanca Varela. Se destaca, inicialmente, la relación establecida entre la autora y el público lector, en el levantamiento de los principales textos críticos relativos a su poética, sobre todo al libro en estudio. El ejercicio interpretativo se efectúa en el análisis de los poemas representativos, enfocando las estrategias discursivas que delinear el recorrido del sujeto poético direccionado a la interiorización. Conforme indica el título, son ejercicios relacionados a la materia y, así, se centralizan en lo corpóreo, pero abrazan el universo interior, dialogan. De esta relación, se edifican otros “pares” que, igualmente, están en constante diálogo: interior y exterior, sagrado y profano. En fin, la presente investigación pretende una aproximación a la poesía vareliana, en el intento de contribuir con un mayor conocimiento de la misma.

Palabras clave: Blanca Varela. *Ejercicios materiales*. Interior. Cuerpo. Sagrado.

Sumário

INTRODUÇÃO	07
1 “ESTA ÍNFIMA Y REBELDE HERIDA DE TIEMPO QUE SOY”: BLANCA VARELA, UM OLHAR PESSOAL E CRÍTICO	11
1.1 Notas biográficas de Blanca Varela	11
1.2 Uma leitura das leituras de Blanca Varela	14
2 “PARA ENTRAR EN LA VIDA BASTA UNA PUERTA”: UMA LEITURA DE <i>EJERCICIOS MATERIALES</i>	28
2.1 Propostas de visão: um mergulho no interior	30
2.2 Corpo feminino, corpo sagrado	49
2.3 O animal humano em <i>Ejercicios materiales</i>	61
PALAVRAS FINAIS	67
Referências	69

INTRODUÇÃO

O impulso inicial para trabalhar com a poeta peruana Blanca Varela vem de uma caminhada iniciada em 2008, com o projeto intitulado *Estudos de poética da narrativa e poesia contemporâneas nas literaturas das Américas*, sob orientação da professora Aimée Bolaños, que visava à organização de antologias de poetisas femininas hispano-americanas contemporâneas. A partir de então, o interesse pela poeta citada, dona de uma sensibilidade austera, de uma linguagem corrosiva capaz de ressignificar o mundo, conferindo-lhe novos e diferentes contornos, tornou-se constante em minhas pesquisas, tamanha a significação de seu potencial expressivo. Ao lado de grandes nomes da poesia peruana, como Carmen Ollé, Javier Sologuren e Jorge Eduardo Eielson, pode ser considerada como uma das vozes mais significativas da lírica hispânica.

Assim, este trabalho aspira a um aprofundamento do olhar no universo poético-reflexivo de Blanca Varela, além de enriquecer sua fortuna crítica, principalmente no Brasil, onde sua poética ainda é pouco estudada. Ao ler seus textos, me deparei com *Ejercicios materiales* (1993), livro com o qual experimentei maior identificação, uma vontade de ir mais além, de mergulhar em suas “camadas profundas”, na tentativa de uma melhor compreensão da poesia vareliana e de mim mesma, leitora de Varela.

Nesse sentido, ofereço uma leitura de *Ejercicios materiales*¹, focando o seu sujeito poético no mundo, que transita em busca de um caminho diferente, rumo à interioridade. Conforme aponta a crítica especializada, o livro dialoga com os *Exercícios espirituais* (1548), de San Ignacio de Loyola, porém enfatizando o aspecto corpóreo, material. Considerando tal colocação, defendo que o corpo, em Blanca Varela, reveste-se de uma conotação mística, visto que, através dele, abre-se a possibilidade do referido trânsito para a internalização. Além disso, em alguns poemas, é elevado a um “estado” sacralizado. Dessa forma, Varela estabelece uma relação dialógica entre o universo interno e o externo, o sagrado e o profano, aproximando esses conceitos contrários entre si.

Assim, a presente pesquisa tem por objetivos principais uma apresentação de Blanca Varela ao sujeito leitor que desconhece sua poesia; uma breve visão da crítica especializada, enfocando mais precisamente o livro *Ejercicios materiales*; a realização de uma leitura criativa de *Ejercicios materiales*, dialogando com textos teóricos e críticos que vão ao

¹ VARELA, Blanca. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001. Esta será a edição aludida ao citarmos os poemas de *Ejercicios materiales*.

encontro das minhas interpretações. Como aporte teórico, utilizei os estudos de Octavio Paz, María Zambrano, Mario de Micheli, Ángeles García Ranz, Ana María González Garza, Lucie Josephe de Lannoy, Antônio Jorge Siqueira, Alfredo Bosi, Maria Esther Maciel, Ina Salazar e Mircea Eliade. Destaco que em todas as leituras dos poemas recorri às interpretações de símbolos extraídas do dicionário organizado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

Com o intuito mencionado, a dissertação está estruturada em dois capítulos. O primeiro, intitulado “'Esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy': Blanca Varela, um olhar pessoal e crítico”, está, por sua vez, subdividido igualmente em duas partes: na primeira, denominada “Notas biográficas de Blanca Varela”, proponho uma síntese biográfica, uma apresentação da poeta; a segunda, “Uma leitura das leituras de Blanca Varela”, destina-se a um olhar da crítica especializada em relação à poética de Varela, bem como ao livro eleito para compor este trabalho.

O segundo capítulo, “'Para entrar en la vida basta una puerta': uma leitura de *Ejercicios materiales*”, propõe uma interpretação do volume em estudo, na qual optei pela leitura dos poemas mais representativos para mim, enquanto leitora de Blanca Varela, e que melhor se adaptam à proposta. Este capítulo se subdivide em três partes. Na primeira, denominada “Propostas de visão: um mergulho no interior”, trabalho com dois poemas: “Último poema de junio” e “Malevitch en su ventana”; na segunda parte, intitulada “Corpo feminino, corpo sagrado”, estão os textos poéticos “Casa de cuervos” e “Ejercicios materiales”. Na última parte, “O animal humano em *Ejercicios materiales*”, realizo a análise de “Ternera acosada por tábanos”.

Nesse sentido, já que se realiza uma interpretação, considero pertinente trazer ao diálogo a teoria de Paul Ricoeur e Umberto Eco, os quais propõem um estudo bastante significativo no âmbito da leitura de textos nos seus sentidos e referências, ou seja, na relação do texto – enquanto linguagem – com o mundo, investigando suas formas de representação simbólicas e metafóricas, enfim, de seu sistema expressivo.

Um texto literário pode apresentar diferentes formas de recepção no decorrer do tempo, uma vez que, segundo Paul Ricoeur (1976), tais textos implicam horizontes de sentido que podem ser atualizados de diferentes modos. Para o autor, os enunciados são constituídos de sentidos segundos que abrem uma gama de leituras, mas são regidos pelo sentido primeiro, ou antes, pelas possibilidades de sentido primeiro de que a obra é dotada.

Semelhante direção pode ser observada nas ideias de Umberto Eco, para quem um texto representa um conjunto de expressões que demandam a atualização do destinatário, e os chamados não-ditos, isto é, aquilo não manifesto na superfície textual, o tornam complexo e

distinto de outros tipos de expressão. Esses não-ditos solicitam a cooperação do leitor, assim, o convidam a um olhar mais profundo sobre o texto.

Logo, é possível afirmar que um texto é aberto a diferentes olhares, a múltiplas interpretações, por sua natureza plurívoca e plurissignificativa – mas, conforme já foi mencionado, possui determinações dadas por ele próprio. Além disso, em todo o processo de escrita, o autor prevê um leitor, não necessariamente um leitor empírico, mas um leitor-modelo, que irá cooperar e se mover a partir das estratégias interpretativas traçadas por esse emissor, do mesmo modo que o discurso textual formula um autor-modelo. Sendo assim, ambos os sujeitos – leitor e autor-modelo – são compostos textualmente; por isso, “não deve entender-se a cooperação textual, a atualização das intenções do sujeito empírico da enunciação, mas as intenções virtualmente contidas no enunciado” (ECO, 1993, p. 66).

Embora o leitor se ancore nas determinações que o texto apresenta, a comunicação entre emissor e receptor nem sempre é positiva, podendo o leitor incorrer em uma interpretação aberrante, pois o universo do discurso limita as possibilidades de leitura. Dito de outra maneira, existe um limite lógico para as informações que um termo pode conter. Para o entendermos, precisamos identificar a relação que ele mantém com os demais termos do texto (ECO, 1993).

Nesse âmbito, podemos trazer à pauta a proposta de Paul Ricoeur acerca da dialética da compreensão e explicação: compreender e explicar é, já, interpretar. Quando nos deparamos com uma obra literária, levantamos inúmeras hipóteses interpretativas, conjecturamos, afinal, o texto, conforme já foi dito, é uma construção com diferentes significações. E, a partir das nossas hipóteses, adentramos no campo das possibilidades de interpretação: tentamos, senão legitimá-las, torná-las legitimáveis, baseados no fato de que toda interpretação “deve não só ser provável, mas mais provável do que outra interpretação” (RICOEUR, 1976, p. 91).

Assim, não há recepção passiva. Quando lemos um texto, o recriamos, participamos de sua ação sobre o mundo e sobre nós. O exercício interpretativo permite um maior conhecimento do outro e, concomitantemente, um maior conhecimento sobre si mesmo. Há um pensamento de Paul Ricoeur sobre o discurso literário, segundo o qual toda a construção textual se dá pela imaginação, é obra da nossa imaginação, exatamente porque é uma construção intimamente nossa. Ao adentrarmos o universo do poeta, nos apropriamos de sua poesia, passamos a integrar sua metamorfose do mundo.

Pensando dessa maneira, interpretar Blanca Varela é uma aventura emocionante, que instiga o leitor, tamanho o potencial expressivo da poeta e o seu dom de trabalhar com as palavras, que deixa a impressão de incompletude, abrindo novas possibilidades de leitura.

1 “ESTA ÍNFIMA Y REBELDE HERIDA DE TIEMPO QUE SOY”: BLANCA VARELA, UM OLHAR PESSOAL E CRÍTICO

Alguien ha dicho algo que para mí es cierto: que la poesía es un vicio que se adquiere con la infancia. También es cierto que algunos se curan con los años, y que otros quedamos enredados para siempre en sus buenas o malas artes.
Blanca Varela

1.1 Notas biográficas de Blanca Varela

Quando se leem os poemas de Blanca Varela (1926-2009), premiada poeta nascida em Lima, capital peruana, adentra-se um território poético forte, que choca, fere e, ao mesmo tempo, convida a uma entrega total, que propõe o fechamento dos olhos para melhor enxergar, para sentir a poesia. Sua palavra é dura, amarga e é justamente nesse âmbito que se encontra a beleza e a autenticidade de sua poética.

Descendente de uma família de mulheres talentosas, escritoras e compositoras, teve como exemplos sua avó materna, Delia Castro Márquez, e a bisavó Manuela Antonia Márquez García, ambas escritoras de poesia, narração costumbrista e de texto jornalístico. Sua mãe, Esmeralda González, conhecida pelo pseudônimo de Serafina Quinteras, também faz parte dessa genealogia artística, sendo uma das mais famosas compositoras do gênero musical “vals criollo” (CASTAÑEDA, Esther; TOGUCHI, Elizabeth, 2007, p. 99-108). Nesse meio, Blanca Varela começou, desde muito pequena, a interessar-se pelas palavras:

Recuerdo claramente que no me gustaba mucho lo que me rodeaba y que, al mismo tiempo, me gustaban demasiado las palabras, su sinsentido, su música. Recuerdo, también, que podía y solía repetir una misma palabra durante mucho rato, palabras especiales que tenían una rara fascinación en mis oídos y mi mente. [...] Más tarde, cerca de la adolescencia, estas palabras – no las de todos los días, sino las de mi pequeño juego – comenzaron a adquirir su propio sentido [...] (VARELA, 2007, p. 22).

Além da tradição familiar, Varela teve uma formação acadêmica: graduou-se em Letras e Educação na Universidade de San Marcos, onde conheceu alguns intelectuais da época, tais como Sebastián Salazar Bondy, que a colocou em contato com um grupo de jovens poetas, fato que marcou e mudou sua vida. A partir de então, a poesia, a pintura e o teatro começaram a ser pauta de discussões e leituras frequentes para ela. Conheceu também dois

nomes influenciadores de sua escrita: José Maria Arguedas e Emilio Adolfo Westphalen, cujas obras e personalidade podem ser observadas na poética vareliana de uma forma bastante sutil, criando ecos e correspondências.

Em 1949, com 23 anos de idade, Blanca Varela chega a Paris e conhece, entre outras figuras, Octavio Paz, quem a incentivou na publicação de seus textos e, mais tarde, realizou o prólogo de sua primeira obra, *Ese puerto existe* (1959). Nele, Paz assinala inúmeras características e particularidades de sua palavra, quase como um vaticínio do que seria sua poética:

Blanca Varela es una poetisa que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto. Con el instinto del verdadero poeta sabe callarse a tiempo. Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el tiempo, la soledad. Y, también, una exploración de la propia conciencia. En sus primeros poemas, demasiado orgullosa (demasiado tímida) para hablar en nombre propio, el yo del poeta es un yo masculino, abstracto. A medida que se interna en sí misma – y, asimismo, a medida que penetra en el mundo exterior – la mujer se revela y se apodera de su ser. Ciertamente, nada menos "femenino" que la poesía de Blanca Varela; al mismo tiempo, nada más valeroso y mujeril: "Hay algo que nos obliga a [...] llamar 'mi casa' al cubil y 'mis hijos' a los piojos". Poesía contenida pero explosiva, poesía de rebelión: "Los números arden. Cada cifra tiene un penacho de humo, cada número chilla como una rata envenenada...". [...] La pasión arde y se afila una frase que es, a un tiempo, un cuchillo y una herida: "Amo esta flor roja sin inocencia". [...] Blanca Varela es un poeta de su tiempo. Y, por eso mismo, un poeta que busca trascenderlo, ir más allá. Apenas escrita la última frase, siento su inexactitud: en poesía no hay "más allá" ni "más acá" (PAZ, 2007, p. 31-33).

Paz também a coloca em contato com alguns intelectuais latino-americanos que residem na capital e nos ambientes culturais e seus personagens centrais, a exemplo de André Breton. Mas a arte surrealista já acompanhava os primeiros escritos da poeta, além de constituir uma tendência muito presente no Peru, cultivada principalmente pela geração anterior a sua. Foi em Westphalen que Varela encontrou a encarnação viva do surrealismo, sua liberdade e seu rigor: "Había en la lección de surrealismo que me daba Westphalen, algo que transcendía la pura literatura, y que tenía que ver con la dignidad del espíritu y de la inteligencia" (VARELA, 2007, p. 34).

Em uma segunda viagem a Paris, Varela conhece outros nomes que influenciarão sua trajetória artística: Jean Paul Sartre, Jean Genet, Simone de Beauvoir, entre outros. Com isso, aproxima-se do existencialismo, que marcará amplamente sua poética: "Yo pertenezco, como generación tal vez, más al existencialismo que al surrealismo" (VARELA apud GUERRERO, 2007, p. 22), afirma a própria poeta.

À parte dessas tendências, Blanca Varela sempre procurou uma linguagem própria, tanto que seu sujeito poético delineou um caminho iniciado em *Ese puerto existe* (1959), com uma voz masculina, passando, aos poucos, a reconhecer-se como feminino e unindo, conforme ela mesma menciona, o eu poético e o eu pessoal. No referido livro, o primeiro de sua trajetória artística, o leitor já se depara com uma escrita diferente, intensa, com traços surrealistas e alguns elementos que predominarão em suas obras, entre os quais a dor existencial, a recorrência a diferentes animais e a presença dos opostos luz e escuridão. O silêncio invade sua poesia, a preenche de diferentes significados que motivam a participação do interlocutor, permitindo uma diversidade de leituras, e convidam à reflexão.

Algumas conjeturas críticas costumam unir o sujeito lírico vareliano à realidade, dolorosa e dura, bem como enfatizam a lucidez como um dos motivos poéticos de Varela, lucidez protestante, segundo Miguel Oviedo (2001), usada como protesto contra a imperfeição da vida. Essa forma de ver o mundo é trazida às palavras de um modo bastante sensível pela poeta, que percebe e assume o viver como uma enfermidade e, ao mesmo tempo, aceita tal condição e a encara no decorrer de todas as suas obras. É essa sensibilidade que a faz transformar a linguagem comum em poesia; através dessa percepção nos é desvendado o ser humano em sua ambiguidade, em sua finitude, numa relação conflituosa com Deus e com o mundo.

Cronologicamente, Blanca Varela está situada na chamada geração de 50 de poetas peruanos, juntamente com nomes como Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren e Sebastián Salazar Bondy, e costuma-se incluí-la no grupo denominado “poetas puros”, descomprometidos com a realidade política, que entende o poema como uma coisa em si, valorizando o aspecto rítmico e musical. Porém, muitos críticos vão contra essa inserção, como é o caso de David Sobrevilla (2007), o qual sublinha que a poesia de Varela foi publicada posteriormente a 1949, período em que tal grupo já havia se dissolvido. A poeta, em uma entrevista, também fala sobre a referida divisão:

Yo no creo en esa distinción de “poesía pura” y de “poesía social”. Para mí toda poesía es social en el sentido de que está escrita en una sociedad por un miembro de esa sociedad y lo que toque el poeta serán siempre temas que atañen lo individuo. Los temas no tienen importancia; es la calidad de lo que se dice, de lo que se escribe, de lo que se pone dentro del poema lo que hace que sea poesía o no lo sea. Hay cosas de Brecht absolutamente comprometidas que me encantan y otras de poetas considerados “purísimos” que no me interesan nada. La poesía es un tono, una voz, una cosa que nos toca (VARELA apud GUERRERO, 2007, p. 15-16).

Sua produtividade poética rendeu doze livros, citados a seguir, em ordem cronológica: *Ese puerto existe* (1959), *Luz de día* (1963), *Valses y otras falsas confesiones* (1972), *Canto villano* (1978), *Canto villano. Poesía reunida 1949-1963* (1986), *Ejercicios materiales* (1993), *El libro de barro* (1993), *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994* (1996), *Concierto animal* (1999), *Donde todo termina abre las alas* (2001), *El falso teclado* (2001) e a compilação premiada *Aunque cueste la noche* (2007).

O livro selecionado para minha hipótese interpretativa, *Ejercicios materiales*, apesar de bastante explorado pela crítica, suscita em mim algo novo: uma vontade que me permite ousar penetrá-lo, sem medo, sem restrições; simplesmente me deixar invadir pelo que sugerem os poemas. Passo, a seguir, a uma leitura do percurso crítico da obra, conforme ela foi recebida por alguns ensaístas.

1.2 Uma leitura das leituras de Blanca Varela

A crítica, desde a obra inaugural de Blanca Varela, *Ese puerto existe* (1959), tem destacado positivamente sua poética, seja enfocando uma obra determinada, seja suas principais temáticas ou a forma bastante peculiar de escrever poesia. Seu trabalho é alvo de muitos estudos no âmbito acadêmico e também comentado por escritores renomados, como José Miguel Oviedo e Olga Muñoz Carrasco. A própria poeta comenta acerca de sua relação com outros/as poetas, principalmente com as novas gerações:

En Perú siempre estoy en contacto con los jóvenes poetas, sobre todo con las mujeres, y me siento muy cercana a ellos más allá de lo que pueda ser una distancia generacional. Para mí eso no existe. Pienso que soy una poeta para poetas, es ahí donde mi obra llega más profundamente y donde florece (VARELA, 2001, *online*).

A produtividade crítica relativa a sua trajetória teve o apogeu, principalmente, nos anos de 2001 e 2007, em que a poeta é agraciada com renomados prêmios, atraindo, assim, o olhar daqueles que a reconheceram como grande expoente da poesia peruana.

De maneira geral, os enfoques sobre a poeta, principalmente sobre suas primeiras obras, recaem na observação da presença do surrealismo, tendência marcante na sua formação intelectual. As leituras surrealistas foram apresentadas a Blanca Varela pelos poetas peruanos César Moro, Emilio Adolfo Westphalen e Manuel Moreno Jimeno. O primeiro, inclusive,

pode ser considerado como mediador do surrealismo entre a América Latina, em especial México e Peru, e o grupo de Breton, o qual Varela conheceria mais tarde, a partir de sua vivência em Paris. Desse diálogo, a poeta se apropriou do que considera mais permanente no surrealismo: seu espírito protestante e rebelde frente a uma sociedade imperfeita (SUÁREZ, 2003, p. 29).

A crítica também costuma sublinhar a recepção criativa do existencialismo na poesia vareliana, considerando sua aproximação com figuras como Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Esse contato, conforme reitera a poeta, marcou sua maneira de ser, sua forma de viver e sua conduta, perceptíveis nas manifestações poéticas que circunscrevem a dor existencial e a desolação frente ao mundo e à realidade.

Nesse sentido, em uma entrevista que se encontra nos arquivos do *blog Presencia Cultural* (1993), Afonso La Torre discorre acerca da recorrência dos dois movimentos em questão na poética de Varela. Menciona que ambos estão relacionadas a sua poesia, mas de uma forma peculiar: o surrealismo trabalha com a deformação da realidade, calcando-se no nível do sonho e busca enriquecer a percepção; para o crítico, essas características surrealistas podem ser encontradas sutilmente em Blanca Varela. De outra parte, o existencialismo sartreano é totalmente terreno e humano, além de ser de âmbito social, “es decir: el hombre y su compromiso y su sentido de ausencia, de absurdo frente a la idea física del poder físico en este mundo” (LA TORRE, 1993, *online*). O autor, entretanto, não deixa de perceber e ressaltar que, na poesia vareliana, instaura-se um conflito com Deus; à semelhança de César Vallejo, poeta peruano, considera Deus como um dos maiores antagonistas de sua vida e de sua palavra, mas, enquanto Vallejo distingue-O do homem, em Varela, Deus é visto como sua imagem e semelhança, e isso gera um conflito existencial muito profundo, segundo observa La Torre.

O autor também nota em ambos uma espécie de “entrocamiento bíblico” (LA TORRE, 1993, *online*); todavia, Vallejo lança mão de uma linguagem metafórica para referir-se a Deus, enquanto a poeta é direta, raramente se vale de metáforas, seus versos são constituídos por substantivos e verbos, sem adjetivos, contrariando um princípio aristotélico, segundo o qual o maior valor do gênio poético é a metáfora. Mas La Torre afirma que o isolamento da palavra faz sua referência real se articular diante dos leitores como um mosaico, ou melhor, transcende o nível meramente verbal, pois ouvimos o que está propondo nossos olhos, ouvimos a palavra na sua solidão.

Em 2001, Blanca Varela ganha o *Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo*, o que repercute na produção de alguns trabalhos sobre sua poética. Dentre eles, podemos destacar o

artigo “Poesía como legítima defensa”, de José Miguel Oviedo, que salienta, entre os motivos poéticos de Blanca Varela, a lucidez, a qual difere da razão. Menciona que a lucidez da (e na) poeta é protestante, usada em sua legítima defesa, como protesto da imperfeição da vida. E, trazendo à discussão os dois movimentos citados anteriormente, argumenta que Varela não pode ser considerada uma “poeta surrealista”, uma vez que tal tendência deixou apenas heranças em sua poética: “una actitud espiritual, una ‘moral de la pasión’ – la frase es de Sartre – que ha mantenido a lo largo de los años” (OVIEDO, 2001, *online*). E isso originou algumas temáticas fundamentais que a poeta enfoca em suas obras, entre elas consciência *versus* sonho, razão *versus* sensibilidade, mentira *versus* autenticidade, amor *versus* solidão. Além disso, afirma que em suas poesias há um tom de insatisfação e angústia profundo, um sutil humor ou uma rebeldia quando a situação se apresenta intolerável. E ainda que “a las contradicciones de la vida opone una especie de conocimiento sensible, una forma de razón pasional que supera a la habitual” (OVIEDO, 2001, *online*).

Adolfo Castañón dedica um estudo à Blanca Varela nesse mesmo ano, intitulado “Blanca Varela: la poesía como una conquista del silencio”, publicado no prólogo da compilação *Donde todo termina abre las alas* (2001), e nele formula algumas hipóteses interpretativas referentes à trajetória poética de Varela e ao contexto em que deram início às suas obras. Dentre as principais ideias, coloca que a poeta escolheu o calendário mítico de Sísifo, o qual inicia uma e outra vez a obra que fracassa, que decai quando é abandonada. Por isso, ele percebe que Varela não somente reescreve poemas, mas também, em cada um, recomeça uma situação fundamental, infinita, cujo embrião encontra-se em *Ese puerto existe* (1949). E esse eterno recomeço, segundo ele, “es un acto de resistencia al orden convencional y falaz de las palabras” (CASTAÑÓN, 2001, p. 11); um caminho à perfeição.

Em *Ejercicios materiales*, Castañón destaca a relação entre tal volume e os *Ejercicios espirituales*, de Ignacio de Loyola. Assim como este último, na obra de Blanca Varela há um sentido de ascese, uma regra de vida espiritual, mas o monacato gira em torno de outra mendicância e pressupõe uma submissão à carne. Sublinha que são, de fato, exercícios, dados pelo uso dos infinitivos ou, conforme mostra explicitamente o poema que dá título ao livro, exercícios da linguagem na busca das palavras detrás das palavras para descrever as coisas por seu nome secreto. Menciona, ademais, que a arte aqui em jogo é uma arte de descomposição, que repudia aparentemente a verdade cristã. É uma arte de decaída, que pressupõe a invenção de uma arte pessoal da memória, associada à criação, pela poesia, de uma ética e religião pessoais (CASTAÑÓN, 2001).

Eva M^a Valero Juan publica, em 2006, um ensaio intitulado “El mundo iluminado y yo despierta: la poética material de Blanca Varela desde los años 80”, ano marcante, uma vez que Varela é novamente reconhecida e agraciada com o *Premio Federico García Lorca – Ciudad de Granada*. Valero Juan encontra contrastes em Blanca Varela, semelhantes aos observados em San Juan de la Cruz: a luz e a escuridão, a iluminação e a cegueira; afirma, porém, que tais contrastes, unidos ao enfrentamento entre a visão através do sonho e a cegueira, imposta pelo dia, bem como às noções do nada e do silêncio, propiciam outra analogia entre Varela e a poeta Sor Juana Inés de la Cruz: “La poesía fenomenológica que desde lo material pretende acceder a lo invisible, emparenta directamente a ambas poetas” (VALERO JUAN, 2006, *online*).

Para a autora, em Sor Juana sobressai um “mundo iluminado”, ao passo que Varela cria um “labirinto iluminado”; mundo ou labirinto, a comparação entre elas está no fato de Varela perceber que a luz provoca cegueira: seja por seu excesso, seja por sua própria existência, deixa ocultas partes do mundo sensíveis e invisíveis ao olhar humano. Além disso, dialogando com Octavio Paz e Roberto Paoli, Valero Juan destaca, em ambas as poetas, o sentido de inutilidade ante a realidade: em Sor Juana há uma incapacidade em relação ao conhecimento, a alma “sonha” em conhecer, fracassa e, ao despertar, percebe que o conhecimento é um “sonho” impossível; em Blanca Varela, a incapacidade está na palavra poética, que não dá conta de decifrar o mundo. Assim como a razão, a palavra também tem limites. Por isso, para a poeta peruana, a luz, ainda que ilumine os objetos, não ilumina a verdade do mundo, aproximando tal ideia a um pensamento platônico, segundo o qual,

la luz sólo nos permite ver sombras de nuestra real esencia, por tanto nos condena a la imperfección de lo material y, en consecuencia, a la inexactitud de la palabra. Porque la palabra también es materia en tanto que emanación del ser humano, de donde se deduce ese escepticismo frente al lenguaje que Blanca Varela canaliza a través de la ironía (VALERO JUAN, 2006, *online*).

Além disso, a ensaísta enfatiza, na trajetória de Varela – desde os anos cinquenta até os últimos livros –, uma evolução em que a temática do físico, do carnal e do visceral do ser humano se transforma em território e paisagem da poeta, ao mesmo tempo em que promove uma outra dimensão contrastante: a transcendental e existencial. Menciona, ainda, que, a partir da obra *Ejercicios materiales*, a animalidade e a materialidade se redimensionam em Blanca Varela, sugerindo temas que circundam tais aspectos, como a fome, por exemplo. Nesse sentido, exemplifica seu pensamento com alguns versos de “Canto Villano”: “Y de pronto la vida/en mi plato de pobre/ [...] / este hambre propio/ existe/ es la gana del alma/ que

es el cuerpo/ es la rosa de grasa/ que envejece/ en su cielo de carne” (VALERO JUAN, 2006, *online*). O vazio do prato acaba por transmitir a condenação do ser humano ao corpo, a sua condição de animal; por isso, a sua dor; assim, mesmo o mais imaterial se converte em algo físico, material.

No mesmo âmbito, Olga Muñoz Carrasco, em “Apariciones y desapariciones del cuerpo en la poesía de Blanca Varela (1993-2001)”, traz à pauta a temática material, primeiramente também se referindo à obra *Ejercicios materiales*. Defende que, nesse livro, há uma contemplação do corpo, ou antes, da decomposição da carne. O corpo é também o intermédio entre a consciência e a realidade e, assim, os exercícios materiais seriam, justamente, desvendar a mísera condição da carne para se acostumar a ela até haver uma aceitação da mesma. A ensaísta menciona também que, apesar de a crítica destacar um caráter místico nas poesias de Varela, ela acredita que não se pode falar de mística em um sentido estrito.

Explica a ensaísta que a experiência mística implica uma elevação sobre a realidade até que se atinja um estado de existência superior, onde tudo seja compreensível. Em Blanca Varela, entretanto, isso não acontece, pois o que há vai justamente de encontro a essa ideia: é no mais material que se encontra o último termo da existência, conforme afirma Muñoz Carrasco: “El sujeto textual no intenta fundirse con lo divino en busca de un conocimiento superior, sino más bien abismarse en la materia para comprender la condición precaria y huérfana del hombre” (MUÑOZ CARRASCO, 2007, *online*). Além disso, ressalta que a passagem do tempo também justifica a questão da perda na poética vareliana, uma vez que elucida a decrepitude do corpo, a perda, literalmente, da carne. Porém, é justamente esse o corpo que prevalece: o que se expõe aos desgastes do tempo que carrega a voz. Por isso, em *Ejercicios materiales* presencia-se uma oscilação entre a decrepitude e a plenitude, a miséria e o esplendor.

Muñoz Carrasco realiza uma leitura semelhante de *Concierto animal*, na qual identifica a deterioração temporal, mas também descobre espaço para um certo esplendor. Nesse livro, percebe que o sujeito poético recebe seu perfil a partir do corpo não em sua total constituição, mas sim de algumas partes resistentes que, por isso mesmo, confirmam sua obstinada presença.

Outro ano fundamental para a crítica é 2007, quando Blanca Varela recebe o *Premio Reina Sofia de Poesía Iberoamericana* pela compilação *Aunque cueste la noche* e surge uma grande produção da crítica especializada em relação a sua poética. Dentre muitos outros trabalhos, destaca-se o de Eva Guerrero Guerrero, que escreve o prólogo da referida obra. Na

esteira dos outros ensaístas, reconhece, entre as diversas temáticas varelianas, a desolação existencial, a fome, a solidão, a realidade e suas armadilhas. Enfoca ainda os registros formais, extremamente variados: versos curtos, poemas longos, prosa poética, composições que se aproximam do tom ensaístico, enfim, há, em Varela, uma mescla de linguagens, bastante particular, a exemplo de sua poesia em geral. Dos poetas que marcaram sua trajetória pessoal e intelectual, Guerrero cita José María Arguedas como figura de fundamental importância, uma vez que foi através do contato com o escritor que Varela passou a conhecer, de fato, Peru, uma vertente mais “profunda” de seu país que lhe era desconhecida e, a partir daí, tornou-se estimulante para a sua poética.

Guerrero observa que no primeiro poema de Varela, “Puerto supe”, encontram-se muitos elementos que irão predominar ao longo de todo o seu percurso poético, como a amargura da existência, a luz e a escuridão enquanto polos definidores da vida, conforme citou Eva M^a Valero Juan, na comparação estabelecida com a poeta Sor Juana Inés de La Cruz. Um aspecto bastante citado pela crítica em relação a seus primeiros poemas é a presença de um sujeito poético masculino, para alguns leitores, no entanto, trata-se de um eu lírico neutro. Essa identificação vai se transformando: a poeta vai amadurecendo ou, antes, passa a aceitar-se e a reconhecer-se enquanto mulher, enquanto Blanca Varela.

Da mesma forma que Adolfo Castañón, Guerrero aproxima o livro *Ejercicios materiales* aos *Exercícios espirituais* de Ignacio de Loyola; atenta, contudo, para seu caráter dessacralizado, no qual se encontra um deus com letra minúscula, que não responde e não está do outro lado. Menciona que aqui o leitor se depara com poemas mais metafísicos, em que a reflexão sobre a existência e sobre a arte, bem como a presença do corpo se fazem mais fortes. Ressalta também que, apesar de o livro voltar-se para a questão carnal, não se pode desconsiderar o espírito. Assim, enfatiza “Malevitch en su ventana” como um dos melhores poemas, em se tratando da reflexão artística, no qual se acentua de maneira metafísica e agônica o tema do tempo. Diz a ensaísta que tal poema reúne toda a poética vareliana do momento: contém uma sagaz declaração de princípios em torno da arte e da poesia, além da procura pelo invisível, mesmo sabendo que este é inacessível; daí o jogo de luz/escuridão presente no poema, característico da poética em estudo.

Quanto à relação entre Blanca Varela e o misticismo, Guerrero traz à pauta algumas colocações de Américo Ferrari, que considera a poeta uma “mística laica”, visto que a mística trata da união com Deus, com o divino, e, na poesia de Varela, o que se estabelece é, mais do que nunca, a reafirmação do carnal. Além disso, em se tratando da questão do corpo na escrita feminina, a ensaísta destaca que ela é bastante significativa, não como uma manifestação de

escrita mal-chamada “erótica”, através da qual se identifica o feminino, o prazeroso, mas o corpo visto como “porta para certas coisas” (VARELA apud GUERRERO, 2007, p. 67), segundo palavras da própria poeta, onde ficam inscritas as cicatrizes da alma, que são as mais importantes.

A relação perturbada de Blanca Varela com Deus aparece também na crítica de Violeta Barrientos, no ensaio denominado “La nausea varelina”. Para a ensaísta, a poesia de Varela, em especial aquela que se inicia com o livro *Valses y otras falsas confesiones*, faz uma crítica constante ao abandono de um Deus cristão e ressalta a condição humana em sua materialidade, enquanto ser mortal. O homem difere de Deus: é um “villano”, é corpo, matéria e existência, por isso, é contingente. As semelhanças entre Deus e o homem se expressam em uma religião como o cristianismo, que marca o conjunto da poesia varelina; uma delas é também o sofrimento.

Barrientos destaca que no interior da poética de Varela, em especial a que se inicia no livro recém-citado e em *Canto Villano*, a animalidade é uma referência ao humano; é o segredo que iguala todos os homens; daí, sua importância em sublinhá-lo para fazer justiça. Para ela, o ciclo da vida e da morte é natural e impõe sua equidade: “vino el pájaro/ y devoró al gusano/ vino el hombre/ y devoró al pájaro/ vino el gusano y devoró al hombre” (“Justicia”, *Canto Villano*).

No que se refere ao livro *Ejercicios materiales*, afirma a ensaísta a existência de um aprofundamento dos temas já trabalhados nas obras anteriores, porém com uma atitude mais irônica em relação ao vivido. A náusea existencial, a vida mesma é, talvez, mais terrível e dolorosa que a morte; diante dela não há uma presença divina e salvadora. O ser humano é rebaixado a sua condição animal mais extrema, em que a existência se dá de forma crua, sem perspectiva de progresso, ao menos espiritual. Por outro lado, enfatiza que o destino finito e pequeno do homem adquire uma dimensão dramática e corajosa, uma vez que é, ao mesmo tempo, a resistência a uma condição e circunstância que lhe foram atribuídas sem pedir.

Além disso, Barrientos destaca que a solidão do homem é um motivo poético presente também na poesia de César Vallejo, poeta peruano pertencente à geração anterior à de Blanca Varela. Todavia, enquanto em Vallejo há uma esperança da utopia social para plasmar o reino dos céus na terra, na poeta a única salvação é a aceitação individual do que somos. Salvar o homem é descartar sua divindade e matar a Deus, restando, apenas, a aceitação amarga do inexato, do imperfeito e do mortal, da existência do sujeito propícia à deterioração e à morte.

O ensaio “La palabra entre los dedos” (2007), de Rossella Di Paolo, também revela o interesse pela poética de Varela e compara suas poesias com a escultura, em particular com a

arte do escultor surrealista Alberto Giacometti. A escritora, em um primeiro momento, destaca que a linguagem poética se abre a um caminho imaginário para a pintura, mas, em Blanca Varela, o mundo parece adquirir dimensões de um certo tipo de escultura, pois sua poesia, assim como as solitárias criaturas de gesso, argila e bronze nascidas de Giacometti, é austera e alusiva.

Tal comparação se dá a partir da leitura do ensaio de Jean Paul Sartre, “La busca de lo absoluto”, sobre a obra de Giacometti, destacando alguns pontos que aproximam o escultor e a poeta. Assim, Di Paolo ressalta algumas citações do texto sartreano. Uma delas fala a respeito da feitura mesma da escultura:

Eligió una materia sin peso, la más dúctil, la más perecedera, la más espiritual: el yeso. Lo siente apenas en la punta de los dedos, es el revés impalpable de sus movimientos. [...] Sus aventuras, sus ideas, sus deseos...se proyectan de pronto sobre los hombres de yeso, les dan forma para desaparecer enseguida, y la forma desaparece con ellos [...] (SARTRE, 1965 apud DI PAOLO, 2007, p. 174).

A ensaísta descobre nessas palavras inúmeras sensações que os versos de Varela despertam, poemas em que o silêncio “patea, o está a punto de patear con rabia el tablero” (DI PAOLO, 2007, p. 174), onde coabitam, conforme propunha o surrealismo, elementos distintos, cuja beleza retorna em outros tantos textos como uma obsessão, vinculados ao instinto, à escuridão e a uma luz primordial, a uma materialidade densa e leve como a carne. Sartre afirma que os corpos de Giacometti não têm mais matéria que a estritamente necessária para prometer. Nesse sentido, Di Paolo atenta para a semelhança desse fenômeno em Blanca Varela, em que nessa matéria vem a sensação do inesgotável e cada poema possui uma matéria, uma “história”, em quantidade estritamente necessária para suscitar, infinitamente, no leitor, diversas e ricas leituras.

A crítica enfoca a intensidade do livro *Ejercicios materiales*, além de afirmar que este poderia ser o título abarcador de toda a poética de Varela, pois, em cada uma de suas obras, as evocações, os materiais de que são constituídas não deixam de estar em movimento, de alterar seus sentidos na mente do leitor. Semelhante a Adolfo Castañón, Di Paolo também relaciona o título da obra em questão aos exercícios espirituais de Loyola e menciona que nesse último as disciplinas praticadas pelos religiosos servem para fortalecer sua fé; já em Varela, percebe-se um caráter profano. A exemplo das torturadas figuras de Giacometti, conclui Di Paolo, os poemas de Varela dão a impressão de estarem sempre em marcha, golpeando no ar a pergunta por aquilo que somos ou não poderemos ser (DI PAOLO, 2007).

Conforme destacou a mesma ensaísta, a poesia se abre a uma possibilidade interpretativa que dialoga com a pintura. Nesse sentido, Modesta Suárez, no texto “De las andanzas de una poeta con mirada de pintor” (2007), realiza uma leitura da poética vareliana no âmbito da arte pictórica. Da mesma forma que alguns críticos anteriormente citados, observa que a reflexão de Varela pode adquirir matizes existencialistas; no entanto, não deixa de surpreender a excessiva materialidade e corporeidade vislumbradas em sua poética. Destaca também sua forma de escrita: forma livre, composta de poemas em verso e em prosa.

Suárez cita dois críticos – Javier Sologuren e Adolfo Castañón – como tendo percebido, na trajetória artística de Blanca Varela, a relação com a pintura, que marca a tradição poética peruana do século XX. Para além do exemplo peruano, afirma a ensaísta que a poeta parece pertencer ao que se designa na poesia contemporânea, segundo Michel Collot, “las poéticas modernas de la mirada” (apud SUÁREZ, 2007, p. 111), mas num sentido diferente do que se conhece em Octavio Paz, que, conforme aponta Anne Picard, acerca de sua empatia com a pintura, “visita el espacio en poeta” (apud SUÁREZ, 2007, p. 111); em Blanca Varela, o que se nota é uma poeta que vê em pintura.

O diálogo entre as duas artes, ressalta a ensaísta, não se refere somente a uma transposição de códigos: vale considerar ainda um trabalho de tradução, uma tradução de signos plásticos para determinada língua. Trata-se da busca por um lugar comum entre a pintura e a poesia, considerando o universo pictórico como um chamado à imaginação. Aposta na constituição de uma memória visual que acompanha o processo de escrita e estabelece pautas a partir das quais se constrói o espaço do poema. Certa “acumulação” pictórica cria um intertexto fértil, que não se esgota na referência à tela; graças à estruturação de um espaço, Blanca Varela vai se afastando daquela referência para criar um espaço próprio, o espaço em que emerge sua poesia.

Suárez também percebe a aproximação entre a poesia e a pintura no vocabulário usado por Blanca Varela. Algumas palavras aludem ao universo pictórico: o poema “Claroscuro”, de *Ejercicios materiales*, por exemplo, por sua temática, lembra um quadro barroco dedicado à vaidade do ser, conforme se observa na estrofe: “como en los viejos cuadros/ el mundo se detiene/ y termina/ donde el marco se pudre”. As evocações a quadros são muitas; chegam, inclusive, a ser quadros imaginados, segundo menciona a própria poeta em relação ao poema “Antes del día”, que podia ser uma tela de Magritte, apesar de a mesma nunca ter sido pintada.

Por fim, a ensaísta se detém nos momentos de formação intelectual da poeta, enfatizando os movimentos surrealista e existencialista como influenciadores da poesia

vareliana. O interesse pelo surrealismo, tanto no âmbito do pictórico quanto da poesia, fez com que o grupo peruano a que pertence Blanca Varela voltasse a atenção à pintura em geral, ao compartilhar lugares e diálogos nos quais participavam uma numerosa quantidade de pintores; a relação com o esposo Fernando de Syszlo e a experiência em Florência também foram fundamentais para descortinar o mundo pictórico à Varela, fomentando sua maneira de ver com olhos de pintor e criar um espaço poético pessoal, “hasta hacer del cuadro y de la pintura un impulso, un estímulo, para empezar a escribir el poema” (SUÁREZ, 2007, p. 126).

A escritora María Auxiliadora Balladares, no ensaio “Sobre Blanca Varela” (2009), persegue a questão da humanidade vislumbrada na poética vareliana, na qual se circunscrevem a ironia, as contradições existentes no próprio ser ou entre ele e seu redor. Assim, propõe uma leitura em que a epifania só pode surgir das “tenieblas”. Para ela, mergulhar no universo de Blanca Varela é um ato de profunda humanidade, ainda mais quando nos deparamos com um sujeito poético irônico, de uma lucidez extremamente consciente de suas limitações. As limitações referidas seriam, assim, próprias do ser humano, que se configura, geralmente, como um animal nas poesias de Varela.

Nesse sentido, Balladares destaca algumas temáticas recorrentes nas obras da poeta, entre as quais, as estações, a música e o bestiário, todas pensadas a partir de um jogo cromático e de um profundo conhecimento da cor: “el rojo, en Varela, es la fugacidad de la carne, pero es carne al fin” (BALLADARES, 2009, p. 9). Além disso, percebe, nas representações metafóricas, um jogo de claro-escuro; daí a epifania emergir das trevas, onde identifica as metáforas mais recorrentes: a praça, que se prefigura como espaço público e suas dinâmicas até a descrição do íntimo, reconhecido por uma espécie de alteridade, ou seja, a partir das imagens do coletivo; a janela, que dá conta dos sonhos e das ilusões do sujeito poético; a intertextualidade com outras artes, como, por exemplo, a pintura e, por fim, a viagem como representação de passagem de um estado a outro, que permite ao eu lírico se reinventar e recriar sua consciência do mundo. Assim, entende que, em Varela, há uma honestidade na capacidade de observar o vital, embora consciente do passo irremediável do tempo e da morte que perpassa o homem.

Um recente trabalho, “*Cuál es la luz / cuál la sombra: a antítese no Canto Villano de Blanca Varela*” (2010), ainda que enfoque somente o livro *Canto Villano*, merece participar do corpus crítico aqui elencado, por se tratar do primeiro trabalho acadêmico brasileiro sobre a poeta; assim, constitui-se como fonte importante para próximas pesquisas, além de oferecer um olhar diferenciado da poética vareliana.

Mariana Valim debruça-se sobre a antítese na poesia de Blanca Varela, não enquanto dicotomia, como parece em uma primeira leitura, mas em um sentido dialético. Assim, destaca, em relação a esse livro, a desconstrução no discurso mítico-religioso e nos constructos ideológicos do homem e do mundo na sociedade ocidental e, por fim, analisa a intertextualidade com outras linguagens artísticas.

Enfatiza, em um primeiro momento, a referência antitética proposta no título mesmo do livro:

“Canto” remete a uma ideia de sublime, ao que é belo e harmônico, tendo inclusive uma carga religiosa. O canto é feito de ar e som, elementos não materiais. “Villano”, por sua vez, alude ao grosseiro, ao vil, ao comum, aponta para a matéria, o corpóreo e o banal. Como unir significações tão díspares? É o que faz a poesia de Blanca Varela, levando-nos a um caminho de leitura para além de simples dicotomias ou oposições (VALIM, 2010, p. 12).

Valim sublinha que as poesias de Varela nascem sob o signo da desilusão, sentimento que marcou a segunda metade do século XX, na qual a verdade – agora presa a descrições dos métodos científicos – e o progresso enquanto rumo a um final feliz passam a ser questionáveis, tornando a realidade duvidosa e a suspeita de que a base, o chão que até então nos sustentara começava a ruir. Nesse sentido, enfoca como os poemas varelianos corroem e ressignificam duas concepções que regem o pensamento racional: o homem enquanto ser supremo e a realidade arraigada à objetividade científica. Em relação ao primeiro, destaca Valim que a representação humana em Blanca Varela ganha um novo estatuto, segundo o qual somos carne, somos tempo em decomposição, “ínfimos grãos de areia tão submetidos quanto qualquer outro elemento que compõe a natureza” (VALIM, 2010, p. 17). Assim, a dicotomia homem/natureza e as relações de hierarquia e distanciamento entre eles se dissolvem.

Quanto à concepção à realidade, Valim aponta a aproximação dos poemas de Varela com o surrealismo, considerado como um olhar que foge à realidade regida pelos conceitos dogmatizados da racionalidade ocidental. Assim, enquanto no surrealismo o automatismo verbal serve como pedra de toque para forjar o olhar pautado pela razão, na poética vareliana encontra-se uma lapidação que fere o material linguístico, dando-lhe nova forma e sentido e relativizando algumas categorias cristalizadas, na tentativa de subverter as dicotomias estabelecidas pelo pensamento ocidental.

Mariana Valim aponta ainda o caráter blasfemo dos poemas de Blanca Varela no trato com os dogmas cristãos e seu deus onipresente e onipotente, uma vez que exercem sobre o ser humano um poder repressor e massificador. Para a autora, essa suspeição em relação ao

divino e ao sagrado pode ser explicada pela formação da poeta, pautada no pensamento marxista, que fomentou uma visão crítica do discurso religioso e pela própria condição de Varela: de um lado, como mulher, papel secundário e marginal, segundo o cristianismo ocidental, e de outro, sua condição enquanto peruana, perpassada por um Deus católico e implicado na morte da civilização inca e na invasão imperialista espanhola.

Nessa direção, destaca que a relação estabelecida com a instância divina e com Deus, pautada na contestação e na crítica, recai também sobre o homem e a realidade criada pelo discurso mítico e religioso. Assim, Blanca Varela se vale de deus (em minúscula) e do sagrado para afrontar e criticar toda uma história mítica e uma visão metafísica que dogmatizam o ser humano e o submetem “ao cabresto de princípios inquestionáveis e irrevogáveis” (VALIM, 2010, p. 54). Valim destaca ainda que é a materialidade, o dar corpo ao incorpóreo, uma das formas que a poética vareliana encontrou para corromper o discurso metafísico implantado pelo pensamento ocidental; com isso, o divino é esmagado pelo peso da matéria, pelo humano, carnal, abalando a dicotomia humano x divino ou corpo x espírito.

Em relação à proximidade com a linguagem artística, a autora coloca a poesia de Blanca Varela, pós-vanguardista, em diálogo com os movimentos artísticos das vanguardas do início do século XX, principalmente em se tratando da liberdade da crítica e da vocação irônica deixada pelos mesmos para toda a tradição poética posterior. O tempo vivenciado pela poeta, marcado pela desilusão, mescla-se a essa herança vanguardista e, assim, merece ser testemunhado. Nesse sentido, destaca alguns pontos que aproximam a poesia vareliana à manifestação artística em foco, dentre eles a flexibilidade de seus versos, ora curtos ora longos; a feitura de poemas em prosa e em verso ou que misturam ambos os gêneros e especialmente o questionamento em relação à realidade e à arte circundante.

Da mesma forma que La Torre e Modesta Suárez, a autora faz alusão ao diálogo com o movimento surrealista, herdando dele “a decisão de fechar os olhos e ir buscar na sombra, nos escombros da memória, nos espaços furtivos que a luz não alcança, o ponto cego da visão como uma nova forma de lidar com a realidade e de tencioná-la” (VALIM, 2010, p. 82). Também na esteira de Suárez, Valim destaca a entrada da poesia vareliana no universo pictórico, por exemplo, na recorrência dos termos “luz” e “sombra”, que constituem a pintura e o desenho não enquanto antagonismo, mas como complementares, realizando, assim, a conjunção necessária à obra pictórica.

Percebe ainda que muitas construções adquirem, simbolicamente, o estatuto de molduras, como nos poemas “Tàpies” e “Lady’s journal”, apontando também a referência direta a pintores, como é o caso de Rubens e Antoni Tàpies. Para corroborar a leitura, a autora

ressalta que esse último tem como um de seus objetivos justamente dar matéria à transcendência e, assim, cruzar dois domínios, opostos segundo a tradição ocidental (VALIM, 2010).

Por fim, a autora acrescenta a música como outra arte que dialoga com a poeta peruana, a qual se encontra vinculada à memória. Assim, realiza uma leitura de dois poemas nos quais constata a ligação entre a lembrança e a música, cuja base é a conjunção antitética do som e do silêncio.

Com isso sublinho, então, que a poética de Blanca Varela mantém um constante diálogo com o mundo, pois desde a obra de estreia, seu nome é mencionado como um expoente da lírica peruana. A cada livro constrói um caminho próprio, atraindo o olhar da crítica especializada, que vem identificando e destacando os principais eixos temáticos, a escrita original e o amadurecimento poético.

Nas leituras pode-se verificar que determinados críticos coincidem em vários pontos, dentre os quais a questão da lucidez, aquela capaz de manter o sujeito poético consciente da realidade. As propostas interpretativas também convergem no que diz respeito ao caráter místico presente nos poemas de Varela, mas um misticismo diferente, que não busca o caminho e o encontro com Deus. A esse eixo temático se interligam outros assuntos igualmente analisados pelos críticos, em que destaco, primeiramente, a relação do sujeito poético com um deus em minúscula, mais humanizado e, ao mesmo tempo, ausente aos apelos do eu poético, conforme percebe Eva Guerrero Guerrero e Violeta Barrientos. Semelhante a essa última, Mariana Valim tece uma leitura igualmente rica ao perceber na alusão ao divino, uma crítica ferrenha ao cristianismo ocidental e seus princípios inquestionáveis. Além disso, no mesmo âmbito, certos críticos, como Rossella Di Paolo, Eva Guerrero Guerrero e Adolfo Castañón, traçam uma intertextualidade entre o poemário *Ejercicios materiales* e *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, ressaltando o caráter profano em Blanca Varela.

O enfoque à materialidade e ao corpo é outro assunto bastante levantado pelos críticos, principalmente no que tange ao livro *Ejercicios materiales*, como o faz Olga Muñoz Carrasco e Eva M^a Valero Juan. Ambas colocam o corpo, o material como temática, ou antes, como núcleo do livro em questão, seja ressaltando a condição humana enquanto animal ou expondo a carne relacionada à temporalidade e, assim, em decomposição.

Vastas conjeturas, a partir de múltiplas linhas temáticas, a poética de Blanca Varela é uma obra aberta e, por isso mesmo, plurissignificativa, à espera do olhar do outro para se constituir enquanto tal. Nesse sentido, minha proposta interpretativa de *Ejercicios materiales*

seguirá o caminho já traçado pela crítica, aprofundando a relação interior/exterior que perpassa o eu poético vareliano, sua busca e seu caminho a uma interiorização, associados à presença de Deus, um “deus” dessacralizado e do corpo, não para se acostumar a ele e descobrir, assim, a mísera condição humana, mas porque é através dele que se chega ao interior, forma que a poeta peruana encontrou como possível salvação do homem ante o destino incerto e inesperado.

2 “PARA ENTRAR EN LA VIDA BASTA UNA PUERTA”: UMA LEITURA DE *EJERCICIOS MATERIALES*

Após quinze anos sem publicar, Blanca Varela lança *Ejercicios materiales* (1993), composto por treze poemas, que reúne uma poética bastante amadurecida. Se em seus outros poemários a poeta já percorria um caminho perpassado por um tom austero, desvelando um desencanto em relação ao mundo, um “fastio” existencial, nesse livro tais características se intensificam, expondo um sujeito poético voltado, sobretudo, a reflexões envolvendo o corpo, o tempo, a religiosidade e a arte.

O título inspira uma alusão a *Exercícios espirituais* (1548)², de San Ignacio de Loyola, cujo intuito é o de orientar o praticante a uma ascensão espiritual:

Do mesmo modo que caminhar e correr são exercícios físicos, estes preparam e dispõem a alma de mecanismos que permitem livrá-la de tendências erradas, entrar em contato com a Vontade Divina e conseguir a salvação (LOYOLA, 2004, p. 29).

Semelhante a este, *Ejercicios materiales* também incita à salvação do praticante/leitor; no entanto, não busca aproximação com a Vontade Divina, com Deus em última instância. Ao contrário, Deus e seu poder repressor imposto pelo discurso cristão perdem sua sacralidade; o “deus” vareliano é o grafado em letra minúscula, reduzido, rechaçado, “aplastable/ perecible/ digerible” (p. 180), trazido em alguns momentos como interlocutor e, em outros, como objeto do discurso.

Nesse sentido, enquanto Loyola busca na elevação espiritual a salvação do praticante, Blanca Varela almeja uma “elevação carnal” como caminho a uma interioridade, ao “lugar de los hechos” (p. 179); eis a salvação proposta por Varela e, igualmente, o fundamento dos exercícios materiais.

Assim, o corpo pode ser considerado como eixo central de *Ejercicios materiales*, referido em praticamente todos os poemas que o compõem, seja através de sua designação primeira, “cuerpo”, ou em forma metafórica: “ínfima y rebelde herida de tiempo” (“Malevich en su ventana”), “prado negro de fuego abandonado”, “casa vacía” (“Casa de cuervos”), “tierra ajena y carne de nadie” (“Ternera acosada por tábanos”), “carne convertida en paisaje” (“Lección de anatomia”). A simbologia cristã também é abordada nesse poemário, mas com

² Neste trabalho será utilizada a seguinte edição: LOYOLA, Santo Inácio de. *Os exercícios espirituais*. Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2004.

contornos blasfemos, subvertidos: “ni es cierto que bajo su escama mortecina/ dios nos contempla” (“Malevitch en su ventana”), “adán y eva. noé. abraham, david y jesusristo. rancias criaturas del museo del ánima” (“Crónica”).

Esse tom blasfemo é exprimido por uma voz que possui várias faces, deslindando um “eu” que ora se transfere a um outro, referido pelo pronome pessoal “tu”, ora se multiplica em um “nós” ou, ainda, se escamoteia por detrás de um alguém indefinido, justamente quando os infinitivos invadem o poema, aludindo aos exercícios, a propostas normativas em última instância: “conocerse para poder olvidarse/ dejarse atrás [...] enfrentarse al matarife” (p. 177). Essa heterogeneidade discursiva descortina um sujeito fragmentado frente ao mundo que o cerca, perdido de si, em busca de um caminho, de um rumo que, conforme será visto, é traçado em direção ao interior, onde o “eu” se encontra a si mesmo e pode, então, transitar e atuar no mundo. Ao mesmo tempo, a inserção de diferentes vozes propicia a participação do leitor: sinto-me agente nesse “jogo de espelhos”, faço parte do “nós” que aparece nos textos.

Além disso, o diálogo é notável não somente nesse livro, mas em toda a poética vareliana. Em *Ejercicios materiales*, tem-se uma mescla de interlocutores, o sujeito interage em alguns momentos com deus, em outros convoca os leitores, como em “Malevitch en su ventana”: “sí señores/ este es otro día inevitable/ en que me alimento de lo inexacto” (p. 168). Já em “Casa de cuervos”, a conversação é estabelecida entre mãe e filho: “no es tuya la culpa/ ni mía/ pobre pequeño mío” (p. 170). A arte moderna também é trazida ao diálogo, representada, aqui, por Kafka, no poema “Sin fecha”, e por Kasimir Malevitch, pintor abstracionista, em “Malevich en su ventana”, o qual será retomado posteriormente.

Ejercicios materiales conta também com a presença do mundo animal; sublinho que a menção aos animais é uma constante em toda poética de Blanca Varela, como apropriadamente aponta Modesta Suárez: “La obra de Varela encierra un verdadero bestiario; más de la mitad de los poemas (77 de 128 poemas) incluyen una referencia al mundo animal” (SUÁREZ, 2003, p. 138). No livro em questão, percebe-se a menção a distintos animais e também a coisas, pessoas animalizadas: “muerte con nombre de pez”, “la oscuridad del naufragio/ se escapa como un gato” (“Malevitch en su ventana”), filho/leoncillo em “Casa de cuervos”, “el réptil” de “Ejercicios materiales” ou, ainda, recai sobre o próprio sujeito poético: “yo soy aquella/ que vestida de humana/ oculta el rabo” (“Claroescuro”). No poema que abre o livro, é visível a menção ao animal, por se tratar de sua designação primeira, mas, em seguida, lhe é acrescida outra referência: “Dulce animal/ tiernísima bestia” (“Último poema de junio”). Em “Ternera acosada por tábanos”, a imagem do animal é forte, uma vez

que designa, no imaginário vareliano, a vida. Esse poema e os traços marcantes de *Ejercicios materiales* aqui expostos serão retomados nas leituras que se seguem.

2.1 Propostas de visão: um mergulho no interior

O olhar encerra uma atividade de conexão entre o sujeito e o mundo, além de fazer parte de uma corporeidade que dá sentido a tudo o que percebemos. Olhar não é restringir-se aos limites da visão objetiva, mas explorar o ilimitado campo do intencional, revelar segredos, paixões, propósitos. Nesse sentido, “Último poema de junio” e “Malevich en su ventana” inspiram formas de percepção para além do que está aparente, na direção do interior.

“Último poema de junio” inaugura *Ejercicios materiales* e, na condição de primeiro, abre-se a uma proposta que ilumina o livro como um todo, oferecendo ao leitor uma determinada postura e uma leitura voltada para o interior, um olhar mais profundo sobre nós mesmos.

Em sua materialidade, o poema está escrito sob a forma de prosa, inserindo-se na modalidade de gênero designada poema em prosa. Assim, o texto sugere uma liberdade criativa, um dizer poético para além do que está cristalizado, para além das formas, considerando-se que o poema em prosa se desenvolve concomitante à noção de liberdade como motor da criação literária, possibilitando um outro viés de escrita que não somente a versificada (ÁLVARES, *online*).

No que se refere ao título, percebe-se que alude a uma temporalidade estabelecida pelo mês “junio”, o qual remete ao inverno e, assim, na perspectiva das quatro estações, possibilita uma relação com o declínio, com o fim de um ciclo, reforçada pelo uso do adjetivo “último”. Ironicamente, o título sugere justamente o contrário, pois inaugura o livro, modificando, subvertendo a ordem natural da leitura. Essa subversão inspira uma mudança de olhar: em vez de olharmos para a frente, devemos voltar os olhos para trás, sugerindo um movimento cíclico, que pode relacionar-se à linguagem poética, pois, como defende Octavio Paz, a linguagem poética é anterior a toda data, um começo absoluto, “algo que está sempre começando e que não cessa de se manifestar” (PAZ, 1982, p. 227). Assim, o poema em foco, já por seu princípio, problematiza o campo da visão e abre-se à possibilidade de uma outra forma de olhar, colocando o leitor em estado de alerta.

Inicialmente o poema refere-se a uma faculdade humana: o ato de pensar. Pensar é refletir sobre algo, é imaginar; portanto, um processo internalizado. Então, estamos diante de um eu lírico reflexivo, que se olha internamente, pois pensa no seu corpo, conforme lemos no primeiro fragmento: “Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso. ¿Pétalos? ¿Flores? Preciosismo bienvestido, muertodehambre, vaderretro”. Nota-se um tom de ironia em relação ao chamado preciosismo, aqui entendido como um cuidado extremo com as formas, muitas vezes, em detrimento do conteúdo.

Nesse sentido, o símbolo tradicional da flor assume novos contornos. Mariana Valim observa que, nos poemas de Blanca Varela, é flagrante o desejo de desmistificar alguns signos do belo que perpassam a história da arte, como é o caso da imagem da rosa e da flor, vistas de forma ridicularizada e irônica. Entende a crítica que, para Varela, “a poesia já não pode mais ser o lugar do belo, mas sim o lugar da pergunta lançada ao vazio, do riso tão debochado quanto desiludido” (VALIM, 2010, p. 81). Essa subversão é percebida pelos adjetivos dados à flor, que iniciam denotando uma caracterização tradicional e, portanto, positiva (“hermosa”), mas que, no decorrer da leitura, é perdida tornando-se “la violenta flor del ridículo”, até chegar na escancarada repulsa pelo preciosismo.

Nesses primeiros fragmentos já se desvela, de modo sutil, uma crítica às aparências, principalmente considerando a flor enquanto ferida arraigada ao homem, composta de “carne y hueso”, uma flor corrompida: “Se trata simplemente de heridas congénitas y felizmente mortales”. O eu poético coloca a flor e o homem em um mesmo patamar de existência: ambos são corpo e, por isso, mortais. Não há beleza, adorno, a forma em si não tem relevância, pois o que permanece é a constatação de finitude do sujeito. Corroborando tal leitura, as flores também podem sugerir a morte, a decrepitude corporal, uma vez que são oferecidas e colocadas para adornar túmulos no ritual de sepultamento.

Nesse sentido, o terceiro fragmento abre-se com uma expressão composta por apenas um substantivo e um adjetivo que a qualifica: “luz alta”, a qual pode delimitar uma temporalidade, remetendo ao sol, à luz do dia, mas também ao céu, à luz divina, concedendo-lhe um caráter sagrado. Ao mesmo tempo, pode expressar uma forma de ver, de enxergar o que está aparente, na claridade. Assim, segue-se uma série de descrições críticas relativas a partes de um corpo: os pés ganham vida e são designados como “absurdas criaturas”. Apesar de serem somente pés, guiam, de certa forma, o homem e proporcionam sustentabilidade ao corpo. Além disso, o pé deixa rastros, marcando a origem e o percurso da passagem. Mas,

sendo referidos como absurdas criaturas, caminham a “ninguna parte”, descortinando um sujeito perdido, rumando em direção ao desconhecido.

As outras partes do corpo destacadas, mãos e dentes chamam atenção por suas funções: mostrá-las estupidamente, aludindo às aparências; a oração que se segue complementa tal sugestão: “sin haber aprendido nada de ellos”. Nota-se uma crítica talvez mais acentuada em relação a esses últimos – apesar de mãos e dentes estarem dispostos de forma equivalente no verso – pois as mãos basicamente estão sempre à mostra, porém os dentes ficam à vista quando se sorri ou se fala. Esse fragmento desvela um sujeito ficcional desiludido, pois percebe a efemeridade humana; percebe que o corpo, assim, o aparente, o que está na luz, não tem relevância, não prevalecerá. O surgimento súbito do “bermellón”, nesse contexto, pode indicar o fim ao qual nós estamos predestinados, um fim que chega inesperadamente.

O poema avança na referência a outra parte física, mencionada não em sua “essência”, mas composta de adornos: “Y encima de todo y todas las cosas, sobre tu propia cabeza, la aterciopelada corona del escarnio: un sombrero de fiesta, inglés y alto, listo para saludar lo invisible”. O enigmático “invisible”, por significar o que não se vê ou não pode ser visto, intui a existência de algo para além do alcance do olhar; assim, nessa leitura, remete à morte, ao outro lado que o homem desconhece. Novamente se presencia um tom de censura às aparências: o chapéu de festa, inglês, símbolo de riqueza está acima de tudo e de todas as coisas.

Alguns críticos, como Afonso La Torre (1993), percebem uma relação entre o sujeito poético vareliano e Deus, mas uma proximidade conflituosa, pois o trato com essa instância divina é ácido, geralmente de caráter blasfemo. Assim, a referência à “corona del escarnio” sugere uma identificação com a coroa de espinhos usada por Jesus Cristo, relacionando o humano e o divino. Tal aproximação carrega uma ironia, visto que através da exterioridade do sujeito há uma crítica em relação à passagem temporal: o chapéu aveludado, inglês e alto, “coroa do desdém”, serve apenas para “saudar o invisible”, a morte, o desconhecido, pregado pela religião cristã como a prometida vida eterna.

Corroborando tal hipótese interpretativa, a cor vermelha, muito presente na poética de Blanca Varela, é retomada no quinto fragmento em múltiplas acepções: “Rojos, divinos, celestes rojos de mi sangre y de mi corazón. Siena, cadmio, magenta, púrpuras, carmines, cinabrios. Peligrosos, envenenados círculos de fuego irreconciliable”. A construção da recorrência de vermelhos se dá da seguinte forma: primeiro tem-se a oração na qual essa cor está localizada nos extremos, e, no centro, os adjetivos “celestes” e “divinos”, os quais

remetem a instâncias de caráter religioso e puro. Primeiro, há a menção a esses dois substantivos separadamente para, em seguida, unirem-se, um complementando o outro: “Rojos, divinos, celestes rojos” aqueles “de mi sangre e de mi corazón”. Nessas imagens aproximam-se novamente o divino e o humano, simbolizado no sangue e no coração, responsáveis pela vitalidade do corpo. De outra parte, o sangue, acrescido de qualidades de ordem divina e celeste, reporta à história de Jesus Cristo, ao sangue derramado pelo cordeiro de Deus para “limpar” o pecado dos homens. Do mesmo modo, o coração, órgão localizado no centro do corpo, pode sugerir o amor de Deus pelos homens. Mais uma vez, então, tem-se a união do sagrado e do profano, pois essa imagem divinizada é reflexo do sujeito lírico; a referência recai nele próprio, conforme se pode inferir pelo uso dos pronomes possessivos: “mi sangre” e “mi corazón”.

A outra sequência de vermelhos citada mescla metal, cádmio, juntamente com o mineral “cinabrio”. Retomando as possibilidades de significação dessa cor, dialogo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrandt (2009). Para eles, o vermelho-escuro é centrípeto, representa o mistério da vida, estaria ligado aos elementos químicos, dentre eles o cinabrio, que simboliza a imortalidade. Assim, vermelho centrípeto do sangue e do metal em fusão encerra, simbolicamente, a própria essência do mistério vital, e esse mistério é justamente o que intriga o sujeito, implantando a dúvida: “¿Adónde te conducen? ¿A la vida o a la muerte? ¿Al único sueño?”.

Tal recorrência da cor vermelha me remete ao seu surgimento primeiro, no qual é designado como “bermellón”, que, na presente leitura, implica a finitude do ser, em última instância, a desconhecida morte. Nesse sentido, estabelece-se uma relação entre esses vermelhos, ou antes, eles encerram o mistério vital, o destino reservado a nós. Mas o ente poético atenta para o caráter desse “destino”, uma vez que se refere a ele, metaforicamente, como “Peligrosos, envenenados círculos de fuego irreconciliable”.

Assim, há três possibilidades rumo a esse desconhecido: à vida ou à morte ou, ainda, ao único sonho. Nota-se que vida/morte, instâncias contrárias, são colocadas juntas, unidas pela incerteza, pela dúvida. Tal proximidade leva a uma designação comum ao pensamento do cristianismo ocidental: morrer não significa desaparecer: ao homem está reservada uma nova vida. Ela abre o acesso à vida verdadeira, à vida espiritual. A morte é, também, vista como irmã do sono, possuindo, simbolicamente, o poder de regenerar.

Justamente o último questionamento retoma tal conceito, uma vez que traz à luz o sonho, mas importa ressaltar que não se trata de qualquer sonho, mas o único deles. Assim, o adjetivo em questão me permite relacionar o sonho à morte; o “único sueño”, diferente de

todos, pode designar uma forma de morrer pois, quando se sonha, viaja-se para outro mundo, outra realidade. Participamos e presenciamos situações que talvez jamais seriam possíveis em vida. Quando sonhamos nos imaginamos, nos encontramos. Os sonhos também implicam reminiscências, lembrança, memória. A linguagem dos sonhos é praticamente a mesma dos símbolos, pois anima e combina imagens carregadas de afetividade elaboradas pelo sujeito que sonha.

Considerando essa dúvida, recupera-se a imagem da flor, mas desta vez uma “flor de sangue”, que está acima do sujeito, acima do aparente e, assim, pode remeter à ordem divina, colocada em xeque: “es una falsa noticia”, “notícia” enquanto informação acerca de algo, somada à condição de falsa, desqualifica a veracidade do fato; no caso do poema, questiona a verdade divina, pautada no mistério da morte, da prometida vida eterna.

Seguindo na leitura, percebe-se uma semelhança entre o terceiro fragmento e o oitavo, pelos seus princípios: aquele inicia com a expressão “Luz alta”, enquanto este abre com a palavra “Revelação”. Ambas as expressões, assim colocadas, ou seja, ao início de cada oração e precedidas de ponto final, despertam curiosidade; a própria palavra “revelação” já causa um impacto, uma expectativa, pois implica um conhecimento de algo que estava oculto. Levando em conta a linguagem poética, empregada por Blanca Varela para nos dizer algo sobre o mundo e, por isso, objeto de estudo deste trabalho, considero pertinente trazer ao diálogo algumas colocações de Octavio Paz acerca da revelação no âmbito da poética. Para ele, a experiência poética pode ser considerada como uma revelação que se assemelha à experiência religiosa, pois implica um salto mortal, "um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberta pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então, aparece, emerge, esse 'outro' que somos" (PAZ, 1982, p. 166). Mas, atenta que a palavra poética não necessita de autoridade divina, pois se sustenta em si mesma, “é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. A palavra religiosa, pelo contrário, pretende nos revelar um mistério que, por definição, nos é alheio” (PAZ, 1982, p. 166).

Nesse sentido, percebe-se que o sujeito ficcional busca um encontro consigo mesmo, tentando descobrir-se: há uma alternância de pessoa verbal que se estende desde o princípio do poema: de um “eu” passa a um “tu”, sugerindo um constante diálogo. Nessa leitura, o outro a quem o sujeito se dirige é o próprio Deus, o deus em minúscula de Blanca Varela. Mas, considerando as aproximações que o eu lírico estabelece com a instância divina, na semelhança, em alguns momentos, a Jesus, o “eu” e o “tu” mesclam-se, (con) fundem-se, até o oitavo fragmento, no qual, através do vínculo filial por parte do sujeito poético para com

essa pessoa divina, “[...] soy tu hija [...]” (v. 23) marca uma “ruptura”: ele se descola de deus – esse deus que promove lacunas e interrogações em relação à existência humana: “¿Adónde te conducen? ¿A la vida o a la muerte? ¿Al único sueño?” – e assume sua posição de filha, assumindo, também, sua identidade humana, única salvação possível ante o desconhecido: “[...] descartar la divinidad del hombre es la salvación de este último” (BARRIENTOS, 2007, p. 225).

Octavio Paz, dialogando com Rudolf Otto e Schleiermacher sobre a experiência do sagrado, menciona que a noção de dependência criada pelo homem em relação ao desconhecido, ao sentimento original, é designada como “estado de criatura”, cuja característica reside não somente na consciência de nossa pequenez e finitude, mas no fato de nos sentirmos criaturas diante do criador. “Sentimo-nos miseráveis ou nada porque estamos diante do tudo” (PAZ, 1982, p. 174). Paz observa que o estado de criatura é anterior à noção de um criador, semelhante ao nascimento, uma vez que o filho, ao nascer, não tem a noção de maternidade ou de paternidade, mas sim a de orfandade, pois é largado em um mundo estranho, desenraizado, tornando esse sentimento anterior à maternidade ou à paternidade. A leitura feita remete a uma situação original e determinante do homem, o ter nascido:

O homem foi jogado, largado no mundo. E ao longo de nossa existência repete-se a situação do recém-nascido: cada minuto nos lança no mundo, cada minuto nos torna nus e desamparados; o desconhecido e o estranho nos cerca por todos os lados. [...] O fato radical de “estarmos aí”, de nos acharmos sempre lançados para o desconhecido, finitos e indefesos, se converte num termos sido criados por uma vontade todo-poderosa a cujo seio temos de voltar (PAZ, 1982, p. 174-175).

Apesar de o sujeito se reconhecer como filha, o sentimento de orfandade que antecede o vínculo filial, o qual descortina um sujeito fora do seu centro, desenraizado, rumo a um caminho desconhecido, seja ele vida, morte ou sonho, assombra o sujeito poético, ou antes, é o que lhe resta em sua relação com deus.

No decorrer do poema, diferentes partes do corpo foram destacadas: pés, mãos, cabeça, coração. Nesse momento, a “entidade” corporal destacada é o olho do sujeito, representando a percepção visual, além de ser o receptor da luz; mas aqui há uma proposta contrária, em que o olhar sugere metaforicamente a cegueira: “[...] como una aguja que atraviesa un collar de ojos recién abiertos. Todos míos, todos ciegos [...]”. Aquele que é cego se vale de outros artifícios para enxergar, usa a sensibilidade e até mesmo vê na escuridão. De fato, a cegueira em Blanca Varela possibilita a ignorância das aparências enganadoras do mundo para adentrar na sua realidade secreta, profunda. O cego, simbolicamente, representa o

poeta, o inspirado, o ser hipersensível que vê e participa do mundo com outros olhos; ou antes, que reinventa o mundo.

Nesse sentido, destaco que, para Varela, segundo aponta apropriadamente Ana María Gazzolo, o caminho da autenticidade está nas trevas, na escuridão; a noite propicia a interiorização e dela provém uma forma de vida. De outra parte, a luz, a claridade do dia engana (GAZZOLO, 2007, p. 79). Pensando no terceiro fragmento, “luz alta” justamente ilumina o aparente, motivo de desencanto por parte do sujeito lírico. Assim, posso inferir que até o sétimo fragmento o eu aponta para questões relativas às aparências enganadoras, iluminadas pela claridade. A partir da abertura “revelação”, passa a nos transportar para um outro lado, acessível pela reafirmação do humano, do desvincular-se de deus, da luz, para adentrar no profundo, no obscuro que leva ao encontro de si, intimamente ligado ao discurso poético.

Complementando essa conjectura, retomo a imagem do colar de olhos recém-abertos enquanto criações de um “abrir y cerrar de ojos”, produzidos, assim, pelo instante, temporalidade que suscita o momento do piscar de olhos. Estendo a ideia para o campo do onírico, no qual esse momento pode ser visto como o despertar e retornar ao sono, estado de repouso que, atingindo determinada profundidade, possibilita o sonhar. E o sonho, uma vez que cria outra realidade, outras situações a partir de nós mesmos, une-se intimamente ao exercício poético, pois a poesia também edifica outro mundo a partir da realidade em que vivemos e nos transporta para um universo de imagens no qual nos encontramos a nós mesmos. Reitero tal sugestão com as palavras da própria Blanca Varela: “Según mi experiencia la poesía es un fenómeno natural, algo incontrolable. Surge de pronto, de algún encuentro con la realidad – la sociedad, lo que tú eres y no eres. Se produce como una reacción química entre el ser y tu manera de mirar” (VARELA apud GUERRERO, 2007, p. 11).

Seguindo na leitura, nota-se um enfoque ao mal-estar e à dor no oitavo fragmento, sugeridos pelas expressões “agónica hija” e “como una aguja que atraviesa un collar de ojos recién abiertos.” A agulha, nesse caso, inspira um processo de costura, processo altamente sofrido em função de costurar olhos abertos e, ao mesmo tempo, propõe um mergulho no profundo por sugerir a cegueira, o olhar tipicamente vareliano que convida ao obscuro. Em última instância, ao universo das palavras poéticas.

O fragmento seguinte, composto por somente uma oração, retoma a dor num processo metafórico: “El dolor es una maravillosa cerradura”. Modesta Suárez faz um apontamento relevante para a leitura, ao propor que toda fechadura deve considerar um olho, um

observador; assim, em acordo com as ideias anteriores, a dor recupera a imagem da agulha, perfurando os olhos recém-abertos, mas aqui serve como uma espécie de estímulo, justamente pelo adjetivo que a qualifica (SUÁREZ, 2003).

Além disso, nota-se que “fechadura” implica a divisa de dois lados: um externo e um interno, além de ter função de trancar e abrir, para o que, entretanto, necessita de uma chave.

Logo, as passagens seguintes funcionam, em última instância, como chaves e indicam dois lados ou, antes, duas formas de visão: uma que provém da “arte negra” e outra da “arte branca”, sugestivas de dois contrários: o negro e o branco, duas cores carregadas de sentidos significativos. O negro, simbolicamente é associado às trevas, ao céu noturno, assim como aponta o início de uma evolução progressiva. O branco, por sua parte, refere-se à mudança de condição. É a cor que opera a mutação do ser, pois representa justamente a passagem da morte ao renascimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

Sendo assim, a “arte negra”, primeira proposta de um modo de visão, sugere um olhar escamoteado, uma vez que joga com o ato de olhar: “mirar sin ser visto a quien nos mira mirar” (p. 166). Esse olhar alude ao uso da máscara, objeto que esconde quem está por detrás dele; é uma possibilidade de “mirar sin ser visto”. O “eu mesmo” está escondido, escamoteado por detrás da máscara. Nesse sentido, as palavras de María Zambrano complementam tal sugestão. Segundo a autora, “la máscara es algo que se usa para conseguir algo. Es, pues, un instrumento [...] El que usa máscara quiere tomar otra figura [...] No es abandonar la propia figura [...] Es entrar en contacto con una realidad que sólo así es asequible” (ZAMBRANO, 2004, p. 286).

Pensando dessa forma, a “arte negra” permite entrever que nem tudo o que se vê é o que parece; assim, é preciso adentrar em um outro universo, outra realidade. A cor negra, conforme vimos, indica as trevas e uma evolução que, em última instância, ruma à “arte blanca”, proponente de um “cerrar los ojos y vernos”. Novamente abre-se a sugestão do mergulho no profundo, na escuridão interior, no intuito de nos encontrarmos. É “por trás da máscara” que está nosso verdadeiro eu, operando justamente a mutação do ser, conforme sugere a própria cor branca. Nesse sentido, o negro, apesar de oposto ao branco, complementa-o, rompendo, de certa forma, a contradição.

É importante ressaltar, nessas orações, novamente uma mutação de pessoa verbal. O eu ficcional se coloca de forma generalizada, através do pronome “nós”, propondo uma descentralização do sujeito, num trânsito identitário: percorre um “eu”, um “tu” e passa a um “nós”. Mas, justamente por haver essa mescla de pessoas no poema e, nesse ponto, conformar um “nós”, o trânsito sugere uma espécie de “universalização”, pois, anteriormente, houve um

distanciamento do “eu” e do “tu”, determinando a emancipação do sujeito de Deus, que assume sua posição de homem/eu no mundo; concretizada a etapa de autorreconhecimento, o sujeito multiplica-se em um “nós”, que engloba, para além dele, todos nós, leitores.

As próximas orações igualmente remetem a propostas de visões, recuperando a ideia anterior anunciada pela “arte blanca”: “Ver: cerrar los ojos. // Abrir los ojos: dormir”. Há uma relação entre essas duas ideias que faz sobressair o sonho, palavra não dita, mas inferida pelas propostas. Assim, Blanca Varela sugere uma descida até nosso interior, uma entrada no profundo.

“En sueños todo es posible y real”, nos diz María Zambrano (2004, p. 587). Na poesia, também. Então, esses fragmentos, em última análise, propõem uma descida ao interior, que pode se dar por meio do sonho e das palavras dispostas na página em branco, convidando a adentrar sua superfície, a descobrir-lhe os sentidos, o exercício da leitura poética. Dessa forma, o “ver” que insinua interiorização, cegueira/escurecimento é a busca e o encontro comigo, dado pela experiência poética.

O próximo fragmento reitera esse pensamento: “Facilidades de la noche y de la palabra. Obscenidades de la luz y del tiempo”. Percebe-se, por um lado, novamente a proximidade entre a palavra e o ato de dormir, expresso pela noite. De outra parte, tem-se uma estrutura semelhante, mas que coloca em evidência a luz e o tempo. Pela equivalência das frases, podemos estabelecer uma relação entre as seguintes palavras: facilidades/obscuridades; noite/luz e palavra/tempo. Primeiramente, destaco que “facilidade” e “obscuridade” designam questões diferentes, porém não opostas: em seu sentido primeiro, a palavra “facilidade” remete à destreza, oportunidade, mas também à aptidão e dom; “obscuridade”, por sua vez, pode significar algo contrário ao pudor, indecência. Já as outras duas relações que seguem, no caso em foco, têm um sentido antitético, pois “noite” remete à escuridão, ao sono e, assim, a fechar os olhos, diferentemente da luz, que significa claridade, iluminação. Da mesma forma, “palavra” lembra registro; com ela, deixamos registrada nossa passagem pelo mundo, ainda que o “tempo” avance e nos lance cada vez mais para o invisível. As orações citadas evidenciam a posição do sujeito poético em relação à luz, ao divino, justamente por aproximar e qualificar a luz enquanto algo obscuro, contrário à pureza. Logo, não é através da luz que conseguiremos esse “ver” proposto: a luz e o tempo lançam para o desconhecido e para algo externo a nós; a noite e a palavra, contrariamente, facilitam o encontro com nosso eu interior, nossa única e possível salvação.

O tempo é uma das principais vertentes da poética vareliana, podendo ser observada uma reflexão sobre ele nesse poema, desde as interrogações sobre o futuro daquele que é guiado pela luz: “¿Adónde te conducen? ¿A la vida o a la muerte? ¿Al único sueño?”. Justamente essas questões envolvendo a temporalidade vêm incidindo sobre os sujeitos no decurso histórico, sobretudo porque temos consciência de nossa condição temporal e mortal. Há uma tentativa, por parte do sujeito lírico, de retorno, de fraudar a morte, expressa na passagem temporal que transfigura a imagem, “mutila el rostro más amado”:

Y así, la flor que fue grande y violenta se deshoja y el otoño es una torpe caricia que mutila el rostro más amado.

Fuera, fuera ojos, nariz y boca. Y en polvo te conviertes y, a veces, en imprudente y oscuro recuerdo.

Dulce animal, tiernísima bestia que te repliegas en el olvido para asaltarme siempre. Eres la esfinge que finge, que sueña en voz alta, que me despierta (p. 166).

Para tanto, lança mão de duas possibilidades: uma de caráter divino, que lembra a máxima litúrgica “do pó viestes, ao pó retornarás” (Gênesis, 3: 19); essa possibilidade evidencia que, de qualquer forma, o corpo humano, a materialidade física desaparecerá, retornará a ser pó, conforme prega o princípio da criação. O externo corporal humano é apenas carne que desaparece. O outro possível retorno situa-se mais no âmbito do humano por se tratar da memória/recordação, faculdade humana que reproduz cenas passadas, ultrapassando a barreira temporal delimitada pelo avanço sem volta. Nota-se, assim, que a possibilidade na esfera do divino lança o sujeito para a morte ou, antes, para o desconhecido, nomeado “vida eterna”, na religião cristã, justamente uma crítica que está sendo levantada no poema. De outra parte, a memória, enquanto produto humano, é o que possibilita uma “transgressão” temporal, pois podemos presentificar o passado, o obscuro, lembrar para não esquecer; em última análise, vivificar o que já morreu com a passagem temporal.

Além disso, nas duas acepções, há um sentido de retorno. O último fragmento encerra esse pensamento, trazendo a figura da besta, “dulce animal” que se encontra no esquecimento, mas sempre volta, sempre vem à tona. Olga Muñoz Carrasco (2005) chama atenção para a aproximação entre o sujeito lírico e a besta na poética de Varela, ainda que esta venha designada por uma terceira pessoa. De acordo com tal aproximação e pensando na proposta de visões já referida, a besta que vem repentinamente à imaginação do sujeito é ele mesmo, é seu “outro” obscurecido, é a besta que existe em todos nós, conjunto de forças profundas que nos animam. O animal é igualado à esfinge, figura mitológica com cabeça humana e corpo de

leão, que devorava os viajantes, caso não decifrassem seus códigos, aproximando, assim, o humano do animal, implicando também a necessidade de uma decifração, a qual pode ser interpretada como a própria leitura poética.

Observa-se ainda que, para a esfinge, são designadas três funções específicas: é uma esfinge que finge, que aparenta ser o que não é; essa expressão abre-se à possibilidade de semelhança – sonora e gráfica – entre as palavras “esfinge” e “finge”, sendo a última formada pela retirada da sílaba inicial “-es”. Se à primeira fosse acrescido um “d”, a palavra ficaria “desfinge”, propondo um contrário: trata-se do próprio duplo humano, que reside na aparência, iluminado pelo que se vê em uma primeira mirada, e o que está submerso, o lado “animal”, interiorizado no ser, que propõe uma descida ao profundo de nós mesmos.

As outras funções se designam no âmbito do sono: sonhar (em voz alta) e despertar (o sujeito poético). Novamente o sonho aparece nesse poema, mas aqui surge como um sonho na vigília, um sonho acordado, já que é um sonho declamado. Dialogo mais uma vez com María Zambrano, citada por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Para ela, se na vigília o sonho é “transferido a um plano adequado da consciência, ao lugar onde a consciência e alma entram em simbiose, torna-se forma de criação, tanto no processo da vida pessoal, como na realização de uma obra” (ZAMBRANO apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 845). O devaneio acordado sugere, assim, uma descida à intimidade que, de uma parte designa a busca identitária do sujeito e, de outra, um processo intelectual e criativo próprio da linguagem artística, da poesia. O despertar remete ao renascimento, um renascer que incide em um reconhecer (se).

O poema, desse modo, desvela uma proposta de visão que sugere um aprofundamento, uma introspecção, na busca de nós mesmos, da “besta” que existe dentro de nós e que constitui nossa identidade, nosso eu no mundo. Essa busca e encontro se efetivam através da experiência poética que, por seu caráter revelador, é uma experiência sagrada: o poeta procura a si mesmo pelo exercício poético; eu, leitora, procuro meu outro, minha identidade dentro da poesia de Blanca Varela e nela me descubro.

Outro poema que encerra uma proposta de voltar os olhos para além do aparente é “Malevitch en su ventana”. O título já estabelece um diálogo com o pintor abstracionista russo Kasimir Malevitch (1878-1935), fundador de uma corrente fomentada pelas vanguardas europeias, denominada suprematismo, cuja base está nas formas geométricas planas, no intuito de liberar a arte da representação figurativa dos objetos. O aparente da natureza não é importante; o que vale, nessa visão, é a sensibilidade, a sensação que se tem sobre o objeto em

busca de uma forma absoluta, a qual estaria relacionada justamente à “interiorização” do objeto, ou seja, ao senti-lo, enxergá-lo para além do visível, exteriorizado (MICHELI, 1991).

Ainda no título, nota-se que a imagem (quadrada) da janela também pode fazer referência às formas geométricas eleitas pelo pintor, ideia reforçada no fato de que o quadrado foi utilizado em dois de seus quadros consagrados: “Quadrado negro sobre o fundo branco”, de 1913, e “Quadrado branco sobre o fundo branco” de 1918, obras que marcaram uma ruptura com a arte da época.

Nesse sentido, Blanca Varela se vale dos pensamentos e formas do pintor Malevitch para nos dizer algo novo no poema em questão; destacaria, num primeiro momento, uma crítica à luz, ao aparente: o que está na claridade leva ao engano. Da crítica feita, ressalta-se também a via poética aqui eleita: a inexatidão. O inexato serve de alimento ao sujeito poético, é sua única forma possível de ser e estar no mundo.

ah mon maitre
me has engañado como el sol a sus criaturas
prometiéndome un día eterno todos los días

de lo inexacto me alimento
y toda el agua de los cielos es incapaz de lavar
esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy
[...]

sí señores
este es otro día inevitable
en que me alimento de lo inexacto
[...]
(p. 167).

O poema abre com a expressão de um estado emotivo (ah), uma interjeição – que mereceria um ponto de exclamação, não fosse a poesia expressa toda sem pontuação, marcando uma liberdade formal; versos que não têm começo nem fim, que não têm limite estabelecido, libertos, como um diálogo em tom coloquial. O sujeito poético se dirige a alguém, valendo-se da expressão de origem francesa “mon maitre” – meu mestre –, propondo, de fato, um diálogo com esse outro. A próxima estrofe, que abre a segunda parte do poema, também indica um diálogo que, no caso não é estabelecido apenas com uma pessoa, mas sim com diversas, como se nós, leitores, também estivéssemos incluídos nesses “señores”; sentimo-nos partícipes do diálogo travado entre o sujeito poético e “mon maitre”.

Esse outro, conforme é possível vislumbrarmos nos versos, foi criticado por enganar o eu lírico em relação ao fluxo temporal: “prometiéndome un día eterno todos los días” (v. 3); aqui, estamos diante de uma promessa que não foi cumprida ou que não está sendo cumprida,

pois a promessa é tida como falsa no decorrer dos dias. Esse alguém, de acordo com Modesta Suárez, é o próprio Malevitch, equivocadamente homenageado pela perfeição de seu suprematismo. Em sua leitura, Suárez defende um confronto por parte da poeta em relação à perfeição da abstração, propondo uma corporeidade que delinea a imperfeição humana; uma incompletude do eu lírico frente à pureza da abstração (SUÁREZ, 2003, p. 68-71).

Violeta Barrientos, por sua vez, refere a “mon maitre” como Deus; o diálogo, no entanto, seria um monólogo em voz alta, expressando a rebeldia da própria condição humana, que desafia o sol todos os dias, que “vive” do inexato:

Ni el pensamiento ni la palabra como expresión del Ser pueden escapar a la realidad en que están inmersos bajo la envoltura del cuerpo, intermediario obligado entre el entorno y la interioridad, línea divisoria entre la temporalidad y la eternidad (BARRIENTOS, 2007, p. 226).

Para Barrientos, a simbologia cristã, por exemplo, o paraíso, o céu, o fato de ser pó, conferem ao poema um tom blasfemo em relação ao mito fundador, segundo o qual o homem deixa de ser celeste e passa a sofrer condenações do corpo, tornando-se um “animal de palavras”.

Corroborando a leitura de Barrientos, reafirmo o diálogo (ou monólogo) que o sujeito poético trava com Deus: trata-se de um diálogo forte, expressivo, em alguns momentos, agônico; em outros, irônico. A própria referência a “mon maitre” sublinha o trato sarcástico. Isso porque, conforme bem observou Barrientos, os símbolos sacralizados perderam tal caráter e o sagrado ganhou espaço na inexatidão:

polvo rebelde sí
con los cabellos de polvo desordenado
para siempre jamás por un peregrino pensamiento
persigo toda sagrada inexactitud
(p. 167).

O exato se refere justamente ao que é certo, perfeito, que não contém erro. Portanto, o ser humano é excluído dessa definição, visto que não é perfeito, comete erros e se lança temporalmente para um destino indefinido ou, antes, totalmente desconhecido. O sujeito poético, no sexto verso, refere-se justamente a isso, em uma visão de si mesmo forte e, sobretudo, extremamente humana: “esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy” (v. 6). O humano, no imaginário vareliano, jamais estará associado ao que se refere à exatidão, pois sua constituição e temporalidade não lhe permitem.

Além disso, é importante notar que na estrofe citada há outra menção ao homem com a mesma característica do verso anterior: “polvo rebelde sí” (v. 7). A rebeldia está arraigada ao humano, há uma não conformidade em relação ao mundo de aparências, ou seja, ao que promete uma vida eterna e perfeita. Nota-se também que as próprias referências humanas estão ligadas a aspectos do divino cristianismo: o pó e a ferida, que remetem às chagas de Cristo. Sendo assim, temos, como no primeiro poema, o sagrado habitando a instância “profana” da corporeidade do homem.

Em Blanca Varela, o sujeito poético busca a compreensão do mundo, dos acontecimentos que o circundam, e essa busca é incessante e dolorosa; viver é algo altamente sofrido, é como se expressasse uma mágoa de viver. E o modo que melhor representa essa busca é por meio da palavra, da linguagem, da comunicação. Mas a experiência vivida nem sempre é comunicável, e as palavras podem não dar conta do que, de fato, deseja-se expressar. Escrever, expressar-se é conviver com a incapacidade de dizer, como se pode apreciar nos seguintes versos:

suave violencia del sueño
palabra escrita palabra borrada
palabra desterrada
voz arrojada del paraíso
catástrofe en el cielo de la página
hinchada de silencios
(p. 167).

À palavra são conferidas três possibilidades de estados de ser: escrita, apagada e desterrada. Pode-se pensar nessa sequência como o próprio exercício poético, uma vez que o poeta trabalha com a palavra, escreve, apaga diversas vezes até chegar a uma comunhão de ideias, de onde surge a palavra exata, desterrada de seu lugar original, nesse caso, o interior do artista. Mas o exato, conforme já foi dito, não cabe ao humano e, por isso, essa palavra é uma “catástrofe en el cielo de la página/ hinchada de silencios” (v. 15-16), justamente porque não conseguimos expressar com exatidão o que experienciamos. Toda palavra, por si só, é repleta de silêncios.

Andrea Cote Botero, em um estudo sobre a estrutura da poesia vareliana, afirma que um dos elementos dos quais a poeta se vale nos seus poemas é “el collage”:

Collage en tanto que en muchos casos el texto da paso a la mezcla de referentes que provienen de diversos contextos y que se tejen en él diluyendo su centro. Así, las imágenes disímiles parecen hilarse a través de un poder autónomo, que no es racional ni argumentativo, sino simplemente poético. [...] el collage no es solo un elemento visual aquí, es también una manera de multiplicar la idea de la génesis del

texto [...] Cuando se diluye el centro se diluye también la voz y se diluye la idea de una voz como centro (COTE BOTERO, 2007, p. 130).

É o que ocorre no poema em questão, pois, na proposta de um diálogo com Malevitch, intercala duas vozes, dois pensamentos que se unem e se solidificam no poema.

Na quinta estrofe, essa mescla de ideias fica bastante visível já no primeiro verso: “aquí el ojo comienza a desteñirse/ a no ser” (v. 17-18); como que propondo justamente o que pauta o suprematismo: uma visão desprovida de figuração, em que a percepção humana deve “deixar de ser” para enxergar além do que está aparente, sentir o objeto, interiorizá-lo. O próprio advérbio que inicia o verso – “aquí” – propõe uma mudança de perspectiva. Além disso, na mesma estrofe, há novamente a referência da palavra, da voz não pronunciada, retomando a leitura anteriormente mencionada sobre a palavra e seus silêncios. Cote Botero destaca que os poemas de Varela giram também em torno da solidão, solidão do poeta na relação com o “fora”, com a realidade que o rodeia, justamente porque essa realidade não lhe corresponde. Assim, sua linguagem se fecha em si mesma e não estabelece uma conexão/comunicação com a realidade, que nada lhe diz (COTE BOTERO, 2007, p. 143).

Dessa forma, começa-se a entender a posição do sujeito poético frente ao mundo que o rodeia: ele está perdido, perdido de si e do mundo, conforme pretende expressar o vigésimo verso: “(alguien ha perdido definitivamente su balsa)”. A imagem desse verso remete a um espaço cuja base, o apoio, se perdeu; o eu lírico está à deriva, pois a vida mesma não está em acordo com ele: há uma ruptura ou até mesmo uma falta de ânimo para comunicar-se com o mundo.

No decorrer dos versos, desvelam-se imagens simbólicas que remetem a duas instâncias, dois lados ou divisões: “ventana” (título, v. 49, 60), “puerta” (v. 23, 51), “a la deriva sobre el océano/ sopla el viento de la indiferencia” (v. 21-22). As duas primeiras deixam entrever dois lados: um interno e um externo; a porta, principalmente, simboliza um convite de entrada, de passagem, do domínio profano ao domínio sagrado. Novamente trago à luz os dois modos de visão propostos pelo próprio pintor, uma visão da realidade externa e uma que aponta para o interno e, assim, para a proposta do abstrato. O outro verso citado reforça tal ideia visto que expressa o lado externo do oceano, transparecendo a existência de uma parte submersa, o profundo do mar, que poderia ser relacionado ao interior humano.

Além disso, o trato crítico relativo à aparência se faz novamente presente nesses versos, fortalecendo tais conjecturas: quem fica emerso fica perdido, à deriva; na porta entreaberta, a luz externa adentra, “la aurora”, “la lámpara penitente”, que não é confiável ou, antes, que não se faz acolhedora de confiança invade o universo interno. Pensando na

simbologia da porta, tal imagem é reiterada, uma vez que é nas trevas, no profano, no inexato que o sagrado habita, contrariando a presença da luz para que ele se faça presente.

Na estrofe em estudo, destaca-se, ainda, a referência a Deus em minúscula, uma imagem constante nas poesias varelianas, justamente no intuito de aproximar a figura divina do humano, talvez não com o intuito de depreciá-la, mas sim para deixar clara sua posição em relação à distância entre Deus e o homem. Há, de fato, um tom crítico sobre esse ponto no poema em questão, levando em conta desde os versos que o abrem, as simbologias cristãs que são, de certa forma, subvertidas, a repetição da insatisfação do sujeito poético com esse deus que comanda o destino dos homens: “la farsa diaria desaparece tras una mano/ que inciende y apaga a voluntad/ su propia luz” (v. 43-45). A farsa diária nada mais é do que a promessa temporal não cumprida, promessa de uma vida eterna todos os dias, motivo do diálogo do sujeito poético com esse deus que nada lhe diz, que não corresponde a sua realidade da inexatidão.

Observa-se, ainda, que deus é simbolizado metaforicamente pela mão, “la farsa diaria desaparece tras una mano” (v. 43), remetendo à noção de poder e dominação, além de ter a mesma raiz que a palavra manifestação: “manifesta-se aquilo que pode ser seguro ou alcançado pela mão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 589). Nesse caso, trata-se de uma manifestação divina relacionada ao poder, ao poder de deus sobre a vida dos homens.

O verso anterior é ainda mais forte: “flamante cuerpo en pugna con el sol” (v. 42), uma vez que capta a imagem da batalha do corpo com o tempo, como se o sujeito estivesse diante de um espelho enxergando-se em constante decomposição, corroído pela passagem temporal. O sol, a luz, essa instância divina difunde uma promessa impossível de se crer, visto que o viver, o estar no mundo é às vezes tão sem sentido e difícil, que se torna improvável uma visão positiva do futuro. A seguinte estrofe oferece uma imagem que elucida sensivelmente a voz desencantada do eu lírico:

sí señores
 este es otro día inevitable
 en que me alimento de lo inexacto
 de la monstruosa fruta que aletea
 de la huella en el aire
 del recuerdo
 del azogue perdido en alguna alcantarilla
 de lo irrecuperable que se acumula y agiganta
 en afiebrados cristales
 y cruza el aire como una llama
 recién nacida
 (p. 168).

A partir da disposição dos versos, nota-se que, dentro da inexatidão, a qual encerra a existência do sujeito, cabem muitas outras “formas” de vivência, no caso, de sobrevivência, visto que o inexato – e todos os outros complementos apontados na sequência – serve de alimento, substância que contribui para a conservação da vida, configurando uma necessidade existencial do ser humano. As anáforas que constituem a estrofe, pela própria colocação sequencial, desvelam um eu poético perdido, que caminha rumo a um nada sem possibilidade de retorno; do passado, só lhe restam as lembranças. Certamente, pois viver de lembranças apenas vivifica o que já passou; não há como burlar o futuro, ele existe, se faz presente a cada dia, e isso o eu poético sabe e aceita.

É importante notar que o poema em questão é constituído por três partes devidamente numeradas (1, 2 e 3), como uma peça teatral, marcada por cenas. O tom dialógico presente reitera a hipótese aventada, considerando a primeira parte inaugurada com um monólogo que expressa todo o desencanto do sujeito lírico; o próprio ritmo do poema, levando em conta os versos sem regularidade métrica estabelecida, bem como a anulação total da pontuação, marcam o tom amargo desse sujeito em relação ao mundo, ou melhor, à ordem do mundo, capitaneado por um deus que comanda a existência do ser humano; ao sofrimento do homem na terra; ao “peso” desse exterior conturbado que acaba esmagando o interior do sujeito.

Essa relação exterior/interior é vislumbrada nos versos que encerram a segunda parte do poema, quando são retomados os símbolos da porta e da janela:

al otro lado de la ventana
 alguien ha resuelto el enigma
 para entrar en la vida basta una puerta
 el otro lado sigue igual
 nada que la luz no atraviese y oculte
 nada que no sea la antigua y sagrada inexactitud
 que golpea maderos bate alas
 e incendia gargantas y corazones
 (p. 168-169).

A “verdadeira” vida é aquela que se eleva no interior do sujeito. Malevitch “en su ventana” descobriu esse outro lado ou, antes, esse percurso interior e o revelou ao mundo através de suas obras.

A respeito de tais conjeturas, é significativamente rico trazer à luz algumas considerações da escritora Ángeles García Ranz. Em seu livro *El artista interior: de lo espiritual en el desarrollo artístico* (1999), realiza uma leitura da arte no âmbito da tradicional filosofia perene, a qual postula a existência de uma realidade divina inerente ao universo múltiplice das coisas, dos seres vivos e das mentes; o “elemento” divino está dentro de cada

um de nós, constitui nossa natureza fundamental. Além disso, essa sabedoria ressalta que há uma verdade una, há caminhos para alcançar tal verdade, caminhos que se estabelecem através do desenvolvimento espiritual, do desapego, despertando, assim, para a “Realidade divina”.

Dessa forma, a autora propõe uma “filosofia perene da arte”, destacando o interesse do homem, em toda a sua trajetória histórica, em conhecer, compreender e expressar a verdade e uma das expressões mais puras que o ser humano encontrou para desenvolvê-la foi a arte. Ana María González Garza, no prólogo do livro, comenta: “La obra de arte, así contemplada, se asemeja a un espejo que refleja las esencias, la experiencia interna de aprendizaje y de comunicación profunda a través de la cual se toca la realidad del hombre, del mundo y del universo” (GONZÁLEZ GARZA, 1999, p. X). A obra de arte é espiritual, transcende o tempo e o espaço e adentra no universo espiritual.

Em meio a uma atualidade regida por ideais mecanicistas, materialistas e, por conseguinte, objetivos, González Garza menciona que se vive uma sensação de “desencanto” pelo moderno e, por isso, contempla o surgimento de um fenômeno social em que a sensibilidade permeadora do mundo interno do subjetivo humano vem se expandindo em diversos âmbitos, inclusive no da objetividade científica, no intuito de aproximar a tradição filosófica da modernidade, recuperando o sentido espiritual da existência. Assim, propõe que o artista não é um ser encerrado em si mesmo, mas sim que, expressando sua verdade interior, sua realidade circundante e perceptível, faz desta uma declaração de si mesmo, de seu centro.

El artista se ex-pone en su obra, es decir, se sitúa fuera con el fin de llegar al encuentro consigo mismo, con el otro, con el mundo y con el cosmos [...] Esto significa que la experiencia artística se logra cuando se entabla una comunicación intrapersonal e interpersonal en la que el artista a través de su manifestación y el espectador, en un acto de contemplación, se funden en una única vivencia que trasciende los conceptos, las teorías, las estructuras, las técnicas [...] para vincularse en un espacio y tiempo indefinido, ilimitado, eterno. Así contemplado, el arte se convierte en el lenguaje del cosmos (GONZÁLEZ GARZA, 1999, p. XII).

Ángeles García Ranz, ao se referir à arte enquanto representação exterior e interior, destaca a arte abstrata como projeção de uma introspecção, cuja visão interior sobrepõe-se à exterior. Discorrendo sobre alguns artistas, sobretudo Malevitch, defende que o exterior está dentro mesmo do interior: o artista, o pintor, o poeta têm em si uma luz interior que transforma os objetos, o exterior, reinventando-os. Essa luz seria o próprio reflexo da luz divina; tudo faz parte da sensação e da sensibilidade do artista (GARCÍA RANZ, 1999).

A mesma proposta pode ser observada na poesia de Blanca Varela, considerando que a luz, no poema em questão, é relacionada ao aparente e ao divino cristianismo; por isso, trata-se de uma luz que conduz ao engano, negativa. A luz vareliana é aquela que se encontra nas trevas, no obscuro do interior humano, de onde salta a “palavra desterrada”, se exterioriza e “incendia gargantas y corazones” (v. 56), apesar de nem sempre dar conta da experiência que se quer comunicar.

Essa visão do interior é o que prevalece em relação ao diálogo estabelecido entre a poeta e o pintor, responsável pela esperança do sujeito ficcional em relação ao mundo, ao que pode esperar do mundo e, enfim, comunicar-se com ele, levando, assim, o sujeito a encontrar-se em si mesmo:

hoy me despierta
 con su delgado resplandor abstracto la esperanza
 la oscuridad del naufragio
 se escapa como un gato por la ventana
 y alguien vuelve
 sí
 alguien vuelve desvelado y sin prisa
 con un pequeño rectángulo de eternidad entre las
 manos
 (p. 169).

A estrofe em questão é de extrema força positiva, a própria afirmação “sí” que, sozinha, compõe um verso, deixa transparecer tal força, proporcionada pela esperança.

Essa esperança está relacionada à temporalidade, motivo do desencanto reclamado pelo sujeito lírico; este alguém, que na leitura proposta é Malevitch, volta, volta sem pressa, remetendo a uma ideia de calma e apaziguamento, volta desvelado, trazendo entre as mãos um pequeno retângulo de eternidade, que pode remeter ao ideal espiritual, essa visão sensível de interiorizar o objeto/imagem que o pintor elucidou com sua proposta. Para García Ranz (1999), a beleza que o artista modela em sua obra se refere a algo além da experiência sensorial, da existência corpórea, e conduz à origem do percebido, alcançando a enigmática infinitude do ser, a qual poderia estar na imagem do “retângulo de eternidade”, a esperança em meio à inexatidão que movimenta o sujeito. Além disso, o símbolo da mão é novamente trazido à luz, como uma espécie de contraposição de sua primeira aparição no poema: na décima estrofe, a mão designava a imagem de deus em sua onipotência, com a promessa de eternidade que não é cumprida; nos últimos versos, a mão relaciona-se com Malevitch ou, antes, com os ideais defendidos por ele; a eternidade que o sujeito poético anseia só pode ser buscada partindo de uma interiorização da visão.

Pode-se dizer, então, que esse poema dá, senão uma continuidade, um caminho que já nos foi apresentado no primeiro poema, propondo um mergulho no interior, uma busca de encontro com o mundo e conosco, que não se dá no que está do lado de fora, mas sim no que é interno em nós. O universo é regido por forças, por imagens e sons que não são ouvidos nem vistos, mas sentidos. Algo assim como a própria obra de arte, onde se encontram poeta e leitor, unificando-se.

2.2 Corpo feminino, corpo sagrado

A referência ao universo feminino é uma constante na poética vareliana, seja enquanto percurso identitário, considerando que sua voz lírica assume sua identidade de mulher somente a partir do segundo livro *Luz de día* (1963), seja para forjar uma poética tecida no âmbito da maternidade, capacidade exclusivamente feminina. Em *Ejercicios materiales*, é visível a sacralidade do corpo, e o ato de gerar vidas é uma das vias em que o corpóreo ganha contornos divinizantes.

Um poema que dialoga com tal proposta é “Casa de cuervos”, pois faculta uma leitura sobre a maternidade, a relação entre mãe e filho, perpassada pelo conflito e pela dor. Aqui, essa conexão compõe uma forma bastante peculiar, simbolizada no diálogo interior-exterior.

Ao sair do corpo da mãe, o filho passa a habitar o externo, a participar do mundo caótico, da “realidad mal cocida”:

tu náusea es mía
la heredaste como heredan los peces
la asfixia
y el color de tus ojos
es también el color de mi ceguera
[...]
(p. 170).

Novamente o diálogo, tão ao gosto vareliano, se faz presente; mas aqui, o interlocutor é o próprio filho, representado como uma extensão do eu lírico, no sentido de dar continuidade ao seu sofrimento e desencanto em participar do mundo e da sua dura realidade circundante. A imagem desses versos reporta à relação entre o interno e o externo, pois traz a figura do peixe fora de seu habitat natural; em última instância, fora de sua “casa”, as profundezas do mar, sendo sufocado – e morto – pelo externo da emersão. Assim, há uma

comparação entre a vivência do filho e o modo de ser dos peixes, em que tal similitude é representada pelo termo “asfixia”.

Entende-se, dessa forma, que a analogia está justamente no contato com o externo, causando a náusea referida no verso 16. Isso porque, em se tratando do espaço que compõe os versos, a água simboliza a fonte da vida, da pureza e da sabedoria. Descer às profundezas do mar, simbolicamente, representa uma descida a nosso interior, uma descoberta a respeito de nós mesmos. Olhamos adiante do que está aparente, emerso, na luz. Além disso, a água aponta para a fecundidade, para a origem, caminho que conduz ao retorno à vida uterina. Dessa forma, o oceano, habitat do peixe, representa, em última instância, a mãe, fonte originária e espelho que reflete o filho.

O peixe, por sua vez, em função de viver na água, alude também ao batismo; segundo o cristianismo ocidental, “nascido da água do batismo, o cristão é comparável a um peixinho, à imagem do próprio Cristo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 705). Essa hipótese interpretativa possibilita também uma crítica ao externo/aparente que, no imaginário vareliano, pode ser visível no âmbito das convenções e das promessas de vida eterna, sugeridas pelos ideais da religião cristã. Tal conjectura é possível porque, de um modo geral, a escrita poética de Blanca Varela é perpassada por um mal-estar gerado pela comparação cristã entre a imagem de Jesus Cristo e nós, seres humanos, conforme apontado nas leituras anteriores. No caso do sujeito poético vareliano, a semelhança não procede, pois há uma distância entre o “eu” e o “Ele”, como defende Violeta Barrientos:

El ser humano no puede dejar de ser lo que es. De lo contrario, no es sino “predestinado estiercol”. El dios cristiano se encarnó para lograr eternidad, destino que no es el mismo del hombre [...] El tiempo está hecho carne y la carne es la cruz que llevamos (BARRIENTOS, 2007, p. 224).

O aspecto carnal é enfatizado não só nesse poema, mas em todo o poemário de Varela, tanto para delimitar a temporalidade humana, a deterioração da carne, quanto para apontar um caminho, um trajeto que passa do exterior para o interior, segundo pode ser lido nos versos: “y allí te encuentras/ sola y perdida en tu alma/ sin más obstáculo que tu cuerpo/ sin más puerta que tu cuerpo” (versos 57-60). Aqui há a referência a dois “espaços” ou lados que constituem o humano: a alma e o corpo; o primeiro, aproximado à parte interna e o outro, ao lado externo do homem. É através do corpo que o sujeito chega ao interior, ao centro; tanto que o corpo é comparado à porta, símbolo importante no contexto do poema, uma vez que representa o local de passagem entre dois mundos distintos, um conhecido e outro

desconhecido, um claro e outro escuro. De acordo com o *Dicionário de símbolos* (2009), a porta convida a uma viagem rumo ao além, que parte do domínio profano e vai ao nível sagrado; na tradição cristã, ela é responsável pelo acesso à revelação.

Dessa forma, percebe-se, num primeiro momento, que o sujeito poético está perdido de si, sozinho e, em certa medida, aprisionado em seu corpo. A saída do filho provocou uma perda identitária por parte da mãe, por isso se refere ao filho, no sexto verso, como “laberinto hijo mío”. Estruturado como um hipérbato, o verso citado acentua essa hipótese de estar perdido, uma vez que enfatiza a palavra “laberinto”; assim, mais que uma característica do filho, o labirinto adquire o caráter de filho, transparecendo que o sujeito poético está fora de seu centro e em busca do mesmo. Pensando na relação mãe/filho, nesse poema, o centro, onde está escondido o segredo, o mistério da vida, em última instância, onde o sujeito encontra a si mesmo é simbolizado pelo próprio filho, que deixou de fazer parte do corpo da mãe e se desconectou dela.

Nosso interior, conforme mencionei, é onde nos encontramos a nós mesmos; onde nossa “verdade espiritual” está guardada; é o nosso oculto, que está por detrás das portas, nesse caso, por detrás do corpo. Em Blanca Varela, o caminho do espiritualismo, do conhecimento interior enquanto revelação do ser, visto que agora o sujeito encontra-se perdido de si, só depende do corpo. A carne é, ao mesmo tempo, obstáculo e trajeto até o encontro interior; o sagrado habita o espaço humano e, assim, o profano, ligado ao corpo, não é descartado para se chegar ao centro, à alma. Reitero tal posição, lembrando que é no filho, ou seja, em outro ser humano, que o eu lírico se “centraliza”, concedendo-lhe caráter sacralizado.

Além disso, a perda de si, conforme já foi dito, se dá pela ausência do outro, no caso em questão, do filho, pois a mãe se deposita no outro, tanto que se refere ao “tu” como se fosse o “eu”: “sola y perdida en tu alma” (v. 58). Não é o “tu” que está perdido, mas ela mesma; ela se coloca em terceira pessoa, mostrando o seu afastamento de si e, ao mesmo tempo, transfere-se ao outro também para explicitar que, com a saída desse, ela também saiu de si mesma. Por isso o corpo, visto como o caminho de encontro, é também considerado obstáculo.

Na contramão dessa visão, para a tradição cristã, o corpo, na Idade Média, era visto tão somente como uma vestimenta da alma, um peso abominável, lugar do pecado e da culpa. O paradigma de racionalidade dualista de corpo versus alma, de acordo com Antônio Jorge Siqueira, foi pauta dos primeiros padres da igreja católica, que viam o homem composto de um corpo material e mortal, o qual aprisionava uma alma, em contrapartida, imaterial e

imortal, que necessitava ser preservada das tentações corporais. Na esteira de Jacques Le Goff, Siqueira menciona que o período medieval, mais do que qualquer outra época, surge como matriz do nosso presente. Além disso, o sofrimento corporal era algo altamente feminino: “Darás a luz na dor”, disse Deus a Eva. É no final do século XII que a dor passa a ser considerada humana, não mais voltada exclusivamente para a condição feminina (SIQUEIRA, 2011).

Essa visão da maternidade é percebida – e criticada – no poema em questão, não só em se tratando da dor física, corporal, mas, sobretudo, contemplando o sofrimento interno da mãe. “Casa de cuervos” remete ao dito popular espanhol “cria cuervos que te sacan los ojos”, ou seja, os filhos, após toda a dedicação e amor incondicional recebidos da mãe, após “beber o filtro”, a abandonam: “y tú mirándome/ como si no me conocieras/ marchándote” (v. 64-66). Além disso, nota-se a ironia do quinto verso: “Ego te absolvo de mí”, remetendo à absolvição religiosa do cristianismo ocidental: “Eu te absolvo dos teus pecados (Ego absolvo a peccatis tuis)”. Isso porque, nesse caso, a absolvição é dirigida a si mesma: a mãe absolve o filho de si mesma, como se fosse a culpada de o estar lançando ao mundo. A noção de pecado é intimamente ligada à carne, pois quem comete o “erro” é o corpo. A materialidade e a liberdade são condições dadas ao ser humano; é ele – portanto, o corpo – quem decide pela salvação ou pela condenação. Então, tem-se um duplo segmento da culpa: da mãe, pelo ato de gerar; e do filho, pelo ato de sair, deixando-a sem seu centro “organizador”, sagrado. Porém, a culpa é logo negada: “no es tuya la culpa/ ni mía” (v. 7-8), sugerindo que a maternidade provoca essa “crise” na mulher, é um ato de extremo amor, mas é também altamente sofrido, além de ser algo humanamente natural.

Seguindo a leitura, o renascimento e a modernidade colocaram em pauta a questão da morte de Deus e a prevalência do natural em detrimento do sobrenatural, onde justamente se encontra o corpo em carne e osso. O homem de carne e alma está sem Deus, sozinho; há um sentimento de desencantamento com o mundo.

Foi preciso decretar a morte de Deus para afirmar a prevalência do homem. Com o ônus de continuar se perguntando, permanentemente, como preencher este vazio de Deus. Pergunta igualmente feita, em outro sentido, pelo regime de cristandade que demorou muito a responder: o que colocar no lugar dessa coisa “abominável” que era o corpo, para equilibrar o peso e o esplendor da transcendência? Talvez, dado ao nojo que nutria pelo corpo, algo parecido com a dificuldade que tem a contemporaneidade pós-iluminista para, na virtualidade e na fragmentação, afirmar valores éticos e princípios permanentes (SIQUEIRA, 2011, p. 8).

Esse desencanto, num mundo fragmentado, não é uma novidade gestada pela poesia dos anos cinquenta no Peru, mas um traço que acompanha a tradição poética peruana, como em César Vallejo, poeta que se aproxima de Blanca Varela, no que se refere às temáticas trabalhadas, de acordo com alguns críticos. Ambos têm uma visão muito profunda e sofrida em relação ao mundo, uma atitude verbal que se depara com a carência ante a realidade que se lhes apresenta. Em Vallejo, conforme Lucie Josephe de Lannoy (2006), os poemas são a matéria escritural do desamparo, condição em que, através da linguagem, o poeta afirma sua relação consigo próprio e com o mundo. Para ela, o sujeito poético, o próprio Vallejo e a língua atingem o auge da fragilidade, condensando, dessa forma, uma confiança incondicional na sensibilidade humana. Semelhante opinião é a de Roland Forgues que, em um ensaio sobre a poeta, expressa o seguinte entendimento: “De algún modo, la tentativa de Varela, como la de Vallejo desde una formulación distinta, es instalar, frente a la imperfección del mundo como creación divina, la perfección del ser humano como creación propia de sí mismo” (FORGUES, 2008, *online*).

Assim, “Casa de cuervos” se configura sob a imagem do desamparo, da desolação em que se encontra o sujeito no mundo. O poema inicia com uma oração explicativa, que propõe uma justificativa da mãe ao ser que foi gerado, justamente por esse fato, por tê-lo gerado e, ainda, por tê-lo alimentado com uma “realidad mal cocida” (v. 1-2), como um vaticínio sobre o filho: se ela lhe alimentou com uma realidade crua, certamente ele herdará essa crueza de estar no mundo, de viver a sua realidade também de forma sofrida, como de fato demonstra o décimo sétimo verso: “tu náusea es mía/ la heredaste [...]”. Também é por tal predição que o sujeito poético se vê no outro, pois seu nascimento igualmente revela mais um receio do sujeito: o deslindamento de sua finitude temporal:

aquí me tienes como siempre
 dispuesta a la sorpresa de tus pasos
 a todas las primaveras que inventas
 y destruyes
 a tenderme – nada infinita – sobre el mundo
 hierba ceniza peste fuego
 a lo que quieras por una mirada tuya que
 ilumine mis restos
 (p. 171).

O nascimento do filho aponta também para a morte: “[...] todas las primaveras que inventas/ y destruyes”, o isolamento do último verso, acrescido da conjunção aditiva reitera a hipótese levantada, uma vez que dá ênfase à destruição. Apesar de o símbolo da primavera remeter diretamente para a circularidade, para uma renovação da vida, o eu lírico não se vê

refletido em tal perspectiva, justamente porque encara o mundo, o externo, de forma dura, dolorosa e incerta. Além disso, pode-se pensar ainda que o filho representa essa circularidade; por isso, ao mesmo tempo em que “inventa primaveras” também as destrói: uma vez nascido, aponta para o término existencial da mãe.

Cynthia Vich (2007) chama esse processo de “cadaverização”, no qual o sujeito poético se identifica com um cadáver, que morre devido ao processo de dar à luz a criança: “El desasosiego del sujeto proviene de la necesidad que la vida le impone a la madre de aceptar que ese cuerpo que una vez fue parte del suyo es esencialmente *otro* que siempre va a buscar diferenciarse, incluso alejarse de su frente” (VICH, 2007, p. 255).

De fato, na última estrofe, essa perspectiva pode ser vislumbrada, pontuando a saída do filho do ventre materno também como um ato de desapego, marcando, mais que a perda de identidade da mãe, a dor do abandono, do desprendimento do ser que lhe gerou tanto amor, “uno solo y el mismo con tantos nombres” (v. 62). A questão da dor é tão acentuada que se transmuda em desolação, sentida na imagem do filho partindo para outra direção, trilhando o seu próprio caminho, sendo comparada à luz do mundo que se vai sem promessas, sugerindo um destino incerto.

A desolação é também sentida no próprio corpo: “este prado de negro fuego abandonado/ otra vez esta casa vacía/ que es mi cuerpo” (v. 70-72), imagem que remete à outra, ainda mais forte: “hierba ceniza peste fuego/ a lo que quieras por una mirada tuya que/ ilumine mis restos” (v. 44-45). Assim, têm-se, novamente, duas dimensões: uma corporal, representada pelo “prado” e pela “casa” e outra espiritual, simbolizada no olhar do filho. Dialogando com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), o olhar do outro, na perspectiva dos dois autores, é um espelho que reflete duas almas, além de ser instrumento de revelação. Pelo olhar de outrem eu me vejo, me desvelo, me descubro. Assim, o corpo do filho, na ação do olhar, liga o interior da mãe ao seu exterior; é um modo – talvez o único – de ela, mais uma vez, encontrar-se a si mesma.

Ao mesmo tempo, o sujeito poético também se encontra cego, conforme demonstram os versos 19 e 20: “y el color de tus ojos/ es también el color de mi ceguera/ bajo el que sombras tecen sombras y/ tentaciones”. A cegueira propicia um olhar além das aparências, interiorizando o que se vê ou, antes, o que sente pelo contato externo com o mundo. Essa inferência corrobora as colocações anteriores, uma vez que o olhar do filho é o veículo para tal introspecção, que permite ao sujeito poder encontrar-se a si mesmo. A leitura desse verso remete, ainda, a uma proximidade entre o profano e o sagrado, levando em conta que é na escuridão, na sombra, que há a possibilidade de revelação em Blanca Varela, enquanto as

tentações são produtos humanos, desejos do corpo. Dessa forma, a união dos dois “contrários”, selada no uso da conjunção aditiva “e” somado ao do recurso sintático do *enjambement*, isolando e enfatizando a palavra “tentaciones”, acentua tal aproximação.

No âmbito do corpo, vale pensar ainda a respeito da metáfora da mão, de importância social e política, disseminada na Idade Média:

Cheia de ambiguidades, dizem os historiadores. Porque, antes de tudo, ela é signo da proteção e também do comando [...] Os reis, durante muito tempo, reiteravam uma missão divina mediante o uso do poder, à medida que, antes de tudo, declaravam ser a mão de Deus que guiava a humanidade (SIQUEIRA, 2011, p. 8).

Na poética vareliana, a mão costuma vir associada à imagem de Deus: “hasta ese torpe gris que es despertar/ en la gran palma de dios/ calva vacía sin extremos” (v. 54-56). Aqui se tem a “grande palma” como representante de um espaço, o mundo, em última instância, determinado por esse deus dessacralizado. De toda maneira, estar nas mãos de deus é estar a sua mercê. O poder do divino cristianismo é criticado através das qualidades que lhe são atribuídas, pois estando o sujeito no comando dele, seu destino é incerto, sob a promessa da vida eterna preconizada pela religião cristã. Promessa criticada, não há dias eternos. Da mesma forma que a mãe, que rumo a um destino incerto e finito, o filho também marcha para a mesma direção, “como se va la luz del mundo/ sin promesas” (v. 67-68).

Assim, a delimitação de dois espaços expostos no poema, o interno e o externo, simbolizam a relação mãe e filho enquanto sujeitos que, mesmo separados fisicamente, são interligados, possuem um laço de afeto, de carência e, ao mesmo tempo, de dor e solidão. Os dois lados aludem também aos espaços sagrado e profano, descortinando um eu lírico que demonstra uma preocupação com a passagem temporal, pois o tempo profano, entre outros aspectos, institui a precariedade, um tempo escasso marcado pela finitude, ao passo que somente no plano interior é que pode ser alcançada a tão prometida eternidade.

O corpo feminino é igualmente o fio que tece “Ejercicios materiales”, cujo título é o mesmo do livro. O poema é marcado por um tom austero, bem ao gosto vareliano, pois traz novamente a instância divina ao diálogo e expõe o ser humano entregue nas mãos de Deus, como um animal em sacrifício. Alguns críticos, como Adolfo Castañón e Eduardo Chirinos, percebem, já no título do poema, uma alusão à obra *Ejercicios espirituales* (1548), de San Ignacio de Loyola, cujo objetivo último é o de servir de guia aos que desejam ascender à graça divina e purificar a alma. Mas “Ejercicios materiales”, apontam eles, tem uma motivação diferente: aqui, os exercícios giram em torno da carne, do material, do corpóreo.

Além disso, enquanto no primeiro, Loyola enfatiza a figura de Cristo, em Blanca Varela tem-se como sujeito de destaque o homem ou, antes, a mulher, coberta, composta por toda sua feminilidade, corpo em sacrifício capaz de se “descarnalizar” como qualquer corpo, mas que, ao mesmo tempo, é o único com capacidade de gerar vida.

O texto é formado por 85 versos, dispostos em onze estrofes escritas em versos livres e assimétricos. A nona e a última estrofe são compostas por quatro e três versos respectivamente, como que propondo um final marcante, que encerra, de forma concisa, o destino incerto e breve dos homens: “que así vamos y estamos/ que así somos/ en la mano de dios” (v. 83-85). Abrange, também, alguns encadeamentos que, de acordo com Rocío Silva Santisteban (2012), poderiam estar presentes na tentativa de evitar “la emocionalidad abierta y detenerse abruptamente para permitir al lector una reacción sobre la emoción que le provoca” (p. 5). Assim tem-se, já no primeiro verso, um encadeamento que está em acordo com a proposta da ensaísta: “convertir lo interior en exterior sin usar el/ cuchillo”; este corte já “alerta” o leitor a respeito do que deve esperar para os próximos versos, fazendo com que o mesmo reaja diante do que está lendo: é, de fato, uma “cuchillada” para frear a leitura.

Nesses primeiros versos já se observa uma série de propostas, dadas pelo uso dos infinitivos que, por conseguinte, sugerem normas:

convertir lo interior en exterior sin usar el
cuchillo
sobrevolar el tiempo memoria arriba
y regresar al punto de partida
al paraíso irrespirable
a la ardorosa helada inmovilidad
de la cabeza enterrada en la arena
sobre una única y estremecida extremidad
(p. 177).

Eduardo Chirinos, em um ensaio intitulado “El réptil sin sus bragas de seda: una lectura de los 'Ejercicios materiales' de Blanca Varela a la luz de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio” observa, na sequência de infinitivos “sobrevolar [la memoria]”, “regresar [al punto de partida]” e “conocerse [a sí mismo]”, uma introdução sutil às três potências da alma, citadas por Loyola: memória, inteligência e vontade, aplicadas aos três pecados, dos Anjos, de Adão e Eva e do próprio praticante. As potências em questão, menciona o ensaísta, estão intimamente ligadas à imaginação, “entendida como una suerte de ‘escenografía teológica’ necesaria para dotar la reflexión de un lugar que permita una realidad corpórea” (CHIRINOS, 2007, p. 209). Assim, ainda que o poema de Varela não participe de uma teologia religiosa como os exercícios de Loyola, Chirinos percebe o desenho de um cenário, um lugar onde é

possível uma realidade corpórea necessária ao conhecimento. A recorrência à memória para instalar o praticante/ exercitante “cenograficamente” nos primeiros pecados encerra uma nostalgia do paraíso perdido e consciência da expulsão e da queda, recriados de forma negativa em “Ejercicios materiales” (CHIRINOS, 2007):

conocerse para poder olvidarse
 dejarse atrás
 una interrogación cualquiera
 rengueando al final del camino un nudo de carne salarina
 un rancio bocadillo
 caído de la agujereada faltriguera de dios
 enfrentarse al matarife
 entregar dos orejas
 un cuello
 cuatro o cinco centímetros de piel
 moderadamente usada
 un atadillo de nervios
 algunas onzas de grasa
 una pizca de sangre
 y un vaso de sanguaza
 sin mayor condimento que un dolor
 casi humano
 (p. 177-178).

De fato, o poema de Varela aponta negativamente essas questões do cristianismo ocidental e o sujeito poético reconhece que “lo exterior jamás será interior”. Porém, destaco que, apesar de o espaço delineado por Blanca Varela não ser um espaço religioso-cristão, pode ser considerado um “lugar sagrado”, pois há a alusão ao ventre materno, “lo único realmente húmedo y misterioso de/ nuestra existência/ el gran pozo el ascenso a la santidad/ el lugar de los hechos” (v. 59-63). Mircea Eliade sublinha que, na experiência do espaço profano, ainda intervêm valores os quais, de alguma maneira, remontam à experiência religiosa do espaço; por exemplo, lugares diferentes dos outros que, de certo modo, até para o sujeito não religioso, carregam uma qualidade única: “são os ‘lugares sagrados’ do seu universo privado, como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana” (ELIADE, 1992, p. 28).

Além disso, entre os espaços profano e sagrado há um limiar, uma porta que os divide, simbolizando uma passagem. Eliade, nesse sentido, assim coloca:

No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido [...] no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; consequentemente deve existir uma ‘porta’ para o alto, por onde [...] o homem pode subir simbolicamente ao céu (ELIADE, 1992, p. 29).

Considerando que em Blanca Varela o aspecto divino está intimamente ligado ao corpóreo, em um sentido de queda, essa “porta” poderia representar “el gran ojo de la vida” que só as mulheres têm o “dom” de possuir, e a passagem recém-citada pode ser expressa já nos primeiros versos do poema: “y regresar al punto de partida/al paraíso irrespirable/a la ardorosa helada inmovilidad/ de la cabeza enterrada en la arena” (v. 4-7). A imagem da cabeça enterrada na areia acompanha tal hipótese interpretativa, já que, simbolicamente, a posição de cabeça para baixo designa o oposto da ascensão ao céu, do polo de Deus; ao contrário, afunda-se em direção ao submundo animal, às regiões inferiores (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). E é lá, no centro feminino, onde a vida é gerada, onde se forma a matéria humana. Essa relação inversa, do sagrado que se acha no material, pode ser percebida também nos versos finais do poema: “gravedad de la nube enquistada en la grasa/ gravedad de la gracia que es grasa perecible” (v. 79-80). Varela joga com as palavras gracia e grasa, que se assemelham na escrita e no som, acentuando a proximidade das duas instâncias opostas.

Há uma tensão constante entre o sagrado e o profano em todo o poema. Emblemático em Varela, o diálogo com o religioso é tenso; talvez aqui essa conversação seja mais forte e áspera pelo modo como o eu poético designa deus: “matarife”, “el divino con parsimonia de verdugo”. A única identificação possível que se estabelece entre ele e o sujeito se dá através do sofrimento: “no es fácil responderse/ y escucharse al mismo tiempo/ el azogue no resiste/ se hincha y quiebra la imagen/ constelándola de estigmas” (v. 43-47). Tem-se, aqui, uma autocontemplação como passo para a contemplação divina, mas essa tentativa de contemplação pessoal é insuficiente: o sujeito não consegue se reconhecer como imagem e semelhança de deus, o único vínculo possível é pela dor. Além disso, a própria poeta comenta, em uma entrevista citada por Ina Salazar, que desde pequena descobriu a surdez dos maiores, de Deus. Assim, decidiu responder a si mesma, inventando vozes para suprir a solidão. De acordo com a ensaísta:

La palabra es el lazo, pero es el lazo con la ausencia, el vacío, y ese espacio vacante va a aparecer representado por el término Dios, omnipresente en toda la obra. Signo lingüístico que ha perdido su referente y también significativo al que la poeta le va a otorgar diversos significados a veces contradictorios. Así como se habla de una teología negativa podría definirse como negativa la comunicación de la poeta con Dios (SALAZAR, 2013, p. 9).

Os versos que se seguem corroboram a hipótese interpretativa, pois descortinam a imagem do homem só; não há uma alteridade possível ao eu poético: “la ausencia es multitud/ la soledad y el silencio/ sorprenden al que evade la mirada/ al ciego del alma/ al que tembla

[...]” (v. 48-52). As referidas observações também remetem ao livro *Ejercicios espirituales*, onde há uma passagem em que o praticante deve olhar para si mesmo e depreciar-se por meio de três comparações: primeiro pensar sobre quem é, comparado a todas as pessoas; segundo, refletir sobre todos os seres humanos, comparados aos anjos e santos e, por último, refletir sobre o que é a criação inteira diante de Deus (LOYOLA, 2004, p. 52). A resposta vareliana às questões levantadas é clara: solidão. O sujeito está só nas mãos Dele.

Além disso, importa destacar que o ente da enunciação pode ser considerado feminino, bem como o interlocutor, pois o uso do pronome pessoal plural na primeira pessoa – “abrimos lentamente las piernas” – convida o leitor à participação, ele é exercitante do poema que lê. Nas primeiras estrofes (da primeira até a sexta), o sujeito ficcional se mantém fora da enunciação; justamente quando inicia a descrição do órgão feminino, passa a incluir-se através do pronome “nós”.

A alusão ao feminino se dá desde o início do poema, pela imagem do réptil que se “despoja de sus bragas de seda”. A serpente, “el reptil”, está intimamente ligada à figura da mulher, além de ser, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), uma hierofania do sagrado natural, material, não espiritual. No mundo diurno, ela aparece como algo palpável; porém, que desliza por entre os dedos, da mesma forma como escorrega “através do tempo contável, do espaço mensurável [...] para refugiar-se no mundo de baixo, de onde vem e onde a imaginamos intemporal, permanente e imóvel na sua completude” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 815). Enquanto fêmea, ela é enigmática, secreta, com inúmeras metamorfoses. Essas qualificações podem ser percebidas no poema, visto que a serpente/mulher é designada despida de sua roupa íntima e conhecedora da felicidade de penetrar-se a si mesma. Em outras palavras: voltada ao seu centro interno, a mulher é capaz de gerar matéria que é a sua extensão, a metamorfose feminina se dá no corpo, através da gestação.

Nesse sentido, há uma transformação no decorrer do poema que remete ao corpo feminino e, assim, à ideia de nascimento:

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

entonces
 no antes ni después
 « se empieza a hablar con lengua de ángel »
 y la palabra se torna digerible
 y es amable el silbo de los aires
 que brotan quedamente y circulan
 por nuestros puros orificios terrenales
 protegidos e intactos
 bajo el vellón sin mácula del divino cordero
 (p. 178-179)

O ato de contemplação centra-se no órgão genital feminino, o “lugar de los hechos”; é lá, nesse lugar exato, que ocorre a transformação, onde se “começa a falar com língua de anjo”, marcando a sacralização desse local. Pode-se pensar, certamente, que se trata da geração e nascimento de um filho, como em “Casa de cuervos”, em que o objeto sagrado remete à criança, ou seja, a algo interno e material, carnal. Mas, levando em conta a questão da palavra – “y la palabra se torna digerible” –, o nascimento enquanto aspecto divino estaria na própria criação do poema, o nascimento e a materialidade da palavra escrita, palavra poética que transcende o corpóreo: “En el poema se hace hablar al cuerpo, y éste por el lenguaje se trasciende” (SALAZAR, 2013, p. 13); palavra que, após digerida, internalizada, se exterioriza, e isso é representado no poema de uma forma bastante corporal, que coloca lado a lado o humano e o animal: “santa molleja/ santa/ vaciada/ redimida letrina” (v. 73-76). Percebe-se que o sentido convencional da maternidade é subvertido, pois o parto é comparado à evacuação, relação que pode ser estabelecida por um viés negativo, primeiro pelo sofrimento mesmo de parir um filho/ criar um poema, e pelo fato de, uma vez fora, o interior se converter em exterior. Apesar de ter sido criado à imagem e semelhança do criador/ mãe, nunca serão iguais e nunca mais haverá o regresso: “lo exterior jamás será interior” (v. 9).

Assim, os exercícios materiais de Blanca Varela, bem como as regras espirituais de Loyola também ensinam, guiam o leitor; todavia o caminho de ascese enfoca a matéria, a constatação e aceitação da “gracia” enquanto “grasa perecible”. Como em “Casa de cuervos”, a graça, o divino centra-se no corpóreo. Mas, enquanto aquele é delineado por contornos angustiantes, uma vez que a mãe sofre um processo de desconexão do centro/filho, que passa a partícipe da dura e corrosiva realidade, em “Ejercicios materiales” a ideia de gerar, ainda que haja o reconhecimento de que “el exterior jamas será interior”, é preenchida por um certo otimismo: apesar de estarmos “en la mano de dios”, sendo, assim, sujeitos finitos, é através do corpo que geramos, criamos o outro, nossa extensão, que perpetuará e transcenderá o meramente material. Esse pensamento reforça o possível viés metapoético relacionado ao ato

de dar à luz, pois o poema é palavra, registro e registrar nossa passagem pelo mundo é uma forma de eternizar-nos.

2.3 O animal humano em *Ejercicios materiales*

A referência ao mundo animal se faz presente em toda a trajetória poética de Blanca Varela, principalmente no que tange à aproximação do homem com a figura do animal. Milena Gutiérrez aponta que a metáfora animal em Varela alcança sua intensidade máxima a partir de dois âmbitos: um que diz respeito ao individual e constitui o sujeito poético e outro que pertence ao religioso, sagrado. Nesse sentido, sugere que a exploração dos dois campos possibilita a percepção de um dos principais efeitos da metáfora animal na obra vareliana: a dessacralização do religioso (2008, p. 215). Justamente esse despir o religioso de sua “vestimenta” sagrada confere uma transferência de caracterização: é o humano, constituído de toda sua animalidade e carnalidade, que ganha contornos divinos.

Um poema que consegue captar com perfeição a sacralidade humana/ dessacralidade divina é “Ternera acosada por tábanos”. Em relação aos outros poemas que constituem o livro, este é um dos mais impactantes, pois descortina uma imagem chocante, uma situação de angústia, uma estranheza ante a vida, simbolizada em uma novilha coberta por moscas³. O título encerra uma imagem desagradável, desconfortável, mas altamente sugestiva. Uma imagem comum no meio campesino, mas que fere e choca quem a assiste ou quem a percebe. Dessa imagem configura-se uma identificação do sujeito poético com o animal, o animal humano, tão emblemático na poética de Blanca Varela.

Em sua estruturação, o poema divide-se em oito estrofes assimétricas: quatro constituídas por quatro versos, duas por apenas um verso e as últimas apresentam seis e três versos, respectivamente. É escrito em versos livres, sem iniciais maiúsculas e basicamente sem pontuação; somente duas estrofes são demarcadas por interrogações que, por tratarem de indagações, suscitadoras de respostas, convidam à reflexão, além de despertar a curiosidade no leitor.

³ Alguns críticos relacionam a feitura deste poema com um caso verídico ocorrido com a poeta, que presenciou uma cena bastante chocante: certa vez, observou um tumulto num terreno baldio em frente ao Fondo de Cultura (onde trabalhava na época): uma mulher tentava agredir uma menina grávida que saía do local com alguns meninos a sua volta, todos sujos, talvez por terem passado a noite ali. Essa mulher era mãe de um deles e acusava a menina de estar oferecendo drogas ao filho, de ser a causadora de toda a situação, mas todos defenderam a menina, inclusive a poeta. De fato, Blanca Varela comenta esse episódio e reitera: “Entonces yo escribí un poema que se llama ‘Ternera acosada por tábanos’, que vino [...] mucho después” (VARELA, 2006, p. 28-29).

Essa dimensão questionadora inaugura o texto, ainda que se perceba, em um primeiro momento, uma certeza e uma segurança por parte do sujeito poético, ao afirmar que: “podría describirla” (v. 1). O tempo verbal futuro do pretérito, no primeiro verso, já deixa entrever uma lembrança, pois o sujeito levanta uma hipótese, supõe que poderá descrever algo. Logo essa segurança falha, como todo o ato de resgate pela memória, cedendo lugar a uma indecisão e uma oscilação sobre o que pretende descrever: “podría describirla/ ¿tenía nariz ojos boca oídos?/ ¿tenía pies cabeza?/ ¿tenía extremidades?” (v. 2-4). As dúvidas que passam a pairar sobre o eu lírico, reafirmam que estamos no espaço/tempo da lembrança, embora seja somente na segunda estrofe, pela referência a “recuerdo”, que tal ideia é, de fato, concretizada.

A construção anafórica dos primeiros versos, ao assinalar incertezas em relação a esse ser que o sujeito tenta reconstituir, cria um ambiente de dúvida, de insegurança, não pelas interrogativas, que carregam em si a marca da dúvida, mas pelo que é questionado. Ao indagar acerca da constituição física do ser, pois se trata de partes de um corpo, o sujeito concede ao mesmo características de devastação, um corpo quase sem corpo.

Porém, reforço que estamos no terreno fluido da memória, que recupera imagens e as seleciona. Alfredo Bosi (1977) designa “co-existência de tempos” este da memória ou do sonho, no qual o presente refaz o passado através da imagem retida e suscitada pela lembrança. Toda a imagem, embora compondo uma recordação, ou seja, sem a nitidez do momento no qual foi vislumbrada, pode ser objeto de retenção e evocação, pois terá um mínimo de coesão e contorno para existir na mente do sujeito.

Assim, nos espaços recônditos da memória, descortina-se, na segunda estrofe, um fragmento do que ficou registrado: um animal carregando nas costas aquele “halo de sucia luz”, formando uma espécie de outra pele sobre o animal. Percebe-se que o advérbio de modo “sólo” adquire uma dimensão excludente, marcando o processo seletivo da lembrança: o fato de ter face, ouvidos, pés e cabeça não são relevantes na reconstituição da imagem que somente ganha contornos claros na terceira estrofe. Antes, a imagem da terneira era apenas inferida pelo pronome “la” em “describirla”, remontando à novilha.

Percebe-se que as três primeiras estrofes são de natureza mais descritiva, conforme sugeria o sujeito ficcional ao início do poema e traçam uma espécie de percurso até a descrição total da imagem:

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

¿tenía extremidades?

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

voraces aladas
sedientas bestezuelas
infamantes ángeles zumbadores
la perseguían
(p. 175).

Temos, assim, a novilha descrita como um animal terno, “una ternura que parece inherente a su condición animal” (RODRÍGUEZ GUTIERREZ, 2008, p. 220), indefeso, ou antes, que não tem outra possibilidade de sobrevivência. Sua realidade é dura e dolorosa, mas é a única forma possível de viver. As moscas, longe de serem ternas e indefesas, ganham qualificativos no âmbito da impertinência e do mal – causam o mal. É também conferido a elas um caráter sagrado, mas ironicamente: são aladas, como anjos; ao mesmo tempo, são vorazes bestinhas, coroando com um “halo de sucia luz” a terneira; “sucia” não só pela cor escura e aspecto dos insetos em conjunto, compondo quase uma outra pele do animal, mas pela constituição mesma das moscas: se alimentam de carne apodrecida, se multiplicam na podridão. Além disso, o corpo, o sangue da terneira é para as moscas uma forma de alimento; elas precisam disso para sobreviver, conforme aponta Jean Franco:

El cuerpo de la ternera es para el tábano un campo donde puede pastorear. “Era la tierra ajena y la carne de nadie” es una frase que invierte “la carne ajena y la tierra de nadie” para señalar que para el tábano la identidad del animal es indiferente (FRANCO, 2007, p. 238).

O animal, as moscas, os humanos, buscam sobreviver; o instinto de sobrevivência é inerente a nós. É o que se costuma designar vida. Viver nada mais é do que se mover por e pela sobrevivência. Desse pensamento, descortina-se, então, a possibilidade de aproximação entre o animal e o homem. O “milagro mortecino” encerra a visceral identificação do sujeito poético com o animal/niña/idea: sua vivência e experiência se revelam através daquele animal.

Nesse sentido, enfoco a questão identitária desse animal/niña, uma identidade deturpada desde o início do poema. Sabemos que se trata de uma terneira, mas a indecisão e a seleção da lembrança, que resgatou tão somente o necessário, excluiu partes fundamentais na constituição identitária desse ser: tirou-lhe a face, a voz, o olfato, o tato, a audição, a capacidade de pensar e de mover-se no mundo. O que ela é, afinal? É um pedaço de carne, de

matéria destruída, sofrida, corroída. “Era la tierra ajena y la carne de nadie” (v. 13), um verso que parece encerrar a imagem descrita da novilha coberta por moscas: espécie de cadáver, desprovida de pés, cabeça, de todos os órgãos. É terra alheia e carne de ninguém porque perdeu a identidade, tanto no plano físico, que estampa um corpo mutilado e, portanto, quase irreconhecível, quanto no plano subjetivo, onde o animal/sujeito já não se reconhece a si.

No que se refere à identificação entre o homem e o animal, Maria Esther Maciel, em um estudo sobre a zooliteratura contemporânea comenta: “os textos centrados nos animais existentes, por sua vez, tendem a investigar a complexidade que estes representam para a razão humana, buscando extrair deles, inclusive, um saber alternativo acerca do mundo e da humanidade” (MACIEL, 2008, p. 44). Segundo ela, alguns autores enfocam o mundo animal com diferentes motivações: éticas e afetivas, memorialistas, com o intuito de salvar alguma espécie do extermínio ou enfatizando o lado humorístico. No caso do poema em questão, o eu poético vareliano destaca o animal em sua vivência dolorosa e sofrida, enfocando não somente a terneira, mas também as moscas que dela necessitam. Citando Ted Hughes, diz Maciel que, seus poemas, pela força da cinestesia (entendida em seu livro como “sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição dos corpos”), exploram a subjetividade animal a partir de uma interação física com ela. Assim, o poeta se vale de um processo que não é propriamente o da metáfora ou imitação, estaria mais no âmbito do pacto ou contágio, ou seja, de uma comunicação transversal entre indivíduos diferentes. Em suma, seria deixar-se possuir pelo animal, metamorfosear-se momentaneamente nele, senti-lo (MACIEL, 2008, p. 57).

Maciel observa ainda que, entre os humanos e o animal, sempre existe a ausência de uma linguagem comum, o que possibilita uma distância e uma diferença de um em relação ao outro. Mesmo assim, isso não anula o que os aproxima e os coloca também em relação de afinidade. “Falar de um animal ou assumir sua *persona* não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita” (MACIEL, 2008, p. 68).

Jean Franco também comenta, em um ensaio centrado na poeta, que a “otredad” mais radical de Blanca Varela se encontra no animal, e diz que “enfrentarse a la otredad del animal es conocerse a si misma” (FRANCO, 2007, p. 232).

De fato, esse (re)conhecimento se desvela, nesse poema, em um percurso introspectivo, uma vez que se trata de uma recordação. O eu poético remonta a um tempo passado, internalizado para ascender à revelação, que, em Blanca Varela, se dá justamente no âmbito do escuro, do interior. Todavia, encontrar-se nesse animal é uma constatação

angustiante para o sujeito ficcional: “[...] qué horrible dolor en los ojos/ qué agua amarga en la boca/ de aquel intolerable mediodía” (v. 20-22). Estamos no âmbito da luz e, portanto, divino. Nota-se, certamente, que o animal, além de ser coberto pelas moscas, é coroado por elas, observação que não poderia nos escapar, pois nos lança de imediato à instância sagrada. Assim, a terneira, animal tipicamente sacrificial, que “lleva a cuestras/ como otra piel/ aquel halo de sucia luz” (v. 6-8), pode ser identificado com a figura de Jesus, o cordeiro de Deus da religião cristã, que se entregou em sacrifício para a salvação dos homens.

Corroborando a leitura, retomo os primeiros versos, nos quais se percebe que as indagações do sujeito poético partem do centro e tomam, simbolicamente, o formato de uma cruz: do nariz (centro), aos olhos, boca e ouvidos; pés e cabeça; e extremidades. As três primeiras estrofes também sugerem a orientação em forma de cruz, visto serem constituídas por quatro versos, aludindo ao referido símbolo. A própria situação/identificação igualmente remete à imagem da cruz: temos o sujeito poético observando na verticalidade esse animal que passa – em sentido horizontal – e se identifica com o que vê. A verticalidade, aqui, pode refletir a posição em que se encontra o ente lírico, mas também remete ao aprofundamento do olhar. Já o animal, objeto de representação, está em uma posição horizontal e sua visão também é horizontal.

Assim, se estabelece uma cadeia de aproximações – que pode justificar o motivo de desencanto do sujeito ficcional: o animal sugere a imagem de Jesus; o homem (niña) se reconhece no animal; o homem se vê em Jesus, como um ser em constante sacrifício. Assim, o humano e o divino ocupam uma mesma posição, havendo, dessa forma, uma transferência de atributos: o divino, ao aproximar-se do humano, se profaniza; o homem, ao acercar-se do divino, se sacraliza.

A simbologia da cruz, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, vai ao encontro dessa hipótese interpretativa, pois, para a tradição cristã, ela designa o crucificado, o Cristo. “Ela é mais que a figura de Jesus, ela se identifica com sua história humana, com a sua pessoa. [...] Onde está a cruz, aí está o crucificado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 310). Como também, é símbolo do intermediário, da comunicação, daquele que é reunião permanente do universo e comunicação terra-céu; nela se juntam terra e céu.

Essa relação entre o humano e o divino é recorrente em Blanca Varela, como se percebe nas outras leituras e, nesse poema, há uma oscilação entre o sagrado e o profano até mesmo através das estrofes, formadas basicamente por quatro versos, e as últimas apresentando seis (3+3) e três versos, respectivamente. Dialogo novamente com Alain Gheerbrant e Jean Chevalier (2009), os quais referem que o número quatro simboliza o sólido,

o palpável e, também, o terrestre, o humano; o três é um número de ordem divina, é um número do céu, da grande Tríade. O sagrado e o profano também são constituintes caracterizadores das moscas, que metaforizam, ao mesmo tempo, a cruz e os espinhos carregados pela teineira.

O “señor” a quem o sujeito reclama não é Deus, não há um “Deus te guarde”, uma presença divina e salvadora (BARRIENTOS, 2007). Pelo contrário, o que se descortina é tão somente uma aproximação com o divino, mas não na sua instância salvadora. A identificação se dá no âmbito da dor e sofrimento, dor de (sobre)viver. A vida, para o sujeito poético, é esse transcurso temporal que corrói a carne, esse caminhar rumo a algo que desconhecemos, carregando, penosamente, a cruz que a cada um designou carregar. As moscas podem também representar, simbolicamente, o próprio tempo, a nossa consciência, as perturbações que constantemente nos povoam, essa realidade “mal cocida”. Além disso, a referência à teineira – niña –, e não à vaca, além de remeter à imagem do típico animal sacrificial, desvela a interrupção da ordem natural da vida. Nesse sentido, posso relacionar o poema com “Casa de cuervos”, no qual a mãe se culpa, de certa forma, por colocar o filho no mundo, entregá-lo a esse externo doloroso; tê-lo feito nascer e já, em tão pouco tempo, estar apontado para a morte.

Assim, o poema citado encerra mais que um ciclo penoso de nascimento – crescimento – morte: desvela aquele mal-estar vareliano em relação ao externo, à realidade circundante do sujeito. A vida é, para ele “más rápida más lenta/más antigua y oscura que la muerte” (v. 23-24). Vista desse modo, a vida, em última instância, é ainda mais dolorosa que a morte; é o carregar, constantemente, o peso do tempo que corrói a carne, o corpo, o material rumo a um destino incerto, atrelado a uma carga que, segundo Violeta Barrientos (2007), é mais pesada que a do próprio Deus.

PALAVRAS FINAIS

Aderir ao mundo objetivo é aderir ao ciclo do viver e do morrer, que são como as ondas que se levantam no mar; a isso se chama: esta margem... Ao nos desprendermos do mundo objetivo, não há morte nem vida, e ficamos como água correndo incessantemente: a isso se chama: a outra margem.

Octavio Paz

Ao final deste trabalho, as palavras de Octavio Paz são como um eco dos poemas de Blanca Varela. Esse outro mundo, a “outra margem”, somente é acessível pela imaginação simbólica. Ao penetrar o universo da poesia, temos a possibilidade de sonhar, de nos recriarmos e reinventarmos numa outra realidade. Esquecemos o tempo; somos, enfim, sujeitos livres. É uma experiência de descobrimento, de desnudamento, de mergulho: enxergamos além da percepção, numa viagem ao interior de nós mesmos.

Nesse sentido, no transcurso desta pesquisa, almejei uma aproximação com a poesia vareliana, estabelecida por um viés intimista, um trajeto direcionado ao interior, realizado pelo corpo. Assim, o fio condutor de *Ejercicios materiales* é a matéria ou, antes, o humano revestido de toda sua carnalidade, representado no corpo da mulher, visto que o sujeito poético, nos poemas analisados, é marcadamente feminino. Somente em “Malevich en su ventana”, presencia-se um eu lírico neutro; todavia, a feminilidade das palavras escolhidas para definir-se, permite a inferência de gênero: “esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy” (p. 167).

Ao direcionar o enfoque para o âmbito do corpóreo, Blanca Varela realiza uma inversão de tributos: o divino se profaniza e o humano se sacraliza. Dessa maneira, depreende-se que não só a carne é eixo central desse poemário, mas também o que concerne ao divino, seja para estabelecer uma relação, seja para ironizá-lo ou, ainda, para que sagrado e profano fundam-se, nas imagens do filho e do corpo feminino. Assim, sagrado e profano, interior e exterior, animal e humano, conceitos tão contrários, são, ao mesmo tempo, tão próximos entre si. Nos poemas estudados, eles não são excludentes, mas estão numa constante relação dialógica.

Dessa maneira, o livro em estudo não se considera um contraponto a *Ejercicios espirituales*, de Ignacio de Loyola: eles dialogam à medida que a vontade de aproximação ao divino está presente em ambos. O mal-estar que se descortina aos olhos do leitor, sob a forma de crítica à luz e ao aparente, orienta-se à dogmática religião cristã e suas promessas de vida

eterna. O sujeito ficcional vareliano encontra-se solitário no mundo, caminhando em direção ao desconhecido. Nesse sentido, a temporalidade é abarcada de forma desabrida. Contrapondo a noção de transcendência baseada na referida eternidade, a possibilidade de transcendência, para a poeta, está na carne como forma de extensão, simbolizada no filho, ou no poema enquanto registro, palavra inesgotavelmente proferida.

Esse mal-estar e desencanto pela realidade circundante são estampados nos poemas em imagens altamente significativas, ásperas, corrosivas e igualmente encantadoras, como em “Tenera acosada por tábanos”. Liberdade e diversidade são notas dominantes nos textos varelianos, que fogem a qualquer tipo de padronização: mesclam-se poemas em prosa e versificados; a pontuação é abolida em alguns; em outros, recusa-se ao uso da letra maiúscula para indicar início, marcando, assim, um ritmo livre e os poemas entrelaçam-se.

Cabe destacar ainda que o sujeito poético vareliano estabelece relações de alteridade, por um lado, com o animal, enquanto produto humano e humanizador; por outro, a outridade se dá corrosivamente na imagem de Jesus Cristo, em sua constituição humana; assim, a aproximação se afirma pelo viés do sofrimento. Em “Casa de cuervos”, a vinculação, através do olhar do filho, também implica um reconhecer-se, enxergar-se no outro, conforme foi conjecturado.

Assim, “como una aguja que atraviesa un collar de ojos recién abiertos” (p. 166), a palavra vareliana é estupefaciente e angustiante, choca profundamente, e é nesse espanto que encontramos e experimentamos o encantamento de sua poesia. Finalizo este estudo com o sentimento de que ele é apenas o início de uma longa caminhada, pois aqui estabeleci tão somente um contato, a abertura a uma vastidão de possibilidades interpretativas.

Contudo, tal contato com o universo ficcional de Blanca Varela, ao me penetrar por inteiro, possibilitou a formação de um elo que jamais será quebrado, um elo entre sua poesia e meu ser. Revelei-me em minha possibilidade de leitura, me “ficcionalizei” em meu trabalho, registrei minha passagem pelo mundo e anseio que tal registro contribua para próximas pesquisas, dada a riqueza plurissignificativa de sua poética.

Referências

ÁLVARES, Luísa Benvinda Pereira. Poema em prosa e Romantismo: caminhos iniciáticos. *Biblioteca Digital - FLUP*. Porto, 1995. Disponível em:

<<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5741.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

BALLADARES, María Auxiliadora. Sobre Blanca Varela. *Revista Kipus*, Equador, n. 25, sem. I, p. 5-10, I Sem. 2009. Disponível em:

<<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2057/1/RK-25-In%20memorian-Balladares.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

BARRIENTOS, Violeta. La náusea vareliana. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 221-228.

BÍBLIA, Gênesis. Português. Bíblia Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990. Cap. 3, vers. 19.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/ Ed. USP, 1977.

CASTAÑEDA, Esther; TOGUCHI, Elizabeth. Blanca Varela y su tradición poética. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 99-108.

CASTAÑÓN, Adolfo. Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio. In: VARELA, Blanca. *Donde todo termina abre las alas: poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, p. 5-22.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIRINOS, Eduardo. El réptil sin sus bragas de seda: una lectura de los “Ejercicios materiales” de Blanca Varela a la luz de los Ejercicios espirituales de San Ignacio. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 205-219.

COTE BOTERO, Andrea. La irrealidad sensible: Ejercicios de un decir material. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 127-145.

DI PAOLO, Rosella. La palabra entre los dedos. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 173-180.

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

ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: lector in fabula, a cooperação interpretativa nos textos literários*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1993.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FORGUES, Roland. *Blanca Varela, fundadora de una utopía poética que ignora, asume y trasciende el género*. Disponível em: <http://www.ciberayllu.org/Ensayos/RF_BlancaVarela.html>. Acesso em: 5 dez. 2011.

FRANCO, Jean. La gana del alma que es el cuerpo. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 231-241.

GARCÍA RANZ, Ángeles. *El artista interior: de lo espiritual en el desarrollo artístico*. México: Plaza y Valdés Editores, 1999.

GAZZOLO, Ana María. Blanca Varela: más allá del dolor y del placer. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 73-83.

GUERRERO, Eva Guerrero. La poética de Blanca Varela: “Hacer la luz aunque cueste la noche”. In: VARELA, Blanca. *Aunque cueste la noche*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, p. 8-95.

LA TORRE, Alfonso. *Sobre Blanca Varela*. [1993/1994]. *Presencia cultural*. Entrevista televisiva concedida a Ernesto Hermoza. Disponível em: <<http://www.presenciacultural.com/blog/index.php?s=blanca+varela&submit=>>>. Acesso em: 20 mar. 2011.

LANNOY, Lucie Josephe de. *O espaço do desamparo na poesia de César Vallejo*. 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria literária). Universidade de Brasília, Brasília.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas do século XX*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MUÑOZ CARRASCO, Olga. Apariciones y desapariciones del cuerpo en la poesía de Blanca Varela (1993-2001). *Revista Ómnibus*, n. 13, ano III, 2007. Disponível em: <<http://www.omni-bus.com/n13/munoz.html>>. Acesso em: 18 fev. 2011.

NORÕES, Everardo; FARIAS, Pedro Américo de; NORÕES, Sônia Lessa (Orgs.). *El rio hablador: antología de la poesía peruana (1950-2000) = O rio que fala: antologia da poesia*

peruana (1950-2000) / Trad. Everardo Norões e Diego Raphael. Rio de Janeiro: 7 Letras; Recife: Ensol, 2007.

OVIEDO, José Miguel. Poesía como legítima defensa: Blanca Varela. *Proyecto patrimonio*. 2001. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/varela070402.htm>> Acesso em: 17 fev. 2011.

PAZ, Octavio. Destiempos de Blanca varela. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 29-33.

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

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

SALAZAR, Ina. *Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela: reescrituras místicas desde una modernidad desmiraculizada*. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/SalazarF.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

SANTISTEBAN, Rocío Silva. Ejercicios materiales: aprender la mortlidad. *Dramateatro Revista Digital*. Disponível em: <<http://migre.me/e2E50>>. Acesso em: 23 out. 2012.

SIQUEIRA, Antônio Jorge. As representações do corpo na idade média. *Revista Vivência*, n.37 2011 p. 49-58. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/37/PDF%20para%20INTERNET_37/03_Ant%20C3%B4nio%20Jorge%20Siqueira.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2011.

SOBREVILLA, David. La poesía como experiencia. Una primera mirada a la Poesía Reunida 1949-1983 de Blanca Varela. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 55-71.

SUÁREZ, Modesta. De las andanzas de una poeta con mirada de pintor. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 109-126.

_____. *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Editorial Verbum, 2003.

VALERO JUAN, Eva M^a. El mundo iluminado y yo despierta: la poética material de blanca varela desde los años 80. *Revista Ómnibus*, n, 12, ano III, 2006. Disponível em: <<http://www.omni-bus.com/n12/varela.html>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

VALIM, Mariana da Costa. *Cuál es la luz/ cuál la sombra: a antítese no Canto Villano de Blanca Varela*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

VARELA, Blanca. Antes de escribir estas líneas. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas*: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 21-26.

_____. *Poesía en la residencia: La voz de Blanca Varela*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes: Madrid, 2006.

_____. *Donde todo termina abre las alas: Poesía reunida (1949-2000)*. Prólogo de Adolfo Castañón e epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona: Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 2001.

VARELA, Blanca. Entrevista. [21 jul. 2001]: *Artes poéticas*. Edição Livro de Notas. Entrevista concedida a Alfredo Matilla. Disponible em:
<<http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/726/entrevista-2001>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

VICH, Cynthia. Este prado de negro fuego abandonado. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). *Nadie sabe mis cosas*: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 243-260.

ZAMBRANO, María. *La razón en la sombra - antología crítica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.