

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E
REGIONALIDADE**

MARIA CRISTINA MÜLLER DA SILVA

REPRESENTAÇÕES DO SAGRADO NA POESIA DE LILA RIPOLL

Caxias do Sul - RS

2009

MARIA CRISTINA MÜLLER DA SILVA

REPRESENTAÇÕES DO SAGRADO NA POESIA DE LILA RIPOLL

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Cinara Ferreira Pavani.

Caxias do Sul – RS

2009

Para duas figuras femininas e sagradas: minha mãe, Ilce Therezinha Müller;
minha filha, Maria Augusta Müller da Silva.

AGRADECIMENTOS

A Deus, este ser inexplicável que sempre está presente e não se mostrou impassível diante dos meus pedidos e das minhas escolhas.

À minha mãe, pelo apoio e força incondicionais, pelo exemplo de mulher.

À Profa. Dra. Cinara Ferreira Pavani, pelo exemplo profissional inigualável, por ter acompanhando meu crescimento com dedicação e respeito e, principalmente, por me apresentar os estudos de gênero e a beleza da poesia.

Ao Prof. Dr. Flavio Loureiro Chaves, fonte inesgotável de sabedoria, pela amizade.

Aos professores, colegas, amigos e admiradores de Lila Ripoll que estiveram comigo nesta etapa tão importante da minha vida.

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, em especial ao Prof. Dr. José Clemente Pozenato, pelo apoio institucional.

Às gestoras educacionais que me apoiaram e incentivaram, acreditando veemente na necessidade da formação profissional: Maria Gorete do Amaral Gedoz, Lena Rozi da Rocha Pithan e Carmem Cecília Schmitz.

Ao amigo Carlos Fernando Tubino Bier, por compreender a importância desse trabalho.

À minha madrinha Ivone Weber, pelas orações e pelo incentivo sempre presentes.

Aos meus irmãos, pelo apoio, admiração e orgulho dispensados a mim: José Érico, Márcio André e Paulo Luciano Müller da Silva.

Contradição

Ali está a vida.
Aqui o sonho.

Fico entre os dois perdida.
Me desfaço e recomponho.

Tão perto o abraço,
e longe o amor.

Tão pequeno o espaço.
Tão perdido o meu clamor!

Lila Ripoll (1961)

RESUMO

Esta dissertação examina as manifestações do sagrado na poesia da escritora gaúcha Lila Ripoll, que produziu oito obras entre 1938 e 1965. A análise tem por base teórica os estudos culturais de gênero e os estudos sobre a religião e o sagrado. A investigação permitiu concluir que os diferentes sentidos instaurados pelas imagens ligadas ao campo do sagrado na obra poética de Lila Ripoll apontam um processo de consciência crítica da autora em relação à Religião, como uma forma de controle do comportamento social, especialmente no que se refere à situação da mulher.

Palavras-chave:

sagrado; religião; gênero; Lila Ripoll; literatura sul-rio-grandense.

ABSTRACT

This paper investigates the manifestation of sacred in poetry from the gaúcha writer Lila Ripoll, who wrote eight works among 1938 and 1965. The analyse has for theoretical base the cultural studies of genre and the studies about religion and the sacred. The investigation allows us to conclude that the different senses arranged by the images linked to the sacred field in the poetical work of Lila Ripoll, show a critical process of conscious from the writer in relation to Religion, as a way to control social behaviour, specially about the woman's situation.

Key words:

sacred; religion; genre; Lila Ripoll; sul-rio-grandense literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 SOBRE LILA RIPOLL.....	14
2 CULTURA, IDENTIDADE E GÊNERO.....	30
3 A RELIGIÃO E O SAGRADO.....	36
4 MANIFESTAÇÕES DO SAGRADO NA POESIA DE LILA RIPOLL	44
4.1 Religião e devoção.....	44
4.2 A dessacralização do religioso.....	54
4.3 O caminho da libertação e da transcendência.....	68
4.4 A reinstauração do sagrado.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS.....	105

INTRODUÇÃO

A literatura produzida por mulheres, em geral, ficou à margem dos estudos literários, ganhando atenção da crítica somente a partir das duas últimas décadas do século XX. Pela sua experiência social fortemente vinculada ao espaço privado, a mulher não era vista como um sujeito capaz de fazer arte literária, sendo considerada pela sociedade patriarcal somente como mãe e/ou dona-de-casa, e na literatura, como musa e/ou criatura. Em uma sociedade que resistia a aceitar a participação feminina no domínio público, em vista da mentalidade vigente em relação aos papéis sociais, as mulheres passaram por muitas dificuldades no meio social e cultural para se estabelecerem como escritoras. Nesse sentido, muitas mulheres adotaram pseudônimos masculinos para obter a aceitação de seus textos, como é o caso de George Sand, na França do século XIX.

A partir do século XIX, as mulheres foram, aos poucos, lutando pelo espaço da escrita, assumindo sua autoria e autoridade discursiva e poética. No Rio Grande do Sul, em função de uma experiência feminina diferenciada, provavelmente pela ausência dos homens, que em muitos momentos estavam na guerra ou trabalhando no campo, houve mulheres que receberam instrução, o que resultou em sua emancipação e maior valorização social. Embora muitas ainda fossem analfabetas, algumas daquelas que receberam educação dedicaram-se à literatura. Cabe ressaltar, nesse sentido, que as primeiras manifestações poéticas no Rio Grande do Sul foram de duas mulheres, Maria Clemência da Silveira Sampaio (Rio Grande, 1789-1862) e Delfina Benigna da Cunha (São José do Norte, 1791-1857), as quais

vêm sendo estudadas por pesquisas voltadas ao resgate da memória cultural¹.

Ao longo do século XIX, várias mulheres escreveram no Rio Grande do Sul, tendo pouco reconhecimento ou um reconhecimento momentâneo, como foi o caso das escritoras do Partenon Literário. Na transição entre os séculos XIX e XX, abriram-se as portas do ensino superior às mulheres, como tinham reivindicado as primeiras defensoras dos direitos do sexo feminino no Brasil. Segundo June Hahner (2003, p. 27), nessa época, cada vez mais mulheres assumiram empregos fora de casa, principalmente em repartições públicas, salas de aula e estabelecimentos comerciais. Essa mudança de papéis sociais resultou em uma abertura que possibilitou que as mulheres não só escrevessem mais como tivessem maior acolhimento do público, como foi o caso de Raquel de Queiroz, no nordeste, Clarice Lispector, no sudeste, e de Lila Ripoll, no sul, nas primeiras décadas do século XX.

Embora tenha sido reconhecida em seu meio, a obra de Lila Ripoll é hoje pouco abordada se considerada a sua importância. Sua poesia, em geral, apresenta um tom intimista no tratamento dado a temas como a infância, a escrita, a feminilidade, o amor. No entanto, em alguns momentos, a autora também lança um olhar para a questão social. É importante destacar que, ao longo de sua trajetória poética, Lila Ripoll apresenta-se como um sujeito criador que rompe com os modelos patriarcais, ao elaborar representações que sugerem uma reflexão sobre sua posição de ser humano e mulher diante da realidade em que está inserida.

Assim, do ponto de vista científico, esta pesquisa contribui para os estudos literários sul-rio-grandenses, na medida em que possibilita repensar a produção de uma escritora gaúcha, a partir dos estudos de gênero, permitindo uma reflexão sobre a historiografia literária tradicional que, muitas vezes, omitiu a presença de mulheres no cenário literário. Também contribui do ponto de vista social, uma vez que coloca em discussão aspectos da vida da sociedade sul-rio-grandense da primeira metade do século XX, no que se refere às relações de gênero, o que permite estender a reflexão para as mesmas relações na atualidade.

A leitura da poesia de Lila Ripoll revela o uso recorrente de imagens ligadas ao campo do sagrado, com referências a Deus, a Virgem, a anjos, a santos. Essas imagens apontam diferentes significados na produção da escritora, os quais, muitas

¹ Nesse contexto, destacamos duas obras que se dedicam ao resgate das autoras: 1) SAMPAIO, Maria Clemência da Silveira. *Uma voz ao sul: os versos de Maria Clemência da Silveira Sampaio*. Organizado por Maria Eunice Moreira. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003. 2) MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras do século XIX*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004.

vezes, se opõem. Observa-se que muitos desses significados podem ser associados à representação da mulher na sociedade sul-rio-grandense na qual a poeta escreveu. Durante muito tempo, a Religião ditou normas de comportamento, influenciando diretamente na configuração dos papéis sociais desempenhados por homens e mulheres. A emancipação feminina ocorrida no século XX coincidiu justamente com o enfraquecimento da influência da Igreja nas ações do Estado e da Família. Com a independência financeira fomentada pelo capitalismo, as mulheres passaram a ocupar posições muito semelhantes às dos homens na sociedade. No processo de conquista de um espaço de atuação na esfera pública, a mulher começa a questionar as instâncias de poder, entre as quais se inclui a Religião. Nessa perspectiva, este trabalho propõe a análise das manifestações do sagrado na poesia de Lila Ripoll, com vistas a examinar os diferentes significados que a dimensão do sagrado adquire em sua obra. Parte-se do pressuposto de que esses diferentes sentidos apontam um processo de consciência crítica da autora em relação à Religião, como uma forma de controle do comportamento social, especialmente no que se refere à situação da mulher.

Para determinar o *corpus* da dissertação, utilizou-se a *Obra Completa* de Lila Ripoll, editada pelo IEL, no ano de 1998. O estudo da poesia da autora gaúcha constituiu-se a partir de uma análise interdisciplinar, que levou em conta o diálogo entre estudos sobre literatura, cultura, filosofia e sociologia. Nessa perspectiva, este trabalho tem como fundamentação teórica os estudos de gênero de autoras como Elaine Showalter, Teresa de Lauretis e Rita Schmidt; os estudos sobre cultura de Jaime Paviani, Roque de Laraia e Nicolas Journet; os estudos sobre identidade de Kathryn Woodward, Stuart Hall, Jô Gondar e Cecil Zinani; a definição de religião e de sagrado de Clifford Geertz, Battista Mondin, Jacques Derrida e Mircea Eliade; e as relações entre o feminino e o sagrado de Julia Kristeva e Catherine Clément.

Desse modo, partindo da perspectiva dos estudos de gênero, pretende-se analisar as representações do sagrado na obra poética de Lila Ripoll, uma mulher que se emancipou através da escrita, uma vez que muitos de seus poemas apresentam imagens que se inserem na ordem do sagrado, seja pela afirmação, seja pelo questionamento das questões religiosas. Parte-se da hipótese de que a dessacralização presente nos poemas de Lila Ripoll configure-se como uma contestação dos valores vigentes em sua época, tanto em relação à situação feminina na sociedade, como em relação aos problemas sociais e existenciais.

O capítulo um, intitulado “Sobre Lila Ripoll”, procurou resgatar a história de vida da autora em questão, descrevendo sua trajetória literária e apresentando sua fortuna crítica. Longe de uma mera busca de subsídios para a análise na biografia da autora, o capítulo justifica-se pela demonstração de que a poeta transcendeu seu tempo, enquanto mulher, através de sua contribuição intelectual, ao se inserir no âmbito público da sociedade da primeira metade do século XX.

O segundo capítulo desta dissertação, sob o título “Cultura, identidade e gênero”, objetiva situar as discussões sobre as representações culturais de identidade e gênero, que podem ser pensadas a partir da literatura de autoria feminina. A identidade de um indivíduo não está pronta, acabada, mas é construída a partir das relações deste ser com a sociedade em que está inserido. Da mesma forma ocorre com a identidade de gênero, uma categoria que engendra o masculino e o feminino, constituindo todo um sistema a partir dos comportamentos e das ideias associadas aos sexos.

O capítulo três, “A religião e o sagrado”, trata de esclarecer e diferenciar os conceitos de religião e de sagrado, diante de sua relevância nessa pesquisa. A religião pode ser vista como um conceito essencialmente histórico-cultural, conforme Lilia Sebastiani (2003, p. 655), pois é “a relação do homem de fé com o Deus em que ele crê”. O sagrado, por sua vez, foi definido primeiramente por Émile Durkheim como um termo que universalmente designava o objeto de adoração e culto das religiões². Para esse autor, o conceito de deus(es) era muito ocidental para representar o objeto da experiência de uma pessoa religiosa e, com isso, criou também seu par oposto: o profano. Mesmo que a abordagem da religião utilizada por Durkheim seja questionada, ela foi pioneira e contribuiu muito com os estudiosos das religiões que surgiram posteriormente, como Mircea Eliade, cujos textos servem de fundamentação a este trabalho. O estudioso romeno estudou o sagrado, definindo-o, além de demonstrar e analisar como o sagrado se manifesta no tempo, no espaço e na vida das pessoas.

Por fim, o quarto capítulo, “Manifestações do sagrado na poesia de Lila Ripoll”, constitui-se da análise dos poemas de Lila Ripoll que remetem a imagens do campo do sagrado. Primeiramente, são analisados poemas em que o sagrado se apresenta através da memória e do sentimento de devoção do eu-lírico. Em seguida,

2 Conforme Oliva, Alfredo dos Santos. Sagrado. In: Bortolletto Filho, Fernando (Org.). *Dicionário Brasileiro de Teologia*. São Paulo: Editora ASTE, 2008 – p. 897.

o estudo tem como foco os textos poéticos que apresentam um questionamento ao sagrado, indiciando uma mudança de postura do sujeito poético frente à religião. Depois, a análise recai sobre os poemas nos quais se verifica a manifestação do desejo de libertação e transcendência em relação às normas de comportamento ditadas pela religião. E, para finalizar, realiza-se o exame de poemas em que o eu-lírico, com um sentimento epifânico, procura reinstaurar o sagrado, que passa a ser visto na natureza, nas pessoas, no partido político e na poesia.

1 SOBRE LILA RIPOLL

A emergência dos estudos referentes à questão de gênero, bem como a necessidade de estudar autores da cultura regional, apontaram a possibilidade de abordar a obra poética da gaúcha Lila Ripoll. Pouco conhecida e estudada na atualidade, a autora destaca-se por ter sido uma das primeiras mulheres a ser reconhecida publicamente como escritora pelos intelectuais de sua época no Rio Grande do Sul.

Filha de Florentino Ripoll e Dora Pinto de Ripoll, Lila nasceu no dia 12 de agosto de 1905, na cidade de Quaraí³. Seus avós paternos eram Manuel Cândido Ripoll e Severina Machado Ripoll, e os maternos, Policarpo Pinto de Oliveira e Geraldina Rodrigues Pinto.

Além de Florentino, seu avô paterno teve mais dois filhos: Raimundo e Pedro Ripoll, que tiveram um papel importante na história de Quaraí e do Rio Grande do Sul. Natural de Arvorezinha, Uruguai, seu tio Pedro, ainda adolescente, instalou-se em Quaraí no ano de 1880. Trabalhou primeiramente no campo e, posteriormente, dedicou-se à atividade comercial. Algum tempo depois, tornou-se importante chefe político da localidade, exercendo cargos eletivos e presidindo, por muitos anos, o diretório do Partido Republicano de Quaraí. Diante disso, conforme Alice Campos Moreira, pode-se perceber uma característica marcante da família Ripoll, “o gosto pela política, com tomadas de posições fortes em termos ideológicos” (1998, p. 365).

O pai de Lila Ripoll, jóquei e compositor, também instalou-se em Quaraí para se dedicar à vida campeira. O tio paterno de Lila falece, deixando órfão um filho de cinco anos: Waldemar. O filho de Raimundo Ripoll é, então, criado pelos tios Florentino e Dora. Lila Ripoll, que era um ano mais velha que Waldemar, e filha única, recebe-o com muita alegria.

Aos oito anos, a poeta iniciou seus estudos de piano e descobriu a música.

3 Os dados biográficos aqui sintetizados foram retirados das seguintes fontes:

RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa* / Organização Alice Campos Moreira. IEL / Movimento, Porto Alegre, 1998.

BORDINI, Maria da Glória. *Lila Ripoll*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1987. 36 p. (Letras Rio-Grandenses, 9).

BALBUENO, Luciana Haesbaert. *A Trajetória Intelectual de Lila Ripoll*. 2005. 188p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

Desde cedo se diferenciou das outras crianças de sua idade, pois passou a dedicar-se com afinco ao domínio da música e do difícil instrumento.

Em 1915, Lila passou a frequentar o Colégio Elementar de Quaraí, dirigido pelo professor Diehl, realizando seus primeiros estudos, sendo que sua professora chamava-se Onda Talaia de Moura. Diehl ensinava francês e alemão, mas Lila Ripoll estudava somente francês, pois, nessa época, o alemão era reservado apenas aos homens.

Ainda adolescente, antes de terminar o Curso Elementar, Lila Ripoll começou a ministrar aulas de piano e, em 1927 ou 1928⁴, saiu da cidade do interior para a capital, a fim de continuar seus estudos musicais, ingressando no Conservatório de Música (atual Instituto de Artes da UFRGS).

O amor de Lila Ripoll pelos livros despertado na infância frutificou e ela publicou seus primeiros poemas na *Revista Universitária*, no ano de 1927. Ao concluir seus estudos no Conservatório, ingressou no magistério estadual, provavelmente em 1930⁵, como professora do Coro Orfeônico da Escola Estadual Venezuela, no bairro Glória, em Porto Alegre. Tornando-se uma professora dedicada e dinâmica, estimada pelos alunos e pelos colegas, passou a exercer forte liderança entre os que desejavam uma ação transformadora na educação brasileira. Lila Ripoll tornou-se a líder do núcleo de professores progressistas do estabelecimento de ensino, e ainda compôs a letra e a música do hino da escola.

A partir desse ano, passou a integrar o grupo de escritores que, na década seguinte, daria grande impulso à literatura no Rio Grande do Sul, passando para a história como a Geração de 30⁶. O grupo era formado apenas por homens que, unidos pela arte, passaram a ser seus novos amigos: Reynaldo Moura, Athos Damasceno, Manoelito de Ornellas, Vidal de Oliveira, Mario Quintana, Ovídio Chaves, Dyonelio Machado, Carlos Reverbel e Cyro Martins.

Seu primo e irmão adotivo também viera para Porto Alegre, onde cursou o Colégio Militar, formando-se na Faculdade de Direito de Porto Alegre em 1930. Envolvido com a política, o militante do Partido Libertador foi um líder corajoso e

4 Antes dessa data, há notícias de que Lila tenha morado por dois anos no Uruguai, acompanhando o pai em exílio político e que, de lá, saíram direto para a capital, conforme Alice C. Moreira, no capítulo "Memória", do livro *Lila Ripoll: obra completa*, IEL / Movimento, Porto Alegre, 1998.

5 De acordo com Moreira (1998, p. 367), há informações de que seria em 1934, após a morte do primo-irmão.

6 Conforme MOREIRA, Alice Campos. Memória. In: RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa / Organização Alice Campos Moreira*. IEL / Movimento, 1998 - p. 367.

participou da Revolução que levaria Getúlio Vargas ao poder. Diante de sua insatisfação com as políticas do Governo, aderiu à Revolução Constitucionalista de São Paulo, em 1932, sendo, por isso, preso e exilado em Portugal até o ano seguinte. De lá, partiu para o Uruguai e exilou-se voluntariamente com alguns companheiros em Rivera. Em 31 de janeiro de 1934 foi assassinado em um crime político bárbaro, pois foi morto a machadadas por um suposto amigo, a serviço do contrabandista Camilo Alves e a mando do general Flores da Cunha, na cidade uruguaia⁷.

O assassinato abalou a todos, tanto uruguaios, quanto brasileiros, afetando principalmente a prima-irmã que sofreu a sua primeira perda afetiva, somando à sua natural tristeza o sentimento de solidão. O crime chocou não só a família, como também toda a imprensa gaúcha, havendo longa repercussão do caso. Para alguns biógrafos, foi a partir daí que Lila Ripoll começou a se dedicar às causas revolucionárias, como forma de protesto pela morte do primo-irmão. A autora participou da Aliança Nacional Libertadora, em 1935, e como admiradora de Prestes, intensificou sua atuação junto à Frente Intelectual do Partido Comunista (PC), que reunia a elite de escritores sul-rio-grandenses encantados pelo ideário marxista. Juntamente com Eloy Martins, começou sua militância no Sindicato dos Metalúrgicos e passou a dirigir o Departamento Cultural, dando aulas de música e literatura, encenando peças teatrais. Foi também a fundadora do Coral dos Metalúrgicos.

Como Lila Ripoll já vinha divulgando seus poemas nos principais jornais de Porto Alegre, o público que conhecia e admirava a musicista, acolheu favoravelmente seu primeiro livro de poesias: *De Mãos Postas* (1938). Nessa época, ela já havia desistido do sonho de se tornar uma concertista, pois esse objetivo implicaria na sua mudança para o Rio de Janeiro, a fim de fazer estudos especializados. Ao substituir um sonho por outro, a poeta também precisou dedicar-se e fazer alguns sacrifícios. A amiga e escritora Patrícia Bins relatou que Lila Ripoll teve que se desfazer de seu piano para editar um de seus livros, revelando, dessa maneira, a “firmeza de propósitos”⁸ da poeta diante de um ideal.

De mãos postas (1938), editado pela Livraria do Globo, de Barcellos,

7 De acordo com BALBUENO, Luciana Haesbaert. *A Trajetória Intelectual de Lila Ripoll*. 2005. 188p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. p. 76.

8 MOREIRA, Alice Campos. Memória. In: RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa* / Organização Alice Campos Moreira. IEL / Movimento, 1998 - p. 368.

Bertaso e Cia, possui 24 poemas que são dedicados à memória do primo Waldemar Ripoll e ao amigo Ovídio Chaves. O crítico literário Múcio Leão, do *Jornal do Brasil*, afirma que Lila “*tornou-se, desde sua estreia, a grande voz poética da mulher gaúcha*”⁹. Sua estreia foi registrada na página 09, seção Livros Novos, do jornal *Correio do Povo*, no dia 07 de agosto de 1938. O *Diário de Notícias*, periódico importante da época, também na seção de Livros Novos, salientou tanto a edição, quanto a técnica, a originalidade e o sentimento humano presentes na obra da autora, considerando-a como “uma das mais vivas e sutis expressões da poesia feminina do Brasil”¹⁰.

Múcio Leão deu seu depoimento ao *Jornal do Brasil*, em 1961, no Rio de Janeiro e afirmou que *De mãos postas* foi um dos livros mais belos da poesia feminina em nossa terra. No jornal *Correio do Povo*, em Porto Alegre, no ano de 1967, sob o título “De mãos postas”, o crítico Manoelito de Ornellas escreveu que, embora Lila Ripoll pudesse apresentar-se indiferente aos problemas metafísicos, vibra na sua alma uma profunda indagação daquilo que fica além da vida animal e da criatura humana.

Já na década de 80, na obra *Escritores gaúchos*, Cyro Martins ressaltou que *De mãos postas* daria o tom da obra poética da autora, pois trata-se de uma tristeza digna, repleta de desilusões do presente, expressando sua desesperança com a vida, mas na tentativa de um renascer com a poesia.

Em ensaio crítico, Maria da Glória Bordini (1987, p. 22) afirma que LR alicerça a construção de uma lírica pessoal, “através de um Eu poético feminino” que deseja partir em busca de uma ‘cura da alma’. Percebe-se na aparência um desejo de retorno do eu-lírico, em que o lugar de origem é o da crença no Padre Eterno, que provê tudo, inclusive o “jeito simples de menina / criada no mistério dos conventos”.

Em 1939 a autora passou a trabalhar na Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul, como oficial de gabinete do secretário de educação do Estado, Coelho de Souza, que reuniu os maiores intelectuais da época, sem fazer distinção quanto às tendências ideológicas.

O segundo livro de Lila Ripoll foi publicado três anos depois do primeiro, sob

9 MOREIRA, Alice Campos. Memória. In: RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa / Organização Alice Campos Moreira*. IEL / Movimento, 1998. p. 368.

10 Idem. *Ibidem*.

o título: *Céu Vazio* (1941), também pela Livraria do Globo, com uma coletânea de 30 poemas dedicados aos amigos e ao pai. O *Diário de Notícias* assinalou o lançamento do livro em 28 de junho de 1941, com sugestiva capa a cores, comentando o valor e o poder de comunicação que há nos versos de Lila: “algo de sorrateiramente contagioso que se agarra à alma da gente e fica ressoando lá dentro como se ali estivesse enraizado e crescendo”¹¹.

Logo após a publicação do livro, aconteceu o aniversário da poeta. E, nessa ocasião, ela recebeu uma carta do secretário de educação do RS, Coelho de Souza, publicada na *Revista do Globo*, em que ele a cumprimentou, oferecendo-lhe um exemplar do livro encadernado e confessando-lhe que, diferentemente da poeta, não tinha coragem de assumir sua maneira de ser, elogiando essa característica da autora.

Dois livros do poeta de Santa Maria, Odacir Beltrão, são doados em 1940, à biblioteca do Clube Comercial de Quaraí, que Lila Ripoll costumava frequentar. As obras *Árvore Morta* (1936) e *Gilanita* (1937) apresentam uma dedicatória da poeta, justamente nas páginas em que há maior crítica de Beltrão no que se refere à liberdade de pensamento. Tal atitude de LR vai “traçando o perfil de uma mulher sensível, de aparência frágil mas de caráter firme e atitudes independentes”¹².

Pela obra *Céu Vazio* (1941), Lila Ripoll recebeu o Prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras, no ano de 1943, onde concorreu com escritores já consagrados no centro do País. O acontecimento ganhou destaque e cobertura especial na imprensa gaúcha. Em artigo no *Correio do Povo*, no dia 10 de julho desse ano, Cyro Martins homenageou a conterrânea e amiga pelo prêmio de Poesia recém-conquistado.

Como a notícia ainda não era oficial, no dia seguinte, o mesmo jornal cumprimentou a jovem poeta na seção Registro Literário. Muitas foram as homenagens que a poeta recebeu, e o *Diário de Notícias* de 20 de julho comunicou a homenagem que seria prestada para a autora na Associação Rio-Grandense de Imprensa, no dia 24 de julho, com a presença de intelectuais, amigos e admiradores de Lila Ripoll. O *Diário de Notícias* registrou uma extensa lista de presenças no evento, dentre os quais estavam Erico Verissimo, Manoelito de Ornellas, Arquimedes

11 MOREIRA, Alice Campos. Memória. In: RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa* / Organização Alice Campos Moreira. IEL / Movimento, 1998. p. 369.

12 MOREIRA, Alice Campos. Memória. In: RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa* / Organização Alice Campos Moreira. IEL / Movimento, 1998. p. 369.

Fortini, Mario Quintana, Paulo Gouvêa, Ovídio Chaves, Luiz Cacciatore, Abdias Silva, Athos Damasceno, Reynaldo Moura, Cyro Martins, Dyonelio Machado, Osvaldo Goidanich e Carlos Reverbel. Muitos foram os discursos de escritores, jornalistas e intelectuais gaúchos que exaltaram a figura da autora, mas coube a Manoelito de Ornellas fazer a saudação e a entrega de um exemplar do livro premiado, com um pergaminho assinado pelos presentes. Cyro Martins também discursou para a homenageada, ressaltando que se sentia comovido e extasiado com as cores, imagens, ritmos e pensamentos da autora, que fluem e movem-se em ordem e beleza¹³. Na festa, Lila Ripoll agradeceu a homenagem com palavras ainda mais belas que, para Cyro Martins, significaram o “retrato de corpo inteiro de sua personalidade”¹⁴:

Confesso, meus amigos, que me enteneceu profundamente a lembrança da festa. Não pelo que pudesse significar como triunfo ou como aplauso, mas pelo que trazia em si de simpatia e de ternura. (...)Tenho o coração tão pleno de reconhecimento que os meus lábios se opõem à inutilidade das palavras. Eu sei apenas sentir. Muito obrigada! (MARTINS, 1976, p. 11).

Em artigo do jornalista Justino Martins sobre Lila Ripoll, na *Revista do Globo*, ele revelou que:

Ela costumava sentar-se aqui na minha frente, uma vez por semana, para saber das novidades. E as novidades para Lila são sempre boas. (...) na semana passada, por exemplo, o seu nome ocupou as páginas literárias dos jornais de todo o País com a notícia do prêmio (...) Lila ficou emocionada. (...) Mas o culpado do prêmio é Cyro Martins, romancista de *Mensagem errante*. Quando faltavam 10 dias para o encerramento do prazo de inscrição na Academia, ele *obrigou* Lila a solicitá-la, empacotou os volumes e remeteu-os de avião para o Rio¹⁵.

Alguns comentários de grandes intelectuais da época em que Lila Ripoll recebeu o referido prêmio demonstraram a repercussão nacional e internacional da obra premiada¹⁶. O escritor Moysés Vellinho comentou que violou as leis de concordância para dizer que Lila Ripoll não seria uma poetisa, e sim um poeta de

13 MARTINS, Cyro. Lila Ripoll: mil vidros partidos. In: *Escritores Gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981, p. 52.

14 _____. Lila Ripoll: mil vidros partidos. In: *Rodeios, estampas e perfis*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

15 MOREIRA, Alice Campos. Memória. In: RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa / IEL / Movimento*, 1998. p. 370.

16 RIPOLL, Lila. *O Coração Descoberto*. Rio de Janeiro: Vitória, 1961.

verdade, no mais alto nível da palavra. Mais uma vez Manoelito de Ornellas falou, afirmando que o nome de Lila Ripoll poderia estar entre os poetas da América e entre as vozes mais puras do lirismo brasileiro. No jornal *Estado de São Paulo*, seus poemas também foram analisados, e Edgar Cavalheiro declarou que, com a publicação de *Céu Vazio*, a autora evoluiu e seu volume é equilibrado, capaz de resistir aos críticos mais exigentes. No Rio de Janeiro, Eloy Pontes manifestou sua opinião sobre a poeta no jornal *O Globo*, notando que a poesia de Lila Ripoll não homenageia as extravagâncias de certos poetas modernistas, pois essa parece nascer das puras fontes da emoção. Augusto Sanches Abranches publica em Lisboa, no jornal *A Notícia*, que a comunicabilidade da poesia de Lila Ripoll mostra-se essencialmente lírica e nos surpreende pela conscientização intensa dos versos.

Nova perda traumática acometeu a poeta no ano de 1944, deixando-a perturbada e infeliz diante do acontecimento. Seu amigo e conterrâneo Nilson Bertoline suicidou-se em 18 de julho, atirando-se da sacada do apartamento. O jovem poeta e acadêmico de Direito frequentava a casa de Lila Ripoll e, muitas vezes, solicitou-lhe orientação literária, recebendo elogios da poeta, em artigo publicado na *Revista do Globo*. De acordo com João Batista Marçal (1997, p. 51), a ligação afetiva de Bertoline por Lila Ripoll ia além da admiração pela poeta, pois o jovem havia dedicado alguns de seus poemas à amiga, inclusive o primeiro de seu livro de sonetos *Procissão de Folhas* (1942).

Foi também em 1944, com 39 anos de idade, que Lila casou-se com o engenheiro hidráulico Alfredo Luís Guedes, com quem não teve filhos. Recém-formado nos Estados Unidos, o jovem aceitou o convite de Miguel Tostes para trabalhar em Porto Alegre, na Secretaria do Interior do Estado, onde iniciou seu namoro com a poeta de Quarai.

Conforme Moreira (1998, p. 370), ao longo do tempo, a relação entre literatura e imprensa constituiu um espaço dinâmico, interativo e democrático. Esse panorama favoreceu principalmente os poetas, que utilizaram os periódicos da época para divulgar seus poemas e testar a aceitação do público para, posteriormente, lançá-los em livro. Lila Ripoll também fez parte desse contexto, portanto, marcou sua presença enquanto ainda era estudante, na *Revista Universitária*¹⁷. Mais tarde, passou a escrever para os grandes periódicos *Correio do*

17 Revista editada pelo Órgão do Diretório Central de Estudantes da Universidade do Brasil (ou UFRJ).

Povo e Diário de Notícias. Lila também colaborou com a *Revista do Globo*, ao fazer traduções da poeta uruguaia Orfila Bardésio. Quando surgiu a revista *Província de São Pedro*, considerada a mais importante revista literária já publicada no Sul, em 1945, a poeta quaraíense foi convidada a colaborar com seus poemas em alguns dos fascículos.

Após a Queda do Estado Novo, em 1945, com a Legalização do Partido Comunista, Lila Ripoll aumentou consideravelmente sua atuação política. Acompanhada do marido, ela participou de todas as passeatas e comícios a favor das reivindicações ligadas à luta por uma sociedade justa. Dentro de uma linha marxista ortodoxa, dedicou-se às causas que favoreciam o operariado¹⁸. Nas reuniões, a autora acabava discursando e dizendo seus poemas para as pessoas que queriam conhecê-la. Diante de tais atividades e dos laços ideológicos e literários que a ligavam aos intelectuais da época, Lila Ripoll aproximou-se do jornalismo, tendo participado do corpo de redatores das publicações do Partido: *A Tribuna Gaúcha*, as revistas *A Leitura*, *Horizonte* e *Partidários da Paz*, editado juntamente com Graciliano Ramos, e ainda *Dom Casmurro* (RJ), da qual Álvaro Moreira era redator-chefe.

Depois de grande sucesso no estado e no país com a obra premiada em 1945, Lila Ripoll conclui o seu terceiro livro, contendo 25 poemas dedicados a sua mãe e ao marido Alfredo Luís Guedes. O anúncio da obra intitulada *Por quê?* surgiu em setembro pela revista *Província de São Pedro*. Mas o livro foi lançado ao público apenas em 1947, não recebendo grande atenção da crítica, como das outras vezes. Nessa época, a autora passou a militar no Partido Comunista, intensificando sua posição ideológica por uma sociedade mais justa, após a legalização do partido, ocorrida em 1945¹⁹.

Cyro Martins opina sobre a publicação de *Por quê?*, afirmando que a poeta vai arrimando-se “às sombras que a levam ao outono”²⁰. Para Donald Schüler (1987, p. 225),

a partir do título a inquietação das indagações se alarga e se aprofunda: “Por que veio? / Por que fica? / Por que chora / como um sino?” A dilatação das perguntas denuncia perdas radicais. A dúvida devora a segurança

18 BORDINI, Maria da Glória. *Lila Ripoll*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1987. 36 p. (Letras Rio-Grandenses, 9). p. 13.

19 De acordo com Balbuena (2005, p. 104), é nesse mesmo ano que a poeta filia-se ao Partido Comunista (PC) e passa a dedicar-se intensamente à política.

20 MARTINS, Cyro. *Rodeios, estampas e perfis*. Porto Alegre: Movimento, 1976. p. 113.

presente, o sonho que protege os anos inaugurais e as metas escondidas no futuro. Como imagem do passado, resta ainda a reprodução de um Cristo, despido, entretanto, de todo reflexo do além. E resta a riqueza do eu que se doa generosamente sem expectativas de retorno.

Alfredo Guedes, marido da poeta, falece em 1949, vítima de um derrame cerebral, deixando Lila Ripoll muito deprimida. Para combater a tristeza e a solidão, a autora passou a se dedicar mais ao Partido Comunista (PC). Assim, no ano seguinte, candidatou-se a deputada estadual pelo PC e percorreu todo o estado na campanha para as eleições de 1950. Ripoll, porém, enfrentou grande dificuldade e sua eleição acabou sendo prejudicada, em função da forte reação da classe conservadora. A poeta protagonizou um acontecimento que revelou o clima tenso de sua campanha, na Praça General Osório, em sua cidade natal. Enquanto discursava em um palanque, alguns agitadores contratados pelos adversários políticos jogaram pedras em Lila Ripoll e seus companheiros, a fim de dissolver o comício organizado. Mesmo quando um candidato foi ferido na testa, a poeta não se intimidou e continuou proferindo seu discurso. Alguns anos depois, retornou a Quaraí para a campanha eleitoral de 1954, na caravana do desembargador Sampaio. Mas dessa vez, a recepção foi diferente, pois Lila Ripoll foi muito bem acolhida e aplaudida pelos seus conterrâneos, que inclusive solicitaram que ela declamasse seus poemas, tanto no comitê da Frente Popular, como no comício realizado à noite. De acordo com Nicomedes Coronel, esta foi a última vez que a poeta esteve em sua terra natal²¹.

Em 1951 Lila Ripoll participou ativamente da nova fase da revista *Horizonte*, integrando o comitê editorial, cujo secretário foi Laci Osório. A autora desempenhava diversas funções com a ajuda de Edith Hervê, e, dentre elas, a de tradutora literária, publicando grandes nomes nacionais e internacionais como Pablo Neruda, Dyonelio Machado, Gabriela Mistral, Graciliano Ramos, Alina Paim e Beatriz Bandeira. Tornou-se, posteriormente, diretora da revista que manteve sua circulação mensal durante mais alguns anos.

Como presidente da seção regional da União Brasileira de Escritores, Lila Ripoll organizou em setembro de 1951 o IV Congresso Brasileiro de Escritores, no Theatro São Pedro, proferindo o discurso de abertura do Congresso do qual grandes

21 MOREIRA, Alice Campos. Memória. In: RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa* / IEL / Movimento, 1998. p. 372.

autores de todo o Brasil participaram: Bernardo Ellis, Laura Astregésilo, Reynaldo Moura, Salim Miguel, o Barão de Itararé, Eglê Malheiros, Graciliano Ramos, Moacyr Félix, dentre outros.

Integrante da direção do Movimento Estadual dos Partidários da Paz, a poeta figurou entre os artistas que assinaram um apelo pela paz, conquistada há pouco, solicitando um pacto entre as maiores potências: Estados Unidos, China, França, Grã-Bretanha e Rússia. Em dezembro, publicou-se na revista *Horizonte*, a condenação do jornalista Pedro Motta Lima por crime de imprensa, notícia que abalou toda a sociedade sul-rio-grandense. Lila Ripoll e demais intelectuais do estado do RS assinaram um abaixo-assinado ao Presidente da República, solicitando o direito à liberdade de informação.

Ainda em 1951, a autora deu início a um novo ciclo em sua obra literária, publicando três livros em *Cadernos da Horizonte*, sendo que os outros foram editados em 1954 e 1957. Esses livros deixaram claro o seu engajamento político, pois apresentam uma poesia de cunho social.

Em 1951 publica *Novos Poemas*, coletânea de oito textos, editada pela Livraria Farroupilha para *Cadernos da Horizonte*. Lila Ripoll recebeu pelo livro o Prêmio Pablo Neruda da Paz, outorgado pelo Conselho Mundial da Paz, com sede em Praga. Alice Campos Moreira (1998, p. 373) afirma que, neste livro, pode-se observar a clara manifestação de seu engajamento social, pois “tais poemas evocam a repressão sangrenta que vitimou os líderes de uma passeata operária, em Livramento”. Conforme Bordini (1987, p. 26), nesse momento, a poesia de Lila muda de tom e de ritmo, pois ao descobrir a alegria no Partido, “a poeta desfaz qualquer distanciamento entre o sujeito lírico e ela, destruindo a qualidade poética de seu texto ao romper com a ficcionalidade”.

Quando questionada em relação a sua nova fase de poesia, Lila Ripoll declarou: Considero-os os mais fracos dos meus trabalhos literários. (...) Não porque a poesia seja política, mas porque julgo a mais difícil de ser realizada e eu não consegui meu objetivo²².

Três anos depois, publicou *Primeiro de Maio*, poema extenso dividido em quatro partes: Festejo, Passeata, Amanhã e Angelina. Os poemas indicam um

²² Apud MOREIRA, Alice Campos. Memória. In: RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa* / Organização Alice Campos Moreira. IEL / Movimento, 1998. p. 361.

protesto da autora em relação ao massacre ocorrido aos integrantes de uma passeata em Rio Grande, no Dia do Trabalhador.

Completo a trilogia com *Poemas e Canções*, em 1957, marcando sua poesia com a temática social. A obra apresenta 18 poemas, igualmente editados pela Livraria Farrroupilha para *Cadernos da Horizonte*. Segundo Luciana Haesbaert Balbuena (2005, p. 147), o eu-lírico sente-se impossibilitado de se integrar ao meio social, vendo “no cantar poético um veículo para manifestar seus sentimentos e alcançar a interação com o outro”.

Ainda na luta pela paz, consta que em 1953, Lila Ripoll teria participado do Encontro Internacional dos Partidários da Paz, em Buenos Aires. E, no ano seguinte, juntamente com grandes nomes da intelectualidade gaúcha, a poeta participa do 1º Congresso Nacional de Intelectuais, reunindo as maiores personalidades do mundo artístico e científico do Brasil e de outros países convidados, conforme publicação na *Horizonte*, em 1955.

Em 1955, viajou a Moscou e Stalingrado, na Rússia, para participar de um Congresso Internacional dos Partidários da Paz, a convite do PC Central. Na volta da viagem, começou a colaborar também com o jornal *A Tribuna*, órgão do PC, dirigido por José Gonçalves Tomaz. O jornal tinha sua sede vigiada permanentemente pela polícia para que seus exemplares não circulassem na sociedade. Nessa época, a poeta passava boa parte do seu tempo auxiliando na administração e em assuntos culturais e políticos do jornal.

Em 1956, após a divulgação do Relatório Secreto de Kruchev, que revelou ao mundo detalhes da ditadura de Stalin, muitos membros do PC se afastaram, mas Lila Ripoll defendeu a Direção do Partido e continuou militando muito firme na sua ortodoxia.

A primeira e única incursão de Lila Ripoll no gênero teatral ocorreu em 1958, com a peça *Um Colar de Vidro*, apresentada no Theatro São Pedro no mês de outubro. Os dois jornais mais importantes da época, o *Diário de Notícias* e o *Correio do Povo* divulgavam quase diariamente informações sobre as sessões que seriam apresentadas ao final do mês. A peça contém três atos, cada um com duração aproximada de 30 minutos. Na estreia, em 28 de outubro, a imprensa registrou o sucesso da laureada poeta nessa experiência inédita. Em nota ao *Correio do Povo*, o crítico A. O.²³ também registrou o sucesso de *Um Colar de Vidro*, elogiando a

23 Apud MOREIRA, Alice Campos. Memória. In: RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa* /

direção, o espetáculo e a cenografia, considerando “a peça polarizada rítmica e tematicamente entre o espírito poético e a crítica social²⁴.”

Sob a orientação da poeta, fundara-se na Capital o Grupo de Arte, que tinha como objetivo estimular atividades de cunho artístico. Mas sua participação não se limitou ao incentivo da criação de grupos de teatro, pois montou ainda a peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, reforçando sua presença no meio teatral. Ao famoso grupo Nosso Teatro, que surgiu sob a coordenação de Édison Nequete, Lila Ripoll entregou sua peça para montagem, dirigida pelo carioca Luiz Carlos Saroldi. A poeta ainda participou de rigorosa seleção de atores para atuação em sua peça teatral. Também se associou ao movimento do Centro de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1961, quando o socialista italiano Ruggero Jacobbi ministrou cursos de teatro nessa fundação. Dentre os recitais poéticos que foram realizados pela poeta, destaca-se a apresentação em Santa Maria com a declamadora Miriam Kassov, considerada por Lila Ripoll como sua melhor intérprete. Nesse mesmo ano, surge *O coração descoberto*, último livro a ser publicado pela autora, editado pela Editorial Vitória Ltda, do Rio de Janeiro. Na opinião da crítica, é o seu melhor trabalho. O lançamento do livro é marcado com uma festa na Associação Rio-Grandense de Imprensa.

O poeta gaúcho, radicado no Rio de Janeiro, Walmir Ayala, escreveu um artigo no jornal *Correio do Povo*, comparando Lila Ripoll a Henriqueta Lisboa, ao afirmar que “a solidão é a chave mestra de sua razão de ser”²⁵. Ayala ainda pontua que

no momento em que a nova poesia se entrega a extenuantes laboratórios ela permanece na recordação da infância, na ciranda, na saudade interminável da felicidade. E tudo às claras, sem penumbras, com o coração pulsante nas mãos, exposto a todos os ventos como um ofertório que ao mesmo tempo pede clemência²⁶.

Bordini (1987, p. 27) considera esse livro a obra-prima da autora, pois desaparece seu projeto ideológico sem retornar ao ensimesmamento das obras anteriores à temática social. A impossibilidade do amor, a morte e a solidão, temas

Organização Alice Campos Moreira. IEL / Movimento, 1998. p. 375.

24 Idem, ibidem.

25 Apud BALBUENO, Luciana Haesbaert. *A Trajetória Intelectual de Lila Ripoll*. 2005. 188p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. p. 159.

26 Apud MOREIRA, Alice Campos. Memória. In: RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa* / Organização Alice Campos Moreira. IEL / Movimento, 1998. p. 250.

permanentes na poeta, retornam com maior elaboração formal, apresentando-se “re-trabalhados”.

Em decorrência das atividades políticas intensas de Lila Ripoll, os primeiros dias do Golpe Militar, em 1964, marcaram sua prisão para interrogatório. Sua libertação não tardou, pois se encontrava em estágio avançado de câncer.

Mesmo doente, continuou dedicando-se à poesia e concluiu *Águas móveis* em 1965, livro inédito na ocasião de sua morte. Foram 29 poemas publicados, sendo que a edição de *Lila Ripoll: obra completa* acrescentou mais um poema seguindo a ordem do material que iria para edição. Quase todos os poemas dessa última obra da autora foram publicados na *Antologia Poética*, organizada por Walmir Ayala, em 1967.

Para Donaldo Schüler (1987, p. 228), essa obra insiste no transitório em relação aos homens e às coisas, que são apresentados em versos pacientemente aperfeiçoados. Tão apegada ao sensível diante do céu vazio, Lila sente aprofundar-se o desgaste também neste domínio.

Walmir Ayala, grande admirador da poeta, contou com a ajuda da própria Lila Ripoll para selecionar os poemas que seriam incluídos na *Antologia Poética*, organizada por ele e editada pela Editora Leitura. A obra foi publicada dias antes do seu falecimento. No dia 07 de fevereiro de 1967, em Porto Alegre, a escritora parte para enfim desvendar “os mistérios do Além”, diante de muitas homenagens recebidas por amigos, companheiros do Partido, escritores, colegas do magistério, estudantes, operários e autoridades políticas.

Segundo Balbuena (2005, p. 168),

após a morte de Lila Ripoll, o final dos anos 60 e início dos anos 70, foram marcados pelo silêncio e pela censura a artistas e militantes humanistas que se engajaram na mesma busca pela paz e justiça social por que ela lutara. (...) Nos anos 70 fez-se silêncio sobre seu trabalho político, intelectual e poético.

Desse modo, percebe-se que a vida repleta de lutas pela igualdade social custou um alto preço tanto para a sociedade gaúcha quanto para a própria poeta enquanto vivia. A retomada da vida, da obra e da fortuna crítica da autora em análise justifica-se pela necessidade de contextualizar sua produção poética.

Após longo silêncio sobre as contribuições artísticas de Lila Ripoll, Maria da Glória Bordini organizou dois trabalhos nos anos 80 sobre a autora. O primeiro foi

uma antologia poética, publicada pela Editora da Universidade/UFRGS, sob o título *Ilha Difícil*, no ano de 1987. A obra oferece uma organização temática por dois motivos, justificados por Bordini: primeiro porque Walmyr Ayala já havia apresentado a obra completa da poeta em ordem cronológica na Antologia Poética, em 05 de fevereiro de 1967. E, em segundo, porque a poesia de Lila “percorre caminhos bastante palmilhados pela lírica mundial: o confessionalismo, a prescrutação da morte e do amor, o memorialismo fixado na infância e nas perdas, o mergulho na interioridade e o compromisso social” (BORDINI, 1987, p. 09). Na obra citada, Bordini relembra que a poesia de Lila Ripoll esteve “banida das prateleiras” nas últimas décadas, “não se sabe se por descaso da crítica, dos editores ou por velada perseguição política” (1987, p. 10).

O segundo trabalho realizado por Bordini foi a crítica em um fascículo editado pelo Instituto Estadual do Livro, em 1987. Com o título LILA RIPOLL, o fascículo de número 9 contém um farto material de pesquisa voltado para estudantes e para o público em geral. O material possui cronografia, seleta, ensaio crítico, relação das obras da autora, relação de textos sobre a autora, além de fotografias selecionadas.

Ainda em 1987, anterior à publicação de *Ilha Difícil*, Lila Ripoll é situada por Donald Schüller na obra *A Poesia do Rio Grande do Sul*. Schüller intitula a seção de “A perda da transcendência” e dedica sete páginas à análise crítica de alguns poemas de cada livro de Lila Ripoll.

Leda Ramos Ollé transformou sua dissertação de mestrado no livro *Lila Ripoll: a estilística do adjetivo na obra poética*, editando-o em 1990, pela URCAMP. Nesse livro, Ollé procura mostrar que o adjetivo na obra de Lila Ripoll, além da função linguística, possui uma direção estilística, capaz de evidenciar a temática e as influências estéticas na obra da autora.

Maria Helena Campos de Bairros apresentou sua dissertação de mestrado em agosto de 1992, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sob o título *Lírica e representação social: uma leitura da trajetória poética de Lila Ripoll*. O objetivo de Bairros, nesse estudo, foi o de analisar de que maneira a lírica e o social estão presentes na sua poesia, e o de verificar em que medida a lírica de Lila Ripoll estabelece um vínculo com o social.

No ano de 1998, por iniciativa do IEL, buscou-se o resgate total da obra de Lila Ripoll. A professora Alice Campos Moreira encarregou-se da pesquisa e da

organização do volume, sob o título de *Lila Ripoll: obra completa*. Assim, foram reunidos os sete livros publicados pela autora, alguns poemas inéditos encontrados em acervos particulares, o hino da Escola Estadual Venezuela de Porto Alegre, a peça teatral *Um Colar de Vidro*, dois textos em prosa: uma entrevista concedida após premiação de *O coração descoberto* e o discurso que proferiu na abertura do IV Congresso Brasileiro de Escritores, material fotográfico resgatado em Quaraí, capítulo que trata da memória da poeta, bem como toda a bibliografia da e sobre a autora.

Luciana Haesbaert Balbuena também apresentou sua dissertação e tese, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 2001 e 2005, respectivamente. Sob o título *A produção de Lila Ripoll na revista Horizonte*, sua dissertação de mestrado busca apresentar a produção poética de Lila Ripoll na revista *Horizonte*, discutindo a poesia e sua função social, ao focalizar sua fase de militância política. Já a tese de doutorado da mesma autora intitula-se *A trajetória intelectual de Lila Ripoll*. Nesta, Balbuena analisa a trajetória da poeta e militante comunista, focalizando a produção intelectual e a participação de Lila Ripoll (1905-1967) na vida cultural do Rio Grande do Sul.

Conforme Balbuena (2005, p. 169), em Quaraí, a memória da autora foi pouco preservada, pois na época em que pesquisou dados para a obra completa, não encontrou nenhum livro da poeta em escolas ou órgãos públicos, nem mesmo na biblioteca que leva o nome de Lila Ripoll, na Escola Municipal de Ensino Fundamental Gaudêncio Conceição. Na biblioteca, encontrava-se apenas uma foto emoldurada da escritora, aos 20 anos de idade. Também há uma rua com o nome da poeta, localizada na periferia de Quaraí e, de acordo com Balbuena (2005, p. 170), a rua “é escura, triste e fria, e seus humildes moradores não conhecem os poemas da autora nem sua luta pelos direitos sociais”.

Por iniciativa da então Deputada Jussara Cony, foi criado o Prêmio Lila Ripoll de Poesia da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul (ALERS). Gestado no ano de 2003, com o Projeto “Mulheres Poetando” – coletânea de poemas escritos por servidoras da ALERS, O Prêmio Lila Ripoll de Poesia foi instituído pela Resolução nº 2.910, de 5 de julho de 2004, e regulamentado pela Resolução de Mesa nº640/2005. Atualmente, este evento encontra-se na sua terceira edição.

Lila Ripoll também é a patrona da cadeira 26 da Academia Literária

Feminina do Rio Grande do Sul, e o IEL possui uma sala de eventos que leva o nome da poeta quaraiense.

Desde 2007, a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul instituiu o DELFOS – Espaço de Documentação e Memória Cultural, instalado na nova Biblioteca Central Irmão José Otão, que tem por objetivo preservar e disponibilizar ao público acervos de escritores, poetas, artistas plásticos, jornalistas, historiadores e arquitetos da cultura sulina. Desse modo, o espaço dispõe de alguns materiais sobre a poeta Lila Ripoll.

Na revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas *Nau Literária*, do PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 03 N. 02 – jul/dez 2007, foram publicados dois artigos sobre a poeta. Cinara Ferreira Pavani publicou “A representação da mulher na poesia de Lila Ripoll” e Marli Cristina Tasca Marangoni e João Claudio Arendt publicaram “Lila Ripoll: intimismo e engajamento”. A partir dos estudos de gênero, Pavani examina a representação da mulher na poesia de Lila Ripoll, não só identificando de que modo a voz feminina é proferida na obra da autora, mas também relacionando sua produção escrita com o papel da mulher na sociedade do século XX. Já Marangoni e Arendt investigam as relações estabelecidas entre o sujeito poético e seu espaço, considerando as formas de representação do meio urbano e rural, discutindo ainda algumas temáticas recorrentes na estética simbolista.

2 CULTURA, IDENTIDADE E GÊNERO

Cada ser humano pertence a uma determinada cultura, dependendo do lugar e da região em que vive, uma vez que a cultura é característica essencial da existência humana. Pode-se facilmente identificar alguns grupos humanos pela sua cultura, ou seja, pela sua herança cultural, pois os hábitos e as atitudes das pessoas de determinada cultura assemelham-se bastante. O termo cultura, conforme Jayme Paviani (2004), significa, etimologicamente, o cultivo à terra, mas a partir desse conceito passou-se ao sentido antropológico e social, segundo o qual a cultura é o “conjunto de padrões de comportamento, crenças, costumes, obras técnicas e artísticas, conhecimentos (...) próprio de um grupo social”.

Pode-se dizer que a cultura é fruto das relações entre grupos e, portanto, a identidade de um grupo requer o conhecimento de outros grupos e também do Outro. O não reconhecimento do Outro em uma sociedade resulta em acomodação dos desníveis culturais e do bem-estar social. De acordo com Nicolas Journet (2002), a cultura é algo que consiste não só nas coisas materiais, mas também e, principalmente, nas representações mentais. Para o autor, a cultura é algo mais mental do que material: ela não consiste apenas em objetos, em dispositivos, em símbolos, mas também em representações fixadas em nossos cérebros humanos. Mesmo assim, não se trata de simples “cognições”, e sim de um conjunto de representações que mobilizam (como escreve Roy d’Andrade), a “vida psíquica por inteiro”, da inteligência à ação, do raciocínio à emoção. Disso conclui-se que existem muitos ângulos, todos legítimos, dos quais é possível descrever o que entendemos por cultura: a partir dos objetos que ela contém (obras, saberes, crenças etc), a partir das instituições e das normas que elas induzem, ou a partir das disposições e dos comportamentos que ela governa (apud RIBEIRO e POZENATO, 2002, p. 10).

A participação de um indivíduo em sua cultura não depende somente dele; pode ser limitada, pois nenhuma pessoa é capaz de participar de todos os segmentos de sua cultura, pelo menos em um âmbito estritamente cultural. De acordo com Roque de Barros Laraia (2004, p. 80), esse fato é verdadeiro tanto nas sociedades complexas como nas simples, onde a especialização refere-se apenas às determinadas pelas diferenças de sexo e idade e, com exceção de algumas sociedades africanas, a maior parte das sociedades humanas permitiu uma ampla participação na vida cultural apenas ao sexo masculino. Conforme relata o autor, no

Xingu, grande parte da vida ritual, é proibida às mulheres, e aquelas que quebrarem estas regras, são submetidas a graves sanções pelo seu povo.

Ainda hoje, reage-se de maneira diferenciada ao se deparar com pessoas que fujam aos padrões de cultura que foram cultivados através de gerações. Foi em uma cultura em que a discriminação em relação às mulheres era ainda muito vigente, que Lila Ripoll escreveu seus versos, época em que eram raras as publicações literárias do sexo feminino no cenário sul-rio-grandense.

Assim, levando-se em conta o fato de que a escrita é uma das formas de o sujeito constituir-se socialmente, pode-se dizer que a poesia de Lila Ripoll contribuiu fundamentalmente para a configuração de uma literatura de autoria feminina no Rio Grande do Sul. Além disso, a conquista de um espaço de expressão significou um passo importante na constituição de uma identidade feminina no imaginário social do contexto em que a autora escreveu.

Na perspectiva dos estudos de gênero, com relação à identidade, parte-se do pressuposto de que não há uma única identidade, que seja pronta e acabada, estabelecida a priori, mas uma identidade “em constante processo de construção e reconstrução”, como afirma Jô Gondar (2002, p. 109). O sujeito é definido então como um conjunto de enunciados, atitudes, processos ou condutas, que se constroem a partir do uso da linguagem, de modo que esta é afirmada como um elemento constitutivo do ser humano.

Para a estudiosa Kathryn Woodward (2000, p. 09) a identidade é relacional e marcada pela diferença, sendo que sua diferença é estabelecida por uma marcação simbólica e social em relação a outras identidades, uma vez que existe uma associação entre as coisas que uma pessoa usa e a sua identidade (uma determinada marca de cigarro por exemplo). O simbólico e o social referem-se a diferentes processos, mas há a necessidade de cada um deles para se construir e se manter as identidades, pois as marcações simbólicas significam o meio pelo qual se coloca sentido nas relações e práticas sociais. É através da diferenciação social que um indivíduo é excluído ou incluído nas relações sociais.

Stuart Hall (2003, p. 38) completa o pensamento sobre identidade de Woodward, ao afirmar que a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em

processo”, sempre “sendo formada”.

Segundo Cecil Zinani (2006), a identidade de gênero, proposta como uma construção cultural que analisa as diferenças de atitudes e comportamentos masculinos e femininos, preocupa-se em questionar os modelos sociais, a fim de que as bases de uma sociedade mais aperfeiçoada sejam estabelecidas. Nesse contexto, entende-se que a transformação contínua da identidade, conforme postulam os estudiosos citados, pode ser analisada pelo viés do gênero, podendo se dar a identificação do sujeito pelo feminino ou pelo masculino.

O termo gênero começou a ser utilizado para teorizar a questão da diferença sexual a partir da década de 1970 - pelas feministas americanas -, a fim de distinguir o sexo baseado no caráter social do mesmo. Antes disso, usava-se a palavra sexo para distinguir o homem da mulher, mas esta se refere apenas a um dado biológico, sendo necessário então se desvincular a noção de gênero da de diferença sexual, conforme Teresa de Lauretis (1994, p. 207).

A autora afirma que o gênero, assim como a sexualidade dos seres humanos, não é algo existente *a priori*, constitui-se através da relação de uma representação, atribuindo a uma pessoa certa posição dentro de uma classe. Assim, segundo Lauretis (1994, p. 210-211), o conceito de gênero poderia ser explicitado de quatro formas: a) é uma representação: o que não significa que não tenha implicações reais na vida das pessoas; b) essa representação é a sua construção: pode-se dizer que toda arte e cultura erudita do Ocidente são um registro da história dessa construção; c) a construção do gênero vem se desenvolvendo hoje como nos tempos passados, e continua a ocorrer tanto nos lugares comuns como nos “aparelhos ideológicos do Estado” e na comunidade intelectual; d) a construção de gênero se faz por sua desconstrução, isto é, em qualquer discurso que veja o gênero apenas como representação ideológica falsa.

Na concepção da pesquisadora Rita Terezinha Schmidt (1991, p. 12), enquanto o termo sexo refere-se ao dado biológico, o gênero constitui um sistema social, cultural, psicológico e literário, construído a partir de ideias, comportamentos, valores e atitudes associados aos sexos, através do qual se inscreve o homem na categoria do masculino e a mulher na do feminino. Essas categorias desempenham papéis na sociedade, no contexto do poder patriarcal, moldando realidades e processos de significação, pois estão na base de ordenação simbólico-conceitual do mundo de acordo com o princípio da Lei do Pai.

Diante disso, o objetivo de se estudar as relações de gênero na literatura está na necessidade de se rejeitar o caráter fixo verificado nas interpretações no que tange à oposição masculino *versus* feminino. O que se deseja é uma História da Literatura que inclua as mulheres de diferentes épocas e regiões e que lance novos olhares para as representações de gênero presentes nas obras.

A partir dessas considerações teóricas, compreende-se e utiliza-se, nesta pesquisa, a concepção de gênero como uma representação social, cultural e psicológica de um indivíduo, que se constrói por meio de uma relação social.

Desse modo, é relevante ainda para este estudo definir o que seria o feminino em um contexto teórico. Elaine Showalter (1994, p. 30) acredita que o processo de definição do feminino tenha iniciado na década de 1980, pela necessidade da crítica feminista de fazer uma revisão na literatura produzida por mulheres. A autora utiliza a palavra ginocrítica - inventada por ela - para definir este “discurso crítico especializado”, uma vez que oferece mais oportunidades para a teoria que estuda o feminino, ou seja, a mulher. Todos os estudos de crítica feminista lutam semelhantemente, em diversos países, “para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade” (1994, p. 31).

Para explicar as especificidades de uma escrita feminina, as teorias fazem uso de quatro categorias de diferença: biológica, linguística, psicanalítica e cultural. De acordo com Showalter, cada uma das categorias tenta definir e/ou diferenciar as qualidades da mulher e de seu texto enquanto escritora, assim como também representa uma escola de crítica feminista ginocêntrica; sendo que cada uma delas sobrepõe-se e incorpora-se à outra.

A categoria biológica é a mais extrema manifestação de gênero em sua diferença, sendo esta a crítica mais desconcertante dos estudos feministas. Este fato pode significar um retrocesso ao enclausurar a mulher em teorias fáticas e ovarianas. Contudo, o estudo da imagem biológica na escrita da mulher é útil e importante, se levarmos em consideração outros fatores envolvidos além da anatomia, como os fatores sociais, culturais e históricos.

As teorias linguísticas e textuais da escrita da mulher preocupam-se em responder à seguinte questão: é possível diferenciar a linguagem utilizada por homens e mulheres? O conceito de uma linguagem das mulheres não se originou da crítica feminista, pois nos mitos e folclores de antigamente ele já aparece. Existe

inclusive informações de pesquisas etnográficas de que as mulheres de algumas culturas possuíam uma linguagem diferenciada e particular para se comunicar, em função do silêncio imposto no âmbito público da sociedade. Para Showalter (1994, p. 38), um conceito da linguagem de mulheres está minado de dificuldades, por isso as muitas diferenças específicas que foram identificadas no discurso, na entonação e no uso da língua dos homens e mulheres não podem ser explicadas em termos de “duas linguagens sexualmente específicas separadas”, mas, em vez disso, precisam ser consideradas em termos de estilos, estratégias e contextos de desempenho linguístico.

Assim, o que se procura são diferenças em termos de estilo, estratégia e contexto de desempenho linguístico, uma vez que a língua e o estilo não são crus e instintivos, mas o produto de inúmeros fatores, como gênero, tradição, memória e contexto. O que cabe à crítica feminista é concentrar-se no “acesso das mulheres à língua”, pois esse acesso foi restrito na totalidade do discurso durante muito tempo.

Psicanaliticamente, a crítica feminista situa sua diferença da escrita “na psique do autor e na relação do gênero com o processo criativo” (SHOWALTER, 1994, p. 40). Essa categoria também apresenta muitas dificuldades conforme a autora, sendo necessária uma revisão do modelo freudiano para torná-lo ginocêntrico. A crítica psicanalítica baseia-se no falo ausente ao considerar a escrita da mulher, avaliando-a como uma escrita inferior à masculina, que teria uma posição central e crucial na linguagem por ser possuidora do falo. Embora os modelos da crítica feminista possam oferecer singulares e persuasivas leituras de textos individuais entre a escrita das mulheres, em diferentes circunstâncias culturais, eles “não podem explicar a mudança histórica, a diferença étnica, ou a força formadora dos fatores genéricos e econômicos” (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Já a teoria baseada em um modelo de cultura da mulher seria a mais completa, conforme Showalter, para se falar nas especificidades dos escritos femininos. Esta teoria engloba, de fato, ideias das outras citadas anteriormente, mas as interpreta em relação aos aspectos culturais, que são de extrema importância neste estudo da autora. A categoria cultural reconhece a existência de fatores como classe, raça, nacionalidade e história, que são tão importantes quanto o gênero na diferença da escrita das mulheres. A cultura das mulheres redefine as atividades e objetivos das mesmas, de um ponto de vista centrado nas próprias mulheres, sendo que esta cultura refere-se à baseada em valores, instituições, relações e métodos de

comunicação que identificam a experiência feminina (1994, p. 46). Este modelo cultural de diferença na escrita das mulheres envolve também elementos biológicos, psicanalíticos e linguísticos, mas os interpreta através do contexto social em que ocorrem. De acordo com a autora citada anteriormente, “a diferença da escrita das mulheres, então, só pode ser entendida nos termos desta relação cultural complexa e historicamente fundamentada” (1994, p. 50).

3 A RELIGIÃO E O SAGRADO

A religião é uma manifestação essencialmente humana, uma vez que não está presente em qualquer ser vivo, mas somente no homem. De acordo com o antropólogo Clifford Geertz (1989, p. 67), sabe-se muito pouco sobre a religião, ou seja, sobre a realização desse milagre particular. Contudo, sabe-se que a religião manifesta-se nos homens a cada hora, a cada dia, a cada semana, a cada mês e/ou a cada ano.

A atividade religiosa desenvolve-se desde os primórdios da humanidade, sendo que todas as tribos e todas as populações de quaisquer culturas cultivam ou cultivaram alguma forma de religião, conforme Battista Mondin (2003, p. 224). Assim, todas as culturas são fortemente marcadas pela religião, e muitas das melhores manifestações artísticas provêm de inspirações religiosas. Mesmo que esteja atravessando uma crise profunda, segundo alguns estudos de Antropologia, a religião se impõe como uma constante do ser humano, embora não seja cultivada por todos.

Embora muitos estudiosos afirmem que a palavra “religião” é quase uma incógnita, por não se poder conceituá-la definitivamente, procurar-se-á apresentar algumas definições a respeito do vocábulo que designa, na maioria das vezes, segundo Jonas Roos, “uma busca de sentido do ser humano em uma relação com o sagrado que se expressa em termos simbólicos” (2008, p. 859).

Jacques Derrida (2000, p. 50), sugere uma predefinição da palavra religião, ao afirmar que mesmo que se saiba pouco sobre a religião, tem-se o conhecimento de que “ela é sempre a resposta e a responsabilidade prescrita, ela não se escolhe livremente, em um ato de pura e abstrata vontade autonômica”. A religião implica, dessa maneira, em uma liberdade, em uma vontade e conseqüentemente, em responsabilidade.

Etimologicamente, a palavra religião deriva do latim *religio*, cujo sentido original indica um conjunto de regras, advertências e interdições, sem nenhuma referência a seres Sagrados, mitos ou celebrações consideradas como religiosas nos tempos atuais. Diversos autores que estudam a religião, afirmam que a palavra foi histórica e culturalmente construída e possui algumas formas etimológicas possíveis para interpretação: *relegere*, de *legere*, que significa colher, juntar; e *religare*, de *ligare*, significando ligar, religar.

Procurando então definir *religio*, Derrida (2000, p. 52) afirma que sua origem foi alvo de contestação durante muito tempo, apresentando duas leituras de âmbito latino: *relegere*, “recolher para voltar e recomeçar”, por isso *religio*, o respeito, a piedade, a paciência; e *religare*, que liga a religião ao vínculo, ou seja, ao dever dos homens entre si e entre os homens e Deus. Conforme Derrida, infinitamente importante é a palavra latina *religio*, que

em todas as línguas ocidentais, permanece a palavra única e constante, à qual nenhum equivalente ou substituto conseguiu impor-se. Trata-se de um sentido próprio (confirmado por Cícero), de empregos próprios e constantes (...) que, em suma, é um equivalente (entre outros, mas sem equivalente!) do que não pode ser designado, em suma, a não ser por si mesmo, a saber, por um equivalente sem equivalente.

Cabe ressaltar ainda que no vocabulário indo-europeu, de acordo com Derrida, não há um único termo que seja comum e possa ser utilizado para a palavra religião, permanecendo na própria natureza e cultura desse povo não designar uma palavra que sirva como sua denominação “única e constante”.

Na tentativa de definir a religião, Mondin (2003, p. 248) destaca que ela “é o conjunto de conhecimentos, de ações e de estruturas com que o homem exprime reconhecimento, dependência, veneração com relação ao Sagrado”. Assim, percebe-se que tal definição compreende também o elemento do sagrado, ou seja, compreende dois elementos: um objetivo e outro subjetivo. Com relação ao sujeito, ele indica a posição que o ser humano assume quando se manifesta religiosamente. Porém, segundo Mondin (2003, p. 249), nem todas as relações com o Sagrado são consideradas atividades “religiosas”, uma vez que o ato religioso refere-se ao homem que assume de frente uma posição totalmente particular ao Sagrado e ao Divino. Desse modo, o aspecto subjetivo do fenômeno religioso constitui-se através da identificação da realidade do Sagrado, demonstrando-se total dependência e veneração para com ele. O sagrado, enquanto objeto da religião, nunca é “considerado um achado da fantasia humana, projeção e hipostatização das necessidades, dos desejos e dos ideais do homem”, uma vez que o conceito de sagrado caracteriza-se como primário e primordial para o entendimento da religião (MONDIN, 2003, p. 249). No interior da esfera religiosa, o Sagrado assume características que lhe são próprias e que permitem descrevê-lo de modo a torná-lo inconfundível, pois supera o mundo e o homem, sendo que todos os outros valores

primordiais subordinam-se a ele, conforme Mondin.

O pensamento de Mircea Eliade, estudioso do fenômeno da religião, torna-se extremamente relevante para o entendimento de aspectos ligados à religião e ao sagrado. De acordo com Eliade (1992, p. 17), são duas as formas de experiência do ser no mundo, pela cultura cristã: a do sagrado e a do profano, que pertencem ao homem religioso e ao não-religioso, respectivamente. E a primeira definição que se pode dar ao sagrado é a de que ele é o oposto do profano. Conforme Kujawski (1994, p. 42), em Roma, *fanum* designava o templo ou ainda, qualquer recinto sagrado, enquanto *profanum* era o recinto não consagrado. Originariamente, sagrado e profano não se referem a coisas, a pessoas ou a ações, mas intitulam as duas direções em que a vida humana se bifurca. Desse modo, Kujawski afirma que, assim como as pessoas vivem instaladas no espaço, no tempo e na sociedade, também vivem por força instaladas na dimensão do sagrado, ou na do profano, ou ora em uma e ora noutra (1994, p. 42).

Assim, segundo Eliade (1992, p. 17), o homem toma conhecimento acerca do sagrado, porque este se manifesta através das hierofanias, mostrando-se, dessa maneira, muito diferente do profano. Etimologicamente, o termo hierofania significa que “algo de sagrado se nos revela”, sendo, portanto, uma manifestação do sagrado. A história das religiões aparece constituída das mais diversas manifestações do sagrado, desde as religiões mais primitivas às mais elaboradas. Conforme Eliade (1992, p.17-18), o homem ocidental moderno possui certo mal-estar diante das diferentes formas de manifestação do sagrado, pois se torna difícil para ele aceitar que uma pedra ou uma árvore sejam manifestações sagradas para alguns humanos, por exemplo. Para aqueles homens que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza pode revelar-se como uma sacralidade cósmica.

O espaço sagrado, para o homem religioso, não é homogêneo, e essa não-homogeneidade pode-se traduzir pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado, o único que existe *realmente* para ele, e todo o resto que o cerca. A experiência do espaço não-homogêneo corresponde a uma “fundação do mundo”, a uma experiência religiosa primária e primordial, que “precede toda a reflexão do mundo” (1992, p. 26), pois o mundo constituiu-se através de uma rotura no espaço, que descobre um “ponto fixo”.

Já para a experiência profana, o espaço é homogêneo e neutro, nenhuma rotura diferencia as diversas partes de sua massa. O homem não-religioso recusa a

sacralidade do mundo, assume unicamente uma existência “profana”, isenta de toda pressuposição religiosa. Porém, de acordo com Eliade (1992, p. 27), nenhum homem consegue viver uma experiência profana no seu estado puro, independente do grau de dessacralização a que o mundo tenha chegado, uma vez que não se consegue simplesmente abolir o comportamento religioso.

A revelação de um espaço sagrado, que se dá através de uma hierofania qualquer, permite obter-se um “ponto fixo”, que possibilite então a “fundação do mundo”, isto é, o viver real. Diante de uma extensão homogênea e infinita, onde não seria possível nenhuma orientação, esta se dá pela manifestação do sagrado, pois é a hierofania que revela um ponto fixo absoluto, um “Centro”.

A experiência profana, por sua vez, mantém a homogeneidade e a relatividade do espaço, pois o ponto fixo aparece e desaparece de acordo com as necessidades diárias (ELIADE, 1992, p. 27). É como se não existisse “Mundo” para Eliade (1992, p. 28), apenas fragmentos de um universo, “massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda existência integrada em uma sociedade industrial”. Entretanto, ainda existem valores nessa experiência do espaço profano que lembram a não-homogeneidade do espaço sagrado. Tem-se como exemplo alguns locais privilegiados que são diferentes de outros: uma paisagem, o local dos primeiros amores. Estes lugares são considerados “sagrados” até mesmo para o homem que se considere completamente não-religioso, pois esses espaços fazem parte do seu universo particular, e são assim considerados devido ao valor que carregam.

Diante dessas experiências do ser no mundo, o homem religioso é o único que deseja viver e mover-se em um espaço completamente sagrado, pois “o ‘mundo’ todo é, para o homem religioso, um ‘mundo sagrado’” (1992, p. 32). Consoante o autor citado, o Mundo, ou o nosso mundo, é um universo no interior do qual o sagrado já se manifestou e com isso, a rotura dos níveis no espaço pode ser repetida. As sociedades tradicionais denominam o “nosso mundo” de Cosmos, pois trata-se de um espaço habitado e organizado, portanto “cosmizado” e, em contrapartida, o outro espaço seria o desconhecido e indeterminado, um espaço estrangeiro, caótico; apresentando-se então de um lado um Cosmos, e de outro um Caos.

Ainda dentro do espaço sagrado, há uma enorme diferença na habitação

humana, em relação à experiência do homem tradicional (religioso) e do homem profano. Para o mundo moderno, a casa ideal deve ser funcional, servindo para o homem habitar, trabalhar e descansar, a fim de manter o seu trabalho. É possível mudar de habitação ou de cidade, com a frequência que se troca um carro ou um outro móvel, sem maiores inconvenientes. No entanto, para o homem que vive em uma cultura tradicional, a habitação abrange um aspecto sagrado justamente por refletir o Mundo, uma vez que para este homem toda “habitação é sempre santificada, pois constitui uma *imago mundi*, e o mundo é uma criação divina” (ELIADE, 1992, p. 50). A habitação pode ser considerada como uma máquina de moradia para o homem profano, traduzindo-se apenas como um espaço geométrico em que ele habitará. Para o religioso ela não se constitui apenas como um objeto, pelo contrário, a casa torna-se um espaço existencial e sagrado, suscetível a diversas roturas, fazendo com que haja comunicação com o transcendente. Toda inauguração de uma nova morada significa um novo começo, uma nova vida, pois todo começo repete o começo primordial, já citado anteriormente. E, conforme Eliade (1992, p. 54), mesmo nas sociedades modernas, que são dessacralizadas, as festas e comemorações que marcam o início de uma nova morada ainda guardam a reminiscência das ocorridas na sociedade tradicional.

Assim como o espaço, o Tempo também não é nem homogêneo, nem contínuo, para o homem religioso. Existe, por um lado, os intervalos de Tempo sagrado, o tempo das festas (periódicas na maioria); e por outro, o Tempo profano, que é a duração temporal na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso. “Por meio dos ritos, o homem religioso pode passar, sem perigo, da duração temporal ordinária para o Tempo sagrado” (ELIADE, 1992, p. 63).

Nota-se uma diferença entre as duas qualidades do Tempo, pois o tempo sagrado é reversível por natureza, no sentido que é um Tempo mítico tornado presente, uma vez que toda festa religiosa representa uma reatualização de um evento sagrado, que teve espaço em um passado mítico. Com isso, pode-se dizer que “o Tempo sagrado não ”flui”, não constitui uma “duração” irreversível” (ELIADE, 1992, p. 64). Então, a cada festa periódica, reencontra-se o mesmo Tempo sagrado, aquele que se manifestara mesmo há um século.

O homem religioso recusa-se a viver apenas em um presente histórico, ele se esforça para reatualizar e se unir a um Tempo sagrado que, de acordo com Eliade (1992, p. 64), pode ser comparado à “Eternidade”. Para o homem não-

religioso, o Tempo também se apresenta com uma certa não-continuidade e heterogeneidade, visto que para este existe também o tempo do trabalho (muitas vezes monótono) e o do lazer, ou seja, o tempo das festas. Mas há uma diferença entre os dois tempos, pois o homem religioso conhece intervalos que são sagrados, pois se trata de um tempo primordial, santificado pelos deuses e capaz de se tornar presente pelas festas. Já o homem não-religioso não considera essa qualidade transumana acessível, pois o Tempo não pode apresentar rotura, nem mistério, uma vez que para este ser profano, tudo tem um início e um fim, que é a morte, o final da existência. Assim, conforme o autor (1992, p. 66),

para o homem religioso, ao contrário, a duração temporal profana pode ser “parada” periodicamente pela inserção, por meio de ritos, de um Tempo sagrado, não-histórico (no sentido de que não pertence ao presente histórico). Tal como uma igreja constitui uma rotura de nível no espaço profano de uma cidade moderna, o serviço religioso que se realiza no seu interior marca uma rotura na duração temporal profana: já não é o Tempo histórico atual que é presente - o tempo que é vivido, por exemplo, nas ruas vizinhas -, mas o Tempo em que se desenrolou a existência histórica de Jesus Cristo, o tempo santificado por sua pregação, por sua paixão, por sua morte e ressurreição.

Percebe-se, assim, que há uma oposição relacionada ao modo de ser do sagrado e do profano, também no mundo moderno. O homem religioso assume um modo de existência no mundo, que se torna sempre reconhecível, pois independente do contexto histórico em que se encontre, acredita que exista uma realidade absoluta que transcende este mundo: *o sagrado*. Este homem crê que o sagrado é capaz de manifestar-se neste mundo, santificando-o e tornando-o real, e crê, ainda, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência dos humanos atualize “todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa”, ou seja, participe da realidade.

Facilmente percebe-se a diferença entre o homem religioso e o homem não-religioso, porque este “nega a transcendência, aceita a relatividade da “realidade”, e chega até a duvidar do sentido da existência” (1992, p. 165). O homem moderno assume uma nova posição existencial, pois se reconhece como o único sujeito e agente da História, negando todo o apelo à transcendência. Isto é, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, dado que o homem “faz-se a si próprio” e só consegue fazer-se completamente quando se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O homem não-religioso assume uma existência trágica, uma

vez que acredita estar totalmente livre, apenas quando estiver radicalmente desmistificado. Assim como a Natureza é o produto da secularização progressiva do Cosmos, o homem profano também é o resultado de uma dessacralização da existência humana. O homem a-religioso constitui-se através da oposição a seu antecessor, e esforça-se para se libertar de toda religiosidade e todo significado transumano, reconhecendo a si próprio através da progressiva libertação e purificação das “superstições” de seus antepassados. O homem profano, portanto, querendo ou não, ainda conserva algum vestígio do comportamento do homem religioso, porém esvaziado de significado religioso. É um herdeiro e não consegue abolir definitivamente seu passado, porque o homem profano é um produto deste passado.

As escritoras Catherine Clément e Julia Kristeva, na obra *O feminino e o sagrado*, trocam correspondências com vistas à reflexão sobre o sagrado e suas formas sob a ótica do feminino e da feminilidade. Conforme a tradutora da obra, Rachel Gutiérrez, o sagrado funciona como um desabafo, uma subversão ou ainda uma válvula de escape à opressão da sociedade para com as mulheres. Para a pesquisadora Catherine Clément (2001, p. 16) “o sagrado entre as mulheres exprimiria uma revolta instantânea que atravessa o corpo, e que grita”. O sagrado é a sensação envolvente do absoluto diante de uma paisagem do mar, da montanha ou do pôr-de-sol. O sagrado, de acordo com a autora, faz exatamente o contrário da religião. Enquanto esta se apresenta completamente organizada e com um tempo e espaço bem administrados, aquele “eclipsa o tempo e o espaço”, sendo um acesso imediato ao divino, sem regras e sem reservas, que é próprio do divino (p. 42). Dessa maneira, em consonância com as afirmações dos autores citados anteriormente, as escritoras afirmam que o religioso pode existir sem o sagrado, pois sempre que a religião for praticada sem o estado de alma adequado, haverá apenas ela, sem a presença do Sagrado.

Julia Kristeva (2001, p. 22) afirma que todas as religiões celebram um sacrifício no sagrado, seja de uma planta, de um animal ou de um homem. E pelo fato de falar, a mulher estaria sujeita ao mesmo sacrifício, dado que sua excitabilidade submete-se ao interdito e o gozo traduz-se na representação de uma imagem, uma estátua ou uma palavra. Sendo um “ser de fronteira, biologia e sentido” (KRISTEVA, 2001, p. 23), uma mulher é capaz de participar de duas vertentes do sagrado:

a do calmo abrandamento onde a natividade se garante na eternidade, mas também do dilaceramento do manto sagrado, onde a linguagem e toda a representação se esfacelam em espasmos ou delírios. Serena ou dilacerada, uma mulher, em razão dessa dupla natureza, ao mesmo tempo que se identifica com o sagrado é sua rebelde mais irreductível – uma atéia em potencial.

Diante das definições apresentadas pelos estudiosos e/ou filósofos da religião, percebe-se que as noções de religião e de sagrado são distintas. Porém, não há como definir a religião sem citarmos a existência do sagrado. Embora não exista um consenso em relação ao conceito de religião, pode-se dizer, a partir das leituras e estudos realizados, que se trata de uma re-ligação do homem com um ser superior ou uma divindade. O sagrado encontra-se na religião, enquanto seu objeto, ao se revelar como algo que transcende a existência humana, pois conforme Eliade, é através de algumas hierofanias que percebemos como o sagrado se manifesta, ou seja, como esse mistério, esse “algo de ordem diferente” se revela (ELIADE, 1992, p. 17).

Dessa forma, ao propor a análise das manifestações do sagrado na poesia de Lila Ripoll, pretende-se verificar as diferentes relações que a autora estabelece entre o religioso, o sagrado e o humano, dando enfoque especial ao feminino, uma vez que o exame desses elementos permitem fazer uma leitura da condição da mulher da primeira metade do século XX, época em que a autora começou a escrever.

4 MANIFESTAÇÕES DO SAGRADO NA POESIA DE LILA RIPOLL

4.1 Religião e Devoção

A presença de imagens que remetem à religiosidade é uma constante na poesia de Lila Ripoll, ora afirmando-a, ora questionando-a. Em alguns dos poemas de seus primeiros livros, a religiosidade aparece como uma forma de refúgio do sujeito, o qual manifesta um sentimento de nostalgia pelo tempo que passou.

A associação entre a pureza das experiências passadas e as práticas religiosas pode ser observada nos dois primeiros poemas que serão analisados a seguir, nos quais o passado é evocado pela lembrança. A rememoração de uma festa dedicada a um santo²⁷ revela o forte sentimento religioso cristão do eu-lírico:

São João

O céu está tranquilo como um lago.
Que bonita esta noite de São João!
Estou longe de todos. Tudo é vago.
A memória acordou. Evocação...

Como em sonho, voltei à minha infância.
Vi crianças brincando de mãos dadas
à roda das fogueiras...Na distância,
as maiores olhando das calçadas.

As velhinhas paradas nas janelas,
dizem coisas em forma de oração...
Os altares estão cheios de velas
que acenderam em honra de São João!

As moças tiram sorte – a velha ciência! -
e prometem mil preces a São João...
O santo vai ouvindo...(Que paciência!)
Cantam sinos...Quietudes de oração...

As fogueiras lá fora estão morrendo
e as crianças pararam de brincar...
A noite vai fugindo, vai correndo,
não parou, como nós, para sonhar!...

²⁷ No Brasil, muitas devoções populares giram em torno dos santos, que representam seres superiores na escala humana. De acordo com Johan Konings e Urbano Zilles (1997), isso não acontece em todos os países católicos, como por exemplo, nos Países-Baixos e na Alemanha. Para os autores, talvez isso aconteça devido à convivência com o protestantismo e a preocupação em não exagerar nos cultos.

O céu está tranquilo como um lago
 Que bonita esta noite de São João!
 Estou longe de todos. Tudo é vago.
 A memória acordou. Evocação...

(*De Mãos Postas*, 1938, p. 30)

A observação do céu tranquilo como um lago no dia de São João desperta a lembrança de uma festa religiosa que, por sua vez, faz o sujeito poético reviver a pureza da infância idealizada, na qual as crianças brincam, as “velhinhas” oram e as moças negociam um casamento com São João. O santo, nesse caso, tem a função de intermediário entre os desejos humanos e Deus. Nos primeiros anos do Cristianismo, conforme Barbara Lucas (1969, p. 417), santo era apenas o nome que era dado a uma pessoa cristã. Porém, logo surgiu a ideia de que santo é aquele cuja vida possui uma santidade²⁸ manifesta, como, por exemplo, os apóstolos, os mártires, os primeiros papas e outros fiéis da Igreja primitiva, que receberam esse título pela linguagem popular após sua morte, designando admiração. Dessa forma, a presentificação da festa de São João sugere a necessidade de retomada de um tempo mítico, no qual o sujeito era puro e feliz.

A referência à festa de um santo é significativa para a análise, na medida em que o santo pode ser considerado um intermediário entre o Céu e a Terra, reforçando o sentimento de devoção religiosa do sujeito poético. Conforme Johan Konings (1997, p. 318), as principais fontes de devoção aos santos são a comemoração e o sentimento de distância de Deus. A primeira fonte da veneração dos santos abarca comemorar a vida de alguém que irradiou a santidade de Deus, fazendo com que se reviva essas qualidades, a fim de imitá-las. A segunda fonte, geralmente mais profunda, envolve o distanciamento do homem diante de Deus. Uma vez que o santo tem o papel de intermediário, e por ter sido um ser que viveu na Terra, o homem sente-se mais próximo da divindade e mais confiante na sua intercessão quando entra em contato com um santo.

Como o primeiro verso da segunda estrofe evidencia, o tempo rememorado é um tempo de sonho: “Como em sonho, voltei à minha infância”. A própria festa de

²⁸ Este era apenas um atributo dado popularmente a pessoas que eram muito admiradas pela sua fé e fidelidade junto à Igreja, mas não havia nenhuma cerimônia ou ainda autorização formal que declarasse tal pessoa como santa, conforme Lucas (1969, p. 417). A santidade também sinalizava que, naqueles tempos, a memória, os túmulos e as relíquias desses santos predecessores na Fé eram venerados, e todos oravam a eles.

São João é vivida como um sonho pelas crianças: “A noite vai fugindo, vai correndo, / não parou, como nós, para sonhar!...” Desse modo, ao evocar o passado, o sujeito poético volta a ser criança, ou seja, volta ao tempo no qual sua vida era um sonho e uma festa. A festa em si reinstaura um tempo sagrado, pois conforme Mircea Eliade (1992, p. 63-64), o Tempo não é homogêneo nem contínuo para o homem religioso, pois há intervalos de Tempo sagrado, que se caracterizam pelo Tempo das festas religiosas - santificadas pelos deuses. Assim, independente da complexidade de uma festa, sempre irá se tratar de “um acontecimento que teve lugar *ab origine* e que é, ritualmente, tornado presente” (ELIADE, 1992, p. 79). Dessa maneira, aquele que vive a experiência religiosa da festa, ou seja, participa do Tempo sagrado, vive periodicamente com os deuses, esclarece Eliade (1992, p. 93). O que vale para o Tempo dos cristãos também tem valor para o tempo conhecido pela religião, magia, mitos e lendas. A colheita de plantas mágicas é feita na ruptura do tempo profano para o mágico-religioso, por exemplo, à meia-noite do dia de São João. Eliade (2008, p. 317) ainda ressalta que, nas crenças populares, acredita-se que durante alguns segundos “os céus se abrem” para que esse Tempo hierofânico ocorra anualmente.

É interessante observar que “São João” dialoga diretamente com o poema “Profundamente”, de Manuel Bandeira, do livro *Libertinagem*, de 1930, denotando o diálogo de Lila Ripoll com os escritores de seu tempo. Os dois poemas tratam do saudosismo em relação a um tempo que passou e que foi bom e apresentam um eu que sonha em regressar ao passado, pois chega a se abster do presente para revivê-lo. Sandra Pesavento (2002, p. 305) afirma que tal postura parece proustiana, uma vez que é através da evocação pela memória que se desperta a sensação passada, reinscrevendo-se “a temporalidade de uma experiência vivida”. Essa capacidade de reencontrar um “tempo perdido” para recuperá-lo na lembrança tem um sabor nostálgico que sugere uma insatisfação com o presente.

Nesse sentido, Donald Schüler (1987, p. 223) afirma que, no contexto desse poema, Lila Ripoll apresenta quartetos que despontam como um passado que nunca foi presente. Para o autor, o sonho ergue imagens adequadas ao desejo, por não manter compromissos com a realidade. “Acima dos conflitos”, diz o crítico, “começa a pairar um mundo inocente sustentado por linguagem e ritmo de candura infantil”. Desse modo, percebe-se que o autor ressalta a infância perdida pelo eu-lírico, que é retomada através das lembranças que chegam em um momento exato

de insatisfação com o presente.

No poema “Pecado” também não é a simples nostalgia que desperta a desejo de retorno. O eu poético sente-se perdido em seu tempo presente e, por isso, almeja voltar à pureza da experiência sagrada vivida no passado:

Pecado...

SÓ desejo fugir destes lugares.
 Não posso mais ficar vivendo aqui.
 Meu desejo é partir e sem demora,
 para o lugar, lá longe, onde nasci.
 Eu era ingênua, simples e curiosa.
 Cuidava minhas flores, meu quintal.
 Rezava. Ouvia missa. Era piedosa.
 E nos dias de festa e procissão,
 toda de branco, fita azul no peito,
 carregava meu livro de oração!
 Conhecia de cor os Mandamentos,
 Tinha respeito à Igreja, ao Padre Eterno...
 Evitava ter loucos pensamentos...
 “Se morresse podia ir para o inferno...”
 Tudo deixei. (Que enorme o meu pecado!)
 Os livros me ensinavam tanta coisa,
 que eu não quis mais viver no meu povoado.
 Agora já não tenho a fita azul,
 nem sei mais caminhar na procissão.
 Penso cousas que nunca imaginei,
 e não tenho o meu livro de oração...
 Já não rezo. Não creio no inferno.
 Esqueci por completo os Mandamentos.
 Perdi meu jeito simples de menina
 criada no mistério dos conventos...
 Só desejo fugir destes lugares.
 Não posso mais ficar vivendo aqui.
 Meu desejo é partir e sem demora,
 Para longe de mim...
 Eu me perdi!...

(*De Mãos Postas*, 1938, p. 32)

A palavra que dá título ao poema é usada principalmente em um contexto religioso, significando qualquer desobediência à vontade divina. Nos primeiros versos, há um sujeito que deseja fugir do lugar em que se encontra e partir para sua terra, para suas raízes, retornando ao lugar onde nasceu, pois deixou tudo lá e com isso, pecou. Nesse lugar, o eu-lírico feminino vivia conforme as normas ditadas pela

sociedade patriarcal e pela Igreja, pois rezava, frequentava eventos religiosos, carregava seu livro de orações, conhecia todos os Mandamentos e era uma menina simples. Na primeira metade do século XX, época em que a autora era criança, praticamente todas as mulheres eram submissas às práticas e obrigações religiosas e, provavelmente, Lila Ripoll as cumpria através da educação recebida.

No presente, o eu-lírico já não faz mais nada disso, não carrega mais uma fita azul no peito. O azul, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2007), significa, em seu valor absoluto, a mais pura das cores, uma vez que o azul, assim como o branco, traduz “o desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 108-109). Conforme Leda Ramos Ollé (1990), a fita azul citada na poesia refere-se à esfera vocabular da Congregação Mariana, entidade religiosa cujos membros se identificam pelo uso de uma fita azul que levam ao pescoço. Essa fita representa a consagração individual à Maria Santíssima no ato da sua opção pela vida Mariana. Assim, supõe-se que o eu feminino já não carrega mais aquele sentimento religioso no qual estava completamente inserido, ao mesmo tempo em que não possui mais a pureza e a inocência da infância.

O caminhar na procissão refere-se a uma postura de vida adotada pelo sujeito no passado, a qual já não faz mais parte de sua vida. Quando era “ingênua, curiosa e simples”, provavelmente uma menina, evitava os loucos pensamentos, mas hoje (constata-se pelo tempo verbal presente: “não rezo, penso, não creio”) tem pensamentos que nunca imaginou. O eu-lírico tem vontade de fugir do mundo em que vive, pois se sente perdido e quer partir para bem longe desses mundos e de si mesmo.

Revela-se nesse poema um sentimento de inadequação à vida proporcionada pela sociedade moderna, no qual os estudos substituíram as práticas religiosas. Nesse poema, pode-se fazer uma relação com a própria experiência de Lila Ripoll, que migra do campo para a cidade, em 1927²⁹, visando complementar seus estudos na capital e preparar-se para ser professora de música. Enquanto outros poetas da época, como Mario Quintana, enaltecem o espaço que habitaram no passado, Lila Ripoll enaltecerá a vida sem pecados, vivida por ela em um tempo mais puro, pois deseja voltar às origens em busca de uma identidade perdida. E

²⁹ Ou 1928. Não há precisão sobre essa data nas principais fontes pesquisadas sobre a vida de Lila Ripoll.

toda identidade, de uma forma ou outra, se faz a partir da alteridade, de acordo com Sandra Pesavento (2002, p. 303). A autora também afirma que

as apreciações que se estabelecem sobre o presente apontam que o passado era melhor do que a situação vivida no momento. Estabelece-se não apenas uma evocação positiva daquilo “que já foi”, como se lamenta que “as boas coisas desapareceram”. Mais do que isso, constrói-se um tipo de visão sobre o urbano que coloca a “mudança” sob suspeita, tal como o futuro, que não assegura certezas. É o passado que organiza a compreensão do mundo, e é por esse viés que advêm o conforto, a certeza e os valores que podem dar significação ao mundo.

Embora essa mudança certamente tenha significado uma emancipação para a poeta, em vista do contexto em que vivia, a poesia “Pecado” evidencia o conflito do sujeito que se sente tão insatisfeito com a sua condição, a ponto de desejar voltar a ser o que era. Esse conflito reafirma-se no poema “Inquietação”, no qual o sujeito poético representa seu desejo de seguir por um caminho livre de sonhos, apelando aos céus e anjos para que cortem os seus caminhos:

Inquietação

Espada dos Anjos, cortai os caminhos!
Na estrada andam sonhos...Não quero sonhar.
Que estrelas se apaguem e rolem montanhas.
Marulhos de vaga distante não matam.
De longe a procela não faz naufragar.

Secaram as fontes da minha alegria.
- Por que não me levam também para o mar?
Fechei os meus olhos e odiei meus ouvidos.
O vento me atira palavras sonoras.
Eu fujo do vento e encontro o luar!

Espada dos Anjos, cortai os caminhos!
Eu fujo do vento e encontro o luar!

(*Por quê?*, 1947, p. 122)

Ao solicitar que seu caminho seja cortado pela Espada dos Anjos, o eu poético demonstra sua inquietude diante da vida e dos sonhos que surgem no seu caminho, representados pelo vento e pelo luar. Dentre diversas simbolizações, Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 392-393) assinalam que, nas tradições cristãs, a espada é uma nobre arma, pertencendo aos heróis cristãos e aos cavaleiros, sendo

mencionada nas canções de gesta. Esta imagem está associada à ideia de luminosidade, de claridade, uma vez que sua lâmina é repleta de cintilância. A espada apresenta-se também como a luz e o relâmpago, sendo portanto o fogo, pois os anjos que expulsaram Adão do Paraíso tinham espadas de fogo. Muitas das imagens que representam os anjos os mostram junto a uma espada flamejante que, provavelmente, serve para proteger os homens de todos os males. Dessa maneira, o eu-lírico deseja a luminosidade da espada dos Anjos, pois teme perder-se nos seus sonhos e seguir um rumo duvidoso. Nessa perspectiva de análise, Maria da Glória Bordini (1987, p. 25) comenta que, na obra *Por quê?* (1947), na qual está inserido esse poema, o eu feminino ainda se sente atemorizado pela instabilidade das coisas e não quer enfrentá-las.

O poema “Aviso” reforça o sentimento de insatisfação do sujeito em relação à vida presente e revela o desejo de transcendência de sua condição, mesmo que seja através da morte:

Aviso...

SONHEI que tinha ido ao cemitério,
 Como sempre aos domingos. (Quem diria
 Que acordei sem saber porque mistério
 Era mesmo domingo, nesse dia!...)
 No sonho, eu procurava, sem achar,
 Um lugar que até sei de olhos fechados...
 - Meu irmão dorme ali, sem acordar,
 Há quatro longos anos, bem contados! -
 Depois de uma procura prolongada,
 Aflita, em desespero o coração,
 De repente encontrei, - sempre fechada! -
 A cova que escondeu o seu caixão!
 Ao lado, outra aberta, convidava...
 Eu muito admirada, assim pensei:
 “No domingo ela estava ainda fechada.
 Eu me lembro, pois tudo reparei...”
 O sonho terminou e acordei,
 Para ir (como em sonho) ao cemitério.
 E lá chegando (eu nunca imaginei!)
 A cova estava aberta. (Que mistério!)
 Senti uma impressão de medo santo!...
 Olhei o céu, lá em cima, interrogando...
 O céu, não respondeu ao meu espanto,
 E eu fiquei, longo tempo, imaginando...
 E afinal, descobri que aquilo tudo,
 Era aviso de Deus, aviso assim:

“Prepara as tuas malas... junta tudo...”

- A cova que está aberta, é para mim!...

(*De Mãos Postas*, 1938, p. 38)

O conhecimento da vida de Lila Ripoll permite fazer algumas associações entre a trajetória pessoal da poeta e a sua poesia. Tudo indica que o irmão referido pela poeta no sétimo verso seja o seu primo Waldemar Ripoll, assassinado em 1934, por motivos políticos³⁰. No entanto, cabe ressaltar que a relação com a vida pessoal não anula a universalidade do poema de Lila Ripoll, que tematiza o sentimento de insatisfação com a vida terrena e o desejo de ultrapassar sua condição.

A cova aberta parece representar um cemitério interior, pois para Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 915), a cova simboliza todos os desejos insatisfeitos, os amores perdidos e o desaparecimento de dias felizes. Conforme o autor, aquele que sonha com mortos, túmulos e cemitérios está à procura de um outro mundo que encerra uma vida secreta para ele. Trata-se de uma fuga de uma vida que não lhe oferece nenhuma saída, como se pedisse uma resposta a alguém que já partiu desse mundo.

Tanto no sonho quanto na vigília do sujeito poético há uma cova aberta, pronta para receber alguém. No momento em que o eu se depara com a cova aberta, ele acaba por se identificar com ela, uma vez que ela “convidava...”. Certamente, aquela abertura significava um convite de mudança para o eu poético, porque esse eu já não vivia mais, em função da dor e do sofrimento causados pela solidão e pela morte do “irmão”.

Diante de tal mistério, restou-lhe interrogar a Deus, olhando para o céu, a fim de obter uma resposta, mas sua dúvida manteve-se sem uma resolução direta. O céu, apontado por Mircea Eliade (2008, p. 39-40) como um ser divino celestial, provoca na consciência primitiva uma experiência religiosa através de sua simples contemplação. Essa contemplação seria equivalente a uma revelação, uma vez que o céu mostra-se como infinito e transcendente. Somente após um período de introspecção, o sujeito lírico pôde concluir que aquilo era um aviso, certamente vindo

30 BORDINI, Maria da Glória. *LILA RIPOLL*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1987. (Letras Rio-grandenses, 9), p. 33.

dos céus.

A identificação com a morte pode ser observada também no poema “Piedade para os meus mortos”. Nele, o eu-lírico expressa sua piedade para com as pessoas queridas, que partiram rápido e sem querer, sentindo a morte em si mesmo, ao não poder confortá-los nesse momento:

Piedade para os meus mortos

Tenho saudade dos meus mortos
Eles partiram de repente.
Foram viajar por outros portos,
e aqui fiquei, indiferente...
Tenho saudade dos meus mortos!

Ninguém pensou em ir também.
- Não há caixão que leve dois... -
Estavam frios e ninguém
pensou em dar – (lembrei depois)! -
um agasalho para alguém!

Deve pesar a solidão,
para quem parte sem querer.
Fechado sempre no caixão
o corpo imóvel deve doer...
- Pensar faz mal ao coração! -

Depois a cova escura e fria,
onde o sol nunca quer entrar.
Um homem sério (quem diria
que assim se pode trabalhar?)
enche de terra a cova fria.

Eu tenho pena dos meus mortos.
Está chovendo tanto agora.
Deve haver frio nos outros portos.
A chuva cai. Nossa Senhora
tenha piedade dos meus mortos!

A água invade os outros portos.
A terra está toda molhada.
A água invade os outros portos.
Só de pensar fico gelada.
- Estou mais fria que os meus mortos!

(*Céu Vazio*, 1941, p. 73)

A saudade das pessoas que morreram desencadeia o sentimento de piedade no eu-lírico. Nesse poema, o eu reflete sobre a solidão que envolve a morte. O frio físico sentido pelo sujeito reforça a frieza na qual está envolvido aquele que morre. Desse modo, o cessar da vida é relacionado a uma viagem solitária e fria.

A forma de o eu poético encarar a morte sugere a ideia de que os mortos ainda estariam ligados à Terra, pois sentem dor e frio no caixão, ficando em um lugar escuro e sufocante pela terra que os cobre. Para o eu, é como se os mortos ainda vivessem da mesma maneira que ele, ou seja, ainda estivessem vivos e sem realmente partir para “outros portos”. A partida deles seria apenas simbólica, pois deixariam de conviver com outras pessoas e passariam a viver no escuro, sem a luz do Sol, contrariamente ao que a maioria das religiões prega. Conforme Eliade (2008, p. 93), a morte é uma transcendência da condição humana para o Além, designando assim a passagem deste mundo para outro. No entanto, a incerteza em relação ao destino humano após a morte faz com que o eu-lírico imagine o sofrimento daqueles que morrem e continuam presos à terra.

Maria da Glória Bordini (1987, p. 23-24), ao discorrer sobre essa poesia em seus estudos, afirma que a morte não é idealizada como um possível reencontro porque

aqueles que partiram sem querer são visualizados não em sua condição de espíritos, mas de corpos concretos, imobilizados à força, encerrados em caixões e covas úmidas. (...) A barreira física entre mortos e vivos é acentuada pelas imagens da terra e da chuva que a molha, tanto para o apodrecimento, quanto para uma aspirada floração.

Nesse sentido, para a autora, o eu-lírico não acredita na existência de uma libertação para as pessoas que morrem, pois permanecem presas à terra.

Através do verso “Deve haver frio nos outros portos”, nota-se que o eu poético não tem certeza em relação ao que realmente acontece no mundo dos seus mortos e prefere não pensar nesses mistérios, para não sofrer por eles. Porém, o sujeito já sofre por e com os mortos, ao afirmar que “Só de pensar fico gelada. / - Estou mais fria que os meus mortos!”. Portanto, observa-se novamente que há uma identificação do eu com a morte.

O eu-lírico pede para Nossa Senhora, mãe de Deus, para que tenha piedade dos seus mortos. De acordo com Konings (1997, p. 319), a Virgem Maria, intitulada como a primeira dos santos, possui uma presença eterna e atuante junto a

Deus. Conforme os Evangelhos da Bíblia Sagrada, a Virgem esteve presente em todos os momentos importantes da vida de Jesus na Terra, além de sua presença estar ligada a muitos milagres e aparições. Embora pareça acreditar na Nossa Senhora, a ponto de pedir piedade para seus mortos, o eu poético mostra-se cético em relação a uma vida depois da morte. Ao referir a terra como o lugar para onde vão seus afetos, ele está sugerindo o fim da existência após a consumação do corpo. As imagens que se apresentam de modo frio, gelado, escuro, representando a solidão, a viagem, a terra e a água, traduzem o sentimento de morte presente no eu-lírico do poema.

A análise realizada nesta seção permitiu verificar a forte ligação da poesia de Lila Ripoll com elementos da religiosidade. Através da lembrança de uma festa de São João, o passado é evocado com um sentimento saudosista, reinstaurando-se a pureza da infância através da memória. O sujeito lírico lamenta a perda da pureza por se sentir perdido no presente, justamente por não mais viver os valores preconizados pela religião. Pressente que há muitos caminhos a seguir, mas tem medo dos perigos que eles possam representar. Por isso, pede o apoio do alto para que não se perca no caminho dos sonhos. O medo e a insatisfação com a vida presente são tão intensos que o eu-lírico vislumbra uma vida “além”, pois o sonho da cova aberta configura-se como um recado divino de que esse eu transcenderá sua condição através da morte. No entanto, a própria morte constitui-se como fonte de angústia pela incerteza de que está revestida para os seres humanos. O sujeito sente um grande desconsolo diante da partida dos entes queridos, porque já não acredita mais que ela possa levar os seres humanos para outros “portos”. Percebe-se, desse modo, que o sentimento religioso, configurado inicialmente como refúgio e conforto, passa a ser fonte de conflito, na medida em que não responde mais às angústias existenciais, como será analisado na próxima seção.

4.2 A dessacralização do religioso

Em *Céu Vazio* (1941), como o título sugere, Lila Ripoll deixa claro, em diversos de seus poemas, que o céu é um enigma, acreditando na sua impassibilidade diante de tudo o que acontece na Terra. O poema “Enigma”, publicado anteriormente³¹, aponta o sentimento de insatisfação do eu-lírico em

31 A maioria dos poemas analisados nesta seção pertencem a *Céu Vazio*. Apenas o poema

relação à ausência de respostas do céu:

Enigma

Por que será que os homens querem guerra,
pois se nem quando há paz vivemos bem?
Há um desconsolo imenso sobre a terra.
Ninguém sabe o que quer, nem o que tem.

Em todos os espíritos eu vejo
a mesma angústia, a mesma inquietação.
Que querem eles? E eu o que desejo?
- Para o mal um remédio encontrarão? –

As mães devem andar trêmulas, doentes.
As esposas também. – “Irão marchar?”
Noivas tristes chorando já descrentes,
Imaginando um luto sem casar!

E orações e promessas. Juramentos.
Oratórios com velas. Mãos erguidas.
Muitas almas e os mesmos pensamentos.
Rostos brancos das noites mal dormidas!

Sofro a angústia de todas essas vidas
e já vejo o regresso das batalhas.
Cicatrizes, vestígios de feridas.
Homens cegos cobertos de medalhas!

E depois muitas noites sem dormir.
Pesadelos. Fantasmas das trincheiras.
Palavras que disseram ao partir,
recomendando as pobres companheiras.

E todo o sacrifício inútil, vão...
Mais tarde o mesmo luto, o mesmo horror!
As angústias também. E a ambição.
Novos homens partindo morrerão...

E no céu lá em cima imóvel, claro, azul...
Serenos sempre e sempre silenciosos.
O céu lá em cima imóvel, claro, azul...
Um enigma triste e misterioso...

(*Dom Casmurro*, 1940, p. 287)³²

“Enigma”, a primeira a ser analisada, não pertence a essa obra.

³² Poema publicado no periódico *Dom Casmurro*, na cidade do Rio de Janeiro, em 29 de junho de 1940.

O enigma, que dá título ao poema, refere-se ao céu, que é entendido como algo obscuro e de difícil entendimento para o eu-lírico. Baseado nas consequências de uma guerra, o sujeito não entende por que os homens vivem a querer fazê-la, se nem mesmo na paz eles vivem bem. O ser humano experimenta constantemente uma insatisfação com sua condição e, diante disso, muitas vezes, entra em conflito consigo mesmo. A poeta consegue ver a inquietação das pessoas diante dessa dúvida que também a aflige, e passa a questionar se haverá alguma solução para tais problemas e questões: “- Para o mal um remédio encontrarão? –”. Ao utilizar a palavra mal, ela evidencia que esse conflito não é bom para nenhuma pessoa e, ao mesmo tempo, insinua que não há solução para isso. O termo remédio sugere a ideia de doença, associando, dessa forma, o mal a uma doença que estaria presente nos seres humanos.

Além dos homens que participam de uma guerra, muitos sofrem em virtude dela: esposas, noivas, mães. O que lhes resta é fazer orações e promessas para que todos fiquem bem e com vida. Porém, todo esse sacrifício de ambos os lados apresenta-se inútil e em vão, pois novamente homens partirão para outra guerra, e tudo continuará da mesma maneira. Para o estudioso William James (apud MONDIN, 2003, p. 235), o fundamento da religião estaria baseado na fé e em suas experiências particulares, como as orações e conversas com o invisível, tornando-se assim um elemento necessário da experiência religiosa. Percebe-se, desse modo, a falta de fé do eu poético que questiona a fé das pessoas no poder do alto, uma vez que a realidade não muda.

Em geral, diante de situações aflitivas, quando o ser humano não vê saída para seus problemas, o apelo ao “alto” se faz presente, através do refúgio em alguma religião. No horror de uma guerra, não poderia ser diferente. Porém, o que se vê nos versos de “Enigma” é que o céu, ou seja, Deus, continua lá em cima, no alto, inacessível aos homens e indiferente aos sofrimentos humanos. Para Eliade (2008, p. 40) o “alto” é uma dimensão inacessível ao homem, pertencendo por direito aos seres e às forças sobre-humanas, e se ele existe, é porque realmente é “elevado, infinito, imutável e poderoso”. A cor azul do céu, mencionada no poema, significa a sua profundidade, pois conforme Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 107), o azul é a mais imaterial das cores, uma vez que a natureza a apresenta feita apenas de transparência, com um vazio exato, puro e frio. Nesse sentido, o azul seria o

caminho do infinito, um lugar em que o real transforma-se em imaginário. O céu representado pela poeta é como um lugar vazio, puro e frio, capaz de separar nitidamente “os homens daqueles que governam do Além, seu destino” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 108).

Então, o céu, sereno e silencioso sempre, sem dar nenhuma resposta ou solução para uma determinada situação de súplica, torna-se um enigma triste e misterioso, através de sua imobilidade, apresentando-se como algo indecifrável e sem solução.

O poema “Procissão”, do livro *Céu Vazio* (1941) representa e questiona uma prática religiosa bastante comum. Aquilino de Pedro (1993, p. 252) afirma que a palavra procissão deriva do latim *procedo*, significando seguir, caminhar, ir ordenadamente em assembleia de um lugar a outro em celebração religiosa, tornando-se um símbolo da Igreja que peregrina pelo mundo ou pela história, para a pátria definitiva do céu:

Procissão

Lá vai a procissão a passos lentos.
É a grande procissão de “Corpus Christi”!
Na frente – sérios como os pensamentos –
meninhos de Asilos...- coisa triste!-

Que pecados terão essas crianças,
para um destino assim: calmo e vazio?
Nossa Senhora das desesperanças,
por motivos iguais minha fé fugiu.

Passam meninos ricos, mais atrás.
- Deviam ir na frente! É assim na vida! –
Um estandarte azul, outro lilás,
e a imagem da Senhora Aparecida.

Longas filas de fiéis, andores, cantos...
Rezam freiras, crianças e velhinhas.
Muitas moças vestidas como os santos.
Promessas que fizeram...Pobrezinhas!...

Em voz alta elas rezam: “Padre Nosso,
Santa Maria, Virgem Mãe de Deus!”
Quero mover meus lábios, mas não posso:
- Os pecados que tenho não são meus! –

E surgem pensamentos diferentes,

Perturbando o desejo de oração:
por que será que os pobres, e os doentes,
e os mendigos não vêm à procissão?

Vão todos bem vestidos, satisfeitos.
Não vejo aleijadinhos que têm fome,
Homens tristes com sono: não há leitos –
Velhos cegos sem nada: até sem nome!

Que estranha procissão fariam eles,
reunidos pela rua a caminhar...
Que estranhas orações diriam eles,
se ainda tivessem voz para rezar!

Mas nenhum aparece. Ainda é dia.
A miséria se esconde quando há festa,
Para não perturbar tanta alegria...

E eu olho a procissão com desencanto,
enquanto o sol retira sua luz.
Com pena de Jesus que sofreu tanto,
e tão inutilmente, numa Cruz!...

(Céu Vazio, 1941, p. 60)

Conforme Eliade (1992, p. 63-64), toda festa religiosa representa uma reatualização de um evento sagrado que teve espaço em um passado mítico. Dessa maneira, a cada festa periódica do Ano Novo ou da Semana Santa, por exemplo, reencontra-se o mesmo Tempo sagrado, aquele que se manifestara mesmo há um século. O tempo sagrado é chamado de tempo hierofânico por Eliade (2008, p. 313-314), pois designa o tempo em que ocorre a celebração de um ritual, tornando-se, assim, um tempo que se comemora e se repete até o infinito. Como o homem religioso recusa-se a viver apenas em um presente histórico, ele se esforça para reatualizar e se unir a um Tempo sagrado (ELIADE, 1992, p. 63-64). Assim, no decorrer do tempo histórico, esse homem vivencia intervalos que são sagrados, por resgatarem um tempo primordial, santificado pelos deuses e capaz de se tornar presente pelas festas.

Ao representar uma procissão de *Corpus Christi*, a autora posiciona-se diante de diversas situações observadas durante a passagem da mesma pela rua. O eu-lírico afirma que na frente vão os menininhos de Asilo, os meninos abandonados e sérios, e sente-se triste ao vê-los, pois não consegue entender quais seriam os pecados que essas crianças teriam cometido para ali estarem, com um destino vazio

e calmo. Compara-se aos meninos quando clama por uma Nossa Senhora das desesperanças, ao dizer que ela não tinha mais fé pelos mesmos motivos: um destino calmo e vazio, mesmo sendo dedicado às rezas e à prática do bem. O fato de a poeta clamar por uma Nossa Senhora das desesperanças indica a dessacralização da entidade religiosa. Desse modo, Lila sugere que o único poder da Nossa Senhora seria o da desesperança, da descrença, capaz de desiludir e desfazer a fé das pessoas.

Nessa perspectiva, Freud discorre sobre a desilusão frente à religião, não acreditando na existência de outro ser fora do mundo e do próprio homem. Para o psicanalista, a religião, dessa maneira, seria apenas uma ilusão do homem. Na obra *O Futuro de uma Ilusão* (1997), o estudioso afirma que a origem das ideias religiosas está centrada na Psicanálise, uma vez que o desamparo sentido por um ser humano na sua infância, pode ser suprimido pela proteção de um pai, e quando este ser torna-se adulto, ele continua necessitando de um pai, mas dessa vez, de um pai mais poderoso (1997, p. 48). O eu-lírico questiona esse pai poderoso durante todo o poema, mostrando-se desacreditado e desiludido diante de qualquer poder sobrenatural que possa fazer algo para ajudar a humanidade.

Ao mesmo tempo em que sente pena das pessoas que acompanham a procissão, Lila Ripoll critica a sociedade desumana em que vive, onde os privilégios são sempre oferecidos aos mais ricos, diferentemente do que se apresenta naquela procissão, em que os “menininhos” vão à frente, e os ricos mais atrás. O eu-lírico, inclusive, demonstra nitidamente sua piedade em relação às mulheres, que tanto rezam e se preparam para tal momento: “Pobrezinhas!...”. Ironiza a ingenuidade das moças por acreditarem em suas promessas e duvida que serão atendidas por Deus diante de suas necessidades. Ao observar tamanha falsidade e desigualdade, não consegue mover seus lábios, porque reconhece que também tem pecados.

A poeta não deixa de observar que todos vão bem vestidos, como em uma festa, e igualmente à maioria das festas, não comparecem pessoas pobres, doentes, deficientes, sem “voz” e sem “vez”, ou seja, não há a presença das pessoas marginalizadas pela sociedade da época. E, assim, fica a imaginar como seria uma procissão em que estivessem presentes todas as classes sociais. Certamente, eles fariam uma procissão diferente, mas isso não é possível, pois eles já não têm mais voz para se manifestar, nem mesmo para rezar.

Além de a autora questionar o acontecimento religioso e as pessoas que o

acompanham, ela termina seus versos apiedando-se de uma figura sagrada: Jesus. Ao afirmar “que sofreu tanto, e tão inutilmente, numa Cruz!...”, o sujeito poético demonstra uma certa tristeza, uma vez que todo o sofrimento de Jesus foi em vão, pois os homens continuam a cometer pecados, mesmo quando querem pagar seus pecados, participando de uma procissão.

“Devia o sonho ser eternidade” apresenta um eu-lírico que, inconformado com a sua realidade, deseja transcender o mundo em que vive:

Devia o sonho ser eternidade

Dizem todos que estou muito magrinha
 Que preciso sossego e que convinha
 procurar um lugar tranquilo e manso,
 desses que o céu nos deu para descanso.
 Que vontade de rir e de chorar!
 - Acaso os pobres podem descansar? -
 E depois não estou triste, nem doente.
 Emagreci, talvez, de indiferente
 e deste desencanto de viver!
 Tudo igual, sempre igual: o entardecer,
 o sol que morre, a lua que aparece,
 velhos sinos tocando, (hora da prece)
 a noite, a madrugada... Tédio! Tédio!
 Se o mal está em mim, onde o remédio
 que possa me curar, me transformar?
 Se eu pudesse sair, andar, viajar!
 Talvez mudasse a vida sempre igualmente
 saindo mar a fora... - O sonho é um mal! -

Sei que há moças que vivem como eu vivo:
 olhando o mesmo poente pensativo,
 a paisagem de sempre, imóvel, fria
 de tanto ser igual – Vida vazia! –
 As outras são sensatas. Têm juízo.
 Rezam para obter o Paraíso
 e aqui nada desejam mais que um lar.
 Mas eu – é necessário confessar! -
 por mais que nisso ponha o meu empenho,
 nunca tive juízo e ainda não tenho!

Sinto inveja das águas e do vento.
 Coloco asas no meu pensamento,
 e viajo como os pássaros: no ar...
 E o que não posso ser, sei inventar!

Depois, quando regresso à realidade,

(devia o sonho ser Eternidade!)
fico ainda mais triste do que antes:
corpo aqui, alma em terras mais distantes!

(*Céu Vazio*, 1941, p. 66)

O eu poético está desencantado com vida e, através do sonho, coloca asas em seu pensamento a fim de ultrapassar o mundo real em que vive. A respeito do sonho, Chevalier (2007, p. 844) utiliza o esclarecimento de Freud, que acredita que o sonho é uma expressão ou ainda a realização de um desejo reprimido. Ferreira (1986, p. 1611) pontua que o sonho pode ser classificado como uma sequência de pensamentos e ideias, agradáveis ou não, utilizados para fugir da realidade. Dessa maneira, nota-se que o eu feminino possui desejos reprimidos que podem ser libertos através do sonho. O entardecer, o sol, a lua, a noite e a madrugada apresentam uma sequência de marcas temporais que reforçam sua sensação de tédio diante da vida.

O eu deseja sonhar, como se esse devaneio fosse o único remédio capaz de curá-lo de uma vida triste. Porém, acredita que “O sonho é um mal!”, uma vez que o sonho o transforma em uma pessoa insensata e sem juízo. Observa-se que o eu feminino foge à regra em relação ao comportamento da maioria das moças de seu tempo, pois não rezava para obter o Paraíso, e, apesar de se esforçar para ser igual a elas, não conseguia. De acordo com Clarisse Ismério (1995, p. 48), a igreja preocupava-se muito com a formação das jovens, pois estas deveriam ser “boas esposas, mães zelosas e propagadoras da fé”. Após a eucaristia, estimuladas pelos cônegos das paróquias, as jovens deveriam levar adiante a dedicação para com a Igreja, a devoção a Deus e os ensinamentos de Cristo.

O eu feminino inveja os elementos da natureza, água e vento, por não estarem presos, por serem naturais e vivos. O protótipo da água é a “água viva”, e é nessa substância mágica que reside o vigor, a vida, a eternidade (ELIADE, 2008, p. 157). O vento é instrumento da força divina, dá vida, castiga e ensina, assim como anuncia alguma mensagem divina (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 935-6). Diferentemente do sujeito poético, o vento e água são elementos puros e divinos, capazes de transformar a vida das pessoas, levando-as para bem longe do seu lugar de origem. Assim, percebe-se por que deseja que todo sonho seja eterno, pois pela força do vento e da água, sua alma poderia viajar e seus pensamentos

poderiam voar para sempre.

Uma das formas de perpetuação das ideias e procedimentos religiosos é a repetição de ritos. Nicola Abbagnano (2000, p. 859) esclarece que o rito visa a manutenção ou conservação de alguma garantia de salvação em relação às forças naturais, assim como Durkheim afirma que o rito é uma prática relativa às coisas sagradas (apud ABBAGNANO, 2000, p. 859). O poema “Na hora exata...” apresenta um sujeito lírico em conflito com os ritos religiosos, por ver neles o esvaziamento do verdadeiro significado da hora da morte:

Na hora exata...

Quando eu morrer evitem os extremos,
que acompanham aqui nossos caminhos:
por que flores depois que nós morremos
se na vida pisamos sobre espinhos? –

Nada disso desejo quando morta.
Nem pedidos a Deus – que ele é imutável! –
Eu passarei serena pela porta
que conduz ao mistério indecifrável.

Os amigos que tenho, pela vida,
se chorarem, que sejam silenciosos.
Odeio a dor que faz por ser ouvida,
despertando a piedade dos curiosos.

Quero tudo tranquilo como um sono
de criança feliz que nada sente!
Se o destino quiser, - que seja outono
e que o sol pare um pouco sobre o poente.

E que uma chuva mansa e inquietante
molhe a terra que me há de receber.
E que um pássaro risque o céu distante
na hora exata do dia em que eu morrer...

(*Céu Vazio*, 1941, p. 70)

A autora faz um questionamento em relação aos rituais que envolvem a morte. Levar flores a alguém falecido ou deixar o túmulo enfeitado são costumes que até hoje prevalecem em muitas culturas. A poeta afirma que não deseja nada disso quando morta, nem pedidos a Deus, pois diz que “ele” é imutável. Percebe-se, nesse sentido, uma dessacralização da figura divina nesses versos, pois o eu poético não acredita que Deus possa mudar algo, caso se faça algum pedido a ele.

Nota-se também que, ao se referir a Deus, a autora não utiliza letra maiúscula no pronome “ele”, e diz que passará “serena” pela porta que conduz ao mistério indecifrável, sugerindo uma dúvida sobre a existência da vida após a morte, reforçando a dessacralização observada ao longo do poema.

Se o destino quiser, o sujeito deseja escolher o momento certo em que sua morte ocorrerá, e na hora exata, pede pelo outono, pela chuva e pelo aparecimento de um pássaro no céu. Mas, solicita isso para o destino, e não a um ser superior, como Deus. O pássaro indica simbolicamente o seu desejo de liberdade, somente possível no momento de sua morte, pois conforme Chevalier (2007, p. 687), o símbolo do pássaro serve às relações entre o céu e a terra, significando em muitas religiões, a representação da alma que se liberta do corpo. Conforme Civita (1976, p. 48), no dicionário de mitologia greco-romana, o destino estende seu domínio sobre homens e deuses, e nem mesmo Júpiter³³ pode opor-se a suas decisões, pois como dono da sabedoria suprema, sabe que se mudar os desígnios do Destino a ordem do universo será rompida. Por reconhecer o poder do destino sobre tudo é que o eu-lírico refere-se a ele no momento da sua morte.

O desejo do eu-lírico de que sua morte seja um momento sagrado, remete à noção do sublime. O sublime caracteriza-se como algo magnífico e grandioso por atingir altíssimo grau na escala dos valores morais, intelectuais ou estéticos, tornando-se quase perfeito e cujos méritos transcendem o normal³⁴. Entretanto, Kant (1998, p. 161-162) esclarece que

a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só no nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza que nos é exterior.

A associação da morte a uma dimensão do sagrado que se liga ao sublime reforça a dessacralização dos ritos religiosos realizada por Lila Ripoll em seus poemas. O que tornará sua morte um momento sagrado será o seu sentimento em relação ao significado da morte como passagem e superação e não os atos exteriores nem sempre acompanhados de sinceridade.

³³ Na mitologia romana Júpiter era deus do céu e da Terra, senhor do Olimpo, deus supremo. Conhecido pelo nome grego de Zeus. Júpiter sempre foi considerado um deus do tempo, com raios, trovões, chuvas e tempestades atribuídas a ele. Mais tarde, ele foi associado à justiça e à lei.

³⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

No verso “molhe a terra que me há de receber”, há a indicação de um ritual de grande significado. Conforme Eliade (1992, p. 117), a imagem primordial da Terra-Mãe encontra-se em todas as partes do mundo, sob inúmeras formas. É a *Terra Mater* que dá nascimento a todos os seres, assim como é ela que toma a vida de volta. Portanto, segundo esse mito, o homem veio da terra e deve voltar a ela para reencontrar a Terra-Mãe. Espalhou-se universalmente a crença de que os homens foram paridos pela Terra, e acredita-se que as crianças vêm do fundo da Terra, das grutas e das fendas, assim como dos mares e rios (Eliade, 1992, p.118). Percebe-se, nesse verso e no conjunto de significados do poema, por um lado, um questionamento dos ritos formais, uma vez que não apresentam nenhum significado para o eu-lírico. Por outro lado, o sujeito solicita rituais mais autênticos, sagrados, ao querer que a chuva molhe a terra na qual será enterrado.

No poema “Deus quis assim...”, a poeta questiona o significado contido no seu título:

Deus quis assim...

Não saberás quanto sofri,
Nem saberás por que morri.

Mudei de vida e de pensar:
- agora até sei enganar.

Olho serena para a frente
e espero tudo indiferente.

Ninguém transforma a própria sorte:
Deus quis assim... ele é mais forte!

Andei por todos os caminhos.
Nada colhi. Trouxe os espinhos.

Se alguém tecesse uma coroa,
eu era Santa, e pura, e boa.

Mas eu não quis. Pra que ser Santa?
Sofre-se igual. Nada se adianta.

E uma coroa, com certeza,
deve pesar mais que a pobreza.

E sendo Santa eu nem sequer
podia ser uma Mulher.

Assim sem manto e sem altar
meu coração pode pulsar.

Posso ter livre o pensamento,
que é, quase sempre, o meu tormento.

Por mim ninguém esperará,
nem o meu nome invocará.

Ninguém dirá que me pediu
e que depois morreu de frio.

Assim sem manto e sem altar
meu coração pode pulsar.

(*Céu Vazio*, 1941, p. 78)

No poema transcrito, percebe-se que a autora ironiza a força divina e/ou o poder de Deus de transformar e interferir na vida das pessoas. Nos primeiros versos, ela afirma que mudou de vida e de pensar, sabendo até enganar. Nos versos que seguem, ao dizer ironicamente que “ninguém transforma a própria sorte”, pois “Deus quis assim”, ela evidencia o seu olhar crítico em relação ao divino.

Algumas características textuais do verso “Deus quis assim... ele é mais forte!” chamam a atenção e poderiam justificar a existência de algo além do que está escrito. Primeiro, observa-se o uso das reticências, um sinal de pontuação que sugere a omissão de algo que poderia ser dito, mas que não o foi. Em seguida, o pronome pessoal “ele” está escrito com letra minúscula, quando, tradicionalmente, ao se referir a Deus, costuma-se escrevê-lo com letra maiúscula. Esse emprego do pronome indica que o eu-lírico não considera Deus como um ser superior, bom e poderoso, a ponto de receber seu respeito inclusive na escrita. O sinal de exclamação utilizado no final do verso também reforça a ideia da negação de um Deus poderoso e, por sua vez, indica, de forma irônica, uma surpresa do sujeito diante do fato de Deus, e não ele, escolher o seu caminho.

Nos versos que seguem, há a confirmação e a resposta desse algo a mais presente no verso citado anteriormente, pois a poeta afirma que “não quis” ser santa, confirmando sua negação ao sagrado, ao ressaltar que não foi Deus e sim ela que quis assim, ou seja, foi ela que escolheu seu destino. E diante dessa escolha, questiona-se: “Pra que ser Santa?”. Para esse sujeito, não adianta ser Santa, uma

vez que “sofre-se igual”, sendo santa ou mulher. As santas, conforme as religiões em geral, são pessoas que fazem o bem e agradam a Deus acima de tudo, e não pecar está intimamente ligado a isso, assim como no caso das mulheres, que devem se manter sem pecados, para que não sejam mal vistas e mal faladas pela sociedade patriarcal na qual Lila Ripoll escreve seus versos.

Nos versos “E sendo Santa eu nem sequer / podia ser uma Mulher”, percebe-se uma crítica à imagem da mulher recatada e submissa que, ao ser comparada a uma santa, nem pode ser o que realmente é, uma mulher, ou seja, um ser que, pela sua condição humana comete erros durante sua vida. Para a religião, estes erros são considerados pecados, pois todos possuem a liberdade de decidir diante de seus atos, agindo para o bem, isto é, para Deus, ou para o mal, no qual se manifestam os pecados. Nota-se também, nesses versos, que o substantivo mulher foi escrito com letra maiúscula para se tornar tão importante quanto a palavra santa, o que evidencia a dessacralização do divino e a sacralização do humano. Mas, mesmo que a Mulher seja sacralizada, ela não deixará de ser uma mulher, um ser humano e, dessa maneira, não terá as responsabilidades de uma Santa, pois não precisará conter seus pensamentos, nem se preocupar se determinado pedido foi ou não atendido. Assim, sendo Mulher, o eu poético sente-se livre para pensar, podendo enganar, errar, duvidar e questionar, porque “sem manto e sem altar”, seu coração pode pulsar, isto é, pode viver como qualquer ser humano.

Em “Que desejam de mim?...” , a poeta coloca em oposição o dever de crer e sua capacidade de pensar:

Que desejam de mim?...

Que desejam os mortos que eu amei?
 Que é que querem de mim? Por deus, que digam!
 Vêm sempre de noite e eu não sei
 por que deixam o mundo onde se abrigam...

Chegam todos em forma de lembranças...
 Não me deixam dormir, levam meu sono.
 Criam estados de desesperanças.
 Trazem ideias tristes de abandono...

Qual será a razão dessas visitas?
 Abro os olhos. Escuto. Quero ver...
 As insônias que tenho, são aflitas:

pergunto e não consigo responder...

Os mistérios do além me preocupam.
Às vezes creio em tudo! Às vezes, nada!
Outros desses mistérios não se ocupam,
mas eu vivo a pensar, desesperada!...

Daqui nada se leva, disse alguém.
Renunciar, renunciar será viver?
Não pecar será um mal ou será um bem?
- Às vezes não pecamos por temer!... -

Afirmam outros grandes pensadores,
que a vida não é aqui. Que a morte é a vida!
Que diremos então das nossas dores?
Das angústias que traz essa partida?...

Não sei, não sei. Ninguém quer responder.
O silêncio dos mortos é um tormento.
O céu fica impassível: - “Deves crer!”
- Senhor! Por que nos deste o pensamento?... -

(*Céu Vazio*, 1941, p. 82)

Nesse poema, o eu-lírico apresenta-se em conflito em relação aos mistérios do além, ora acreditando, ora não acreditando nos preceitos da religião sobre a vida e a morte. A poeta tenta entender as visitas que recebe dos mortos que amou, que chegam durante a noite em forma de lembranças e não a deixam dormir. Suas insônias são aflitas, pois pergunta a razão das visitas e não consegue responder, vivendo em desespero pelo pensamento que a aflige e por não entender o porquê de tantas dores e angústias durante a vida e a partida.

De acordo com o pensamento religioso, existe uma vida após a morte, e durante a vida terrena deve-se evitar o pecado ao máximo, para que se tenha uma experiência aprazível no “outro lado”, ou quem sabe, na eternidade. O eu-lírico questiona-se sobre a existência de um mundo além da vida e afirma que ora crê em tudo, ora não crê em nada. Ou seja, em alguns momentos acredita nos ensinamentos da religião e dos grandes pensadores, que afirmam que “a vida não é aqui” e “Que a morte é a vida!”. Porém, em outras ocasiões, não acredita nos ensinamentos em relação à vida e à morte, uma vez que suas dúvidas não são respondidas.

Ao se questionar se “renunciar será viver?” ou então “Não pecar será um

mal ou será um bem?”, ela evidencia sua percepção de que a renúncia parece contrária à própria vida e que o pecado nem sempre é um mal. Ao colocar em dúvida os preceitos sobre a renúncia e o pecado, o poema sugere um questionamento das regras de conduta preconizadas pela religião.

Nos dois últimos versos do poema, reforça-se a inconformidade da poeta, que afirma que o céu fica insensível diante das emoções sentidas por ela, pronunciando apenas: “– Deves crer!”. Ela termina o poema, questionando novamente a figura divina: “– Senhor! Por que nos deste o pensamento?”, sugerindo que aquele que pensa não pode acreditar sem questionar. Pode-se dizer, nesse sentido, que a poesia de Lila Ripoll novamente dessacraliza a figura divina, pelo contestar dos seus desígnios transmitidos pelas religiões em geral.

Os poemas analisados nesta seção revelam a aflição do sujeito poético diante da profundidade, do silêncio e, principalmente, da imobilidade do céu, que se manifesta como um enigma para ele. Por não aceitar a impassibilidade de Deus, o sujeito entra em conflito e passa a ver com desencanto e descrença os ritos religiosos, como os que caracterizam uma procissão ou a hora da morte, desiludindo-se em relação aos poderes divinos. Consciente de que não encontra respostas aos seus anseios na religiosidade, o eu feminino deseja transpor as barreiras impostas ao seu sexo, admitindo não conseguir ser igual à maioria das mulheres de seu tempo que se conformam com o papel fixo de esposa e mãe, desejando para si apenas um lar. Nesse sentido, a autora questiona a imagem da santa como paradigma do comportamento feminino, deixando claro que é impossível ser mulher e santa ao mesmo tempo. Como se pode observar, os poemas de Lila Ripoll vão além do questionamento da religiosidade em si, configurando-se como um questionamento da própria sociedade que usa a religião como um modo de induzir comportamentos, seja no que se refere ao papel social da mulher, seja no que diz respeito à capacidade de questionamento do ser humano. Na próxima seção, serão analisados poemas em que o sujeito poético não só dessacraliza o religioso como expressa com mais intensidade seu anseio de libertação.

4.3 O caminho da libertação e da transcendência

O conflito em relação aos assuntos do campo da religiosidade desencadeiam a consciência da precariedade da condição humana e o desejo de

libertação e transcendência, o qual pode ser associado em alguns poemas ao processo de emancipação da mulher no contexto em que Lila Ripoll escreveu.

Em “A noite cai”, o eu feminino lamenta sua condição, pois embora possua asas para voar, sente-se “prisioneira”:

A noite cai

QUE tormento ter asas para voar
e prisioneira ser, por toda vida...
Se eu pudesse fugir, vagar, vagar,
como uma sombra leve, comovida...

Se eu pudesse fugir... (Por que sonhar
impossíveis venturas nesta vida?)
Eu prisioneira sou. Não posso dar
mais sol ao meu destino. Estou perdida

no mistério da vida, sem beleza,
na tortura de ser, na correnteza,
um galho sem vontade, que se vai...

É melhor silenciar... Não penso mais.
É melhor não pensar... Fiquem meus ais
perdidos para sempre... – A noite cai!...

(*De Mãos Postas*, 1938, p. 25)

O título “A noite cai”, retomado no fechamento do poema, remete à ambivalência da noite, que simbolicamente engendra o sono e a morte, a ternura e o engano, os sonhos e as angústias (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 639-640). Assim como a noite representa a morte e suas angústias, sabe-se também que ela é a parte do dia que não recebe a luz do sol. Assim, embora deseje sonhar e voar, o eu feminino sente-se sem luz, sem poder “dar mais sol” ao seu destino diante da repressão de seus desejos.

As duas primeiras estrofes revelam o sentimento de aprisionamento e o desejo de fugir e andar sem destino pelo mundo afora para se sentir livre. A liberdade almejada, entretanto, não é possível para o eu poético feminino, como o uso dos adjetivos “prisioneira”, “comovida” e “perdida” permite inferir. Na primeira metade do século XX, as mulheres eram reprimidas e submetidas a determinados comportamentos. Levando-se em conta que o poema foi publicado em 1941,

verifica-se que Lila Ripoll representou uma sociedade marcada pelo patriarcalismo, em que as desigualdades entre homens e mulheres eram muito nítidas. As mulheres deveriam manter a boa conduta, apresentando um comportamento baseado nas leis e morais religiosas do catolicismo, a fim de que fosse garantido o respeito da sociedade, de acordo com Bassanezi (2000, p. 610). O sujeito do poema sente-se preso a todas essas convenções sociais e deseja fugir, mas, como não pode, conforma-se com a situação, ao afirmar que “É melhor silenciar...Não penso mais. / É melhor não pensar” e, dessa forma, continuar morta para a vida. Nesse poema, portanto, a mulher acaba aceitando as limitações à sua liberdade, por se sentir impotente diante dos preconceitos da sociedade.

Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 952) afirmam que o simbolismo da viagem representa mais do que um deslocamento físico, pois denota um profundo desejo de mudança interior e uma necessidade de novas experiências. Esse desejo é expresso explicitamente no poema “Eu preciso viajar”:

Eu preciso viajar...

Eu preciso sair. Andar. Viajar um pouco.
 Necessito fazer uma cura de alma.
 Aqui, meu coração, por certo (um pobre louco!)
 Perderá, por completo, a razão e a calma...
 Eu preciso viajar. Para onde? Não sei.
 Qualquer vento me serve. Eu não tenho destino.
 Sou um barco sem vela, que viaja sem lei.
 E de longe, dirão: - “Quem será o menino
 “Que atirou para o mar, esse barco vazio?
 “Vai quebrar. Vai partir. Não tem leme, nem vela,
 “E as águas do mar, não são águas de rio...” –
 Ninguém sabe o que diz. Todos erram, pensando.
 O meu barco está cheio, pesado e sombrio,
 Pois é o meu coração que ele vai carregando...
 As tristezas que leva!... Nem quero pensar...
 São segredos que guardo, que escondo comigo:
 Os fantasmas que eu amo e desejo matar!
 Qualquer porto que encontro será meu abrigo.
 Qualquer vento me serve. Eu preciso é viajar!...

(*De Mãos Postas*, 1938, p. 26)

A expressão da vontade de viajar presente no título do poema indicia que o eu-lírico sente-se sufocado interiormente e, por isso, deseja libertar-se através de uma viagem. Essa viagem não necessita ter um destino, seria apenas a fuga de um

lugar no qual se sente preso, caso contrário, seu coração “Perderá, por completo, a razão e a calma...”.

Todas as pessoas que não se ajustam às regras determinadas pela sociedade ou que apresentam um comportamento divergente das normas impostas - sejam homens ou mulheres - são excluídas da mesma, passando a ocupar um lugar marginal. Lila Ripoll vivia em uma sociedade marcada pelo preconceito em relação à emancipação feminina, e, conforme Liane Schneider (2000, p. 122), diante de um sistema de gênero patriarcal, o papel social da mulher apresenta-se como o de um ser passivo, dependente e menos criativo se comparado ao dos homens. Caso alguma mulher procurasse construir sua identidade em função de si mesma, e não a partir de uma identidade masculina, ela poderia ser considerada como desequilibrada, louca, insana, não-mulher. Desse modo, percebe-se que o eu-lírico sente-se sufocado e necessita partir em busca de si e de uma cura, pois o conflito de identidade que o sujeito poético enfrenta poderá deixá-lo “sem razão”. Ao fugir do lugar em que se encontra, esse eu necessita “partir em busca de uma cura de alma”³⁵, porque a vida privada de liberdade o deixa doente.

O sujeito compara-se a um barco sem vela, que viaja sem lei, e a imagem do barco que navega no mar, guiado pelo vento, remete ao símbolo sagrado das águas. Para Mircea Eliade (2008, p. 153-154), o contato com a água implica em uma regeneração e, conforme textos de tradição védica mencionados por esse estudioso, as águas purificam, trazem bem-estar e são o princípio de toda cura, expulsando e curando todas as doenças. A água corre, é “viva”, agita-se, inspira, cura, profetiza. Dessa maneira, o uso das imagens do mar, do vento e do barco reforçam o desejo de curar a sua alma, a fim de purificá-la nessa viagem regenerativa. Assim, nessa viagem em busca de si mesmo e de uma mudança interior, o eu se sentirá bem em qualquer porto que encontrar, pois o que importa para ele é que se sinta livre e que possa realizar suas vontades e desejos reprimidos.

Em “A descobrir caminhos”, a poeta opõe o prazer da descoberta de caminhos à repressão da sociedade, representada por pessoas nas janelas, as quais são comparadas a santos imóveis em seus altares:

35 BORDINI, Maria da Glória. *LILA RIPOLL*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1987. (Letras Rio-grandenses, 9), p. 22.

A descobrir caminhos...

TODOS os dias, como dois irmãos amigos,
Saíamos os dois, a descobrir caminhos...
Olhávamos os cantos mais antigos:
Os muros que caíam de velhinhos
E os galhos enrugados pelos anos...
Meu amigo, apontava, discutia,
Criava mil ideias e mil planos...
O sol olhava um pouco e se escondia
Para dar novo aspecto à paisagem...
Nas janelas, surgiam os curiosos.
(Pareciam altar, de tanta imagem!)
Caras de santos, rostos duvidosos,
Confundidos, vivendo a mesma vida.
(Quanta coisa, por lá, ficou perdida?
Lembraremos depois, talvez mais tarde,
Quando os anos correrem para a frente...)
Um dia, a chuva veio, inesperada...
(Ninguém imaginava, olhando o poente!)
Nossa roupa ficou toda molhada
E ríamos os dois, como crianças...
Tudo puro, tão calmo, sem maldade...
Meus cabelos caíam, já sem tranças.
Se imaginassem, lá, pela cidade...
Um teto, para nós? nem pensar nisso:
A chuva era o prazer inesperado.
Não sei se por milagre ou por feitiço.
Chegou quando devia, ao nosso lado.
Depois, nós nos olhamos espantados.
O sol tinha fugido, devagar.
Estávamos, assim, todos molhados.
E a nossa roupa, quem ia secar?
O cansaço vencia os nossos passos.
Uma igreja ali, (quem quer rezar?)
Entramos, silenciosos, recolhidos,
Ajoelhamos os dois, sem combinar,
Ficamos algum tempo assim, perdidos,
Num sonho que ninguém falou depois...
Mais tarde, retornamos, pensativos.
- A lua!
Uma lanterna para nós dois...
Nas janelas, ainda os santos vivos,
Olhavam para nós, - os pecadores...
- Os santos, não entendem dessas cousas!
Estão sempre parados, nos andores...
Que sina boa aquela: correr mundo...
Meu Deus! Eu te agradeço ter nascido,
Com este meu destino vagabundo!

(*De Mãos Postas*, 1938, p. 42)

Neste poema observa-se um eu poético feminino que não somente almeja como vivencia uma vida livre em uma sociedade ainda regida pelo pensamento patriarcal. Dois versos do poema comprovam a existência do sujeito feminino: “Meus cabelos caíam, já sem *tranças*³⁶ / Se imaginassem, lá, pela cidade...”. No primeiro verso transcrito temos a descrição do cabelo da menina - que usa tranças - e depois, no segundo verso, percebe-se que a sua atitude demonstra sua condição de mulher, pelo fato de se preocupar com o que as pessoas da cidade fariam da sua conduta. Uma mulher não podia andar com um homem pela rua, e muito menos se dar a oportunidade de desfrutar certas liberdades que cabiam apenas aos homens. Até a primeira metade do século XX, época em que Lila Ripoll escreveu seus poemas, conforme Clarisse Ismério (1995, p. 30), a sociedade era mais condescendente com o homem, uma vez que este poderia ficar exposto ao mundo público por ter sido educado para esse fim. Assim, de acordo com a autora (1995, p. 115), a mulher devia ser mantida longe do espaço público para resguardar sua pureza, pois suas raízes foram fundamentadas no modelo de Eva. Porém, a autora lembra que a sociedade era heterogênea e, dessa forma, havia uma parcela significativa dela que não concordava com o conservadorismo católico e positivista a que a maioria fora submetida. O eu presente no poema fazia parte das exceções que viviam nessa sociedade calcada pelos preceitos patriarcais.

Universalmente, a chuva é o símbolo das influências celestes recebidas pela terra, considerada a graça e também a sabedoria, de acordo com Chevalier (2007, p. 235-6). O banho de chuva recebido com muito prazer pelo eu feminino aponta a sua necessidade de retorno à infância, tempo em que se sentia livre para agir, sem se preocupar com os julgamentos da sociedade. Quando criança, tudo era puro, calmo e sem maldade, assim como aquele banho de chuva que tomava com o irmão-amigo.

Todo o desejo do eu poético em descobrir novos caminhos torna-se mais nítido nos últimos versos, pois é nesse momento que ele expressa seu prazer em correr mundo e possuir um destino diferente do de outras pessoas da sua época. O eu feminino, inclusive, “agradece” a Deus por não ser santo, pois assim consegue sentir-se humano e, conseqüentemente, livre.

36 Grifo meu.

A comparação dos santos com as pessoas que ficam nas janelas a especular a vida alheia, apenas observando e julgando, indica o questionamento da autora em relação à conduta daqueles que nada fazem e apenas julgam. Os amigos eram observados e chamados de “pecadores” porque andavam sem destino e sem se preocupar com o que os outros diziam. A atitude de descobrir novos caminhos e novas experiências é julgada como incorreta justamente por se opor ao *status quo*. Dessa maneira, a poeta sugere que as pessoas que “ficam nas janelas” nunca poderão entender de certos prazeres, como a liberdade, por se encontrarem em uma posição passiva diante da vida.

Percebe-se que tudo que vem do céu tem alguma função para o eu feminino e seu amigo, pois a chuva serve para lhes dar prazer, a lua aparece para iluminá-los, e o sol tímido, para dar um novo e diferente aspecto à paisagem. Desse modo, a função do céu não seria então a de acolher um “ser divino celestial, criador do universo e assegurador da fecundidade da Terra”³⁷, aspectos quase universais a todas as crenças, mas sim a de complementar a bela vida em liberdade que era desfrutada pelos amigos.

A entrada em uma “igrejinha” parece bastante irônica, pois ocorreu por acaso e não pela vontade dos amigos de orarem: “O cansaço venciu os nossos passos. / Uma igrejinha ali, (quem quer rezar?)”. Os dois precisam apenas descansar, e este foi o primeiro lugar a ser avistado. Porém, o ato de se ajoelharem sem combinar traduz-se tanto em uma sinal de respeito ao local sagrado, quanto ao hábito provavelmente seguido pelos amigos desde a infância. Conforme Houaiss, Villar e Franco (2001, p. 130), ajoelhar-se significa agir com submissão, ou seja, por-se de joelhos para prestar uma homenagem em sinal de respeito e saudação a alguém. Para o catolicismo, ajoelhar-se faz parte das instruções gerais do Missal Romano³⁸ (1992, p. 36) e indica uma posição do corpo que exprime e estimula os pensamentos e sentimentos dos cristãos. Então, ao entrar sem querer em uma igreja, eles acabaram posicionando-se de uma maneira respeitosa e, em função disso, foram levados por pensamentos e sonhos em um instante que deixou de ser retomado nas conversas dos irmãos-amigos.

O desejo de transcendência está presente no poema “Mais tarde”. Quando o

37 ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 39.

38 Livro composto de normas promulgadas pelo II Concílio do Vaticano que mantém a unidade de todos os ritos romanos, fornecendo todas as instruções para a realização de missas e orações.

eu-lírico ficar sereno e calmo, ele deseja traçar seu destino para poder andar pelo mundo em silêncio, tranquilo e com o corpo puro:

Mais tarde...

Quando eu ficar serena, sem desejos,
sem nenhuma revolta;
quando meu pensamento,
cansado destas viagens misteriosas,
por nuvens, por estrelas, por montanhas,
procure descansar;
quando esta inquietação que me consome,
este anseio febril que me domina,
calmar, calmar aos poucos;
então eu traçarei o meu destino,
e andarei pelo mundo,
mãos tranquilas,
lábios quietos,
corpo puro, sem gestos de pecado.

Meu Pai e minha Mãe terão morrido.
Eu andarei sozinha pelo mundo,
sabendo que há um lugar à minha espera.
Visitarei mais uma vez
os meus lugares preferidos,
onde há um pouco de mim;
escolherei um vestido claro
o mais branco, o mais puro;
alisarei as ondas naturais de meu cabelo escuro,
e iniciarei a última viagem sobre a terra!
O retrato de meu irmão irá também.
E me olhará com ternura comovida.
Com pena, mas contente de mim!
Por caminhos claros,
entre árvores altas,
e montanhas azuis tocando o céu,
iremos os dois, até chegar ao meu destino.
O mundo irá ficando mais longe, mais distante.
As casas, as pessoas,
já vagas, indistintas,
como serão mais tarde nos meus pensamentos...
Nenhum ruído de fora.
O silêncio aumentando...aumentando...

Lá em cima – se existe alguma coisa
meu Pai e minha Mãe guiarão meus passos...

Depois, num dia tranquilo,
eu chegarei à grande casa branca,

escondida entre morros azuis.
 O Hospital estará quase em festa,
 para receber a enfermeira nova que vem de longe...
 os doentes olharão curiosos, nas janelas.
 Perguntarão: “Será boa? Será má?”
 “Como será? Como será?”

E eu entrarei, pequenina e silenciosa,
 com uma imensa vontade de ser boa.

(*Céu Vazio*, 1941, p. 85)

O adjetivo inicial do poema, “serena”, denota a presença de um eu poético feminino que traçará o seu destino no momento de transição entre a vida e a morte. Será somente neste momento que o eu poderá sair em busca de tudo que sempre quis, como se esse fosse o tempo de sua emancipação. A referência às montanhas e aos morros azuis, pelos quais o eu-lírico passará durante sua viagem, aponta um momento de ascensão e transcendência desse eu. Para Eliade (2008, p. 90-91), os valores religiosos e simbólicos das montanhas são inúmeros, uma vez que ela é considerada o ponto de reencontro entre o Céu e a Terra, tornando-se assim uma região saturada de sagrado. A montanha está mais próxima do Céu, investindo-se em uma dupla sacralidade: a transcendência e a morada dos deuses. Desse modo, vê-se que o eu poético deseja realmente ultrapassar sua condição humana através do simbolismo da montanha.

Nota-se que quem fará essas escolhas será o próprio eu feminino e não um ser divino, pois o eu poético escolhe seus pais para guiar seus passos, e não os anjos ou os santos que habitam o céu, havendo assim uma desconstrução dessas figuras sagradas enquanto seres que protegem e guiam os passos dos humanos.

Ao mesmo tempo em que o eu poético sabe que algum lugar o espera, ressalta sua dúvida nos versos em relação ao céu e ao Além: “Lá em cima – se existe alguma coisa”. No poema, o céu, chamado de Hospital pelo eu-lírico, não é mais visto como aquele tradicional lugar que abriga os mortos, e é associado à morada dos justos, de acordo com James Lewis (1997, p. 72). No poema, a imagem do hospital torna o além-morte um lugar mais próximo da vida terrestre do que da vida eterna, ficando mais humano, mais acessível e, conseqüentemente, menos poderoso, dessacralizando a imagem tradicional descrita pelas religiões, em geral.

Diante da desconstrução da imagem tradicional do céu pelo eu-lírico, nota-

se que tanto as pessoas boas quanto as más vão para o mesmo lugar. Conforme Lewis (1997, p. 71-72), toda sociedade humana distingue o certo do errado, e as ideias de pós-vida talvez possam permitir um julgamento a respeito das injustiças da vida, fazendo com que se providencie um reino recompensador aos justos, e outro de punição aos injustos. Nesse sentido, o céu seria então a recompensa dos bons, e o inferno, o castigo para os maus.

Johan Konings e Urbano Zilles (1997, p. 451) afirmam que a morte é o momento irreversível e definitivo da vida de um cristão, pois é o *point of no return* para ele. Então, a morte

não é pura e simplesmente o fim de tudo, como acham os materialistas (...). Não é o fim da vida, para quem vive a vida divina, pois está acima do tempo (é *eterna*, dizemos). É o momento em que a dimensão eterna invade toda a nossa existência, toma conta de tudo (KONINGS e ZILLES, p. 451).

Para a teologia, a morte é o momento do juízo universal, pois o juízo da vida de um cristão acontece diariamente e não somente quando ele morre, uma vez que a vida eterna inicia na vida terrestre (p. 452-453). Dessa maneira, a morte é vista como o momento de emancipação para o eu-lírico, e a entrada no hospital simboliza a transcendência e, ao mesmo tempo, a continuidade da vida em outra dimensão.

No poema “Cantiga Triste”, o eu feminino oscila entre a santidade e a humanidade:

Cantiga triste

Nunca fui tão desigual.
Ora estou triste, ora alegre.
Às vezes ardo de febre
como a sofrer grande mal!

Outras vezes fico fria,
gelada, sem pulso até.
De repente uma alegria
me transforma em Salomé!

Por momentos fico Santa,
imóvel, dentro do altar.
Meu olhar não se levanta
com receio de pecar!

Param os meus pensamentos.
Minhas mãos ficam em cruz.

Sinto todos os tormentos
que sofreu Cristo – Jesus!

Chegam vultos sofredores.
Pedem. Fazem orações.
Sou a Senhora das Dores.
Procuram consolações.

Como Santa eu fico mansa,
imóvel, sem responder.
A santidade me cansa
e eu deixo o altar a correr...

Percorro todas as ruas,
numa inquietude crescente.
Transformo estrelas em luas,
e as luas em sol nascente.

Tudo fica madrugada.
Não há noite. Não há dia.
Já não existe mais nada,
senão a minha alegria!

O sonho põe asas de ânsias
no meu corpo leve e fino.
Venço todas as distâncias.
Sou mais forte que o destino.

Foge a noite, foge o dia,
foge o sol e foge o vento,
- Existi eu algum dia,
ou fui sempre pensamento?... –

(*Céu Vazio*, 1941, p. 92)

Inicialmente, o eu-lírico feminino apresenta-se de forma ambivalente: ora sente tristeza, ora alegria. Por vezes, sente-se viva, pelo fato de arder em febre, e noutras, sente-se morta, até sem pulso. De repente, sente-se viva de novo, com a alegria de Salomé. Diversas descrições são apresentadas a respeito da personagem Salomé. De acordo com o Novo Testamento da Bíblia Sagrada³⁹, nos relatos de Mateus e Marcos, Salomé é filha de Herodes Filipe e Herodias, e apontada como responsável pela execução de João Batista⁴⁰. Já no evangelho de Marcos, de

39 Bíblia Sagrada: Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

40 Devido à linda dança que Salomé apresentara ao seu padrasto, pôde fazer qualquer pedido a ele. Ao consultar sua mãe, esta sugeriu que a cabeça do prisioneiro João Batista fosse colocada em uma bandeja e oferecida a Salomé, uma vez que a traição da mãe e do padrasto fora denunciada

acordo com Georges Daix (2000, p. 167), ela é mencionada duas vezes, e seria uma pessoa que se encontrava entre as santas mulheres que compraram perfumes para ungir o corpo de Cristo e que estavam a observar Jesus no momento de sua ressurreição, juntamente com Maria Madalena. Daix também afirma que Salomé era provavelmente a irmã de Maria e seu nome, Shalôm, significa a saudação judaica que evoca a ideia de paz. Desse modo, em função da ambivalência do nome, que se refere a diferentes personagens bíblicas, reforça-se a ideia de oscilação presente no poema, pois o eu-lírico ora sente-se alegre, ora triste.

Na sequência, o sujeito afirma que, às vezes, sente-se como uma Santa, imóvel, sem ao menos levantar os olhos, temendo o pecado. Na condição de Santa, seus pensamentos param e suas mãos ficam em cruz, o que a leva a sentir o sofrimento de Cristo. Ouve lamentações e rezas de vultos sofredores, afirmando ser a Senhora das Dores⁴¹ que não responde e continua imóvel. Cansada da santidade, deixa o altar e põe-se a correr, libertando-se em uma inquietude crescente. Usando do seu poder de santa, resolve mudar a natureza de modo a sentir apenas sua alegria e seu desejo de se libertar da condição de santidade. Essa passagem pode ser relacionada à condição da mulher na sociedade, uma vez que muitas mulheres da época de Lila Ripoll tinham que viver dessa maneira, como “santas”, sem responder ou questionar, apenas ouvindo e não tendo voz, pelo menos fora do espaço privado. Nesse sentido, o poema subverte a imagem da mulher santa, ao mostrar o desejo de liberdade do eu feminino.

Percebe-se que o eu-lírico ironiza a imagem sagrada da Santa, que vive de mãos postas, sem dar respostas, sem se mexer, cansando inclusive o sujeito poético. Sua identificação com a Senhora das Dores revela também a dessacralização do divino, pois é como se o sujeito poético, no papel de santa, pudesse sofrer todos os tormentos de Cristo.

Ao final, o eu feminino sente-se mais forte que o destino e consegue vencer todas as distâncias, alegre pela sua liberdade, pelo seu desligamento da santidade. Esse poema desconstrói a imagem da mulher santa e submissa, ao propor a figura de uma mulher que age em busca de sua liberdade. Para Rachel Sohiet, “pureza” era fundamental para a mulher, em um contexto em que a imagem da Virgem Maria

por ele.

41 N.S. das Dores é um dos plúrices títulos pelos quais a Igreja Católica venera a Virgem Maria. Em seu caminho, a Virgem teve sete dores por seu Filho, isto é, sete momentos da sua vida em que passou por grande sofrimento humano. Esta santa é representada sendo ferida por sete espadas no seu coração imaculado.

era o exemplo a seguir. ‘Ser virgem e ser mãe’ constituía-se no supremo ideal dessa cultura, em contraposição à ‘mãe puta’, a maior degradação e ofensa possível da qual todas desejavam escapar“ (2000, p. 390).

Todo grito representa uma dor, uma alegria ou ainda um espanto. E é dessa forma que a poeta determina que seja sua partida, com um grito, uma voz alta que transcende a sua condição, permitindo-lhe sair inteira desse mundo:

Grito

Não. Não irei sem grito.
Minha voz nesse dia subirá.
E eu me erguerei também.
Solitária.
Definida.

As portas adormecidas abrirão
passagem para o mundo.

Meus sonhos, meus fantasmas,
meus exércitos derrotados,
sacudirão o silêncio da convenção
e as máscaras de piedade compungida.

Dispensarei as rosas, as violetas,
os absurdos véus sobre meu rosto.

Serei eu mesma.
Estarei inteira sobre a mesa.
As mãos vazias e crispadas,
os olhos acordados,
a boca vincada
de amargor.

Não. Não irei sem grito.

Abram as portas adormecidas,
levantem as cortinas,
abaixem as vozes
e as máscaras -

que eu vou sair inteira.
Eu mesma. Solitária.
Definida.

(*O Coração Descoberto*, 1961, p. 245)

O eu feminino de “Grito” avisa que não partirá em silêncio, pois no momento de sua morte deseja gritar para que sua voz suba e, definitivamente, transcenda a sua condição. Através das palavras “solitária”, “definida” e “inteira”, confirma-se que se trata de um eu-lírico feminino, que busca sua individualização. Para Kathryn Woodward (2005, p. 09) toda identidade é relacional, pois se distingue de outra pelo que ela não é, sendo dessa maneira marcada pela diferença. Percebe-se que o eu-lírico também deixa alguma marca pela diferença, ao exprimir que “Não. Não irei sem grito. / Minha voz nesse dia subirá”, como se fosse apenas nesse dia que sua voz subisse, transcendesse, isto é, que sua individualidade fosse enfim representada. E, dessa forma, ao negar e/ou diferir-se de algo, reforça sua identidade. A identidade também é marcada por meio de símbolos que a mantêm, uma vez que existe uma associação entre as coisas que a pessoa usa e a sua identidade. O eu-lírico tenta reafirmar sua identidade feminina, supostamente determinada pelas influências patriarcais da época em que vivia, ao decidir pela sua vida e tomar sua posição diante de um mundo tão controverso. Porém, conforme Woodward (2005, p. 11), esse eu que busca por sua identidade, pode estar produzindo uma nova identidade. Assim, o reconhecimento da privação vivida no passado faz parte do processo de construção de identidade do sujeito, marcada por um conflito e por uma contestação, de acordo com Woodward (2005, p. 12).

A palavra “Não”, termo que introduz o poema, remete a uma negação, como se o eu estivesse negando algo, ou como se alguém tivesse negado algo para esse sujeito, em determinado momento. O eu-lírico não aceita o que estava reservado para si: véus, flores, silêncio, enfim, todas as convenções que acometem a morte de alguém. Eliade (1992, p. 150-151) afirma que os ritos associados à morte são complexos, porque o defunto precisa enfrentar algumas provas que se relacionam ao seu destino *post-mortem*. Por não se tratar apenas de um “fenômeno natural”, para certos povos, a morte só é reconhecida após a realização de cerimônias religiosas. O fato de o eu poético não aceitar os ritos habituais que envolvem a morte sugere a negação da morte como um fim e a intenção de assumir sua identidade nesse momento.

Ao se sentir negado e negando, o eu anuncia e reafirma seu desejo mais íntimo: *Não irei sem grito*. O verso “Abram as portas adormecidas”, assim como o poema como um todo, faz uma alusão ao mistério que envolve a morte. Mircea Eliade (1992, p. 160) afirma que a morte foi transformada em um rito de passagem

pelo homem primitivo, a fim de superá-la. Assim, toda morte é considerada como a suprema iniciação, ou seja, “o começo de uma nova existência espiritual”. Para Eliade (2008, p. 93) ela significa uma transcendência da condição humana, é uma “passagem para o Além...” O eu feminino afirma que estará “inteira sobre a mesa. /As mãos vazias e crispadas, /os olhos acordados, /a boca vincada /de amargor”, ressaltando, dessa forma, sua insatisfação diante da vida que teve.

Ao afirmar seu desejo de que os outros “abaixem as vozes e as máscaras”, o eu também reafirma sua vontade de que todos se apresentem puros, inteiros, limpos de tudo que poderia desfigurá-los, como as máscaras que escondem algo do rosto de alguém, e as vozes, que também podem transformar-se em cada pessoa de acordo com a situação em que está inserida, e dessa maneira, a poeta será ela mesma ao sair deste mundo: solitária e definida.

Nos poemas analisados nesta seção, Lila Ripoll relaciona o desejo de emancipação com sua condição de mulher em uma sociedade ainda fortemente regida por valores patriarcais. São poemas em que a autora assume um tom crítico em relação ao seu papel de mulher e poeta na sociedade. O sujeito lírico feminino reconhece as limitações que ainda o atingem em função de seu sexo, sentindo-se impotente diante delas. Mesmo assim, a poeta evidencia seu desconforto diante daqueles que julgam o comportamento alheio em suas posições fixas, comparando-os a santos presos a altares, sem nada fazer. Desse modo, o tema da religiosidade serve de ponto de partida para uma crítica à sociedade. A autora se insurge contra as regras sociais que cerceiam a liberdade do indivíduo, impondo-lhe comportamentos convenientes para a manutenção do *status quo*. Portanto, como alguns poemas permitem constatar, o eu poético luta pela conquista de uma identidade própria, muitas vezes, imaginando sua emancipação no momento da morte, símbolo máximo da transformação e da transcendência em relação às coisas mundanas. Para finalizar a análise, a próxima seção terá como foco o exame de poemas em que Lila Ripoll trata como sagrados as pessoas, os elementos da natureza, o partido político e a própria poesia.

4.4 A Reinstauração do Sagrado

Para Mircea Eliade (1989, p. 09 e 11), a consciência de um mundo real e com um sentido está intimamente relacionada com a descoberta do sagrado. Desse

modo, para o autor, existem muitos fenômenos aparentemente não religiosos, nos quais se podem decifrar novas e originais recuperações do sagrado, se bem que não sejam reconhecíveis como tal de uma perspectiva judaico-cristã. Nesta seção, serão analisados poemas em que Lila Ripoll sacraliza seres humanos, a natureza, o partido comunista e a poesia. Assim, percebe-se que o eu-lírico coloca menos ênfase nos seres divinos, nos santos, nos anjos, nas festas religiosas, bem como nos temas ligados à morte e à infância, para se voltar ao sagrado presente em momentos vividos na companhia de certas pessoas, no partido, na natureza e na própria poesia, ou seja, em elementos do mundo profano.

Em “Ternura”, já não se observa um questionamento do divino, mas a sacralização do humano:

Ternura

Eu te amo com a ternura das mãos
que embalam os filhos pequeninos.
E te amo sem desejos.

Perto de ti meus sentidos desaparecem.
Meu corpo tem castidades de santa e de menina.

Quando falas nenhuma sombra se interpõe entre nós dois
Fico presa à palavra de tua boca
e à palavra de teus olhos.
Nada existe fora de nós. Longe de nós...
Tu és o Princípio e o Fim. O Tempo e o Espaço.
Cada palavra tua mais espiritualiza
o meu sentimento e a minha ternura.

Tenho vontade de que meus braços se transformem
num grande berço,
para embalar teu sono de homem triste.

Nenhuma estrela brilha mais clara que os teus olhos
na minha alma,
e que a tua palavra no meu coração.

Nenhum homem foi amado com tanta pureza sem pecado,
nem tanta adoração!

Nenhuma mulher vestiu de tanta castidade
seu corpo e sua alma,
para a tristeza de um amor que quer viver,
e quer morrer.

(*Céu Vazio*, 1941, p. 57)

Nos versos de “Ternura”, o eu-lírico revela um amor pretensamente sem desejos por um homem a quem muito admira. Perto desse homem, os sentidos desaparecem e seu corpo passa a abrigar “castidades de santa e de menina”. Ao afirmar que “Nada existe fora de nós. Longe de nós...”, o eu-lírico sugere que não existe nada além deles, ou seja, não existe nenhuma força superior ou divina que não seja a desse sujeito e de seu interlocutor. Esse homem a quem devota o seu amor é apresentado como “o Princípio e o Fim”, “O Tempo e o Espaço”. Desse modo, atribui a ele características que provêm do sagrado, sacralizando o humano, pois para o *homo religiosus*, o sagrado seria o princípio e o fim de toda a existência humana.

Mircea Eliade, ao discorrer sobre o sagrado e o profano no mundo moderno, lembra que:

Assim como a “Natureza” é o produto de uma secularização progressiva do Cosmos como obra de Deus, também o homem profano é o resultado de uma dessacralização da existência humana. Isto significa que o homem a-religioso se constitui por oposição a seu predecessor, esforçando-se por se “esvaziar” de toda religiosidade e de todo significado trans-humano (1992, p. 166).

Percebe-se no poema em análise uma certa oposição em relação às coisas sagradas, com a intenção de torná-las dessacralizadas ou profanas e, simultaneamente, um propósito de sacralizar o humano, uma vez que, segundo Eliade (1989, p. 12), o homem nunca é completamente dessacralizado. Nos versos “Nenhuma estrela brilha mais clara que os teus olhos / na minha alma, e que a tua palavra no meu coração” e “Nenhum homem foi amado com tanta pureza sem pecado, / nem tanta adoração!”, nota-se que a sacralização do humano é reforçada, pois o sujeito da poesia exalta ao máximo esse humano do qual fala.

A imagem do eu feminino também é sacralizada, quando este afirma que “Nenhuma mulher vestiu de tanta castidade seu corpo e sua alma” para amá-lo, tornando o desejo do espírito muito mais relevante. Apesar da contestação das questões relacionadas à religiosidade observada nos poemas anteriores, o eu feminino não se desprende por completo de alguns condicionamentos em relação ao seu comportamento enquanto mulher, fazendo questão de se mostrar “casta” e “pura”. Assim, embora sua poesia tenha um cunho subversivo no que se relaciona a

certas imposições de comportamento, Lila Ripoll não faz uma poesia em que o eu poético discuta explicitamente as questões relativas à sexualidade feminina.

No poema “A Virgem” há um eu-lírico feminino que continua a indagar a imensidão e a sacralidade inabalável do céu, mas tenta transcender sua condição humana ao penetrar em um espaço sagrado:

A virgem

Parou em cima da montanha
e estendeu os braços para os lados,
em forma de uma Cruz.
O vento atirou para trás os seus cabelos
e o vestido que cobria o seu corpo.
Seus olhos ficaram perdidos no céu
numa pergunta sem resposta.

Caíram chuvas frias e sóis ardentes.
Rolaram dias, e noites, e estações...
Vieram pássaros descansar de longos voos,
nos finos braços estendidos...
Cada dia, cada noite, era mais triste e impressionante
o vulto solitário da montanha.

Os homens olhavam de longe
aquela estranha figura de mulher.
Olhavam e pasmavam da indiferença da mulher.

E nem o céu, nem os pássaros, nem os homens,
compreenderam o pedido silencioso
dos braços que se estenderam inutilmente...

(*Céu Vazio*, 1941, p. 84)

O eu poético que está sobre a montanha posiciona seu corpo em forma de cruz para pedir silenciosamente pela sua ascensão e transcendência. O fato de o eu poético feminino parar em cima de uma montanha e não em outro lugar confere sacralidade à sua ação. Conforme Eliade (2008, p. 90-91), os valores simbólicos e religiosos das montanhas são inúmeros, pois todas as mitologias possuem uma montanha sagrada e todos os deuses possuem espaços reservados aos cultos nos pontos altos. Considerada como um ponto de reencontro entre o Céu e a Terra, a montanha é um “centro do mundo”, sendo uma região saturada de sagrado, uma vez que é o ponto mais elevado da Terra. E é justamente por isso que as regiões consagradas, isto é, templos, palácios, lugares e cidades santas, são

frequentemente associadas a “montanhas”, tornando-se assim “centros”. Desse modo, percebe-se que o eu-lírico escolheu um lugar repleto de forças sagradas para uma possível transcendência. Para Eliade (2008, p. 92), tudo que está mais próximo do céu, ou seja, a altura, o superior, torna-se transcendente e sobre-humano.

Ao se posicionar como uma cruz, o sujeito feminino compara-se a Jesus, que sofreu e morreu crucificado, esperando pela sua libertação, pela sua ressurreição. Essa equiparação permite supor que, como Cristo, o eu-lírico deseja ressuscitar para uma nova vida, em uma condição superior que o livre das aflições mundanas. E nessa condição de crucificado, assim como Jesus, o eu sofreu a ação do vento, da chuva, do sol e dos pássaros, aguentando todas as intempéries, isto é, todas as provações, para enfim transcender, renascendo para um novo mundo.

O pedido de transcendência é feito aos céus, pois se nota que “Seus olhos ficaram perdidos no céu”, ao contemplar sua dimensão inacessível à condição humana como tal. Eliade afirma que o “muito alto” pertence por direito às forças e aos Seres sobre-humanos, pois aquele que se eleva passa a viver de uma maneira diferente, uma vez que se torna parte de uma condição divina (1992, p. 101). Ao mesmo tempo em que aguarda pela sua ascensão e/ou ressurreição, o eu poético permanece a indagar o céu e continua a não obter resposta como nos poemas analisados anteriormente. No entanto, agora, o eu feminino parece conformado de que não há nenhuma resposta para sua pergunta, buscando uma posição e um lugar sacralizados para permanecer.

Dessa maneira, a ascensão para o eu-lírico poderia ser uma passagem para o Além, uma vez que ele deseja ultrapassar o espaço profano e a condição humana, de acordo com as proposições de Eliade. Porém, “nem o céu, nem os pássaros, nem os homens” conseguiram compreender aquele “pedido silencioso” e infundado, e este pedido torna-se inútil em função da própria imagem representada pelo sujeito feminino: imóvel, distante, piedoso, através de uma “*estranha* figura de mulher”⁴². Com isso, esse poema pode ser interpretado como uma representação da mulher da sociedade da primeira metade do século XX, que ainda se sente presa a tabus em relação ao seu comportamento social. A posição de “crucificada” equipara a mulher àquele que, segundo as religiões cristãs, sofreu e morreu inutilmente por uma humanidade que não o compreendia.

Ao representar a Natureza, Lila Ripoll remete à situações repletas de

42 Grifo meu.

sacralidade, pois, de acordo com Eliade (1992, p. 99), o Cosmos é uma criação divina que sai das mãos dos deuses, portanto, o mundo fica tomado de sacralidade. A Natureza apresenta um “mistério”, no qual se decifram antigos traços religiosos, pois não há homem moderno que não se renda aos “encantos” da Natureza. Não se tratam aqui, por exemplo, de valores estéticos concedidos à Natureza, mas “de um sentimento confuso e difícil de definir”, em que ainda se reconhece a lembrança de uma experiência sagrada, mesmo que degradada (ELIADE, 1992, p. 126).

No poema “Canção da Chuva”, observa-se, por um lado, a sacralização da chuva e, por outro, o questionamento de uma figura relacionada ao divino:

Canção da Chuva

Cai uma chuva tão fina
que quase nem molha a gente.
É uma música em surdina
que apenas a alma sente.

Junto meu rosto à vidraça
e olho a rua sem pensar.
Fico em estado de graça,
como quem vai comungar.

Senhora dos mundos vivos,
Nossa Senhora da Vida,
quantos dias negativos
na minha estrada perdida!

Senhora tu não devias
permitir tantos enganos.
Há excesso de alegrias,
e excesso de desenganos.

Por onde andaram meus passos
vi sinais de desalentos.
Vaguei por muitos espaços
e senti todos os ventos.

Ventos do sul, vento norte,
ventos do leste e do oeste,
tão diversos como a sorte
que tu, na vida, nos deste.

Senhora dos mundos vivos,
Nossa Senhora da Vida —
quantos dias negativos

na minha estrada perdida!

(*Céu Vazio*, 1941, p. 74)

O sujeito poético canta seu desejo de libertação, quando diz que olha “a rua sem pensar”, ficando em estado de graça, “como quem vai comungar”, ou seja, sente-se em um estado de graça ao olhar a chuva fina na rua, comparando esse estado ao sentimento dos religiosos quando comungam⁴³. Nesse estado de graça, nota-se que o eu-lírico fica sem questionar tal ato, comparando-se aos cristãos quando recebem a comunhão. Porém, o momento sagrado sentido pelo sujeito através da chuva fina que cai faz com que ele se ponha a pensar e a questionar a vida e seus desenganos.

Conforme Eliade (1992, p. 100), a “Natureza sempre exprime algo que a transcende”, e nesse caso, a observação da chuva faz o sujeito transcender a mera observação da vida e seus desencontros. Gaston Bachelard (1989, p. 161-162) ressalta a importância da água da chuva ao revelar que a chuva desperta um devaneio especial, pois em determinados momentos, os seres humanos comparam-se às plantas, precisando da água que vem do céu. Para este autor, a água do céu ou a fina chuva é uma fonte amiga e salutar que dá discretas lições para o ser.

Diante das divagações do sujeito poético, ele clama a uma Senhora dos mundos vivos, insinuando que não acredita em alguma santidade que não viva e/ou não faça parte do seu mundo. O próprio sujeito lírico cria a sua santa: uma Nossa Senhora da Vida, que se opõe à Nossa Senhora tradicional, sugerindo um conflito e uma não aceitação do sagrado, como o concebem as religiões em geral.

O eu-lírico inclusive conversa com essa Nossa Senhora da Vida e questiona os enganos dela, que por vezes permitem excesso de alegrias e também de desenganos. Nota-se nitidamente uma dessacralização nesses versos, uma vez que a sua Nossa Senhora comete enganos e esses são passíveis de questionamento por parte do sujeito poético, que é um ser humano. Nos versos seguintes, a dessacralização continua: “Por onde andaram meus passos / vi sinais de desalentos”, confirmando seu julgamento a respeito das ações da Nossa Senhora da Vida. Dessa maneira, o sujeito compara a Nossa Senhora com os humanos, pois

⁴³ O fato de Lila Ripoll pertencer a Congregação Mariana quando vivia em Quaraí, também justifica o fato de se sentir em um estado superior quando comunga, pois assim, sente-se mais próxima a Deus. A Congregação Mariana é uma associação formada por grupos de cristãos católicos que buscam seguir a Jesus Cristo e têm uma devoção especial a Nossa Senhora, sendo que sua meta é a santidade pessoal.

esta também comete erros e é avaliada por alguém que vive nesse mundo: “Senhora tu não devias / permitir tantos enganos”.

Ao contemplar o mar, em “Água do mar”, o eu poético reflete sobre as diferentes imagens que o envolvem, como os barcos, os homens e os objetos que vivem nele para então reafirmar uma constante em seus textos: a ambivalência diante de um símbolo sagrado:

Água do mar

Esses barcos que encantam meu olhar,
já fizeram chorar a muita gente.
Quantos homens partiram para o mar
e ficaram no mar, eternamente!

O mistério que existe em certas águas
é igual ao do céu: grande mistério...
As cantigas que dizem, são as mágoas
dos que nelas encontram cemitério.

Muitos lenços ficaram a acenar,
despedindo pra sempre quem partia.
Quando alguém vai pra longe, vai viajar,
ninguém pode saber se volta um dia!

Águas verdes, azuis, águas do mar,
eu adoro o mistério de teu fundo.
Certas noites procuro adivinhar
o teu grito de dor, que é o mais profundo.

São remorsos – bem sei! - o que tu sentes.
(Pobres barcos! Oh! pobres marinheiros!)
Tuas águas arrastam nas correntes,
homens, galhos, pedaços de veleiros!...

Pelos sonhos que tenho – de partir;
Pelos barcos que nunca hão de voltar;
Pelos vidas que um dia vi fugir,
eu te amo e te odeio, água do mar!...

(*Céu Vazio*, 1941, p. 56)

O mar e suas águas são considerados um enigma pelo eu-lírico, que os compara ao céu, esse “grande mistério...”. Enquanto o sujeito lírico admira os barcos que ocupam o mar, pensa na tristeza que eles representam, pois esses homens que nunca voltaram do mar também significam um mistério tão profundo quanto o céu.

Bachelard (1989, p. 77-78) ressalta que o adeus à beira-mar é o mais literário e dilacerante dos adeuses, pois sua poesia envolve sonho e heroísmo, despertando “os ecos mais dolorosos”. Assim, um lado da nossa alma noturna é explicado pelo mito da morte, concebida como uma partida sobre a água. Para este autor, “a Morte é uma viagem e a viagem é uma Morte”, sendo que a cada partida morre-se um pouco. Desse modo, só é possível uma boa partida quando se segue o fluir da água, pois todas as águas desembocam no rio dos Mortos. Diante disso, essas águas levam consigo homens e tudo o mais que se possa encontrar no mar, carregando e arrastando-se em histórias misteriosas.

E é por tudo que o mar e suas águas representam que o eu-lírico odeia-o, ao mesmo tempo que o ama. Para Bachelard, a ambivalência do prazer e da dor marcam os poemas do mesmo modo que marcam a vida, porque esse instante dramático revela o entrelaçamento do bem e do mal do universo, presente no coração do poeta (p. 176). Assim, o sujeito ama-o pelo simples fato de ser misterioso, inacessível e capaz de levá-lo à realização de um sonho: o da partida! Odeia-o pelo sofrimento que causa a tantas pessoas, diante de tantas partidas sem volta dessas águas turbulentas e incertas.

Quem parte para uma viagem no mar, sempre vai com a incerteza de sua volta, principalmente pela sua grandeza e profundidade e, da mesma maneira, acontece com as pessoas que partem desse mundo, ou seja, que morrem. Nenhuma pessoa pode ou pôde afirmar como são os mistérios que envolvem o céu, para o qual as almas dos mortos elevam-se na concepção de certas religiões, conforme Mircea Eliade (1992, p. 101). Segundo o autor, o “Céu revela-se infinito, transcendente” (p. 100), sendo que a sua transcendência revela-se pelo simples fato de nos conscientizarmos de sua altura infinita, pois se torna dessa maneira, divino e inacessível.

As águas, de acordo com Eliade (2008, p. 153), simbolizam “a totalidade das virtualidades; elas são *fons et origo*, a matriz de todas as possibilidades de existência”. A água representa uma matéria primeira da qual todas as formas nascem e para a qual voltam, seja por alguma regressão ou catástrofe. Dessa forma, Eliade (1992, p. 110) afirma que o simbolismo das águas representa tanto a vida quanto a morte, uma vez que o contato com a água implica sempre em uma regeneração. Em qualquer que seja o contexto religioso, as águas permanecem com a sua função simbólica: desintegram, abolem as formas, “lavam os pecados” e

purificam.

Assim, ao se referir às águas do mar, que acomodam tão grande mistério pela sua própria representação, de purificar tanto os mortos quanto os vivos, sejam eles “homens, galhos, pedaços de veleiros”, o eu poético sente um duplo sentimento pela água do mar: de amor e de ódio. E esse sentimento pode também ser transposto ao céu, através da comparação presente no início do poema, uma vez que os dois símbolos sagrados - céu e mar - podem ser traduzidos como misteriosos, mágicos e prometedores da vida eterna.

No poema “Duas variações sobre um mesmo tema”, do livro *Novos poemas* (1951), no qual a autora experimenta a temática social, o esplendor da natureza indicia o bem proporcionado pelo partido comunista, o qual é sacralizado pelo eu-lírico:

(...)

II

As palavras que caem de meus lábios
- como frutos estranhos – nesta tarde,
quando foi que escrevi?
por que escrevi?
E que olhos desceram sobre elas?

“As nuvens, esse sol, estas crianças,
aonde vão parar?
em que morada?
Quem comanda essa nau sem esperanças?”

Quando foi que escrevi?
Por que escrevi?
E agora, por que o mundo está mais belo?
e as flores, o sol?
homens e nuvens?
e as naus viajam cheias de certeza?

Quem plantou na minha alma esta alegria?
Quem me ensinou a olhar e a compreender?
Quem mudou o sentido de meus versos
e deu certeza a meus passos,
e a meus olhos deu fulgor?

Foste tu, meu Partido, foste tu.
A ti devo este encontro com a vida
e o claro rumo de meus pensamentos.

Devo a ti o sorriso de confiança
que entreabre meus lábios quando vejo
as crianças passarem pela rua.

Esta simplicidade com que vivo,
o olhar que hoje se alonga no futuro,
o orgulho do trabalho e as rosas novas,
que no meu coração estão florindo,
foi lição recebida junto a ti.

A ti devo este encontro com a vida,
e a natural fraternidade
com que o pão de minha mesa se reparte.

(*Novos poemas*, 1951, p. 150)

Ao exaltar o partido, Ripoll deixa clara sua devoção a um ideal político e social, que parece substituir o sentimento religioso dos poemas analisados na primeira seção deste capítulo. A importância desta entidade política para o eu-lírico descortina-se para o leitor pelo uso da inicial maiúscula na palavra “Partido”.

O poema torna evidente que, diante da participação efetiva em uma causa, o sujeito poético dá um novo sentido à sua vida. Agora, tudo se mostra mais belo, há alegrias, confiança, compreensão e pensamentos capazes de esclarecer o rumo de uma vida que parecia marcada de incertezas. Entregar-se a um compromisso ideológico determinou mudanças no olhar e nos objetivos do eu-lírico, tornando a vida mais simples.

Conforme Eliade (1992, p. 31), “o sagrado é o *real* por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade”. Assim, pode-se dizer que os sentimentos despertados pelo partido no poema aproximam-se da experiência do sagrado instaurada a partir da relação do eu-lírico com a natureza ou com determinadas pessoas, como esta seção procura mostrar.

Ao optar pela participação no partido comunista, Lila Ripoll acaba substituindo uma crença por outra, como se fosse “uma adesão quase religiosa, em que Deus é substituído por uma realidade deste mundo” (KONINGS; ZILLES, 1997, p. 79). Konings e Zilles denominam esse fenômeno de “mística secular” e, dentro das místicas seculares, encontramos o marxismo, uma vez que este trata de ocupar o lugar da religião.

A crítica de Marx baseia-se sobre o eixo das alienações, sendo que na alienação religiosa, o homem projeta inutilmente para fora de si, seu ser essencial,

perdendo-se “na ilusão de um mundo transcendente” (ZILLES, 1991, p. 127). Mondin (2003, p. 227) afirma que os motivos que fizeram Marx negar Deus e a religião foram de ordem histórica e social, pois ele acreditava que a sociedade livre de estruturas sociais vigentes seria a sociedade ideal. O filósofo acreditava que a religião pudesse impedir a realização da nova sociedade a que almejava. Com isso, passou a concluir que a religião seria uma invenção da sociedade capitalista para explorar as classes. Marx, fundador da doutrina comunista moderna, enxerga a religião como o “ópio do povo”, acreditando que esta, através de Deus, ocupa o lugar do homem no mundo. Seu maior fundamento diz que “o homem cria a religião e não é a religião que cria o homem”, pois é nela que o homem alienado busca a ilusão de uma felicidade e de um paraíso artificial. Conforme Mondin (2003, p. 227), o homem acaba por aceitar, sem tentativa de modificação, as injustiças que podem ser ocasionadas pela realidade histórica e social do mundo em que vive.

Zilles (1991, p. 130) afirma que a crítica religiosa de Marx deve ser reconhecida primeiramente como ideológica do cristianismo burguês do século XIX, visto que Marx ignora o elemento utópico presente no conceito de uma ideologia, ao restringi-lo a uma “falsa consciência historicamente necessária”. A religião, desse modo, não passa de um aspecto da ideologia burguesa como se fosse um reflexo ideal das relações de produção. Mas para Zilles, “se concedemos que a ideia de Deus muda com as relações econômicas e, até certo ponto, seja reflexo do homem, com isso de modo algum se prova que Deus é apenas projeção humana” (1991, p. 131). Portanto, observa-se que o ateísmo de Marx não passa de “uma hipótese, um postulado não provado, uma reivindicação dogmática”. Aliás, de acordo com este autor, Marx nunca estudou a fundo a religião, interessou-se apenas por seu papel na sociedade de sua época, sendo que sua ideologia e vontade revolucionárias acabaram confundindo e influenciando suas análises científicas.

Em “Amanhã”, o sujeito vê novamente o sagrado no partido comunista, ao qual está ligado:

IV

Amanhã

Morreram? Quem disse, se vivos estão!
Não morre a semente lançada na terra.
Os frutos virão.

Morreram? Quem disse, se vivos estão!
As flores de hoje, darão novos frutos.
Meus olhos verão.

Num dia, tão certo, tão claro, tão perto,
verei pelas ruas o povo ondulando,
marchando a cantar.

Nas mãos estandartes, a febre nos olhos,
nos lábios palavras de claro sentido:
Poder Popular!

Figuras do povo nos grandes cartazes –
Euclides e Recchia, Honório, Angelina –
que grande emoção!

As flores caindo das altas janelas,
floridas também. E as palmas ecoando
no meu coração!

O nome de Prestes, num ritmo exato,
por todos cantado, sonoro, sem manchas,
na tarde a vibrar.
As flâmulas altas, de cores variadas,
nos mastros subindo, descendo, ondulando,
e o vento a girar.

(*Primeiro de Maio*, 1954, p. 171)

“Amanhã” é a quarta parte do longo poema de *Primeiro de Maio* (1954), em que um acontecimento histórico é lembrado: o massacre ocorrido em Rio Grande, no dia do trabalhador⁴⁴. A denúncia social presente nesse poema ressalta o engrandecimento dado tanto ao partido quanto à causa revolucionária.

As pessoas que lutaram contra as injustiças sociais são nomeadas como forma de reconhecimento, uma vez que morreram diante da luta desenfreada, conforme relato mencionado nas outras partes da obra de 1954.

Lila Ripoll faz ainda uma referência especial a Luís Carlos Prestes. Ovacionado pelas minorias presentes na passeata, esse nome aparece de forma sublime na memória da autora, pois inclusive a natureza se apresenta de forma perfeita para o momento de reivindicação. O dia não está coberto por nuvens, apenas um vento surge na bela tarde, anunciando que o poder é popular e que não

⁴⁴ Conforme Bairros (1992, p. 130), a manifestação que vitimou diversos trabalhadores, ocorreu em prol da reabertura da sede da “União Operária” desta cidade.

morrerá junto com seus representantes. Desse modo, percebe-se que o sujeito poético tornou sagrado tudo que ali estava acontecendo, ao se referir à ocasião testemunhada.

Tanto em *Novos poemas* quanto em *Primeiro de Maio*, verifica-se que não há um distanciamento entre o eu-lírico e o autor, na medida em que a poesia revela-se como denúncia de uma ideologia, deixando a arte literária em segundo plano, como a própria autora admite⁴⁵.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, as estações estão associadas à alternância cíclica e aos perpétuos reinícios da vida, ajustando-se tanto aos seres humanos, quanto às suas civilizações (2007, p. 401). Assim, observa-se que a estação primaveril chega inundando a paisagem de luz para renovar um ambiente que, provavelmente, estava escurecido para o eu-lírico, no poema “Primavera”:

Primavera

SETEMBRO entrou pela janela adentro,
com um puro frescor de primavera.
Inunda-se de luz toda a paisagem
e o meu canto transborda à tua espera.

A doçura da tarde é uma carícia.
Entreabrem-se flores docemente.
As nuvens estão nítidas e imóveis
no céu azul aberto à minha frente.

Há murmúrios e vozes pela rua.
Frescos risos distraem meus ouvidos
e ficam borbulhando como fonte
ou como choque de cristais partidos.

A ternura contida de meu peito
ameaça transbordar dentro da tarde
como um rio fugindo de seu leito.

Minha pobre ternura ignorada,
minha heróica ternura impressentida,
teima em mostrar-se como a primavera,
pensa em tocar de leve a tua vida.

É difícil ser poeta e ser mulher.

⁴⁵ Em entrevista concedida por LR ao Diário de Notícias em 1961, transcrito em *Lila Ripoll: obra completa*, a poeta afirmou: “Tenho dois livros de poesia política. (...) E eu não consegui meu objetivo. (...) O poeta é, antes de tudo, um homem. Não o separo da vida, nem da responsabilidade que assume, como homem, perante a sociedade.”

É difícil cantar sem revelar.
Pode o poeta contar o seu segredo,
mas a mulher o seu deve guardar.

A ternura contida de meu peito
ameaça transbordar dentro da tarde
como um rio fugindo de seu leito.

Fecharei a janela à primavera
e calarei o poeta nesta tarde,
para que o sonho em nada me perturbe,
nem meu canto transborde à tua espera.

(Poemas e Canções, 1957, p. 189)

A primavera aparece frequentemente associada ao desabrochar das flores, porque é nesse momento que as noites longas, frias e nebulosas do inverno deixam de existir, para que os dias mais luminosos venham à tona. O simbolismo da luz nasceu da contemplação da natureza (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 571). Conforme Eliade (1992, p. 99), pela simples contemplação do mundo, o homem religioso descobre os múltiplos modos do sagrado, de maneira que a Natureza nunca se apresenta como “natural”, por estar sempre carregada de um valor religioso. A tarde, as flores, as nuvens e o céu representam a imagem “natural” que é vista pelo sujeito lírico e que o faz estar diante de um momento sagrado e luminoso, capaz de trazer seus versos para o mundo. Para Chevalier, a luz ainda simboliza a vida e a salvação dadas por Deus, pois há diversas passagens bíblicas que pronunciam que Ele é a própria luz, pois sua lei é uma luz nos caminhos do homem (2007, p. 570). Dessa forma, a luz que a primavera traz poderia estar ligada à aspiração desse sujeito poético em libertar os versos.

Assim como a primavera é sentida pelas pessoas sendo capaz de tocá-las, ou seja, de sensibilizá-las para o belo, Lila Ripoll também deseja tocar a vida dos outros através de seus versos. Porém, o fato de ser poeta e mulher torna-se algo difícil para ela, pois seus versos podem comprometer sua imagem perante a sociedade em que vive. Apesar de a participação da mulher no mercado de trabalho ter crescido nitidamente a partir de 1950, a sociedade ainda não aceitava essa tendência emancipatória. Carla Bassanezi (2000, p. 624) ressalta que em meados do século XX, as mulheres ainda eram vistas prioritariamente como mães e/ou donas-de-casa, pois os preconceitos que cercavam o trabalho feminino eram visíveis

nessa época. Conforme a autora, as revistas femininas⁴⁶ da época aconselhavam as mulheres que exerciam atividades fora do espaço privado, apelando para que não descuidassem da aparência ou da reputação pessoal, a fim de se manterem “femininas”. O trabalho na esfera pública, atividade essencialmente masculina nessa época, deveria ser exercido com certos melindres e cuidados pelas mulheres, a fim de que o julgamento da sociedade não fosse tão negativo em relação a essa tendência natural do desenvolvimento das grandes cidades.

Desse modo, ao fugir dos padrões estabelecidos pela sociedade da época, Lila Ripoll sentia-se incomodada diante de uma postura ambivalente, pois “Pode o poeta contar o seu segredo, / mas a mulher o seu deve guardar”. Desse modo, na condição de poeta, Ripoll poderia cantar livremente seus versos, mas na condição de mulher, precisava conter-se ao expor seus versos, pois eles poderiam lhe trazer algumas consequências negativas ao revelar seus segredos.

A repetição da quarta estrofe demonstra um sentimento de aprisionamento que precisa sair do íntimo do sujeito poético: “A ternura contida de meu peito / ameaça transbordar dentro da tarde / como um rio fugindo de seu leito”. Porém, esse sentimento terno apenas “ameaça” transbordar de seu peito. O eu-lírico resolve então se fechar para as “luzes” da primavera, que integram seus pensamentos e versos, ameaçando desabrochar sem medidas, como um sonho.

Em “Poema” (*O coração descoberto*, 1961, p. 237), percebe-se que o eu-lírico reforça a dificuldade de conciliar os papéis de poeta e de mulher, ao afirmar que é “Inútil o protesto. / Inútil o florir anunciador / da primavera”. Em seguida, suplica por essa sua vocação: “Sou poeta. / Obrigatório / é para mim o sonho. / Concede-me o direito / de sonhar”. Porém, acaba por se sentir mais uma vez imóvel e impassível diante da realidade: “Quero ficar à janela da vida, / (...) sabendo inútil a esperança, / mas a ela aconchegada”. Resta ao eu-lírico apenas continuar acreditando que, em algum dia, talvez seus versos poderão dizer tudo aquilo que realmente sente e deseja falar.

Em “Poesia”, há o reconhecimento de que os versos não podem alcançar a verdadeira poesia, que se reveste de um caráter sagrado para o eu poético:

46 *Jornal da Moças*, em 05.07.1954 e *O Cruzeiro*, 14.02.1959. Este possuía uma seção voltada às mulheres, enquanto aquele tratava apenas de assuntos femininos. Ambos eram editados no Rio de Janeiro.

Poesia

Toda a poesia do poema
 não vale a outra – a verdadeira.
 A que não consegue transpor
 a face fria, que ficou ignorada.
 A que não pode ser desprendimento,
 mas apenas subir como perfume...

As palavras estão gastas
 e sem cor. As palavras
 são suspiros ritmados,
 benevolentes fantasmas
 bem vestidos.

A verdadeira poesia - a invisível,
 toca de leve a fímbria
 dos meus versos. Mas permanece
 intacta no seu mundo.

(*Águas móveis*, 1965, p. 274)

A verdadeira poesia, ou seja, aquela que não pode se desprender do eu-lírico para tudo falar, toca apenas levemente as pessoas que a ouvem. As palavras são apenas palavras sem grande significado para o sujeito, pois aparecem como os fantasmas “benevolentes” que não incomodam e não causam surpresas a quem quer que seja, tornando-se assim, previsíveis, como os “suspiros ritmados”.

A poesia que não pode ser revelada alcança apenas a margem dos versos de Lila Ripoll, porque assim como anunciou em “Primavera” e em “Poema”, Lila não deve “jogar” todos os seus versos devido a sua condição de mulher. Seus poemas devem permanecer intactos no seu mundo, pois é como se a verdadeira poesia vivesse em um outro mundo, sem poder aparecer. Seus versos negados são a poesia que transcende a tudo e a todos, estando no alto assim como o céu e Deus estão para os humanos e não podem se revelar completamente.

Os poemas que foram analisados nesta seção apresentam um eu-lírico que se relaciona de maneira transcendente com a natureza, com a poesia, com o humano e com o partido político, procurando tornar sagrados os contatos com esses elementos. Nos poemas analisados nas seções anteriores, o sagrado manifestava-se através da religiosidade presente em festas, missas, igrejas, estando intimamente ligado ao mais profundo ser desse sujeito poético, seja em uma postura de devoção ou de contestação. Agora, o eu volta-se para um outro tipo de sacralidade, que

parece responder mais efetivamente aos seus anseios. Nesse processo, atribui ao ser humano qualidades ou atitudes, que fazem parte do campo do sagrado, o que intensifica a dessacralização de ritos e imagens referentes à religião propriamente dita. A natureza passa a ser vista como um santuário, onde o ser humano entra em contato com o que há de mais sublime. Assim, o “natural”, presente no mundo profano, torna-se sagrado ao ultrapassar a religiosidade presente no imaginário da sociedade em que o eu-lírico está inserido. Através de sua sacralidade, a natureza permite trazer à tona toda a sacralidade contida no partido político e na poesia. Desse modo, o sujeito lírico tenta transcender sua condição através de seus versos, admitindo novamente a dificuldade de ser poeta e mulher, em um contexto marcado por uma mentalidade predominantemente patriarcal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lila Ripoll viveu em um momento histórico em que as mulheres estavam começando a atuar com mais frequência na esfera pública da sociedade. Conforme Muzart (2003, p. 267), as mulheres que escreveram, desde o século XIX, já podem ser consideradas feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. Considerando essa afirmação e a história pessoal de Lila Ripoll, torna-se evidente que a autora teve um papel importante no processo de emancipação feminina na sociedade sul-riograndense da primeira metade do século XX.

Como a análise permitiu verificar, as imagens do sagrado estão muito presentes na poética de Lila Ripoll, desempenhando um papel importante na configuração de sua visão de mundo. No entanto, a leitura de sua obra revela que os significados desencadeados pela presença do sagrado em seus poemas apontam para diferentes perspectivas.

Assim, tornou-se extremamente importante desvelar a religião diante de sua importância na temática dos poemas analisados. Lila Ripoll foi uma moça religiosa, conforme sua biografia e alguns de seus poemas atestam. Rezava, ouvia missa, era piedosa. Porém, mais tarde, distanciou-se da religiosidade, ao iniciar seus questionamentos a respeito de Deus e dos santos.

A religião, sendo uma manifestação tipicamente humana, desenvolveu-se desde o início da humanidade em diferentes culturas. Muitos estudiosos procuram um conceito específico para a religião, mas não o encontram pela sua diversidade e complexidade. De acordo com as diferentes fontes pesquisadas, verificou-se que a

palavra religião designa um conjunto de regras, advertências, interdições, reconhecimento, dependência e também veneração do homem em relação a um sentimento tremendo e misterioso, ou seja, ao Sagrado. Desse modo, a sagrado torna-se um objeto da religião ao designar-se como o “completamente outro”, o mistério fascinante e tremendo, difícil de ser descrito em termos comuns. Em vez de utilizar as ideias de Deus e de religião, Eliade, assim como Otto, apóia-se na experiência religiosa como tal. Dessa maneira, sagrado indica algo que é separado e consagrado, diferente de qualquer realidade natural, pois ultrapassa inclusive a experiência natural do homem, conforme Eliade (1992, p. 16).

Tais pressupostos teóricos sustentaram a interpretação das representações do sagrado nos poemas analisados no capítulo intitulado “Manifestações do sagrado na poesia de Lila Ripoll”. Nesse capítulo, percebe-se que o eu-lírico passa de uma postura de admiração para um posicionamento crítico em relação à religião. Esse questionamento gera o desejo de libertação das amarras sociais e religiosas. Porém, como o ser humano sempre se liga de uma maneira ou de outra à dimensão do sagrado, o sujeito poético procura instaurar o sagrado na sua realidade natural, não mais se ligando apenas à religiosidade pela qual a sociedade da época foi marcada, e, desse, modo, conseguindo a libertação em seus versos.

Nos poemas da primeira seção, o eu-lírico evoca imagens de sua infância que se referem a vivências ligadas ao sagrado, como as festas de santos ou as missas que assistia com devoção. As imagens ligadas à religiosidade são referidas no tempo presente como um ponto de apoio para os sofrimentos do eu poético, que lamenta as perdas, a solidão, o medo. Desse modo, percebe-se que o sujeito sente saudades de um tempo perdido, em que a experiência do sagrado dava uma sensação de segurança, ausente no seu tempo presente.

Como se pôde analisar, primeiramente, o sentimento religioso do eu poético se apresenta como um refúgio, proporcionando um certo conforto a esse sujeito. Porém, ele logo percebe que os caminhos que a vida apresenta são difíceis e então começa a pensar na morte como fuga do seu tempo. Assim, diante da insatisfação do sujeito lírico e da angústia provocada pela morte de pessoas queridas, ele acaba identificando-se com esse sentimento mórbido, a ponto de desejar fugir do tempo e do lugar no qual se encontra para voltar a sua terra natal, ou quem sabe, para a própria terra.

Através das análises da segunda seção, observa-se que a autora emprega os elementos do campo do sagrado para questionar certos modos de proceder e pensar inculcados pela tradição cristã, inclusive no que concerne ao comportamento das mulheres que, na época em que Lila Ripoll escreve, ainda viviam em sua maioria confinadas ao espaço doméstico. Os textos desta seção vêm marcados por conflitos do eu-lírico com a religiosidade, sugerindo um questionamento das estruturas de poder que, historicamente, recorreram ao âmbito da religião para direcionar e reforçar determinados comportamentos.

Inicialmente, o eu-lírico sente-se aflito diante do céu que se apresenta imóvel, sereno, silencioso, tornando-se desse modo triste e misterioso. Nota-se que o sentimento do eu em relação ao céu pode ser transposto a todos os outros sentimentos religiosos, uma vez que o céu designa o poder superior, sendo algo elevado e sagrado, da mesma forma que a representação de Deus e de tudo aquilo que se refere à religião. Surge então um eu poético que vive em conflito em relação aos poderes divinos e que se desilude com eles, uma vez que esse poder não se mostra capaz de interferir na vida humana. Desse modo, vê-se o olhar crítico do sujeito em relação ao Sagrado e/ou religioso, e também em relação aos padrões sociais a que está submetido.

Na terceira seção percebe-se que o conflito e as dúvidas sentidas pelo eu-lírico em relação à divindade transformam-se em busca de libertação e de transcendência. O céu não se apresenta mais como um enigma, agora ele muda de figura, apenas complementando a paisagem em que o eu está inserido. Nos poemas analisados, nota-se que o sujeito poético sente-se perdido e prisioneiro de seu tempo e espaço, por estar preso às convenções da sociedade em que vive. Sentindo grande necessidade de transcender, deseja fugir, andar, viajar em busca de si mesmo, enfim, libertar-se um pouco dessas amarras para que não perca a calma e a razão de viver.

A libertação do sujeito poético está presente na tentativa de viajar e descobrir caminhos, ligando-se tanto à infância quanto à morte do sujeito lírico. Por vezes esse sujeito apresenta um desejo de retornar à infância, pois na condição de criança, não haveria maldades, nem seriam emitidos julgamentos tão críticos a respeito de suas atitudes. Mas nota-se que os prazeres em “viajar” e “descobrir caminhos” deixam-no confuso e ambivalente, ao serem vetados pela condição de um eu feminino preso às determinações impostas por uma sociedade patriarcal.

Assim, o eu-lírico demonstra ter consciência de que sua verdadeira transcendência e libertação ocorrerão apenas no momento de sua morte, quando estiver sereno e sem pensamentos que o atormentem, pois antes disso ele seria reprimido pela sua realidade social. Nesse momento, o eu irá libertar-se da condição de mulher santa, almejada pela Igreja e, conseqüentemente, pela sociedade, para traçar seu destino do jeito que quiser. Portanto, mesmo que seja diante da morte, o eu-lírico assumirá sua verdadeira identidade a fim de transcender o mundo em que vive.

A última seção analisada evidencia os poemas em que o sujeito lírico alcança sua transcendência, ao libertar-se dos aspectos da religião, dos quais ora o eu-lírico mostrava-se devoto, ora contestava, e passa então a se voltar ao sagrado. Porém, o sagrado se revela aqui através da experiência representada pelos momentos que são vividos pelo eu. Desse modo, o sagrado manifesta-se para o eu-lírico diante da companhia de algo ou alguém, da contemplação e dualidade presentes na natureza, bem como da poesia revelada pelos seus versos. O céu, as divindades e as festas religiosas já não constituem objeto de criação artística para Lila Ripoll, dando espaço para o que é “inteiramente outro”, diferente de tudo que se viu até o momento na experiência religiosa do eu poético.

A sacralização de um ser humano ou mesmo do partido político ao qual Ripoll estava ligada revelam que agora o sagrado se manifesta de maneira diferenciada, pois ele é instaurado em diferentes espaços. A reinstauração do sagrado ocorre na presença de uma pessoa que é comparada a um ser divino, uma vez que a poeta revela que não existe nada capaz de se interpor entre eles neste mundo. A natureza revela-se de modo sacralizado pelo eu-lírico, que ora questiona a ambivalência contida nesses símbolos sagrados e ora sente-se em um estado sublime devido a sua condição natural. Assim como a natureza se mostra transcendente para o sujeito, sua poesia também se apresenta assim, pois a dificuldade apresentada inicialmente em conciliar-se a função de ser poeta e de ser mulher em uma sociedade patriarcal, interpõe-se a tudo e a todos, fazendo com que haja outro tipo de sacralidade: a dos versos trazidos para a humanidade. Assim, percebe-se que o encontro com a vida e a felicidade alcançada pelo eu vem à tona pela presença do partido comunista, que não morre diante das perdas, pois a ideologia comunista permanecerá viva em seus militantes. Com isso, nota-se que essa diferente manifestação do sagrado na poesia de Lila Ripoll, ou seja, essa sacralizações nas pessoas, lugares e versos, conseguem responder com mais

eficiência aos anseios apresentados pela autora desde o início de sua trajetória poética.

Diante da análise dos poemas escolhidos para este trabalho, observa-se nitidamente a dialética entre o religioso e o epifânico, pois é justamente pela epifania que o eu feminino se afirma na poesia de Lila Ripoll, ou seja, ao negar os valores religiosos, esse eu se constitui pela experiência do sagrado.

Nesse sentido, pelo exame das relações entre o feminino e o sagrado na obra de Lila Ripoll, verificou-se o questionamento dos papéis sociais tradicionais femininos, bem como a presença do sagrado para que tais relações se apresentassem na poesia da autora.

Estas considerações não representam uma conclusão ou ainda o término de um trabalho. O tema pode e deve ser mais explorado a fim de se desvendar a presença do sagrado abrangendo toda a produção de Lila Ripoll. A pesquisa sobre as representações do sagrado revelou ainda mais a beleza e a qualidade dos versos da autora, demonstrando sua importância no âmbito da literatura em um momento histórico em que o homem era preponderante na esfera pública da sociedade. Ultrapassando fronteiras e desejando ir além com seus versos, a poeta quaraiense conseguiu ser reconhecida justamente por seu trabalho artístico presente desde a infância e pela sua luta diante de uma realidade que a deixava perturbada, a realidade de um mundo desumano, injusto com as minorias, em geral.

REFERÊNCIAS

1 DE LILA RIPOLL

RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa*. Organização Alice Campos Moreira. Porto Alegre: IEL / Movimento, 1998.

2 SOBRE LILA RIPOLL

ARENDT, João Cláudio; MARANGONI, Marli Tasca. Lila Ripoll: intimismo e engajamento. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas: Nau Literária*. Porto Alegre - vol. 03 - n. 02 - jul/dez 2007.

BAIRROS, Maria Helena Campos de. *Lírica e representação social: uma leitura da trajetória poética de Lila Ripoll*. 1992. 166p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

BALBUENO, Luciana Haesbaert. *A produção de Lila Ripoll na revista Horizonte*. 2001. 157p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

BALBUENO, Luciana Haesbaert. *A Trajetória Intelectual de Lila Ripoll*. 2005. 188p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BORDINI, Maria da Glória. *Lila Ripoll*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1987. (Letras Rio-grandenses, 9).

OLLÉ, Leda Teresinha Ramos. *Lila Ripoll: a estilística do adjetivo na obra poética*. Bagé: URCAMP, 1990.

MARTINS, Cyro. *Rodeios, estampas e perfis*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

_____. *Escritores Gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

PAVANI, Cinara Ferreira. A representação da mulher na poesia de Lila Ripoll. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas: Nau Literária*. Porto Alegre - vol. 03 - n. 02 - jul/dez 2007.

3 SOBRE ESTUDOS DE GÊNERO

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2000.

BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (org.). *Refazendo nós: ensaios sobre a mulher e literatura*. Florianópolis: Mulheres / Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma. *Gênero e ciências humanas*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, [s.d.]. (Coleção Gêneros).

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991.

FERREIRA, Lucia M. A., ORRICO Evelyn G. D. (org.) *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAHNER, June E. *Emancipação do sexo feminino*. A luta pelos direitos da mulher no Brasil. 1850 – 1940. Florianópolis: Editora Mulheres / Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ISMÉRIO, Clarisse. *Mulher: a moral e o imaginário: 1889-1930*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Feminismo e Literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.) *História da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

PERROT, Michele. *As mulheres e os silêncios da história*. São Paulo: EDUSC, 2005.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.) *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1995.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e prática feminista*. Anais / V Encontro Nacional da ANPOLL, 1991.

SCHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, M.; NEIS, I. (orgs). *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOHIET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2000.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

4 SOBRE LITERATURA SUL-RIO-GRANDENSE

CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

FISCHER, Luis Augusto. *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

_____. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1992.

MOREIRA, Maria Eunice (org.) *História da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto/Instituto Estadual do Livro, 1987.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: LP&M, 1985.

5 SOBRE CULTURA E IDENTIDADE

DURKHEIM, Émile. *Émile Durkheim: sociologia*. 9.ed. São Paulo: Ática, 2000.

FERREIRA, Lucia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. *Linguagem, identidade e memória*

social: novas fronteiras, novas articulações. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GONDAR, Jô. In: FERREIRA, Lucia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

JOURNET, Nicolas (org). *A cultura: do universal ao particular*. Paris: Éditions Sciences humaines, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

PAVIANI, Jayme. *Cultura, humanismo & globalização*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2.ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

SILVA, Thomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*. 4.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Thomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. 4.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

6 SOBRE O SAGRADO E O RELIGIOSO

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BEGER, Peter Ludwig. *O dossel sagrado*. Org. Luiz Roberto Benedetti; traduzido por José Carlos Barcellos. 5.ed. São Paulo: Paulus, 2004.

BÍBLIA SAGRADA: Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

BIRCK, Bruno Odélio. *O sagrado em Rudolf Otto*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

CLEMENT, Catherine, KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Traduzido por Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DERRIDA, Jacques. VATTIMO, Gianni. [et al]. *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. A Essência das Religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Origens: história e sentido na religião*. Lisboa: Edições 70, 1989.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. Traduzido por Isa Mara Lando. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

GALIMBERTI, Umberto. *Rastros do sagrado*. Traduzido por Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2003.

KONINGS, Johan; ZILLES, Urbano (org.). *Religião e Cristianismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *O sagrado existe*. São Paulo: Ática, 1994.

LEWIS, James R. *Enciclopédia da vida após a morte*. São Paulo: Makron Books, 1997.

LUCAS, Bárbara. Grandes Santos e Figuras Veneráveis. V. 5. In: ODELL, M. E. et al. *Nova Enciclopédia Católica*. Rio de Janeiro: Renes, 1969. Traduzido por Edmond George.

MISSAL ROMANO. 3.ed. São Paulo: Paulus, 1992.

MONDIN, Battista. *O homem: quem é ele?: elementos de antropologia filosófica*. Tradução de R. L. Ferreira e M. A. S. Ferrari. 11.ed. São Paulo: Paulus, 2003.

OLIVA, Alfredo dos Santos. Sagrado. In: FILHO, Fernando Bortolletto (org.). *Dicionário Brasileiro de Teologia*. São Paulo: Editora ASTE, 2008.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1992.

PIGNA, Arnaldo. In: DICIONÁRIO TEOLÓGICO ENCICLOPÉDICO. Traduzido por João Paixão Netto / Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Loyola, 2003.

ROOS, Jonas. In: FILHO, Fernando Bortolletto (Org.). *Dicionário Brasileiro de Teologia*. São Paulo: Editora ASTE, 2008.

7 DICIONÁRIOS CONSULTADOS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CIVITA, Victor. *Dicionário de Mitologia Greco-Romana*. 2.ed. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1976.

DAIX, Georges. *Dicionário de santos: do calendário romano e dos beatos portugueses*. Traduzido por Augusto Joaquim. Lisboa, Portugal: Terramar, 2000.

DICIONÁRIO DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1986.

DICIONÁRIO TEOLÓGICO ENCICLOPÉDICO. Traduzido por João Paixão Netto / Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Loyola, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILHO, Fernando Bortolletto (Org.). *Dicionário Brasileiro de Teologia*. São Paulo: Editora ASTE, 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PEDRO, Aquilino de. *Dicionário de termos religiosos e afins*. Traduzido por Pe. Francisco Costa I. Aparecida, SP: Santuário, 1993.

8 OUTRAS

FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas Técnicas para o Trabalho Científico: Elaboração e Formatação*. 14.ed. - Porto Alegre: s.n., 2006.