

HELOISA HELENA RIBEIRO DE MIRANDA

Estoy pero no soy: a construção da outridade
na poética de Eduardo Galeano

CUIABÁ
2014

HELOISA HELENA RIBEIRO DE MIRANDA

Estoy pero no soy: a construção da outridade
na poética de Eduardo Galeano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem.

Linha de pesquisa: *Literatura, outras artes, memórias e fronteiras*

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Célia Maria Domingues da Rocha Reis

Coorientador: Prof. Dr. Luís Fernando Barnetche Barth

CUIABÁ
2014

Dedico à minha amada mãe, Antônia, que me mostrou o caminho da luta, da dedicação e do compromisso.

Ao meu amado irmão, Ronaldo, exemplo de superação e força.

À minha filha, Débora, e ao meu filho, Diogo, orgulho maior de minha vida.

Ao Régis, meu amor, pelo cuidado dos dias.

AGRADECIMENTOS

Antes, à responsável por tudo. Ela, que vê em mim um potencial o qual nem eu mesma vejo, que, com delicadeza, consegue tirar o meu melhor; com paciência, está pronta para me ouvir, quando preciso; com humanidade, me abraça, quando eu mais necessito; com sabedoria, me mostra os caminhos. Minha amada orientadora, Prof.^a Dr.^a Célia Maria Domingues da Rocha Reis, pessoa que me seduziu com a Literatura, mostrando-me o caminho do sonho, da fantasia e da humanidade do ser.

Ao Prof. Dr. Luís Fernando Barnetche Barth, pessoa que me auxiliou na trilha pedregosa dos estudos lacanianos.

De modo especial, à Adny Cristina Moreira Dionízio, mulher batalhadora que, com sua generosidade, abriu as portas de sua casa a uma estranha, oferecendo-me não só um teto, mas uma família.

Aos irmãos com que o curso de pós-graduação me presenteou: Sheila Dias, Iara Amorim Montagner, Soraya do Lago Albuquerque, Diego de Sousa e Moisés Carlos de Amorim, pessoas as quais aprendi a amar e a admirar incondicionalmente.

À Maria de Fátima Nascimento Barbosa, minha segunda mãe, que se dedicou aos meus filhos durante minha ausência, oferecendo-lhes amor e carinho.

Às minhas amadas amigas, Alail Abadia, Lorrana Carvalho, Paula Nonato, Kassia Barbosa, Delimar Silva, Eliane Aparecida e Elerisa Miranda, pelos conselhos e pelas motivações constantes.

À CAPES.

Ela se expressa muito bem, esta fulgurante fórmula de Rimbaud – os poetas, eles não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros. – [Eu] é um outro.

Jacques Lacan

RESUMO

Por meio deste trabalho buscamos perceber e analisar o fecundo lirismo revelado pelo escritor uruguaio Eduardo Galeano em poemas constantes nas obras *El libro de los abrazos* (1989), *Las palabras andantes* (1993), *Boca Del tiempo* (2004), *Espejos: una historia casi universal* (2008), e *Los hijos de los días* (2012). Com a leitura das obras, encontramos poemas nos quais o autor expressa implicitamente as atrocidades dos períodos ditatoriais latinoamericanos, que resultaram em extrema violência e sofrimento vividos por ele e por seus pares, colocando em questão o valor e o sentido da vida humana. Nesse âmbito, investigamos a expressão que aí se faz como matéria de poesia e alcança efeitos metafóricos surpreendentes nas representações de *eus* indeterminados, incapazes de reconhecer a si mesmos. O estudo será desenvolvido por meio de análise estilístico-formal do conteúdo, com o auxílio da teoria lacaniana acerca do processo de subjetivação do indivíduo. De acordo com Lacan, o sujeito é constituído pelo jogo especular entre o *eu* e seu semelhante, processo possibilitado pela sua inserção no universo simbólico da linguagem. Deste modo, o objetivo da presente pesquisa é compreender o processo de indeterminação das representações do *eu* que permite a construção da *outridade*, manifestada nos encadeamentos metafóricos dos poemas.

Palavras-chave: Eduardo Galeano, poética, poesia esubjetivação.

RESUMÉN

Por medio de este trabajo buscamos perceber lo fecundo lirismo revelado por el escritor uruguayo Eduardo Galeano en poemas reincidentes en las obras: *El libro de los Abrazos* (1989), *Las palabras andantes* (1993), *Boca del tiempo* (2004), *Espejos: una historia casi universal* y *Los hijos de los días* (2012). Con de la lectura de estas obras fuimos encontrando poemas en prosa en los cuales el escritor consigue expresar de modo implícito las atrocidades de los períodos ditatoriales latinoamericanos, que resultan en extrema violencia y sufrimiento vividos por él y por sus compañeros. A partir de entonces, Eduardo Galeano pone en cuestión el valor y/o sentido de la vida humana. En ese sentido, este trabajo se compone de una investigación de la expresión que allí se hace como materia de poesía, y alcanza efectos metafóricos increíbles, en las representaciones de *yo* indeterminados, incapaces de reconocerse a si mismo. El estudio se constituye por medio de análisis estilístico-formal del contenido, teniendo como aporte teórico la concepción lacaniana a cerca del proceso de subjetivación del individuo. Según Lacan, el sujeto es constituido por un juego especular entre el *yo* y su semejante, proceso este, posibilitado por su inserción en el universo simbólico del lenguaje, la cual encuentra su hacer inscrito en el mundo de los símbolos, delante de una insistencia de la significación. De ese modo, el objetivo de la presente pesquisa es, entonces, comprender el proceso de indeterminación de las representaciones del *yo* que permite la construcción de la *outridad*, manifestada en los hilos metafóricos de los poemas.

Palabras-llave: Eduardo Galeano, poética, poesía y subjetivación

ABSTRACT

By this study we realize the fertile lyricism revealed by uruguayan writer Eduardo Galeano whose poems contained in his books named *El libro de los abrazos* (1989), *Las palabras andantes* (1993), *Boca del tiempo* (2004), *Espejos: una historia casi universal* (2008) and *Los hijos de los días* (2012). Through their reading the author express the atrocities of Latin American dictatorial periods, which resulted in extreme violence and suffering experienced by him and his partners, and he has questioned the value and meaning of human life . In this context, we seek by the expression which has done as a matter of poetry, and achieves amazing metaphorical purposes, representations of unknown "self", unable to recognize themselves. The study will develop through stylistic - formal content analysis, with theoretical support Lacan's theory based on the subjectivity of the individual. According to Lacan, the subject is constituted by mirror game between himself and his similar process only possible by his insertion into the symbolic language universe, which is located his inscribed knowledge to the world of symbols, from an insistence of meaning. Therefore, the aim of this research is to understand the process of indeterminacy of these representations of himself which allows the construction of otherness, manifested into the metaphorical thread of poems.

Keywords: Eduardo Galeano, poetic, poesy and subjectivity.

SUMÁRIO

Dedicatória.....	03
Agradecimentos.....	04
Resumo.....	06
Resumén.....	07
Abstract.....	08
INTRODUÇÃO.....	10
1. YO UM EXILIO DE MI: A ESTRUTURA PSÍQUICA DO EU, SEGUNDO LACAN.....	18
1.1O espelho e a imagem do nada.....	19
1.2 <i>Eu</i> , apetite perpétuo de ser <i>outro</i>	24
1.3O eu em si mesmo: o Real, o Simbólico e o Imaginário.....	39
2.OUTRO MUNDO: O UNIVERSO SIMBÓLICO COMO MOTIVADOR DO UNIVERSO POÉTICO.....	46
2.1Palavra-enigma: os mecanismos de motivação do signo lingüístico.....	49
2.2A imagem em si mesma: o universo simbólico em Eduardo Galeano.....	55
2.3Eu inimigo de mim: o reencontro do <i>eu</i> no espaço literário.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
BIBLIOGRAFIA.....	77
APÊNDICE.....	82
DO ESCRITOR ENGAJADO AO POETA SUBTERRÂNEO.....	82

INTRODUÇÃO

Antes de dissertar sobre o propósito deste trabalho, acredito que seja relevante falar sobre meu encontro com a Literatura e o modo como ela passou a fazer parte de minha vida, modificando minha percepção do mundo.

Iniciei a graduação em Letras, no ano de 2001, na Universidade Federal de Mato Grosso – antigo *campus* do ICLMA – Instituto de Ciências e Letras do Médio Araguaia, em Pontal do Araguaia. Recordo-me de que, no primeiro ano do curso, tínhamos a disciplina de Teoria Literária, com amplos objetivos, entre eles, o de discutir conosco possíveis conceitos acerca da Literatura e de nos fornecer bases teóricas para sua compreensão.

Estudamos teorias relacionadas aos gêneros, aos elementos estruturais do texto literário, mas, lembro-me de que, naquele ano, após todo esse processo, ainda não havia sido conquistada pela Literatura.

A conquista só foi possível quase no final do ano seguinte, com a apresentação de um trabalho de Literatura Brasileira I, declamação e análise do poema *A valsa*, de Casimiro de Abreu, juntamente com um colega de sala, e, em seguida, a organização de um sarau literário, que denominamos *Fala de poesia*, com apresentação da produção poética do período colonial. Durante a apresentação, a *fala* se compôs como um elo sedutor entre o ouvinte, o recitante e o poeta.

É esta dicção plana, monódica, quase litânia, que dá ao recitante aquela “voz de sonho”, voz encantadora, vinda de outro lugar, da qual adivinhamos que tem a missão de transmitir uma simples informação de interesse teórico ou prático, mas algo radicalmente diferente, que é a poesia. (COHEN, 1974, p. 80)

Acredito que tenha sido essa sensação de sonho que me aproximou da Literatura e, então, a *fala* se tornou a responsável por esse encontro. No instante da apresentação do texto de Casimiro, tive a sensação de que não me pertencia, mas pertencia ao poema e ele a mim; este foi o primeiro dos vários outros encontros que tive com a poesia, durante a graduação.

Após esse período, por algum tempo, a experiência poética foi adormecida, e as atividades cotidianas passaram a habitar o espaço que havia pertencido a ela. Não imaginava que, uma vez experienciado o poético, ele retornaria. Creio que ele esteja dentro de cada ser, adormecido, e que necessitamos de algo que o desperte, suscite-o. E só agora,

num curso de pós-graduação, é que começo a compreender as transformações pelas quais passamos, quando passamos pelo poético. Tais transformações estão diretamente relacionadas ao modo de percepção de nós mesmos e da nossa realidade.

Em uma de nossas aulas de “Teoria dos Gêneros Literários: poesia”, uma colega afirmou que esses encontros nos causavam sofrimento. No entanto, esse sofrimento não estava relacionado à dificuldade de compreensão da disciplina, mas à inquietação trazida pela poesia. O sofrimento ao qual ela se referiu é o desnudamento do nosso *eu* ocasionado pelo nosso encontro com o poético e, quando isso ocorre, aterrorizamo-nos.

Paul Valéry, crítico e poeta francês, fala de uma experiência que teve com o poético, no texto “Poesia e pensamento abstrato”, da obra *Varietades* (1991). Nele, defende a tese de que o pensamento abstrato é a substância para a ação criadora do espírito. O crítico relata que teve o corpo tomado por um ritmo o qual não compreendia. No entanto, enquanto caminhava, sentiu um ritmo percorrer os esquemas de seu corpo, passando a ser motivado por algo, como se uma energia começasse a agir sobre ele.

[...] quero contar-lhes uma história real, para fazer que sintam como eu senti, e da maneira mais curiosamente nítida, toda a diferença que existe entre o estado ou a emoção poética.[...] Tinha saído de casa para descansar de algum trabalho enfadonho através da caminhada e dos olhares variados que ela atraí. Enquanto ia pela rua em que moro, fui *tomado*, de repente, por um ritmo que se impunha e que logo deu a impressão de um funcionamento estranho. Como se alguém tivesse usado *minha máquina de viver*. Um outro ritmo veio então reforçar o primeiro, cambiando-se com ele; e estabelecendo relações *transversais* entre essas duas leis (estou explicando da maneira que posso). Isso estava combinando o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto que eu murmurava, ou melhor, que se *murmurava através de mim*. Essa composição se tornou cada vez mais complicada e logo ultrapassou em complexidade tudo o que eu podia produzir racionalmente de acordo com minhas faculdades rítmicas comuns e utilizáveis. Neste momento, a sensação de estranheza tornou-se quase penosa, quase inquietante. [...] Mas, no caso de que estou falando, aconteceu que meu movimento de caminhada se propagou para a minha consciência através de um sistema de ritmos bastante engenhoso provocando em mim esses nascimentos de imagens, de palavras internas e de atos visuais que denominamos ideias. Quanto às idéias, são coisas de uma espécie que me é familiar; são coisas que sei observar, provocar, manobrar...*Mas não posso dizer o mesmo de meus ritmos inesperados*. (VÁLERY, 1991, p. 199)

A experiência relatada por Valéry demonstra o poderio da palavra ritmada. Segundo Paz (2010, p. 13), a poesia é essência que demonstra a manifestação, inconsciente e mágica, da alma; torna livre o espírito humano, ao diluir o limite entre o real e o imaginário e possibilita a redescoberta do *eu*, outras descobertas, ou a descoberta de outros *eus*.

Primeiramente, cremos que falar sobre o poético implica submergir em outro universo, que não é o real, mas se assemelha a ele. Seria justamente essa possibilidade conferida ao poético que o transforma em substância para o espírito humano. Sua ação sobre o *eu* que entra em contato com ele é instantaneamente percebida. Sempre que passamos pelo poético, algo em nós é modificado, uma vez que somos um corpo sensível em contato com outro corpo sensível.

A poesia habita qualquer manifestação da linguagem humana. Entretanto, o poema é ainda o meio mais rápido de se chegar a ela, que é o fim, o objetivo do poema; ele é a materialidade da essência poética, um organismo vivo da linguagem e, mais ainda, “[...] ele é uma unidade da alma, o estado da alma [...]” (FRYE, 1957, p. 81).

Marilza Ribeiro, poeta mato-grossense, definiu lindamente em um de seus versos o que o texto poético é capaz de fazer conosco (1997, p. 28):

*Antes de seduzirmos o olhar ávido que nos procura,
somos enredados pela sedução da palavra*

A poesia, manifestação do sensível, aprisiona-nos, enreda-nos em seu ritmo infindo. Entretanto, por que a palavra ritmada exerce esse poder sobre nós? Acreditamos que seja porque a linguagem poética permite o reencontro do homem com ele mesmo e com seu semelhante. Cada (re) leitura de um poema é uma janela que se abre, permitindo-nos a experiência rítmica, a imersão de nossa realidade comum na “realidade” poética. Valéry conceitua o poético como a “[...] interação do espírito com a superabundância de expressões [...]” (1991, p. 195), visualizando a somatória desse efeito no leitor: estimula a sua fantasia, atormenta o seu espírito e espanta a vida.

Sempre que lemos um texto poético, encontramos ali as mais diversas representações de individualidades. Cada *eu-lírico* expresso em um poema traz a simbologia de uma nova representação do *eu*, de uma particularidade do sujeito. Desse modo, o *eu*, segundo o psicanalista Jacques Lacan (1985) é um fragmento nunca transparente.

No entanto, ele nos poderia ser oferecido no poema como um objeto que é apreendido pela consciência. Esse *eu* nos seria entregue por um ato reflexional entre o sujeito-leitor e o *eu-lírico*, em um instante fugaz. Sua percepção é tão breve que o sujeito-leitor mal o percebe e, logo, busca-o incessantemente, na tentativa de recompô-lo, e, então, de recompor os *eus* estilhaçados.

Na busca de compreender essas resoluções de conflitos internos do sujeito ocasionados pelo seu encontro com o poético, bem como perceber o modo como ocorre a materialidade desses *eus* expressos em linhas poéticas, propomos a presente pesquisa, partindo do estudo da obra do escritor latinoamericano Eduardo Hughes Galeano (1940).

Uruguaio de Montevidéu, o escritor, poeta e jornalista, soube nos encantar com uma escritura que demonstra humanidade e preocupação com a situação sócio-histórica de seu continente. Desse modo, iniciamos nossa estada lúdica em suas obras - aquelas às quais tivemos acesso (relacionadas na bibliografia)-, percebemos, durante as leituras, que seu trabalho se fundamenta em narrativas históricas, trazendo um registro documental, tanto do regime ditatorial, quanto do processo de colonização da América Latina. Como exemplo, citamos *Memória del fuego* (1978), *Vaga mundo* (1973), *Las venas abiertas de América Latina* (1971), e *La canción de nosotros* (1975), que trazem a marca de testemunho de um período em que a coletividade latinoamericana teve de suportar as atrocidades da ditadura militar. Vejamos o seguinte trecho, retirado da obra *Las venas*:

El olor a muerto y a chatarra es más fuerte que el del aceite. Los pueblos están semi desiertos, carcomidos, todos ulcerados por la ruina, las calles enlodadas, las tiendas en escombros. (1971, p. 143)

O fragmento retrata a expressão visceral do sofrimento do povo, sentimento expresso em prosa referencial. Segundo Silva,

Galeano utiliza a literatura como um instrumento de cognição da realidade, por meio do qual pode conscientizar e atuar sobre as consciências, levando à transformação desta sociedade (2011, p. 15)

Essa é a parte mais conhecida da obra do autor, as narrativas documentais e a produção jornalística. No entanto, percebemos também o distanciamento desse engajamento explícito e sua imersão deliberada na poesia. Desse modo, percebemos que o conteúdo que apresenta maior expressividade literária está nos textos publicados por Galeano após seu retorno do exílio. Os textos publicados no período da ditadura não perdem sua característica de testemunho, tendo como base a denúncia das barbáries do regime. Todavia sua obra poética é menos difundida. Foi o que constatamos ao fazer um levantamento bibliográfico, com a finalidade de buscar trabalhos críticos em bibliotecas virtuais de universidades públicas, livrarias do país e de países da América Latina aos quais tivemos acesso, que tratassem da produção lírica do autor, mas poucos foram encontrados.

Em seus versos, o poeta constrói uma linguagem que nos encanta e aprisiona por seu teor lírico e valor estético, como podemos observar no seguinte fragmento do poema *La pálida* (1989, p. 57)

Mis certezas desayunan dudas. Y hay días en que me siento
extranjero en Montevideo y en cualquier otra parte. En
esos días, días sin sol, noches sin luna, ningún lugar es mi
lugar y no consigo reconocerme en nada, ni en nadie.

Esses versos podem ser pensados como uma versão poética do trecho mostrado acima, de *Las venas*, que revela o contexto do poeta, expõe suas angústias, chegando ao não reconhecimento de si mesmo, com intensidade e beleza poética. O não reconhecimento é instaurado pela construção de *um outro* tão poderoso que possibilita um derramamento de seu *eu*. Esta é uma situação recorrente na obra, o que nos chamou muito a atenção. Assim, optamos por fazer o estudo dessa questão em sua escritura, tomando-a como eixo da pesquisa.

Observando o processo constitutivo das representações do *eu*, levantamos, então, a hipótese de que a vivência do processo de exploração de recursos físicos e humanos, o alto índice de violência sofrida pela população latinoamericana, contexto ao qual Galeano pertence, fizeram com que ele colocasse em questão o valor e o sentido da vida humana. Eles teriam se transformado em matéria de poesia, determinando a expressão poética de *um outro*, que pode ser compreendido como um processo de identificação do *eu* em relação ao seu semelhante.

Desse modo, a pesquisa traz como objetivo central investigar os recursos literários que possibilitaram ao poeta uruguaio alcançar um alto grau de lirismo, no instante em que ele consegue, de maneira simbólica, por meio da linguagem, reconstituir imageticamente as representações do *eu*, ocasionado por um transbordamento de si mesmo. Também, analisar os recursos utilizados por Galeano em seu fazer literário, com o intuito de perceber como esse não reconhecimento vai se desenvolvendo na obra, bem como observar o modo como ocorre a construção desse *outro*, manifestada nas representações do *eu*, realizadas pelo escritor.

Para tanto, a pesquisa foi iniciada a partir de um recorte das obras possuidoras de uma linguagem com maior expressividade estética. Como meio de selecionar os poemas, tomamos alguns critérios relacionados aos elementos constitutivos do texto, tais como: o

nível das construções metafóricas, as quais possibilitam a formação de imagens poéticas, recursos sintáticos, semânticos, de ritmo e som.

Como ponto de partida, selecionamos poemas de *El libro de los abrazos* (1989), por demonstrar claramente a transitoriedade entre as narrativas, que manifestam o engajamento do autor, denunciando a violência da ditadura militar, aos textos carregados de lirismo, os quais deixam subjacentes esse engajamento.

Das obras lidas, as que apresentaram maior teor poético são: *El libro de los abrazos* (1989), *Las palabras andantes* (1993), *Boca Del tiempo* (2004), *Espejos: una historia casi universal* (2008), e sua última obra, *Los hijos de los días* (2012). Para chegar ao tema da pesquisa, fomos retirando os textos que possuem uma expressividade maior, sempre observando as temáticas recorrentes, sendo elas:

1. A mulher como desconhecido, abismo e componente de uma parte dele mesmo:

*Esa mujer es una casa secreta.
En sus rincones, guarda voces y esconde fantasmas.*

(GALEANO, 1993, p. 248)

2. Os questionamentos políticos e ideológicos, falando claramente do caos da desigualdade social e da exploração do homem pelo próprio homem:

*Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada.
Que no son seres humanos, sino recursos humanos.
Que no tienen cara, sino brazos.
Que no tienen nombre, sino número.
Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la Prensa local.
Los nadies, que cuestan que los cuesta menos que la bala que los mata.*

(GALEANO, 1989, p. 45)

3. O não reconhecimento de si como ser agente no mundo,

*Las cosas son dueñas de los dueños de las cosas y
yo no encuentro mi cara en el espejo. Hablo lo que
no digo. Estoy, pero no soy. Y subo a un tren que me
lleva adonde no voy, en un país exiliado de mí.*

(GALEANO, 1993, p. 303)

Dos temas relacionados, os textos com maior expressividade são aqueles nos quais o autor reflete a busca de si mesmo e o não reconhecimento do *eu*.

Conforme dissemos, defendemos a ideia de que esse não reconhecimento teria se instaurado em Eduardo Galeano por ele ter vivenciado o golpe ditatorial, sofrido pelos países da América Latina, em meados do século XX. Tal golpe resulta na desumanização do homem e sua valorização como utensílio, trazendo uma angústia desmedida ao nosso escritor, o qual não consegue compreender a exploração do homem por seus pares. Portanto, ele não se identifica com essa realidade, construindo um duplo como meio de exteriorizar as angústias e aflições do espírito.

Com esta percepção, achamos instigante analisar a temática da *outridade*, tema abordado em nosso primeiro capítulo, o qual busca compreender como ela vai sendo edificada na obra de Galeano, partindo da teoria lacaniana de estruturação do sujeito, bem como o modo de materialização das representações do *eu*, identificado em cada poema.

A *outridade* é um conceito do poeta e crítico mexicano Octavio Paz (2005) para tentar compreender o distanciamento do homem de seu cosmo sagrado. Esse cosmo, na antiguidade, formava uma relação de comunidade entre os seres, os quais se relacionavam de modo mais estreito. Com a evolução da história e o advento da modernidade, esse elo com o sagrado é perdido, e o homem torna-se um ser fragmentado. A fragmentação passa a edificar uma ausência sentida em si mesmo. Para o seu preenchimento, o homem passa, agora, a buscar incessantemente seus semelhantes, como modo de apaziguar a sensação de vazio que sente.

Quanto ao *eu*, Lacan (1985), compreende que é constituído pela coexistência de três planos: o Real, o Simbólico e o Imaginário. O *eu* imaginário será uma miragem na experiência humana, jamais apreendido definitivamente. “[...] Ele é outra coisa – um objeto particular dentro da experiência do sujeito. Literalmente o eu é o objeto – um objeto que preenche uma certa função que chamamos de função imaginária.” (LACAN, 1985, p. 63).

O teórico percebe o *eu* como um objeto o qual tem por objetivo o preenchimento imaginário do sujeito. Na obra de Galeano, ele é oferecido pelo poema, não o *eu* da consciência, mas suas representações. Já o simbólico corresponde ao universo da linguagem humana, seu fazer está inscrito no mundo dos símbolos, a partir de uma insistência da significação. Sua constituição está nas cadeias relacionais formadas entre eles, que compõem uma estrutura que está para além do sujeito.

Para o psicanalista, o sujeito deseja apreender esse *eu*; na realidade, acredita que o apreende, mas ele nunca estará lá, sempre já será *outro*. “O sujeito é ninguém. Ele é

decomposto. E ele se bloqueia, é aspirado pela imagem, ao mesmo tempo enganadora e realizada do outro, ou igualmente, por sua própria imagem especular” (LACAN, 1985, p. 74).

Ainda no primeiro capítulo, veremos como a indeterminação do *eu*, expressa em suas representações, determinam o não reconhecimento do sujeito, que é instaurado pelo não pertencimento do-si-mesmo. Seria a sensação de não pertencer a um lugar determinado, que geraria a não identificação com o *outro*; logo, o não reconhecimento de si mesmo, e, portanto, a construção da *outridade*.

O segundo capítulo é composto por uma análise sistemática da estrutura estilística utilizada por Galeano. Essa análise visa observar e compreender os mecanismos de organização dos elementos lexicais, os quais, por meio das relações estabelecidas pelo escritor, propiciam a elaboração dos níveis de metaforização dos poemas, que podem ser relacionados ao grau de poeticidade dos textos. Tais níveis estão relacionados aos mecanismos de motivação do signo linguístico, que edificam o universo simbólico da indeterminação das representações do *eu*, sendo este indissociável de seu contexto sócio-histórico e cultural.

Na medida em que as representações do *eu* se distanciam de si mesmas, a *outridade* vai se consolidando nas estruturas metafóricas que ultrapassam a linha de significação referencial. Esse ultrapassar é instaurado por meio da elaboração das cadeias significantes. Em alguns poemas, essas cadeias se articulam de tal forma que deslocam a estrutura do signo linguístico e, assim, “[...] leva[m] a palavra à fronteira do não-sentido.” (RICOUER, 2000, p. 151). Partindo do não-sentido, o universo simbólico construído na poética de Eduardo Galeano vai atribuindo autonomia ao texto literário, permitindo-lhe a edificação de um espaço. É nesse espaço que a *outridade* age sobre o sujeito.

Encerrando o trabalho, teceremos algumas considerações sobre o que pudemos observar no decorrer da pesquisa.

1. YO UN EXILIO DE MI: A ESTRUTURA PSÍQUICA DO EU, SEGUNDO LACAN

Toda forma de comunicación tiene algo de catarsis. Escribir es un gran desahogo y en gran medida es una catarsis. Una liberación que através de la palabra encuentra un modo de salirse de adentro, de sacarse esos cristalitos rotos que a uno le están lastimando el alma. Y también es una celebración compartida; se escribe para compartir la belleza de la aventura de estar en el mundo, con todo lo que eso tiene de horror y de maravilla.

Eduardo Galeano

Ler uma obra literária implica mergulhar em nossa própria realidade. Essa possibilidade é o que provoca o encantamento do espírito humano. Abre um caminho que nos permite ver, ali no corpo do texto, nosso eu. Tal percepção nos é assentida quando a obra é habitada pelo poético. Entretanto, o que vem a sê-lo? O poeta português Ernesto Manuel de Melo e Castro, em sua obra *O próprio poético* (1973), define-o da seguinte maneira:

A poesia é um meio de comunicar Poesia, o que, longe de ser uma tautologia, é antes um modo de evidenciar a especificidade da Poesia como meio de comunicação, que não explica nem é explicável, que não descreve nenhum real, nenhum irreal, nenhum sobrerreal, mas que escreve um real que lhe é próprio e só próprio: o Poético. (CASTRO, 1973, p.5)

Sendo assim, o poético se compõe como um modo de manifestar múltiplos universos que permitem novas alternativas para a compreensão do homem e de suas coisas. Acreditamos que a experiência poética modifica os sentidos humanos, apura-os, conscientiza-os, transformando os homens, tornando-os mais solidários.

Entre as várias manifestações literárias, o poema é a forma que mais acentuadamente se arquiteta para seduzir a alma humana. Embora a poesia possa habitar qualquer manifestação da linguagem humana, o poema é a morada da poesia; ele é a presentificação da essência poética, um corpo latente da linguagem.

A poesia age sobre os leitores de poemas. Sempre que passamos pelos poemas algo em nós é modificado, pois nossa sensibilidade encontra a sensibilidade poética. Antes mesmo que possamos percebê-la, ela nos aprisiona, enreda-nos em seu ritmo. Perguntamos, então, por que a palavra ritmada exerce essa força sobre nós?

Quem nos responde a esse questionamento é o poeta espanhol Amado Alonso, em sua obra *Matéria y forma en poesia* (1965, p. 80) “El ritmo se justifica poeticamente como expresión, objetivación y procedimiento contagioso del placer dinámico de la creación.”

Dissemos acima sobre a capacidade da poesia de promover o conhecimento do homem. O poema é uma figuração dessa complexidade, da complexa constituição do sujeito, dos caminhos que ele percorre na sua formação. Os poemas de Eduardo Galeano suscitaram essas reflexões.

Assim, por meio de análise dos poemas produzidos pelo autor, propomos neste capítulo perceber como se constrói literariamente a estrutura psíquica e como o poema pode ser visto como o caminho para um desvendamento do homem e do(s) seu(s) outro(s).

1.1. O espelho e a imagem do nada

Desde sua invenção no século XIV, pelos venezianos, o espelho sempre exerceu um fascínio sobre nós. O nosso reflexo produzido por esse artefato seduz-nos e esse poder de sedução nos foi demonstrado, primeiro, pelo mito de Narciso. Na história mitológica, a água exerceu a função de refletir a imagem de Narciso, oferecendo-lhe *um outro* desconhecido, que correspondia à imagem de si mesmo. Num instante hipnótico produzido por sua aparência, Narciso é absorvido por esse *outro*, o qual não reconhece como sendo ele mesmo.

O espelho possui essa característica hipnótica, produzida no instante da contemplação do *eu*. No entanto, ele possui uma ambiguidade, visto que a imagem por ele oferecida é um reflexo invertido e ilusório de nós. Mas, por que essa imagem é invertida e ilusória? Por que não podemos acreditar no que vemos no espelho? Clement Rosset traz a seguinte concepção:

[...] o espelho é enganador e constitui uma falsa evidência, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro, não meu corpo mas uma superfície, um reflexo. Ele é apenas uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me, qualquer que seja a jubilação que pude experimentar. (1988, p. 65)

O que o artefato nos proporciona nada mais é que uma representação vazia de nós, a qual não é percebida como o nada; acreditamos que o reflexo que temos é real, e essa percepção é instaurada pela ânsia do nosso reconhecimento. Nós, como sujeitos, necessitamos desse reconhecimento como meio de construção e consolidação de nossa identidade.

As ações de nos vermos e nos reconhecermos nessa representação apaziguam nosso espírito, já que acreditamos que aquilo que vemos somos nós, um instante de nossa

exatidão. Entretanto, o *eu* representado pelo espelho não diz respeito ao *eu* da consciência, este que acreditamos ser, mas corresponde ao *mim*, ou seja, um *eu* vazio, destituído de subjetividade. De fato, desde pequenos somos enganados por esse “falsificador”.

Lacan, em seu texto “O estádio do espelho como formador da função do Eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”, de sua obra *Escritos* (1998), defende como somos introduzidos nesse universo especular, o qual será o responsável pelo nosso processo de subjetivação.

Explica que o *infans*, ou seja, a criança que ainda não fala, quando ainda se encontra em fase de lactação, é antecipada por seu cuidador a se reconhecer na imagem que o espelho produz de si. O teórico afirma que, geralmente, isso ocorre a partir dos seis meses de idade, quando o bebê ainda não possui uma postura corporal edificada, e seu cuidador o segura, diante do espelho, mostrando uma imagem integrada de si. Essa atitude caracteriza o que Lacan chama de *uma identificação*, uma vez que, a partir de então, a criança adquire uma imagem, tratada pela psicanálise de “*imago*”, ou seja, “[...] um esquema imaginário adquirido, um *cliché* estático através do qual o indivíduo visa o outro” (LAPLANCHE E PONTALIS, sd, p.305). A partir de então, ela é levada constantemente a associar a imagem que vê no espelho a si mesma.

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á, pois, manifestar numa situação exemplar, a matriz simbólica que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação como o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universo, sua função de sujeito. (LACAN, 1998, p. 97)

Assim, o *infans* é precipitado no processo de constituição do *eu* antes mesmo de se inserir no universo da linguagem; ele passa a reconhecer a imagem como sendo ele próprio, pois ela possibilita formular, imagetivamente, uma unidade corporal por identificação com a imagem do *outro*. Desse modo, o pequeno é lançado, precipitadamente, no universo alienante da linguagem, que será responsável pela constituição do *eu* na relação especular com o outro.

Mas o ponto importante é que essa forma situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre redutível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade. (LACAN, 1998, p.98)

É esse simulacro que possibilita o processo de subjetivação do indivíduo, uma vez que ele só se constitui a partir da imagem do *outro*. Para Lacan, é o fato de convivermos em sociedade que possibilita a consolidação do *eu*, justamente porque será a partir da observação das experiências do *outro* e das relações estabelecidas com ele que vamos edificando o nosso *eu*. O aspecto assintomático está relacionado à não percepção do sujeito dessa relação especular entre ele e o *outro*.

Perguntamo-nos como essa relação especular do *eu* e desse *outro*, que nos é oferecida no espelho, apresenta-se na obra de Eduardo Galeano. Que analogias podemos estabelecer entre esse *eu* e a miragem vazia, trazida pelo espelho? De que modo o *eu* se comporta diante dessa “ímago”? O que tal imagem é para o *eu*?

No início de nosso texto, tratamos da característica hipnótica que o espelho exerce sobre o sujeito. Essa característica diz respeito ao ato de sermos envolvidos involuntariamente por algo, como se fôssemos extraídos da nossa realidade e lançados em outra, na qual não teríamos controle racional sobre o *eu*. Dessa maneira, o espelho cria a ilusão de que somos a imagem que ele nos devolve, uma ilusão necessária para o processo de constituição do sujeito.

Na obra de Galeano, o espelho se apresenta com esse poder hipnótico, sendo a ação sobre o *eu* tão intensa que chega ao seu aprisionamento. Vejamos como isso acontece no poema intitulado “Ventana sobre El espejo” da obra *Las palabras andantes* (1993, p. 205)

*Solea el sol y se lleva los restos de sombra que ha dejado la noche.
los carros de caballos recogen, puerta por puerta,
la basura.
en el aire tiene la araña sus hilos de baba.
el Tornillo camina las calles de Melo. En el pueblo lo tiene por loco. Él lleva un espejo en la mano y se mira con el ceño fruncido. No quita los ojos del espejo.
— ¿Qué haces Tonillo?
— Aquí dice—. Controlando al enemigo.*

O poema demonstra o efeito de hipnose sobre o eu-lírico que, no texto, manifesta-se, em um primeiro plano, na terceira pessoa do singular, e, logo depois, na primeira do. A voz em terceira pessoa é a representatividade do *outro*, o qual possui como função questionar as ações do *eu*. É o *outro* de si mesmo que o questiona. Não é o *eu* quem fala, mas sim o *outro*, que o observa e analisa.

No poema, o *eu* leva em sua mão um espelho, artefato que representa o “falo” psicanalítico. O “falo” é o objeto de desejo, a ânsia do sujeito pelo preenchimento, mesmo que momentâneo, da ausência instaurada em si, no ato de seu nascimento. Quando nascemos, perdemos definitivamente a segurança encontrada no ventre da mãe. No instante do corte do cordão umbilical, sofremos uma separação. Segundo Lacan, essa separação só poderá ser preenchida com a inserção do indivíduo no mundo da linguagem.

O conceito lacaniano de sujeito como falta-a-ser é útil aqui: o sujeito fracassa em se desenvolver como um alguém, como um ser específico; no sentido mais radical, ele não é, ele é não-ser. O sujeito existe – na medida em que a palavra o moldou do nada, e é possível falar ou discursar sobre o sujeito – embora permaneça sem-ser. Antes da alienação não havia a menor possibilidade de ser: é o próprio sujeito que está lá no início. (FINK, 1998, p. 74)

O espelho é oferecido ao sujeito como um meio de preenchimento, levando-o além dessa ausência e lhe proporcionando uma sensação de completude. Tal sensação só é possível pela ação reflexivo-analítica do verbo [*se mira*], no presente do indicativo, o qual estrutura o fato, concretizando o instante do aprisionamento do *eu* pela imagem produzida no espelho. No entanto, o *mirarse* não é apenas a ação de ver, mas trata-se de um ato reflexivo do eu-lírico, observado pelo *outro*, em relação a si mesmo, que não se reconhece na imagem, e, por isso, traz o *ceño frunzido*.

A forma de expressão facial é o índice do não reconhecimento de si, o não-ser tratado por Lacan, o qual, por mais que não se reconheça na imagem refletida pelo espelho, sente-se hipnotizado por ela.

No quita los ojos del espejo

A hipnose é causada pelo não reconhecimento. Quem é este que vejo de mim senão eu? Esse é o questionamento que o eu-lírico faz a si mesmo, sua hipótese, enfatizado por outro questionamento que lhe é feito no poema:

— *¿Qué haces Tonillo?*
— *Aquí dice—. Controlando al enemigo.*

Os dois versos seguintes respondem o porquê de não se reconhecer. A miragem que lhe é oferecida não é reconhecida como sendo ele mesmo, mas como *um outro*. A reflexão é tão intensa, que o *eu* observado e analisado pelo eu-lírico é compreendido por ele como

sendo seu inimigo, um *eu* inimigo de mim. Não obstante, existe um desejo de dominação do *eu* em relação a esse duplo representado pela imagem. A ação reflexiva de se olhar com severidade expressa a vontade de dominar esse *outro*. Freud teve a mesma sensação quando estava de viagem em um trem e não percebeu que a imagem que ele não reconheceu refletida pelo vidro era dele mesmo.

Freud se estranha no espelho, e tal estranhamento acompanha sempre, ainda que de maneira sutil, o reconhecimento no espelho que inaugura o *eu*. Quando este se constitui, ele ao mesmo tempo se estranha, dividindo-se na imagem, figurando nela a operação que o divide por sua entrada na linguagem, no simbólico, denominada por Freud de castração. (RIVERA, 2007, p. 318)

Se a imagem que vemos no espelho é a do não-eu considerado pelo eu-lírico um inimigo, por que, então, é o ato de se reconhecer nele que inaugura a constituição do *eu*? Essa representação pode ou não ser concebida como real?

Se considerarmos o estudo de Michel Foucault (1998) quanto à possibilidade de essa imagem vir a ser real, ele afirma que não, pois a representação do objeto não mantém relações com o real, afirmando que ela é um simulacro vazio. Sendo assim, a imagem que o eu-lírico vê de si mesmo nada mais é que uma imagem vazia de si mesmo. Entretanto, Lacan afirma que haveria uma chance de essa imagem ser percebida como o real.

Como se há de recordar, o referido experimento, montagem de prestidigitador como o chama o próprio Lacan, onde se manipula, graças a um espelho côncavo a composição de uma figura híbrida de ilusionista, metade objeto real, metade imagem, destina-se a ilustrar “um mundo em que o imaginário pode incluir o real e, ao mesmo tempo, formá-lo” [...] a metáfora ótica de Lacan diz o mesmo, a saber, a constituição da identidade através da alteridade por duplicação de uma imagem própria que o indivíduo carregaria consigo. (ARANTES, 1995, p. 19)

Desse modo, o *eu-especular* vazio, na concepção de Foucault, pode ser considerado como uma representação que mantém proximidade com o *eu*, e é esta proximidade que permite ao eu-lírico se identificar com o reflexo, o qual não é o real, mas ainda pode sustentar uma relação com ele.

A percepção que temos na leitura dos textos de Eduardo Galeano é a de que o *eu*, o qual não é reconhecido como sendo ele mesmo, mas, sim, como um inimigo, vai se distanciando cada vez mais de si mesmo, consolidando mais e mais o *outro* no contato com o espelho.

yo no encuentro mi cara en el espejo.

Na medida em que o *eu* vai se distanciando de si mesmo, o *outro* vai adquirindo consistência, como se estivesse construindo uma identidade independente do *eu*; por isso, ele não se encontra, ele não está lá, pois já é *outro*.

Primeiramente, percebemos que a representação desse *eu*, que vai sendo construído na poética de Galeano, é ofertada nessa analogia com o espelho. Parece-nos que o espelho fracassa em sustentar o retorno de uma imagem com a qual ele poderia ser identificado. Dessa relação especular surge, então, esse *outro* poderoso que passa a dominar o *eu*, levando-o a não se reconhecer. Mas de que modo *ooutro* pode tomar para si a consciência *doeu*? Isso é o que investigaremos no item a seguir.

1.2. *Eu*, apetite perpétuo de ser *outro*

Quem é este *outro*, senão *eu* mesmo? Na verdade, *eu* não sou *eu* mesmo, mas, sim, *outro*, como já nos referimos anteriormente. O que pretendemos, agora, é compreender como a *outridade* se consolida na obra de Galeano. De que maneira ela, por meio da linguagem, propicia a materialidade do poético, expresso nos poemas? Como ocorre a formação dessa e/ou dessas representações do *eu* em convívio com o *outro*?

O termo *outridade* é utilizado pelo crítico e poetamexicano Octavio Paz (2005), o qual defende a seguinte ideia: nos tempos antigos, o mundo possuía uma forma e um centro definido, seu movimento era estável e o homem tinha uma percepção palpável do universo. Com o desenvolver da sociedade, esse modo de percepção se expande e o horizonte, que era avistado, se transforma em um espaço infinito, e o universo cósmico deixa de ser o elo de harmonia entre os seres.

Deslocou-se o centro do mundo e Deus, as idéias e as essências desvaneceram-se. Não ficamos sós. Mudou a imagem do universo e mudou a idéia que o homem fazia de si mesmo: não obstante, o mundo não deixa de ser o mundo nem o homem os homens. Tudo era um todo. Agora o espaço se desintegra e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo todo, se desfaz em pedaços. (2005, p. 101)

Com a transformação no modo de percepção do homem em relação ao mundo, com às coisas e a si mesmo, o sujeito passa a sentir mais presentificado a ausência. Paz afirma que a totalidade deixa de ser pensada exceto com a ausência ou como uma coleção de fragmentos heterogêneos, o *eu*, agora, assim como o tempo, desintegra-se. A partir daí, o *eu* perde sua centralidade, multiplicando-se, e passa a criar representações singulares de si

mesmo. Embora cada representação corresponda a um reflexo do próprio *eu*, esse reflexo é o que ameaça sua centralidade.

O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se fundamenta na pluralidade; o segundo na identidade. A contradição do diálogo consiste que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo de que nunca sou eu, mas outro o que escuta o que digo a mim mesmo. A poesia sempre foi uma tentativa de resolver esta discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a outridade. (PAZ, 2005, p.102)

Podemos perceber que, para o teórico, é na perda da centralidade do *eu* que a ausência passa a fazer morada no sujeito. A metáfora do “diálogo” e do “monólogo” é o modo que o poeta encontrou para dizer que, quando falamos com nosso semelhante, falamos também conosco, já que vemos no *outro* o reflexo de nós mesmos; e quando nos dirigimos a nós mesmos, também estamos nos relacionando com as representações do *eu* que nos habitam. Logo, a busca de si mesmo no *outro* é a tentativa de preenchimento da falta que poderia ser habitada pela presença do *outro* que a palavra poética oportuniza, denominada pelo crítico de *outridade*.

Na teoria lacaniana, é esse *outro* que proporciona a formação e consolidação do *eu*. O *eu* é tratado de maneira dicotômica. O teórico compreende a existência de um *eu*, que corresponde ao *eu* consciente, denominado em língua francesa como *moi*; e de um outro [eu]o qual está relacionado ao próprio inconsciente, que é determinado por Lacan como sendo uma estrutura, denominada *je*, a partir das possibilidades da língua francesa. O *eu* corresponde à suposta consciência que o sujeito tem de si mesmo. A respeito disso, afirma Lacan:

O que corresponde ao eu é o que por vezes chamo a soma dos preconceitos que comporta todo saber, e que cada um de nós carrega individualmente. Trata-se de algo que inclui o que sabemos ou cremos saber – pois, saber é sempre, por algum lado, crer saber. (LACAN, 1985, p. 58)

Cremos que somos nós, acreditamos na imagem vazia que o espelho nos oferece. Entretanto, este *eu* nos é dado como um objeto, um instante efêmero de nossa exatidão; é a consciência como fenômeno físico que produz a tensão a qual mediatiza a apreensão momentânea do *eu*. O *eu* que suponho saber nunca está presente, pois está apenas no campo imaginário, no entanto, este *eu* é o responsável por registrar a consciência-de-si, trazendo a significação, que faz com que o sujeito acredite nesse *eu* oferecido pelo espelho.

O *eu* da consciência, em Galeano, é o não-ser; ele sabe que não o é, e tal percepção vai construindo uma angústia, a qual vai sendo depositada em cada poema. Esse não-ser poder ser compreendido melhor a partir da análise do poema “La pálida”, da obra *El libro de los Abrazos* (1989, p. 57). Nele, o eu-lírico demonstra esse sentimento de estar e não se perceber estando.

*Mis certezas desayunan dudas. Y hay días en que me siento
Extranjero en Montevideo y en cualquier otra parte. En
esos días, días sin sol, noches sin luna, ningún lugar es mi
lugar y no consigo reconocermé en nada, ni en nadie. Las palabras
no se parecen a lo que nombran y ni siquiera se parecen a su propio
sonido. Entonces no estoy donde estoy. Dejo mi cuerpo y me voy,
lejos, a ninguna parte, y no quiero estar con nadie, ni siquiera
conmigo, y no tengo, ni quiero tener, nombre ninguno. Entonces
pierdo las ganas de llamarme o ser llamado.*

Observemos atentamente cada linha poética, na qual o eu-lírico atesta a ânsia pela identificação, apoiando-se em *las palabras*. Mas por que se apoiar em palavras? Segundo Lacan, é a nossa inserção no universo da linguagem que proporciona nossa estruturação enquanto sujeito. Para o teórico (1998), a linguagem corresponde a uma ordem constituída por leis, que excluem o conceito, não sendo uma expressão natural e, por isso, não pode ser compreendida somente como um código.

Enquanto código, acreditamos que a linguagem possua como função a comunicação. Já que é por meio dela que o sujeito existe como um ser social. A sociabilidade do sujeito só é possível porque ele consegue se relacionar com outros sujeitos. O ato de comunicar exige a participação dos agentes, não há comunicação sem esta participação. No entanto, a linguagem é muito mais que comunicação, como bem afirma Benveniste:

Antes de qualquer coisa, a linguagem significa, tal é seu caráter primordial, sua vocação original que transcende e explica todas as funções que ela assegura no meio humano. (...) para resumi-las em uma palavra, eu diria que, **bem antes de servir para comunicar, a linguagem serve para viver**. Se nós colocamos que à falta de linguagem não haveria nem possibilidade de sociedade, nem possibilidade de humanidade, é precisamente porque o próprio da linguagem é, antes de tudo, significar. Pela amplitude desta definição, pode-se medir a importância que deve caber à significação (1989, p. 222. Grifo nosso).

Se para Lacan o sujeito, enquanto ser social, só é possível devido à sua inserção na linguagem, para Benveniste, a linguagem é o que permite o viver. Logo, a linguagem se compõe como a estrutura do sujeito. Desse modo, o *eu* se compõe como uma imagem significante, uma estrutura destituída de conceito. A significação dessa imagem cabe ao

outro, aquilo que supomos ser, somo-lo porque os outros nos atribuem significado. Significar é existir e o *eu* só existe em virtude do *outro*.

Por isso, desde o início, o homem sempre buscou meios para nomear os seres e as coisas. Nomear significa dar materialidade à identidade de cada ser. Com o surgimento da escrita, ele pode, por meio das palavras, atribuindo-lhes uma função específica. O ato de nomear estabelece uma analogia entre o ser e o objeto nomeado, relação que possibilita a concretude da existência dos seres e das coisas. Foi o que Ferdinand Saussure (2006) denominou “signo”. Para o linguista,

[...] os signos linguísticos, embora essencialmente psíquicos, não são abstrações, mas associações ratificadas pelo consentimento coletivo, o qual o conjunto constitui a língua, estas associações são realidades que têm sua rede na mente.” (SAUSSURE, 2006, p. 23)

No entanto, o signo trazido pelo eu-lírico como sendo o possuidor da identidade de si e das coisas, não corresponde apenas à concepção dicotômica entre significado e significante do linguista, mas também ao seu aspecto simbólico. Lembremo-nos de que Lacan parte da teoria saussuriana para compreender o inconsciente como uma estrutura; desse modo, o teórico modifica a estrutura algorítmica do signo saussuriano, invertendo-a. Defende a predominância do significante em relação ao significado, ou seja, a estrutura do signo formada por Saussure de Significado/Significante é estruturada em Lacan como Significante/significado, uma vez que, para Lacan, os significantes são responsáveis pela formação de cadeias, que correspondem às imagens as quais estruturam o inconsciente.

Pois o algoritmo é senão pura função do significante, não pode revelar senão uma estrutura do significante a essa transferência. Ora, a estrutura do significante é, como se diz, comumente da linguagem, que seja articulada. Isso quer dizer que suas unidades, se partam de onde se partam para desempenhar suas invasões recíprocas e seus englobamentos crescentes, estão subtendidas à dupla condição de se reduzir a elementos diferenciais últimos e de os comporem segundo as leis de uma ordem fechada. (LACAN, 1998, p. 504)

As leis de ordem fechada dizem respeito à sintaxe edificada pelo inconsciente, as quais organizam a simbologia do mundo e lançam o pequeno sujeito ao universo da linguagem, que só é possível pela alienação instaurada na relação especular do *eu* com o *outro*. Desse modo, a palavra para o eu-lírico representa a potência do significante que está para além da significação, e que corresponderia a uma verdade que o sujeito tem de si.

Uma verdade, se é que é preciso dizê-lo; não é fácil de reconhecer, depois de ter sido aceita uma vez. Não que não haja verdades estabelecidas, mas, nesse caso, elas se confundem tão facilmente com a realidade que as cerca que, para distingui-las desta, por muito tempo não se encontrou outro artifício senão marcá-las com um sinal, signo de espírito e, para lhes prestar homenagens, tomá-las como vindas de outro mundo. (LACAN, 1998, p. 409)

A verdade do eu-lírico se manifesta pelo sintoma do não reconhecimento. No entanto, o próprio *eu* não consegue realizar essa identificação da causa de sua angústia. A não facilidade na sua identificação se deve à dificuldade de interpretar as imagens representadas pelo inconsciente. Na poética de Galeano, a verdade se especifica por ser poética justamente por semidizer, não podendo dizer tudo. O poema é uma saída encontrada pelo sujeito na busca por si mesmo, ou o mais próximo que ele pode chegar.

Las palabras

*no se parecen a lo que nombran y ni siquiera se parecen a su propio
sonido.*

O verbo parecer no presente do indicativo traz a necessidade da semelhança, da aproximação do nome com o objeto representado. Entretanto, essa analogia não é concretizada e o eu-lírico não reconhece *las palabras*. O nome não encontra seu referente na realidade representada, passando, então, a personificar uma *outridade* não identificada.

A imaginação poética não é invenção, mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da *outridade*. (PAZ, 2005, p. 102)

Para o crítico, a *outridade* é a materialidade poética que possibilita ao sujeito um apaziguar efêmero de si mesmo. Dessa maneira, pensando em Lacan, o poema, como estrutura linguística metafórica que surge fragmentada, contitui-se como uma manifestação inesperada do inconsciente, e, logo, um caminho para o reencontro do *eu* consigo mesmo.

Quando percebemos a construção desse universo metafórico, materializado nos textos de Galeano, é que tomamos consciência do poder do signo enovelado pelo poético. A construção do poema é um meio de amenizar o sofrimento do eu-lírico de não se reconhecer. O não reconhecimento é também relacionado no poema aos sons produzidos por cada palavra, assim o som “[...] não é apenas um som que se assemelha a uma forma, mas uma relação de sons a uma relação de formas” (TODOROV, 1977, p. 57). No poema as palavras não se reconhecem em seu som e nem em seu objeto. Se as palavras às quais

confiamos o significado dos seres e das coisas perderam sua identificação, como o eu-lírico conseguirá se identificar?

*Entonces no estoy donde estoy.
Dejo mi cuerpo y me voy,
lejos,*

É o fato de não se reconhecer que faz com que ele se abandone. Entretanto, esse abandono ocorre de duas maneiras: primeiro, corresponde não ao abandono do corpo físico, mas ao da identidade manifestada na imagem que ele oferece do *eu*, e é exatamente por sua identidade não estar na matéria que o constitui, que o abandono se manifesta de outra forma, ou seja, o abandono da matéria também simboliza a busca pela identificação do *eu* e a libertação do espírito. De acordo com Rosset “[...] o verdadeiro eu só será captado no instante em que este se abandona porque o eu é apenas um reflexo entre outros, mudo e insignificante como eles.” (1988, p. 75).

Observemos a arbitrariedade da ação, o eu-lírico não se identificando com o *eu* que lhe é dado, tenta encontrar outros meios na busca da consciência-de-si. Para tanto, procura uma maneira de se ausentar da matéria, com o intuito de ver-se de fora. Seria como se ele se projetasse para fora num ato reflexional de um eu-circular, isto é, lanço meu *eu* para distante de mim para me fazer *um outro*; este *outro* é aquele que me observa e me analisa. Tal ato é o que Lacan chama de “intersubjetividade”, a qual corresponde a um jogo de espelhos oferecido pela vida, no qual tudo estará relacionado ao desejo.

Não obstante, para a teoria lacaniana, a relação intersubjetiva ultrapassa a instância do *eu*, uma vez que o sujeito não é anterior ao mundo das formas que o fascinam, mas ele se constitui nelas e por elas. Lacan afirma que o exterior não está fora e, sim, no interior do sujeito. Desse modo, aquilo que exteriorizamos só é possível sê-lo, porque, antes de tudo, possuímos em nós mesmos essa estrutura que comanda a nossa relação com toda exterioridade real a soma dos preconceitos que comporta todo saber.

É muito especial no plano imaginário que este para além da relação intersubjetiva seja atingido. Trata-se de um dessemelhante essencial, que não é nem o suplemento nem o complemento do semelhante, que é a própria imagem da deslocação, do rasgamento essencial do sujeito. O sujeito passa para além desta vidraça onde vê, amalgamada, sua própria imagem. É a cessação de qualquer interposição entre o sujeito e o mundo. (LACAN, 1985, p. 223)

Logo, é o não reconhecimento de si que instaura o desejo de se reconhecer, sendo o outro “amalgamado” pelo sujeito responsável pela sua interação com o mundo. Os versos

seguintes do poema evidenciam o ato de abandonar-se, o qual constrói a existência não do *eu* da consciência, mas de *um outro*:

*Dejo mi cuerpo y me voy,
lejos,*

Deixando-se, o eu-lírico se afasta da racionalidade, representada pelo corpo, já que este é a parte de seu *eu* perceptível, sua superfície apreendida. O distanciamento é ressaltado pelo advérbio de lugar *lejos*, “longe”, em português. O afastamento do *eu* da consciência propicia a manifestação do *Outro*, o qual Lacan denomina inconsciente.

Para Lacan (1985), o inconsciente não é a consciência dominada pela razão; nem uma subjetividade monolítica; também não é uma psicologia profunda e muito menos uma substância espiritual. É, sim, um sistema psíquico distinto dos demais e dotado de atividade própria, sendo encontrado em estado bruto e impermeável a qualquer inteligibilidade. No inconsciente não haverá dicotomias, posto que é estruturado por uma sintaxe a qual está para além do sujeito, fora do controle da consciência. De acordo com o teórico, o inconsciente se manifestará esporadicamente por equívocos de linguagem, sonhos, atos falhos, ou sintomas, existindo em virtude do universo simbólico que a linguagem constrói.

O inconsciente escapa totalmente a este campo no qual o homem se reconhece como um eu. É fora deste campo que existe algo que tem todos os direitos de se expressar por [eu] e que demonstra este direito pelo fato de vir a luz expressando-se a título de [eu]. (LACAN, 1985, p. 15)

Lacan (2003) distingue três tipos de equívocos: o homofônico, relacionado à ortografia do texto; o gramatical, que materializa a maneira de organização das ideias; e o lógico, correspondendo à não contradição do inconsciente. Desse modo, defendemos a ideia que na obra de Galeano há uma equívocidade do autor, que jogaria, propositalmente com o equívoco lógico. Essa equívocidade é percebida no modo como o autor articula a linguagem e consegue compor recursos metalógicos expressivos, como podemos observar na construção do verso citado acima. A ação de abandonar o corpo constrói uma imagem que não pode existir fora da realidade do texto. Por isso, a homofonia assente a produção de outros sentidos e, mesmo, sentidos que ultrapassam a intenção consciente do autor. Logo, ela corresponde ao instante em que o inconsciente se manifesta por meio da linguagem, revelando sua astúcia, que opera e comanda as representações do *eu*, e que vão

sendo deixadas em cada poema. Então, cada texto forma um lugar simbólico distinto, trazendo representações diferenciadas.

Todavia, o inconsciente permanece imutável. Onde estaria localizado o inconsciente? Na teoria freudiana, o inconsciente estaria localizado em uma zona profunda, logo abaixo da consciência. Já na teoria lacaniana, ele está na superfície e não no subterrâneo da psique, e se manifesta sem a consciência do sujeito, sendo independente.

[...] o inconsciente é um lugar e um não lugar, completamente indiferente à realidade, que não conhece lógica, negação, causalidade ou contradição, totalmente entregue ao jogo instintivo dos impulsos e da busca do prazer” (EAGLETON, 2006, p. 236)

É neste lugar-não-lugar que ele se consolida, construindo o *Outro* o qual passa a dominar o *eu*. Esta *outridade* é tão poderosa que o faz não ele mesmo, mas outro. Segundo Lacan, o *eu* é denominado de *pequeno outro*, estando perpetuamente alienado ao seu outro-ideal, “[...] o outro que não é outro coisa nenhuma, já que ele é essencialmente acoplado com o *eu*, numa relação sempre reflexiva, intercambiável – o ego é sempre um alter-ego.” (LACAN, 1985, p. 401). Na teoria lacaniana, aqui considerada até meados de 1955, a imagem do *pequeno outro* é a própria imagem antecipada do *eu* – o *eu* é aspirado pela imagem do outro – é onde o corpo despedaçado do *infans* encontra sua totalidade e sua unidade, com o qual faz identificação imaginária, compondo, por efeito, a alienação.

Na obra de Galeano, esse desejo pelo outro se manifesta na busca incessante por si mesmo e no desejo da identificação com a imagem que o espelho lhe oferece. As representações desses *eus* configuram a ânsia por uma unidade, um todo completo. Não obstante, na medida em que vamos analisando cada texto e observando como o autor vai compondo seus versos, damos-nos conta de que esse momento nunca acontecerá. Temos a impressão de que a distância vai se intensificando na proporção em que o desejo aumenta como podemos perceber no verso seguinte:

yo no encuentro mi cara en el espejo.

O eu-lírico sabe que o artefato dever-lhe-ia oferecer a imagem de si mesmo, mas ele não encontra sua face refletida na vidraça. Não a encontra porque ela não está lá, o *eu* já é outro. Observemos que o poema traz o termo *cara*, justamente para lhe conferir

familiaridade como objeto desejado, entretanto, nunca alcançado. Logo em seguida ele afirma:

*Hablo lo que
no digo.*

De que modo falar o que não se diz? Não é o eu-lírico quem fala, mas o *grande Outro*, chegando a perceber a dimensão inconsciente representada por ele, essa entidade mítica de ordem do significante, que

[...] revela o ponto de origem do sujeito – sua espécie, sua linhagem, sua cultura, sua família – o inserindo numa linha de ascendência e de descendência”, o que “permite ao sujeito significar sua história geracional e sua ficção, numa “novela familiar” (ALVES, 2012, p. 76).

O sujeito é um elo do discurso do *Outro*, no qual muitos estão encadeados: “[...] uma família inteira, um bando inteiro, uma facção inteira, uma nação inteira ou a metade do globo” (LACAN, 1985 p. 118). Desse modo, a realidade do inconsciente origina-se a partir de um complexo de muitas representações e, sobretudo, vai se configurando numa realidade fantasmática.

O inconsciente será, então, um lugar que, na teoria lacaniana, é estruturado como um discurso, no qual o sujeito é pensado. É neste lugar que surgem as determinações simbólicas da história do sujeito e, então, o inconsciente se torna um arquivo dos ditos dos outros. É o *pequeno outro* que pensa e analisa diante da imagem vazia do reflexo, e, por isso, o eu-lírico não se reconhece.

O inconsciente como discurso do *Outro* nos indica que não só ele é estruturado como uma linguagem, mas que o lugar do *Outro* equivale ao lugar do código pessoal dos significantes. O grande *Outro* é o conjunto de significantes que marcam o sujeito em sua história, seu desejo, seus ideais – eles sustentam suas fantasias inconscientes e imaginárias. (QUINET, 2012, p. 24)

O eu-lírico é determinado pelos significantes produzidos pelo *Outro*, compondo um *eu* mutável a cada instante. O *grande Outro* corresponde às malhas da memória que vão sendo gravadas no sujeito, das experiências do *eu* em seu convívio social. Os significantes da teoria lacaniana são formados a partir da imagem que o eu-lírico tem de si, refletida na imagem do outro, ou seja, o eu-lírico se percebe do modo como é percebido pelo outro. Mas por que a mutabilidade do *eu*? Por que ele nunca consegue ser exato? O que

percebemos até agora é que o *eu* é o reflexo do outro, uma vez que ele se compõe das imagens que lhe são devolvidas. E é por isso, que “[...] o sujeito se decompõe, se esvanece, se dissocia nos seus diversos eus.” (LACAN, 1985, p. 223).

*Estoy, pero no soy. Y subo a un tren que me
lleva adonde no voy,*

O primeiro verso, o qual dá o título ao nosso trabalho, torna-se o eixo motor da pesquisa. A seleção lexical denuncia a condição do eu-lírico; os verbos ser e estar, ambos na primeira pessoa do presente do indicativo revelam o *eu*. Ele sabe que está presente, sua realidade de ser lhe é apresentada, *estoy*. Aqui, o verbo “estar” manifesta sua característica de transitoriedade do estado dos seres e das coisas, reforçando o estado transitório do eu-poético.

Já o verbo “ser” traz a carga da concretude do *eu* e sua relação com a realidade. Entretanto, a organização sintagmática dos termos desconstrói sua realidade e sua condição de sujeito, que é desfeita por meio da construção paratática adversativa, materializada pela conjunção *pero*. Este juntor introduz a dicotomia do não-ser lacanianiano na construção do poema, que é o que buscamos compreender na obra do escritor uruguaio.

Dando continuidade ao estudo desse poema, nos versos que seguem, o eu-lírico nos confessa estar embarcando em um trem:

Y subo a un tren que me lleva adonde no voy

A construção poética materializa uma viagem reflexiva, determinada pela concretude do substantivo *tren*. Este transporte adquiriu na história da humanidade uma idiossincrasia, uma vez que foi o primeiro meio motor a deslocar de um lugar ao outro uma grande quantidade de cargas e pessoas. O fato de viajar de trem traz consigo a característica de temporalidade e de deslocamento de um lugar para outro, ou de uma condição para outra. Neste caso, o tempo é destinado aos instantes de reflexão do eu-lírico, formando uma viagem simbólica de si-a-si-mesmo que o leva ao desconhecido, encaminhando-o em direção ao *grande Outro*.

[...] o sujeito de que falávamos há pouco, como legatário da verdade reconhecida, justamente não é o eu perceptível nos dados mais ou menos imediatos do gozo consciente ou da alienação laboriosa. Essa distinção de fato é a mesma que se encontra entre o α do inconsciente freudiano, na medida em que

ele se separa por um abismo das funções pré-conscientes, e o *eu* do testamento de Freud na 31ª de suas *Neuen Vorlesungen* [Novas conferências]: “Wo Es war, soll Ich werden.” (LACAN, 1998, p. 418)

O que Lacan nos diz é que Freud já havia se referido à distinção entre o *eu* da consciência do sujeito, imaginário em sua composição, e o [eu] do inconsciente relacionado ao universo simbólico. Dizer que a verdade do [eu] está onde o *eu* não está significa que, para chegarmos o mais próximo da verdade do sujeito, ele deve estar destituído do significado alienante que o supõe, e deixar emergir o significante simbólico e ilusório da verdade do-si-mesmo. No caso de Eduardo Galeano, o sintoma do não-ser demonstra a tentativa de abandonar o *eu* da consciência, buscando, assim, sua verdade, como sujeito. Por isso, a construção simbólica da viagem e o abandono do corpo, na ânsia de compreender seu verdadeiro [eu].

No poema, o substantivo *tren* é indeterminado pelo artigo indefinido *un* que, nasalizado, transmite a sensação de interioridade. Ao pronunciarmos o fonema nasal, sentimos a nasalização do som que percorre o corpo. Alfredo Bosi lembra-nos da importância da simbologia sonora na construção da palavra poética, afirmando que “[...] o som do signo guarda, na sua aerada e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo” (2000, p. 52). A partir de então, a travessia interminável é iniciada, uma vez que o eu-lírico é lançado no jogo do desejo do-si-mesmo.

O desejo na teoria psicanalítica é a energia motora da vida. Nascendo da falta, o sujeito passa a lutar para suprimi-la. Mas que falta? É a ausência da sensação de completude do sujeito, instaurada pela castração; é essa lacuna que nos movimenta como sujeitos. Passamos a vida em busca desse objeto o qual nos ofereceria uma suposta satisfação.

[...] É o objeto que viria no lugar do objeto perdido de uma primeira e suposta satisfação completa, mas nunca o reencontramos a não ser tão somente seus substitutos transitórios e fugazes.”(QUINET, 2012, p. 34)

Em nossa vida procuramos *um outro* no qual possamos encontrar o amor e a segurança tão desejados. No entanto, o que encontramos são substitutos incompletos como nós.

O Outro não constitui um universo completo, e sim um furado – pois falta um significante que permitiria dizer que é um conjunto totalizante de todos os significantes da linguagem. [...] No inconsciente, como discurso do Outro,

sempre falta um significante último que daria um último sentido à vida, à história e às questões do sujeito. (QUINET, 2012, p. 30)

Na obra de Eduardo Galeano, é a falta deste último significante que o motiva na busca de si mesmo, propiciando a construção de sua poética. A expressão da falta transborda pelos poemas, que conseguem organizar tal sentimento e materializá-lo em múltiplas metáforas. Cada poema construído é uma tentativa de exatidão do *eu*. A exatidão corresponderia ao instante em que o *eu* acredita ter preenchido a ausência de seu ser. A construção de um poema se edifica como um simulacro do *eu*. O eu duplicado pelo poema compõe a imagem do-si-mesmo, permitindo, de modo imaginário, a sensação de exatidão. Compreendemos, assim, que os textos vão se estruturando como imagens do-si-mesmo, compondo a instituição da falta.

No poema “Los siete pecados capitales”, da obra *Boca Del tiempo* (2003, p. 7), o desejo pelo outro é tão intenso que, em uma de suas representações, o *eu* chega a acreditar que já é o outro. O ato de querer este outro instaura no sujeito-lírico os sentimentos humanos mais mesquinhos.

De rodillas en el confesionario, un arrepentido admitió que era culpable de avaricia, gula, lujuria, pereza, envidia, soberbia e ira:

Jamás me confesé. Yo no quería que ustedes, los curas, gozaran más que yo con mis pecados, y por avaricia me los guardé.

¿Gula? Desde la primera vez que la vi, confieso, el canibalismo no me pareció tan mal. ¿Se llama lujuria eso de entrar en alguien y perderse allí adentro y nunca más salir?

Esa mujer era lo único en el mundo que no me daba pereza. Yo sentía envidia. Envidia de mí. Lo confieso. Y confieso que después cometí la soberbia de creer que ella era yo. Y quise romper ese espejo, loco de ira, cuando no me vi.

Ao iniciar o texto, o eu-lírico demonstra sua condição de súplica *de rodillas*. O fato de estar de joelhos é o índice de sua exortação. Ela é uma primeira manifestação de uma possível consciência que está sendo elaborada em detrimento dos atos cometidos. Em um confessional, lugar que possui no Catolicismo a simbologia do reconhecer-se imperfeito, o eu-lírico “admite” todos os seus pecados. O verbo “admitir” no pretérito indefinido, tempo verbal da língua espanhola, representa uma ação já executada. Tal ação corresponde à consciência-de-si que vai se manifestando no poema, uma vez que o eu-lírico se percebe culpado.

Entretanto, este eu-lírico se culpa de quê? Qual é o erro cometido por ele? Assim, para que ele consiga expressar toda sua agonia, considera-se culpado de todos os pecados capitais: avareza, gula, luxúria, preguiça, inveja, soberba e ira. Tais sentimentos

representam a pequenez humana, cada um deles configurando a simbologia de um desejo na teoria psicanalítica, cada um é a ânsia pela completude, a vontade do sujeito de ser uno.

O desejo, função central em toda a experiência humana, é desejo de nada que possa ser nomeado. É, ao mesmo tempo, este desejo que se acha na origem de qualquer espécie de animação. Se o ser fosse apenas o que é, não haveria nem sequer lugar para falar dele. O ser se expõe a existir em função desta falta. É em função desta falta, na experiência de desejo, que o ser chega a um sentimento de si em relação ao ser. É do encaço deste para-além, que não é nada, que ele se volta ao sentimento de um ser consciente de si, que é apenas seu próprio reflexo no mundo das coisas. (LACAN, 1985, p. 281)

É por causa da busca de si que o eu-lírico traz para o poema os enganos do *eu*. A errância do *eu* em buscar uma identidade definitiva. Ele erra, na tentativa do acerto, um acerto do-si-mesmo. Para Lacan, como já dissemos, o desejo é a busca pela completude do *eu* no desejo pelo *Outro*, sendo possível afirmar que todos os pecados admitidos pelo eu-lírico correspondem à busca desse *Outro*.

Jamás me confesé. Yo no quería que ustedes, los curas, gozaran más que yo con mis pecados, y por avaricia me los guardé.

Os versos configuram o desespero do eu-lírico, no desejo incessante pelo *grande Outro* que guarda para si mesmo. Entretanto, ele deposita sua esperança no *pequeno outro*, o significante efêmero tratado por Lacan. No entanto, por que ele tem a necessidade de contar aum *outro* sujeito desconhecido tais sensações? Maria Rita Kehl trata da necessidade do ato de narrar, que simboliza o instante em que o *eu* exterioriza suas aflições, e da necessidade da escuta, a qual corresponde ao momento de ver no *outro* a si mesmo: “[...] a presença do outro é invocada assim que a voz ou o escrito introduzem uma informação no circuito da comunicação.” (2001, p. 82).

Desse modo, por mais que o eu-lírico quisesse guardar para si todos os seus instantes, ele não conseguiria, já que há a necessidade de falar e de ser ouvido. Quando contamos algo de nossa história para alguém, temos a oportunidade de tornar presente o passado, de reviver aquele momento em que, momentaneamente, preenchemos a ausência e passamos a existir completos. Falo porque o *outro* me escuta, e, porque o *outro* se reconhece no que escuta, existo.

O desejo desmesurado pelo *outro* alcança a antropofagia simbólica. A gula representa o gozo na relação dos significantes “homem” e “mulher”. Segundo Lacan, o gozar de um corpo que simboliza o *pequeno outro* não significa relacionar-se com o

grande Outro. A ilusória com o *Outro*, lugar dos significantes, dá-se para qualquer ser falante, a partir de sua identificação com o significante.

¿Gula? Desde la primera vez que la vi, confieso, el canibalismo no me pareció tan mal.

Na concepção lacaniana, gozar de um corpo marcado pelo significante faz com que seja possível gozar de uma parte desse corpo, já que é impossível que um corpo abrace completamente o corpo do *Outro*. Nesse sentido, se a linguagem é o aparelho do gozo, neste gozo há falta, ou seja, o gozo é o gozo fálico, uma vez que o “falo” é o significante da falta. O encontro sexual, condicionado dessa maneira, indica que, para o inconsciente, não há relação sexual. Se há alguma forma de encontro sexual, é porque há falta e a falta é essa “coisa”, que é o objeto como causa do desejo.

A falta, que é uma renúncia a um suposto gozo absoluto, permite dizer que o gozo do *Outro* é impossível, e abre o caminho a um gozo possível, que é o chamado gozo “fálico”. A diferença está entre o gozo esperado, o do *Outro*, e o obtido, o possível, que é o “fálico”. Por isso, para o eu-lírico, o ato simbólico de devorar sua amada não lhe parece estranho, pois o gozo “fálico”, por ele experienciado, oferece-lhe a sensação de completude e exatidão.

Quanto ao conhecimento de que depende o desejo desses objetos, os homens estão longe de confirmar a locução que pretende que eles não enxerguem um palmo adiante do nariz, pois a desgraça deles, muito pelo contrário, é que é na ponta do nariz que começa seu mundo, e que neste eles só podem apreender seu desejo pela mesma intermediação que lhes permite ver seu próprio nariz, isto é, mediante algum espelho. Mal discernido esse nariz, porém, os homens se apaixonam por ele, e essa é a primeira significação pela qual o narcisismo envelopa as formas do desejo. (LACAN, 1998, p. 428)

Em seguida, o terceiro pecado é instaurado pela luxúria. Ela materializa o ato sexual, que primeiramente estava no campo da visão: o ato de ver a pessoa amada institui o desejo de possuí-la, saindo da atmosfera da possibilidade e entrando na concretude da ação.

¿Se llama lujuria eso de entrar en alguien y perderse allí adentro y nunca más salir?

O que observamos é que o desejo sexual ultrapassa a linha da materialidade corpórea. Não é somente ao ato que o eu-lírico se refere, mas ao que ele representa na relação “homem” e “mulher”. Aqui, entre ambos, faz-se possível o encontro sexual, sob a forma do amor. O amor leva o eu-lírico a acreditar na ilusão de unidade, uma vez que, estando com o objeto de desejo, representado pelo ser amado, constrói para si um desses substitutos fugazes do “falo” psicanalítico. A construção metafórica do verso seguinte arquiteta tanto a concretude do sentimento do eu-lírico por sua amada, como o manifestar do poético na obra do autor.

perderse allí adentro y nunca más salir?

Os versos aos quais nos referimos neste momento da análise são arquitetados em forma de pergunta. Entretanto, os questionamentos elaborados pelo eu-lírico não são voltados a ele mesmo, mas sim ao *outro*. O que ele questiona é o olhar do *outro* sobre seus sentimentos e o modo como esse *outro* compreende a gula e a luxúria é distinto de como o eu-lírico as compreende. Para ele, a imensidão do amor possibilitaria naturalmente o manifestar desses desejos. Assim, é a maneira de olhar do *outro* que deforma o sentimento. É como o *outro* formula a imagem do *eu*, não é o *eu* que elabora seu reflexo, mas, sim, o olhar do *outro* sobre o *eu*. Ele constrói para si a imagem que quer ter de si mesmo.

Yo sentía envidia.

Envidia de mí. Lo confieso. Y confieso que después cometí la soberbia de creer que ella era yo. Y quise romper ese espejo, loco de ira, cuando no me vi.

O sentimento, expresso nestas linhas, é tão profundo que o eu-lírico confessa sentir inveja de si mesmo, lembrando que a inveja é querer ter o que o *outro* tem. Não seria dele mesmo que ele sente inveja, todavia, do *outro*. Ele não quer dividir este sentimento com ninguém, nem mesmo com seu *outro* de si. Para Lacan, o sujeito é habitado por uma constelação de *eus*. O eu-lírico pressente essas outras presenças em si, e, por isso, manifesta-se desse modo.

O amor devotado pelo eu-lírico é tão gigantesco que ele confia seu *eu* à suposta consciência-de-si no objeto, encenado pela mulher amada. Ele deságua nela tudo o que compreende ser ele mesmo.

cometila soberbia de creer que ella era yo

Notemos que o verbo “cometer” no pretérito indefinido demonstra o instante do arrependimento pela busca do objeto, o eu-lírico percebe que este é enganador, o modo como ele se apresenta não é mais o mesmo. Não sendo, porque já ocorreu a transferência do objeto do desejo, o seu significante não habita mais este, mas, sim, outro objeto.

Assim, podemos compreender como a *outridade* vai, paulatinamente, convencendo o *eu* da consciência a buscar os significantes efêmeros. Quando o eu-lírico admite ter o desejo de estilhaçar o espelho e não realiza a ação, ele demonstra a força do *grande Outro* que se manifesta aí, convencendo-o de que este é um engodo, não o completando mais.

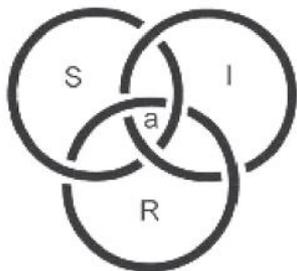
O alcançar é o que define a construção da *outridade* na poética de Eduardo Galeano. Lançar-se nesse jogo significa existir. É o jogo da busca pelo *eu* que movimenta a vida, ao mesmo tempo em que a sua não existência simboliza a morte do sujeito. Desse modo, compreendemos que cada texto escrito pelo autor é a materialidade de cada representação do *eu* que tenta alcançar sua identificação com o *outro*. Não podemos nos esquecer de que o sujeito é um indivíduo que habita um contexto social, que a consciência que ele tem de si será determinada por esse meio. Quanto a isto, Lacan compreende que o processo de constituição do [eu], sujeito do inconsciente, se refere à composição de três campos: Real, Simbólico e Imaginário, temas que trataremos no item a seguir.

1.3. O *eu* em si mesmo: Real, Simbólico e Imaginário

No item anterior tentamos compreender como ocorre a construção da *outridade* na lírica de Eduardo Galeano. Vimos como o sujeito acredita que o reflexo que o *outro* lhe oferece seja ele mesmo. Entretanto, Lacan compreende que, para a formação da psique humana, o sujeito deve estar inserido em um contexto social, devendo agregar-se ao jogo da alienação laboriosa da linguagem, uma vez que é em sociedade que passamos de indivíduo a sujeito. Assim, o contexto sócio-histórico-cultural será o responsável pela constituição do *eu*, propiciando o manifestar da psique, a qual Lacan compreende como sendo a composição os registros: Real, Simbólico e Imaginário.

Em sua obra *O seminário livro 22* (1974-1975), o teórico faz uma correspondência desses registros e a teoria matemática dos conjuntos, associando-os ao chamado “nó borromeano”, o qual é formado por três círculos intersectados. Cada conjunto possui um aspecto singular e outro semelhante a todos. Este elemento análogo é que permite a indissociabilidade do registro da realidade psíquica. Assim, o nó borromeano é composto

pelo Imaginário (I), o Simbólico (S) e o Real (R), os quais são intersectados pelo que o estudioso chama de *objeto a*, objeto causa de desejo.



Segundo Lacan, o imaginário sempre será uma função irrealizante. É a miragem do *objeto a*. Como vimos, esse objeto é a busca do sujeito pelo significante do *Outro*, um elemento que ele acredita substituir o falo psicanalítico. Desse modo, construímos em nós um ideal imaginário de *outro*, o qual será capaz de presentificar a ausência. O imaginário é um universo de fantasias no qual o sujeito pode vir a ser completo, já que ele é o responsável por acreditarmos na imagem vazia que o espelho nos oferece de nós. Aceitamos a ilusão de que aquele que vemos somos nós, ou acreditamos que esse *outro* significante possa suprir a ausência que há em nós.

Na obra do escritor uruguaio é o imaginário que permite que as representações do *eu* venham a se agarrar a cada significante, na esperança do reconhecimento de si. Assim, cada *eu* manifestado acredita na ilusão de que aquele significante é quem ele busca. Será ele que arrancará de si a angústia de não se reconhecer? Observemos como essa ação ocorre com a análise do poema “De deseos somos” da obra *Espejos: una historia casi universal* (2008, p. 6)

La vida, sin nombre, sin memoria, estaba sola. Tenía manos, pero no tenía a quién tocar. Tenía boca, pero no tenía con quién hablar. La vida era una, y siendo una era ninguna.

Entonces el deseo disparó su arco. Y la flecha del deseo partió la vida al medio, y la vida fue dos.

Los dos se encontraron y se rieron. Les daba risa verse, y tocarse también.

Ao analisarmos o poema “Los siete pecados capitales”, no item anterior, o *eu* que se apresenta naquele texto traz em si a decepção de acreditar que o *outro* seria seu

verdadeiro significante, e ele seria capaz do preenchimento de si mesmo. Já neste, temos a materialização da ilusão de completude, o eu-lírico acredita que agora está pleno.

Aqui, o eu-lírico é metaforizado pelo vocábulo *vida*, que simboliza a própria existência humana. No entanto, ele não se percebe existindo, podendo ser entendido como o não-ser lacaniano. Não sendo, é, então, destituído de *nombre e memoria*. O nome é o que atribui sua identidade de ser, e a memória são os registros dessa identidade; tudo que o constitui está gravado em suas malhas.

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, nãoexistente na consciência no momento do nascimento. Existe algo “imaginário” ou fantasiado “em processo”, sempre sendo formada. (HALL, 2006, p. 38)

Lacan não concebe a identidade, mas a identificação, por compreender que a identidade se compõe de uma estrutura fixa. No entanto, quando Stuart Hall trata de identidade, compreendemo-la como sendo o reconhecimento do sujeito por ele mesmo. Assim, a identidade de que trata Hall se refere ao imaginário que o *eu* possui de si mesmo. Desse modo, o sujeito não é algo que já está nele, mas, sim, é constituído por processos inconscientes, que correspondem ao jogo alienante da linguagem na relação do *eu* em busca do *outro*. No poema, enquanto o eu-lírico se percebia sozinho, ele não era, pois não havia ainda se lançado no jogo do desejo.

La vida era una, y siendo una era ninguna.

O fato de não-ser ou de não-crer a sua identidade é o que instaura o não reconhecimento de si mesmo. Por isso, quando afirma ter *manos e boca* e não possuir quem tocar ou com quem falar, indica que o sujeito já foi precipitado ao jogo do *objeto a*, já que agora ele necessita de um significante que consiga preencher imageticamente o *eu*, e o que lhe foi oferecido até o momento não o satisfaz.

Notemos que o verso é estruturado pelo juntor adversativo *pero*, o qual forma a ambiguidade do não-ser. Todavia não é, porque se percebe apenas como uno.

[...] Uma identificação do ego como objeto perdido permite à libido prosseguir seu investimento na anterioridade. O ego se torna, assim, por identificação, o objeto ambivalente de seu amor e de seu ódio. (RICOUER, 2005 *apud* GARCIA-ROZA, 2009, p. 204).

Sendo assim, o eu-lírico não se identifica, justamente, por não estar na relação especular do *eu* e o *outro*. Ele necessita do *outro* para refletir a imagem de si mesmo, e, assim, se reconhecer.

Entonces el deseo disparó su arco. Y la flecha del deseo partió la vida al medio, y la vida fue dos.

A solução encontrada pelo eu-lírico é a clivagem de si mesmo, a divisão de si para a constituição do *outro*, uma vez que o sujeito é constituído a partir da imagem do *outro*. Neste poema, o desejo de se reconhecer chega ao extremo pela atitude tomada pelo eu-lírico de construir ele próprio esse *outro*. Assim, há no texto dois elementos que marcam a intensidade e a angústia na composição do *outro*: *arco* e *flecha*. Dois elementos indissociáveis, posto que um não possui funcionalidade sem o outro, da mesma maneira que o sujeito não consegue se reconhecer sem a imagem do *outro*. Aqui, o arco, uma das armas mais antigas da humanidade, representa a força que o desejo exerce sobre o eu-lírico, e a intensidade desmesurada pelo desejo do *outro*. A flecha é a precisão do alvo, a necessidade do acerto, do próprio desejo.

Será a divisão do *eu*, simbolizado pela vida, que possibilita o seu reconhecimento. A vida partida ao meio cria a imagem do-si-mesmo, construindo o universo imaginário no qual o sujeito acredita que é, onde ele, mesmo sendo enganado, acredita na existência de si.

O imaginário não é um momento que, ao ser superado pelo simbólico, desapareça. Paralelamente ao registro do simbólico, o imaginário permanecerá no jogo do desejo humano. (GARCIA-ROZA, 2006, p. 215)

Assim, o imaginário pode ser compreendido como um estado em que falta uma centralização do *eu*. Seria como se o *eu* se transferisse para o objeto e o objeto para ele, formando um circuito fechado de troca mútua de uma miragem.

Los dos se encontraron y se rieron. Les daba risa verse, y tocarse también.

É no encontro do eu-lírico com esse constructo de si, o qual se estabelece nesse circuito fechado, que o *eu* constrói o engodo que apazigua o seu espírito. E, daí, leva-o ao reconhecimento. No entanto, “[...] o imaginário não é, pois, autônomo em relação ao simbólico, mas um momento subordinado à Ordem simbólica.” (GARCIA-ROZA, 2006, p.

213). Não há autonomia do plano imaginário, sua existência só é possível pela existência do plano simbólico, que é constituído pela linguagem.

[...] O simbólico, por sua vez, é a Ordem, a Lei, o que distingue o homem do animal e funda o Inconsciente. A Ordem Simbólica é a ordem humana, é transindividual na medida em que precede o sujeito e é a condição de sua constituição como sujeito humano. É no interior do Simbólico, e por intermédio dele, que o imaginário pode constituir-se. (GARCIA-ROZA, 2006, p. 214)

Sem o simbólico não há sujeito. É em virtude das significações, que o sujeito forma de si, partindo do reflexo do *outro*, que ele também significa. A Ordem Simbólica, na teoria lacaniana, diz respeito ao universo da significação que a linguagem oportuniza. Esta funciona em sociedade desde sua origem, desde o momento em que ela aparece como humana, uma vez que é por meio das relações humanas que formamos os símbolos, e assim, arquitetamos este universo simbólico vital na composição do sujeito. É possível afirmarmos, pois, que a Ordem Simbólica na concepção de Lacan, é o próprio inconsciente que, estruturado como uma linguagem, articula-a em sua composição simbólica.

A Ordem Simbólica, na poética de Galeano, estrutura sua escritura, já que ela nada mais é que a materialidade de seu universo simbólico e, assim, todos os registros gravados pelo inconsciente vão se materializando em seus textos. Na psicanálise lacaniana, o inconsciente não é algo que está em um lugar não alcançado, mas na superfície, manifestando-se a todo tempo independente da vontade consciente do sujeito. Daí deduzirmos que a criação poética de nosso escritor é a manifestação do inconsciente, um meio de exteriorizar suas vivências, ou um modo de organizar a si mesmo.

Michel Foucault (2004) trata a escrita como um meio de purificação íntima, protegendo o sujeito das armadilhas do inimigo. Mas qual inimigo? Para Lacan, o inimigo seria a relação do *eu* e o *pequeno outro*. Logo, a escritura de Eduardo Galeano é uma maneira de controlar sua *outridade*. Foucault ainda afirma que escrever é um modo de atenuar os perigos da solidão, propiciando a estreita ligação corpórea com o outro.

[...] a escrita constitui uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo. (FOUCAULT, 2004, p. 145)

Já para Lacan, a escrita revela não só os movimentos do pensamento, mas também oportuniza a manifestação de equívocos da linguagem. É assim que, como foi dito, ele (2003) distingue três tipos de equívocos: a homofonia, o gramatical e o lógico. Segundo

essa linha de raciocínio, poderíamos falar de certa equivocidade do autor, que joga, propositalmente com a homofonia, com a construção gramatical e com certa lógica na produção dos poemas, os quais possibilitam a produção de outros sentidos e, mesmo, de sentidos que ultrapassam a intenção consciente do autor. É nestes equívocos que o inconsciente se apresenta: “[...] o pensamento é concatenação significativa e só é concebível ao ser articulado, ao se inscrever na linguagem” (VORCARO; LUCERO, 2010, p. 150). Portanto, talvez possamos compreender que os textos de Galeano, os que possuem um teor lírico, estruturam-se por meio desses equívocos, cujo inconsciente se apresenta arquitetando seu universo simbólico.

Bruce Fink (1998) lembra-nos que o Real é o que proporciona a concretude do *objeto a*, caracterizado pelo gozo, o qual oferece ao sujeito um preenchimento. Este preenchimento o leva para além de seu nada, oferecendo-lhe uma sensação de ser pleno. Lembremo-nos de que a falta, que foi instaurada no sujeito com a perda do significante paterno, dispara a busca pelo *objeto a*, lançando o sujeito no circuito fechado do desejo. Logo, o gozo representa a sensação de exatidão do sujeito, o instante em que o *eu* se reconhece na imagem do *outro*. No entanto, este instante é tão efêmero que o sujeito mal o percebe. Assim, o Real nunca está presente, não podendo ser apreendido, já que o furo no sujeito jamais será preenchido efetivamente.

Na teoria lacaniana, o gozo possível só é vivenciado pelo sujeito por meio da linguagem, levando-o à arquitetura da compreensão de seu senso de realidade.

A realidade é abordada como os aparelhos do gozo. [...] aparelho, não há outro senão a linguagem. É assim que, no ser falante, o gozo é aparelhado. [...] Isto que dizer que o gozo é anterior à realidade. (LACAN, 1975, *apud* VORCARO, LUCERO, 2010, p. 151)

Não devemos nos esquecer de que o gozo, só será experienciado por meio da linguagem na relação especular do *eu* e o *outro*. Por isso, a necessidade da divisão do sujeito-lírico indica a inserção do sujeito na linguagem e, não estando inserido nela, não pode gozar da sensação de ser.

y la vida fue dos

Desse modo, talvez possamos compreender que na lírica de Eduardo Galeano o atamento do Real, do Simbólico e do Imaginário, que diz respeito ao gozo do *Outro*,

refere-se ao gozo na própria textura da linguagem, gozo fantasiado pelo eu-lírico como sendo pertencente ao *outro*. “Um corpo solitário que se conta sem ser, que não se soma a nenhum Outro na relação de pleno gozo.” (VORCARO, LUCERO, 2010, p. 152). Estando só, não há o reflexo do *eu* no outro: se não nos vemos no espelho do *outro*, não existimos.

2. OUTRO MUNDO: O UNIVERSO SIMBÓLICO COMO MOTIVADOR DO UNIVERSO POÉTICO

A metáfora e a metonímia só contribuem para a interpretação quando são capazes de fazer função de outra coisa, através da qual som e sentido se unem estreitamente. É na medida em que uma interpretação justa extingue um sintoma, que podemos dizer que a verdade se especifica por ser poética.

Jacques Lacan

Considerando a necessidade de compreendermos as bases teóricas para a análise dos poemas, em nosso primeiro capítulo, desenvolvemos um estudo sistemático, visando relacionar a teoria lacaniana de constituição do sujeito ao processo de construção e solidificação da *outridade*. Dessa maneira, percebemos que o modo de enunciação subjetiva, expressa em cada texto, revela a não identificação do sujeito consigo mesmo. Após esse estudo, iniciamos o segundo capítulo, com o intuito de perceber como o modo de construção dos poemas permite a elaboração de um espaço autônomo, carregado de lirismo, que resulta em poemas com um teor literário significativo.

Eduardo Galeano é um escritor que se dedica ao gênero narrativo. Sua formação jornalística o impulsiona a essa forma de texto. Sendo assim, por que classificar os textos como poemas e não como prosas poéticas? Para tanto, partimos da definição do teórico e poeta Octavio Paz: “[...] el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo, y metros y rimas son apenas correspondencias, ecos de la armonía universal” (2010, p. 13)

Para o crítico, o poema se faz pela ação cíclica do retorno. A ideia contida no verso é intencionalmente quebrada para que ela se reinicie no verso seguinte, e, por isso, o “caracol”. Esse retorno só é possível pela composição do poema em versos. Assim, a métrica seguirá a vontade do poeta, sendo ele quem decidirá onde o verso começa e onde termina, não podendo estar submetido às vontades do metro e da rima.

Durante as análises, perceberemos que existem quebras na composição sintático-sonora e semântica das frases, que formam o que Jean Cohen (1974, p.55) chamou de antigramaticalidade. Se o desejo de Galeano fosse compor textos narrativos, ele estruturaria seus textos em forma de parágrafos e não os organizaria em forma de versos.

O poema em prosa só difere do poema em versos porque respeita o paralelismo fono-semântico. Desse modo, a diferença existente entre verso e prosa poética é que a prosa respeita sempre o fim da frase no qual se localiza o corte. Já no verso, em especial o livre, a intenção é dilacerar essa estrutura, desconstruindo-a.

[...] o verso não é agramatical, mas antigramatical. É um desvio em relação às regras do paralelismo entre som e sentido que existe em toda prosa. Desvio sistemático e deliberado, já que se acentuou no decorrer dos séculos, apenas das leis prosódicas comuns, e se manteve no verso livre, onde tais leis não existem. (COHEN, 1974, p. 61)

Para o teórico, a característica antigramatical do verso é que permite ao poeta escolher os modos de utilização da língua. Ao seguir a prosódia, o artista fica condicionado a um modo de composição. Sendo assim, o poema oportuniza, por meio de sua estrutura, a liberdade da criação poética. Além desse estado de libertação, a forma de composição do texto em verso facilita a formação de desvios do sistema da língua, criando um espaço que permite o surgimento do signo poético.

No entanto, que seriam esses “desvios” e de que modo são constituídos? Paul Ricoeur (2000) esclarece que os desvios são deslocamentos lexicais no plano paradigmático da língua, os quais contribuem para a elaboração do universo metafórico de uma composição literária, sendo, então, uma transgressão ao uso habitual de determinada palavra na composição do discurso literário.

[...] o fato poético vem a ser então um fato mensurável, e exprime-se como frequência média de desvios em relação à prosa apresentada pela linguagem poética. Portanto, é um projeto de estética-ciência que se inscreve na tarefa. A poética deve constituir-se como ciência quantitativa. O estilo poético será o desvio médio do conjunto de poemas a partir do qual será teoricamente possível mensurar a “taxa de poesia” de um dado poema. (COHEN, 1966, *apud* RICOEUR, 2000, p. 219)

Para o teórico é a quantidade de desvios em relação à prosa que possibilita ao crítico literário mensurar o grau de poeticidade do texto. Essa medida de desvios se compõe como um caminho na percepção do poético, partindo da quantidade em que eles aparecem nos poemas, e, por isso, constituem-se antigramaticalmente. A transgressão linguística permite o deslocamento dos vocábulos no plano paradigmático, atribuindo-lhes uma multiplicidade de sentidos.

A plurissignificação forma um signo desviado de seu uso cotidiano, possibilitando a formação de múltiplos sentidos. O signo desviado corrobora na elaboração, tanto do universo poético da obra, como do estilo do escritor. Assim, o signo passa a encontrar caminhos vários na composição do texto e, por conseguinte, na estruturação da linguagem do escritor.

[...] O desvio é a própria definição que Charles Bruneau, retomando Valéry, dava do fato de estilo... [estilo] é um desvio em relação a uma norma, portanto uma falta, mas dizia ainda Bruneau, uma falta desejada. (COHEN, 1966, *apud* RICOUER, 2000, p. 213).

Nesse sentido, os desvios determinam a escritura do poeta, sendo o estilo o modo de singularizar o uso da língua. O singularizar da língua, possibilitado por tais desvios, concede a autonomia da obra. Northrop Frye (1957), crítico canadense, defende a tese de que existem dois tipos de textos: aqueles que constroem relações centrífugas de significação, e outros, relações centrípetas. De acordo com o teórico, quando o texto manifesta a relação centrífuga, significa que a estrutura do texto tem como objetivo representar a realidade das coisas. Para compreendê-las, temos que estabelecer uma relação extralinguística, na qual os elementos para a sua compreensão partem, primeiro, da realidade social e, depois, para o texto, e são avaliados pela criteriodicidade estética com as quais se representa.

A correspondência entre o fenômeno e o signo verbal é a verdade; sua ausência é a falsidade; defeito de ligação é a tautologia, uma estrutura puramente verbal que não consegue sair de si mesma. (FRYE, 1957, p. 78)

Assim, o crítico compreende que a relação centrífuga não instaura uma multiplicidade de sentidos significativa, estabelecendo uma ligação direta entre o texto e a realidade por ele abordada, e, portanto, gira em torno de si mesma. Já um texto composto por relações centrípetas traça ligações intratextuais. A compreensão do texto parte de sua própria estrutura, e a realidade da palavra passa a estabelecer analogias indiretas com os objetos da vida real. Sendo assim, seus elementos constroem outra realidade, a realidade do texto; tais enunciados não possuem o propósito de ater-se à precisão descritiva.

[...] as questões de fato ou verdade subordinam-se ao objetivo literário precípua de produzir uma estrutura de palavras em razão dela própria, e os valores de signo dos símbolos subordinam-se à sua importância como estrutura de motivos interligados. (FRYE, 1957, p. 78)

Partindo dessa linha de pensamento é que notamos o trânsito entre as narrativas documentais, nas quais Eduardo Galeano transcreve sua realidade, de maneira clara e aberta, e os textos poéticos que apresentam a realidade subjacente nos poemas. Assim é que, nas análises, teremos como foco verificar onde ocorrem os desvios que atribuem plurissignificação ao signo e possibilitam o manifestar do poético, proporcionando a construção de uma outra realidade, a realidade poética e, por conseguinte, mantendo

analogias com a teoria psicanalítica, com o intuito de perceber a maneira de articulação da linguagem, no processo de motivação sógnica e na composição de uma obra.

2.1. *Palavra-enigma*: os mecanismos de motivação do signo linguístico

Falar sobre a motivação sógnica implica falar sobre o universo da arte, uma vez que será a capacidade do artista de transcender sua linguagem que oportuniza sua manifestação. O signo motivado é aquele que consegue esquivar-se de seu sentido real. Ao vê-lo, o sujeito não consegue encontrar um referente direto em sua realidade, uma vez que está enovelado pelo poético.

Octavio Paz (2010, p.16) afirma que, quando há transmutação do objeto real em objeto artístico, temos, então, a construção de um poema. Por poema, o autor compreende qualquer manifestação artística com valor estético. Assim, a música, a dança, a pintura, a escultura e a arquitetura também são poemas. Entretanto, será a sua motivação da linguagem, que propiciará a presentificação da poesia. É ela que permite a manifestação da arte e determina o valor estético de uma obra. É na ânsia de encontrá-la que o artista desenvolve seu trabalho técnico e o labor com seu objeto de arte.

La poesía es conocimiento, salvación, poder abandono. Operación capaz de cambiar el mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. (PAZ, 2010, p. 15)

É a motivação sógnica que permite a edificação deste outro mundo, o mundo da arte, lugar de “encontros” do homem com seus semelhantes.

Um signo motivado é um signo que admite a presença parcial da realidade, que incorpora esta parcela da realidade a seu significante, em vez de se contentar com sua denotação pura e simples. (FÓNAGY, 1977, p. 73)

Se tomarmos como base o pensamento de Fónagy, acreditamos que seria a motivação sógnica que possibilita a composição do universo simbólico da linguagem. O simbólico é constituído a partir do momento em que o signo transpõe seu plano literal e alcança o plano do êxtase e do arrebatamento do sujeito. Para Frye (1957), seria quando a arte, em nosso caso, a Literatura, transforma a realidade em sonho e a obra cria uma outra realidade e a sua natureza lúdica habita em si mesma.

Quando entramos na anagogia, a natureza se torna, não continente, mas coisa contida, e os símbolos arquetípicos universais, a cidade, o jardim, a procura, o casamento, já não são as formas desejáveis que o homem constrói dentro da natureza, mas são elas próprias as formas da natureza. A natureza está agora dentro da mente de um homem infinito, que constrói suas cidades com a Via Láctea. Isso não é a realidade, mas é o limite concebível ou imaginativo do desejo, que é infinito, eterno, e por isso apocalíptico. (FRYE, 1957, p. 121)

Parece-nos que o modo como o teórico concebe esse universo simbólico criado pelo poeta condiz com o universo simbólico lacaniano, em que a natureza do sujeito é o desejo, que não está presente, mas que se manifesta na busca constante de si mesmo. As cidades correspondem à estrutura, em forma de sintaxe, das imagens elaboradas pelo inconsciente; portanto, não explicáveis, e então, “apocalípticas”. A anagogia é em estágio que o signo pode alcançar. Nessa etapa ele está destituído do conceito real e passa a manifestar apenas o seu valor significante. “[...] Mas basta escutar a poesia, o que sem dúvida aconteceu com F. de Saussure, para que nela se faça ouvir uma polifonia e para que todo discurso revele alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura.” (LACAN, 1998, pp 506-507)

Dessa maneira, para pensarmos nos mecanismos que aguçam os signos, realizaremos um estudo dos vários aspectos da composição do poema: morfológicos, sintáticos e semânticos, articulados no processo de elaboração dos enunciados.

A unidade do poema é a unidade da alma. As imagens poéticas exprimem ou articulam este estado de alma. Ora, o estado de alma é o poema e não outra coisa atrás dele. Neste sentido, a estrutura literária é irônica: o que ela diz é sempre diferente, pela forma e intensidade do que significa. (Frye, 1957, p. 81)

É no poema, “unidade da alma”, que o poeta ultrapassa sua realidade. No caso de Galeano, cada texto selecionado para este trabalho é um constructo de uma representação simbólica do *eu*. O transbordamento desse *eu* é propiciado pela transgressão sónica, logo, pelo desvio do conceito comumente conhecido da palavra e a exposição de seu significante, estimulando, desse modo, a significação do texto.

Ao esquivar-se do conceito do signo, o poema passa a construir imagens de bases significantes que, segundo Lacan (1998), constituem-se como manifestações do inconsciente. Para o psicanalista, o significante seria a precipitação de imagens inesperadas, as quais estabelecem correspondências entre as palavras e as coisas, compondo a metáfora.

A centelha criadora da metáfora não brota da presentificação de duas imagens, isto é, de dois significantes dos quais um substitui ao outro, assumindo seu lugar

na cadeia significante, enquanto o significante oculto segue presente em sua conexão (metonímica) com a resto da cadeia. (LACAN, 1998, p. 510)

As correspondências estabelecidas entre os signos edificam os arquétipos metafóricos, os quais indicam as manifestações do inconsciente. A análise do poema “Los siete pecados capitales”, da obra *Boca Del tiempo* (2003, p. 7), revela-nos a humanidade de uma das representações do *eu*. Seu grau de entrelaçamento metafórico é tão intenso que cria desvios, que nos levam não ao concreto do signo, mas ao seu abstrato. Observemos como isso acontece:

De rodillas en el confesionario, un arrepentido admitió que era culpable de avaricia, gula, lujuria, pereza, envidia, soberbia e ira:

Jamás me confesé. Yo no quería que ustedes, los curas, gozaran más que yo con mis pecados, y por avaricia me los guardé.

¿Gula? Desde la primera vez que la vi, confieso, el canibalismo no me pareció tan mal. ¿Se llama lujuria eso de entrar en alguien y perderse allí adentro y nunca más salir?

Esa mujer era lo único en el mundo que no me daba pereza. Yo sentía envidia. Envidia de mí. Lo confieso. Y confieso que después cometí la soberbia de creer que ella era yo. Y quise romper ese espejo, loco de ira, cuando no me vi.

Nesse poema, percebemos o uso particular do substantivo, do verbo e do advérbio. O substantivo tem, no poema, a função de nomear o espaço simbólico de representação do *eu*; o verbo realiza as analogias entre os desvios paradigmáticos, na relação entre as ações do *eu* e seu cosmo simbólico; os advérbios intensificam esses desvios e proporcionam os encadeamentos metafóricos.

Iniciaremos a análise, partindo dos substantivos, compreendendo-os conforme explica Husserl:

O papel do conceito do substantivo é o de simbolizar uma estrutura individual e única e o de determinar em nosso espírito o lugar especial que cada uma das representações do objeto deve ter em relação às outras. No conjunto dos atributos, aqueles que são possuídos por excelência de um modo único desempenham um papel particular de delimitação. (HUSSERL, 1970, *apud* Ricoeur, 1957, p. 164)

Desse forma, o substantivo singulariza o espaço de representação do *eu* e, neste caso, expõe a humanidade do sujeito, tendo como objetivo nomear seus aspectos. Lembremo-nos de que, segundo Lacan (1985), é a inserção do indivíduo no universo das palavras que possibilita a formação e a consolidação do sujeito. Nesse sentido, o substantivo ocupa um lugar primordial, já que é ele que individualiza o sujeito e o objeto, dando-lhes identidade.

No presente poema, os substantivos se dividem em duas categorias: os substantivos concretos e os substantivos abstratos, que revelam o cosmo da simbologia interior das representações do *eu*, compondo o campo sêmico da intimidade da representação do *eu*. São eles: *avaricia, gula, luxúria, preza, envidia, soberbia, ira, pecado e canibalismo*, elementos que formam o índice humanizador da representação do *eu* e revelam os seus sentimentos mais íntimos.

Na concepção lacaniana, o que movimenta o sujeito é o desejo. No poema, a seleção dos substantivos abstratos confirmam a tese do psicanalista, uma vez que os sete pecados são instaurados pelos desejos expressos pelo sujeito: a avareza, pelo não desejo da partilha; a gula, pela vontade da degustação; a preguiça, pelo não desejada ação; a soberba, pela ânsia da verdade; a inveja, pela cobiça do alheio e a luxúria, pelo desejo do *outro*.

Os substantivos abstratos indicam o cosmo interior das representações, mostrando a vulnerabilidade do sujeito. Em contrapartida, os substantivos concretos revelam a realidade de seu espaço, determinando a concretude dos seres e das coisas. Assim, temos dois substantivos centralizadores: *mundo* e *espejo*; em torno deles se organiza o universo exterior que reflete o interior do sujeito.

No capítulo anterior, vimos que a vida do sujeito se constrói no jogo especular dele com o outro, e dele com o mundo, sendo inconcebível sua constituição como sujeito, dotado de individualidade, fora dessa relação.

No poema que se segue o espaço da vulnerabilidade humana se fecha ao redor do termo *pecados*. O desvio ocorre partindo de sua relação na elaboração frasal. Nele, o desviosemântico é acionado já no primeiro verso:

Jamás me confesé. Yo no quería que ustedes, los curas, gozaran más que yo con mis pecados, y por avaricia me los guardé.

O responsável pela transposição de sentido é o verbo *gozaran*. O gozar aqui corresponde a um prazer masoquista, um prazer que o *eu* não quer seja dividido com ninguém, principalmente com *curas*, sacerdotes da igreja, que, no contexto do poema, gozam com os erros do eu-lírico. O verbo *gozar* denota prazer. Sua mudança de sentido está ligada à impertinência do termo *gozar*, que modifica o sentido de *pecado*, construindo uma outra realidade sógnica no interior do texto. No poema, a palavra *pecado* passa a

conotar satisfação e prazer. A partir de então, iniciam-se todos os desvios semânticos, os quais possibilitam o encadeamento metafórico.

[...] prefiro dizer que o essencial de atribuição metafórica consiste na construção de redes de interações, que faz de tal contexto um contexto atual e único. A metáfora é, então, um acontecimento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. Esta construção é o meio pelo qual todas as palavras tomadas conjuntamente recebem sentido. Então, e somente então, a *torção* metafórica é simultaneamente um acontecimento e uma significação, um acontecimento significante, uma significação emergente criada pela linguagem. (RICOUER, 1957, p. 155)

Como Ricouer afirma, se não fosse a homologia instaurada pelo verbo *gozar* com o substantivo abstrato *pecado*, no contexto do discurso, não teria sido possível a *torção* de sentido de *pecado* para *prazer*. Quando o crítico canadense se refere à metáfora como um acontecimento não direcionado ao significado, mas ao significante, retomamos Lacan (1998), quanto à manifestação do inconsciente pelas elaborações significantes que deixam aflorar a psique do sujeito. Observemos o que acontece agora com os seguintes versos:

¿Gula? Desde la primera vez que la vi, confieso, el canibalismo no me pareció tan mal.

Aqui, a *torção* recai sobre o termo, *canibalismo*, que nos remete à ação do sujeito de se alimentar de outro sujeito, neste caso, do homem se alimentando da mulher amada. Entretanto, o desejo de degustação direcionado à mulher tem como intuito demonstrar o desejo de modo desmedido. Dessa maneira, ao associar a ação de se alimentar ao desejo amoroso, o desvio é instaurado, compondo, então, a metáfora. Mais adiante, temos a presença do verbo *pareció*, que possui como modificador a locução adverbial *tan mal*. É o modificador verbal que motiva a composição metafórica no verso, dando sequência ao entrelaçamento do poema. Agora, o substantivo *canibalismo* sai da unissignificação da ação de comer carne humana e passa a plurissignificar: desejo, apego, paixão.

Prosseguindo com o estudo dos desvios do poema, encontramos a construção imagética do verso seguinte:

¿Se llama lujuria eso de entrar en alguien y perderse allí adentro y nunca más salir?

A elaboração desse verso forma a realidade poética da imagem, a qual não busca a verdade: “[...] o poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do impossível verossímil” (PAZ, 2005, p 38). Sendo a poesia constituída de imagens

“impossíveis verossímeis”, podemos compreendê-la como um sonho, não na sua concepção epistemológica, mas na sua característica onírica. O sonho, no pensamento lacaniano, constitui-se a partir de imagens significantes que não correspondem a nenhum significado específico, mas ao discurso do inconsciente. Logo, a verdade do sujeito.

O discurso do inconsciente é composto pela sobreposição dos significantes os quais formam a metáfora, por meio de um deslocamento metonímico. É a transposição de um significante ao outro que possibilita tal figuração. Desse modo, a imagem poética será o principal elemento da imaginação criadora, manifestada como um sonho que representa a vida, e possibilita a realidade do poema, não podendo existir fora dele.

Nesse poema, a imagem é gerada pelo verbo *entrar*, relacionado ao pronome indefinido *alguién*, o qual, pelo contexto, remete-nos à mulher amada. A imagem poética é intensificada pela locução adverbial de lugar *allí adentro*. De que modo entrar em alguém e ali permanecer? A metáfora construída expressa a sensualidade tanto do corpo humano, quanto do corpo poemático. Logo, a compreensão dessa imagem só é possível na realidade do poema.

Sendo assim, “[...] as imagens não afirmam nem apontam para nada, mas, apontando uma para outra, sugerem ou evocam o estado de espírito que informa o poema.” (FRYE, 1957, p. 81). Nesse sentido, o signo, quando motivado, retirado de seu estado referencial, evoca o espírito e, assim, deixa emergir a interioridade da alma.

Y confieso que después cometí la soberbia de creer que ella era yo. Y quise romper ese espejo, loco de ira, cuando no me vi.

Ao final do texto, o eu-lírico realiza a junção entre os dois significantes, ou seja, a ânsia do si mesmo e a busca pelo *outro*. A união dos *dois* em *um* compõe a intersecção entre os corpos, e o acreditar que o *outro* é ele mesmo. Quando o sujeito percebe que o significante, ao qual se identificava, não corresponde àquilo que imaginava ser, ele pede o estatuto de ideal de *eu*, e, então, decepciona-se mais uma vez pela não descoberta de si mesmo, e novamente será lançado no jogo por essa busca.

Aqui, podemos perceber como o signo, dotado de referencialidade, pode ser desviado de seu caminho comum, e levado à plurissignificação. É ela que oportuniza a transcendência da linguagem, criando um campo simbólico e a construção de outros mundos. Tal movimento leva-nos a acreditar que Eduardo Galeano é muito mais que um

escritor de narrativas documentais, mas, sim, um poeta, uma vez que ele apresenta acapacidade incontestável do trabalho com a língua, que instaura a essência poética do texto.

2.2. *A imagem em si mesma*: o universo simbólico em Eduardo Galeano

Percebemos, no tópico anterior, que, quando a palavra é destituída de seu significado comum, ela engatilha um mecanismo de múltiplas significações. O signo, dentro da obra literária, ganha um novo estatuto. Ele sai de um estágio inicial de referencialidade e adquire autonomia significativa. Quando essa autonomia ganha proporções que transcendem a denotação, o signo se transforma em símbolo.

No início deste capítulo trouxemos o conceito do crítico canadense Herman Northrop Frye (1957), quanto à composição centrífuga ou centrípeta de uma obra. Para a elaboração dessa tese, Frye se deteve em um estudo sistemático quanto aos estágios de composição do símbolo literário.

Segundo o crítico, esses estágios correspondem a quatro fases: a literal, na qual a obra estabelece relação imediata com a realidade; a formal, que compreende a unidade essencial da obra em sua forma, compondo uma tautologia; a mítica, a qual visa perceber as conexões de uma obra com outras, e, por último, e que mais nos interessa, a fase anagógica, apresentada anteriormente, que compreende a obra partindo de si mesma. Segundo Frye, o símbolo é qualquer palavra, frase ou imagem que constitua elemento discernível, e a obra literária, autônoma por natureza, possui a capacidade de construir um simbolismo próprio.

Sendo a obra um espaço autônomo de singularidade simbólica, ela será “[...] o lugar óbvio para começar a procurar o sentido de si mesma,” (FRYE, 1957, p. 76). Dessa maneira, iniciamos as análises estruturais dos poemas “Ventana sobre la nuca” texto retirado da obra *Las palabras andantes* (1993, p. 303) e “La pálida” da obra *El libro de los abazos* (1989, p. 57), na tentativa de estabelecer as relações entre a motivação sígnica, os mecanismos estilísticos, o cosmo simbólico da obra e a solidificação da *outridade* por meio desse espaço.

*Las cosas son dueñas de los dueños de las cosas y
yo no encuentro mi cara en espejo. Hablo lo que
no digo. Estoy, pero no soy. Y subo a un tren que me
lleva adonde no voy, en un país exiliado de mí.*

Estruturalmente, o poema é composto por quatro versos heterométricos. A não regularidade métrica favorece um encadeamento entre eles, ao qual se dá o nome de *enjambement*. Aqui, o *enjambement* permite o entrelaçamento das ideias do texto, estabelecendo analogias entre a estrutura do poema e seu sentido. No poema observamos que ocorre um corte no verso que exige uma pausa de sentido, sendo retomado no verso seguinte. Essa ligação permite a composição do poema e oportuniza a construção de seu universo simbólico.

Neste poema, a simbolização é instaurada a partir da inversão sintático-morfológica dos termos do verso (efeito especular), o mesmo efeito especular lacaniano, o que permite um efeito sonoro específico, que dita o ritmo do poema e permite a motivação do cosmo simbólico:

Las cosas son dueñas de los dueños de las cosas y

Dois recursos sonoros são aqui utilizados: a aliteração da consoante /s/ e a assonância das vogais /a/ e /o/. A consoante /s/ compõe um fonema sibilanteque, mesmo já tendo sido pronunciado, ainda mantém uma determinada duração, intensificada pela assonância da vogal tônica aberta /a/. E como podem ser as coisas donas dos seres?

A resposta está na sonoridade do verso, composto pelo jogo entre as palavras *dueñas* e *dueños*, quemostam uma alternância de som e de sentido. Na primeira formação, o vocábulo é feminino, sua funcionalidade morfológica é de adjetivo, compondo, desse modo, o predicativo do sujeito de *Las cosas*.

A troca da vogal /a/ pela vogal /o/ forma o substantivo *dueños*, ocorrendo, desse modo, uma transposição morfológica e semântica da palavra. A continuidade está associada ao pertencimento da *cosa*, isto é, a duração da luta entre o homem e o objeto de desejo. O modo de elaboração do verso e a troca de sentido simbolizam a inversão de valores entre homem e objeto, ou seja, entre o ser e o objeto desejado, tendo o objeto mais valor do que o próprio sujeito. Além da troca de sentido, a assonância da vogal /o/ também traz a simbologia da introspecção do *eu* revelada no verso seguinte, visto que o aspecto sonoro da vogal na língua espanhola é fechado:

yo no encuentro mi cara en el espejo. Hablo lo que

A introspecção simbolizada pela assonância da vogal /o/, está também relacionada ao não reconhecimento de si. O jogo de sentido instaurado no primeiro verso intensifica o jogo especular entre o *eu* e o espelho, valorizando a imagem criada, que permite o seu deslocamento de sentido. No verso, o extravio está ligado à ação de *no encuentro*. Lembremo-nos de que o fato de não visualizar a si mesmo é o primeiro indicador da não identificação das representações do *eu*, na obra de Eduardo Galeano.

A metáfora construída neste caso “[...] é inextricavelmente ligada a um fantasma, ou mesmo, é devida a esse fantasma: a identificação dos fenômenos díspares.” (FÓNAGY, 1977, 94). No poema, o fenômeno oposto está nesta não imagem que o espelho lhe oferecer. Metonimicamente, a imagem é o ícone de si mesmo, o indicativo da confirmação de sua existência, e o eu não se encontra, não se reconhece.

*Hablo lo que
no digo. Estoy, pero no soy. Y subo a un tren que me
lleva adonde no voy, en un país exiliado de mí.*

Observemos que a quebra da linha poética instaura uma falha na compreensão do verso *Hablo lo que*, ou poderíamos pensar em uma pausa de sentido, restituído pelo verso seguinte, o qual compõe uma estrutura antitética *no digo*. Tal expressão permite o encadeamento metalógico das antíteses que constituem os versos seguintes: falar o não dito, estar e não ser e ser levado aonde não se vai. Tal composição simboliza o não-eupresentado no poema; o não reconhecimento o leva a um lugar, metaforicamente representado por *país*, o qual compreende o sema *patria*, que mantém relação semântica com *identificação*.

A identificação não acontece, instaurando, metonimicamente, o exílio de si mesmo. A não identificação do *eu* simbolizado no texto vai trilhando o caminho para a construção da *outridade*. Não se vendo no espelho, não se reconhecendo como sujeito, o *eu* encontra-se descorporificado; logo, necessita de uma estrutura basilar física na qual possa encontrar uma identificação.

Vimos, no capítulo anterior, que a identificação na concepção lacaniana ocorre por um processo analógico entre o *eu* e o *outro* e, quanto ao universo simbólico, ele sempre o determina como uma totalidade que está para além do sujeito, o qual é estruturado dialeticamente. Tais estruturas ou instâncias simbólicas “[...] estão funcionando na sociedade desde a origem, desde o momento em que ela aparece como humana.” (LACAN,

1985, p. 45). E, baseando-se em Lévi-Strauss, ele afirma que o humano se particulariza na função simbólica de todos os momentos e níveis de sua existência. Essa particularização está ligada aos símbolos.

Não é aos poucos que ela vai-se constituindo. Assim que o símbolo advém, há um universo de símbolos. A pergunta que a gente poderia colocar-se__ ao cabo de quantos símbolos, numericamente, o universo simbólico se constitui? __ permanece aberta. Mas por menor que seja o número de símbolos que vocês possam conceber no momento da emergência da função simbólica como tal na vida humana, eles implicam a totalidade de tudo o que é humano. Tudo se ordena em relação aos símbolos sugeridos, aos símbolos na medida que aparecem. (LACAN, 1985, p. 44)

Se na concepção de Frye a obra literária constitui-se um todo simbólico e autônomo, para Lacan, a singularidade do sujeito é determinada pelo conjunto de símbolos significantes por ele elencados. Poderíamos pensar que o não reconhecimento do *eu* em suas representações, corresponde ao espaço da não identificação de si e, automaticamente, do não pertencimento a um lugar, e por isso, a metáfora do exílio.

Se até aqui nos detivemos no plano do poema, observando seu modo de composição, neste momento da análise, não podemos deixar de fazer referência ao contexto sócio-histórico do escritor, com o intuito de compreender com mais amplitude de que maneira a metáfora do exílio funciona como um indicador sintomático do não reconhecimento do *eu*.

A condição de homem (sic) exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar. (HALL, 2006, p. 48)

Segundo o teórico, mesmo que o sujeito atue como um ser independente, para que ele exerça sua autonomia, necessitará se identificar, antes, com o meio ao qual pertence. A identificação será a responsável pela sensação de pertencimento do sujeito ao seu contexto sócio-histórico-cultural.

Walter Mignolo, em sua obra *Histórias locais/ projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (2003) trata da América Latina, como sendo um continente que vive a dicotomia “modernidade/colonialidade”. Sua linha de pensamento percebe a particularidade do processo de colonização do continente instaurada no século

XVI como um processo de alocação imperial de culturas, contribuindo para o modo de dominação do continente e a formação do mundo moderno.

Segundo Mignolo, a partir do século XIX, estabelece-se o segundo estágio denominado de “modernidade/colonialidade”, que aciona uma re colocação das culturas ameríndias, denominadas de sulbateras, determinando o que ele chamou de pensamento liminar, ou seja, a dupla consciência do sujeito, a qual introduz uma fissura nas bases epistemológicas.

[...] a conquista e a colonização geraram formas de “falar fora do lugar”: rompeu-se a relação que a população indígena sentia com o lugar do qual falava e que tinha sido articulada durante séculos (cosmologia, memória, relações sociais, trabalho, etc.) sua fala tornou-se “fora do lugar” em suas comunidades. (MIGNOLO, 2003, p. 186)

O “fora do lugar” instaura a não identificação do *eu* com a realidade que o cerca. Tendo conhecimento de seu passado histórico, o sujeito observa a realidade em que vive, não conseguindo estabelecer relações com o lugar ao qual pertence.

Eduardo Galeano, como sujeito conhecedor de suas raízes culturais, de sua oringem ameríndia, percebia o mundo como uma coletividade e buscava a harmonia entre o interior e o exterior do sujeito. Mas o mundo moderno individualiza o sujeito e desarmoniza o espaço de sua interioridade, atribuindo valor ao universo exterior.

O sistema mundial moderno constitui-se como tal na articulação de sua exterioridade e em sua forma diferente de liderança hegemônica ou dominação direta e aberta. A articulação do sistema mundial colonial/ moderno, em suas diferentes histórias locais, não é só uma questão de transações e redes econômicas, mas também seu imaginário. (MIGNOLO, 2003, p. 188)

A liderança hegemônica determina o modo de dominação e edifica um ser alienado ao sistema social. Essa alienação não está relacionada ao modo de subjetivação do indivíduo, mas à implantação de ideologias que não permitem seu posicionamento crítico e, logo, autoriza a dominação do homem por seus pares.

Vejamos como a não identificação do *eu* ganha solidez no metalogismo do exílio, que se estrutura na medida em que os símbolos vão se constituindo na obra do escritor uruguaio. Observemos o poema “La pálida” da obra *El libro de los abrazos* (1989, p. 57).

Mis certezas desayunan dudas. Y hay días en que me siento Extranjero en Montevideo y en cualquier otra parte. En esos días, días sin sol, noches sin luna, ningún lugar es mi lugar y no consigo reconocermé en nada, ni en nadie. Las palabras no se parecen a lo que nombran y ni siquiera se parecen a su propio sonido. Entonces no estoy donde estoy. Dejo mi cuerpo y me voy, lejos, a ninguna parte, y no quiero estar con nadie, ni siquiera conmigo, y no tengo, ni quiero tener, nombre ninguno. Entonces pierdo las ganas de llamarme o ser llamado.

Realizando um comparativo com o texto anterior, este poema também não obedece a nenhuma regra de metrificação, sendo composto por versos livres. O poema, constituído por estrofe única, composta de nove versos, traz como figura sonora marcante, novamente, a aliteração da sibilante /s/ que funciona no texto como um instrumento que projeta o *eu* para distante de si mesmo. Essa expressividade sonora no poema nos dá a impressão de que a fala acontece no campo onírico; e se ela ocorre nesse espaço, pensando em Lacan, o qual compreende o sonho como um enigma de imagens, deve ser considerada pelo seu valor significante, “[...] a imagem não é ela mesma portadora de seu significado. Significante e significado são duas ordens distintas, constituindo duas redes de articulações paralelas.” (GARCIA-ROZA, 2009, p.187). Acreditamos que o poema, como estrutura da linguagem, apresenta-se como apontamentos da ação inesperada do inconsciente, o qual se projeta para fora do sujeito. É importante ressaltar que os versos sofrem um trabalho técnico, o poeta se empenha em expressar seu conteúdo interior da melhor forma, por meio dos mais variados recursos.

Quanto às duas redes de articulações paralelas, pelas quais os símbolos se revelam, podemos pensar que é essa organização que possibilita a constituição do símbolo. Este para Roland Barthes (1964), é definido como um signo em profundidade, o qual é formado pelas superposições do significado e do significante, nas analogias entre os eixos sintagmáticos e paradigmáticos. Desse modo, conteúdo e forma são constituintes, e, por conseguinte, sua relação não se configura bilateralmente.

No poema, o conteúdo simbólico se apresenta em seu entrelaçamento metafórico, o qual é iniciado por um metalogismo antitético.

Mis certezas desayunan dudas.

A antítese repousa na oposição *certezas* x *dudas*. No entanto, não temos aqui apenas uma antítese, mas, sim, a motivação de ambos os substantivos abstratos, ocasionada

pela composição paradigmática com o verbo no presente do indicativo *desayunar* (desjejuar). Este verbo possui como semas *fome* e *saciação*, podendo ser cotejado a uma pulsão, neste caso, biológica, do sujeito. O ato da alimentação deveria saciar a fome; mas o termo *desayunar* funciona opostamente, intensificando-a. Logo, as *certezas* se esvanecem, permanecendo apenas as *dudas*, e a composição metalógica se transforma, então, em paradoxo. Quais dúvidas? O caminho para a compreensão é dado na sequência do verso.

*Y hay días en que me siento
Extranjero en Montevideo y en cualquier otra parte.*

A dúvida é correlata ao sentimento de indeterminação, instaurada pela não identificação do *eu* com o meio onde está. Lacan (1985) defende que o meio é o responsável pela inserção do sujeito no universo simbólico organizado por uma estrutura denominada por Lévi-Strauss de *elementar*. A estrutura elementar corresponde ao espaço sócio-histórico-cultural do sujeito, compondo-se de regras entrelaçadas a uma rede indissolúvel.

Eduardo Galeano é testemunha das barbáries do regime ditatorial vivenciado pela América Latina.

¿Qué destino tienen los nadies, los dueños de nada, en países donde el derecho de propiedad se está convirtiendo en el único derecho? ¿Y los hijos de los nadies? A muchos, que son cada vez más muchos, el hambre los empuja al robo, a la mendicidad y a la prostitución; y la sociedad de consumo los insulta ofreciendo lo que niega. (GALEANO, 1998, p. 18-9)

Acreditamos que ser conhecedor da cultura ameríndia, a qual trazia a concepção de coletividade, e presenciar todas essas atrocidades, seria a causa da sua não identificação do *eu*. De que modo o *eu*, sendo conhecedor de sua cultura ancestral, pode se identificar com atitudes dessa natureza? Ele não se identifica. A pesquisadora Lindinei Rocha Silva afirma que Galeano possui uma escritura autobiográfica:

A tese defendida por Galeano em grande parte de suas obras tem o componente autobiográfico muito forte. Por isso, acompanhar os desenlaces cronológicos que antecederam a publicação de sua obra é de grande relevância para compreender sua forma de atuar como *persona* e como escritor. (SILVA, 2011, p. 18)

É possível que seja o contexto histórico-cultural, vivenciado pela América Latina, o fator da indeterminação do *eu*, e, em consequência, o *eu* sesente estrangeiro em seu próprio país. Na obra de Galeano, cada poema se estrutura pelo desejo do reencontro consigo

mesmo, um modo de exteriorizar as aflições do espírito. Confessar-se é um meio de apaziguar as inquietações e as angústias da alma.

Na primeira parte do poema, a abstratização do texto funciona como um meio de transpor o mundo real ao universo simbólico, sendo sua existência possível apenas no espaço do sonho.

En

esos días, días sin sol, noches sin luna, ningún lugar es mi lugar y no consigo reconocerme en nada, ni en nadie. Las palabras no se parecen a lo que nombran y ni siquiera se parecen a su propio sonido.

Na segunda parte do poema, encontramos referências a elementos da realidade, pelo emprego dos substantivos concretos *días*, *sol*, *noche* e *luna*. Esses elementos estabelecem uma analogia com os pronomes indefinidos *ningún*, *nada* e *nadie*, reafirmando, desse modo, a indeterminação do *eu*, que é reafirmada pela metalogia antitética construída nos versos.

A construção metafórica revela a escuridão indefinida do-si-mesmo, o não reconhecer-se suplanta o campo físico e mental, afunilando-se para o campo do discurso, numa luta entre coisa e nome, e nome e som:

Las palabras

no se parecen a lo que nombran y ni siquiera se parecen a su propio sonido.

Ao pensarmos sobre esses versos, encontramos dois caminhos na elaboração da motivação sónica. O primeiro corresponde à organização dos termos na estrutura frasal, os quais compõem a antítese trazida no verso. Tal metalogismo nega a função primordial de *Las palabras*, em especial a dos substantivos, de singularizar os seres e as coisas. Quando o sujeito poético afirma que *Las palabras no se parecen a lo que nombran*, cria um efeito de distanciamento entre os elementos, e, assim, *dessemantiza* o verbo *parecer*.

A semântica do verbo roga a semelhança, necessita dela. Entretanto, a analogia entre referente e referido é desfeita, justamente pela não identificação entre nome e objeto nomeado.

O signo é uma estrutura ternária, pois implica necessariamente a existência de três termos e duas relações radicalmente distintas. O significante entra numa

relação de significação (no sentido estrito) com o significado; o conjunto dos dois pode entrar numa relação de denotação com o “referente”; as duas ligações são irreduzíveis uma à outra. (TODOROV, 1977, p. 10)

A exigência sígnica de estabelecer essa ligação é desconstruída na linguagem poética. Sua concretude se realiza no cosmo simbólico do poema. Sua realidade é a realidade do poema.

A linguagem poética nos oferece um modelo de integração de uma perfeição inegável. A expressão é inteiramente remotivada, transformada em mensagem, sem enfraquecer por isso sua função linguística própria.[...] Se o poeta se debruça sobre a mensagem, se dá uma atenção particular à forma da estrutura parafrásica, às letras e sua disposição, não é por falta de interesse pelo diálogo unilateral com o companheiro invisível. É por que a sinceridade poética obriga o poeta a exprimir não só o que pensa e sente, mas a comunicar ao mesmo tempo tudo o que não sabe ainda no momento da comunicação. Longe de se desinteressar do conteúdo, transforma em conteúdo a forma. (FÓNÁGY, 1977, p. 92)

O poético não está apenas no dizer, mas em como se diz. O modo escolhido e os caminhos elencados pelo poeta, no trabalho árduo da composição, possibilitam-nos compreender o inatingível da língua. Alcançar o inatingível da língua é alcançar a verdade do sujeito. O dizer poético não corresponde ao dizer conceitual, mas ao dizer significante. Como mesmo afirma Lacan: “Fez-se questão apenas de repetir, segundo Freud, o dito de sua descoberta: isso fala, e sem dúvida o faz onde menos seria de se esperar, ali onde isso sofre.” (1998, p. 414). É neste dizer significante que está o [eu] do inconsciente.

O segundo componente simbólico do verso é a aliteração da consoante oclusiva /p/ em *palabras*, *parecen* e *propio*, a qual nos remete ao simbolismo de *parada*, como se, durante a leitura do verso, fôssemos tropeçando em cada vocábulo na tentativa da significação. Desse modo, a consoante realiza a exigência da *pausa* na pronúncia, instigando a *pausa* de sentido. Neste caso, seria como se o significado poético se fundisse ao simbolismo sonoro. Esta ação une o som e o sentido, elevando o grau de poeticidade do poema.

*Entonces no estoy donde estoy. Dejo mi cuerpo y me voy,
lejos, a ninguna parte, y no quiero estar con nadie, ni siquiera
conmigo, y no tengo, ni quiero tener, nombre ninguno. Entonces
pierdo las ganas de llamarme o ser llamado.*

A não identificação das palavras com seus respectivos referentes compõe o espaço da indeterminação do *eu*. Se o *eu* não encontra relações entre os seres e as coisas do mundo real, de que modo irá encontrar a realidade do-si-mesmo?

Ao longo das análises, vamos percebendo a decomposição do *eu*, expresso em cada poema, que permite a elaboração do universo simbólico da obra poética de Galeano, esse estar não estando, o abandono do corpo, que materializa a existência do *eu* em direção ao nada, na busca de um não-se-sabe-o-quê, e então, desaguando no não desejo da permanência consigo mesmo.

A percepção desse descentramento só é possível pelo universo simbólico que a obra literária é capaz de construir, um espaço autônomo no qual a linguagem edifica suas próprias leis de funcionamento. Na obra, o signo motivado, retirado de sua condição referencial, adquire a condição de símbolo. A partir de então, a linguagem passa a operar com independência, o que possibilita a coexistência de dois universos: o real e o literário.

2.3. *Eu inimigo de mim*: o reencontro do *eu* no espaço literário

No tópico anterior, percebemos que a obra literária, segundo Frye (1957), constitui-se como um espaço autônomo, no qual cada composição constrói sua simbologia própria. O espaço edificado pela obra formula suas próprias leis de funcionamento. Por mais que os textos de Eduardo Galeano dialoguem, a obra, fechada em si mesma, dita a própria sintaxe. Este lugar hermético instiga uma percepção distinta do mundo, pois cria um novo modo de representação da realidade.

Para essa aceção, partimos do pensamento do estudioso francês Michel Foucault, que defende que a literatura seria uma invenção da modernidade, tendo surgido no fim do século XVIII, início do XIX e já teria nascido morta. No entanto, não é da morte que o teórico trata, mas, sim, da consciência que a literatura toma de si mesma, partindo do pressuposto de que nela não há mais um sujeito identificável, mas um *ser da linguagem*. O “[...] ser da linguagem é pura exterioridade. Distanciando-se da certeza daquele que fala, a literatura volta-se sobre si mesma, colocando em evidência seu próprio ser.” (LEVY, 2011, p. 58)

Tal consciência teria se manifestado, efetivamente, com Mallarmé em seu *Un coup de dés* (1897). O modo como o poeta francês trabalha a linguagem e passa a considerar a página em branco como signo leva-o a compreender que a obra é um espaço, possuindo como identificação apenas a linguagem. Nessa concepção, desconsidera toda produção

anterior, por defender que, antes, o que é considerado literário está ligado à forma de construção retórica dos textos.

A essa elaboração retórica, Paul Ricouer (2000, p. 108) chama de a *velha retórica*, que visa o trabalho com os *tropos*, por um processo de substituição dos termos, cujo intuito é a eloquência do discurso. Para Ricouer, o trabalho com a linguagem não pode ter como objetivo central a eloquência discursiva: o modo de conduzi-la deve produzir uma interação entre seus elementos, e seria tal interação a facilitadora para uma nova percepção da obra literária.

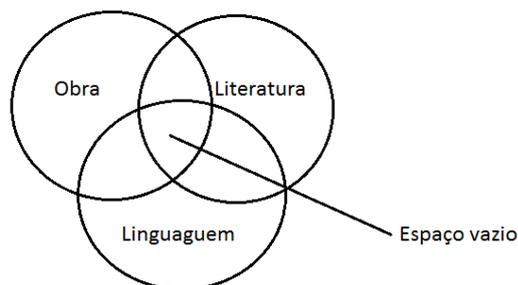
Foucault distingue três pontos para a elaboração do espaço literário: a linguagem, a obra e a literatura. Primeiro, a linguagem, a qual é percebida como sendo um acúmulo de palavras na história e no próprio sistema da língua. Em segundo, a obra, que seria o espaço de construção de uma linguagem própria, sendo constituída por uma opacidade, a partir dos efeitos criados por ela e que, atualmente, não reflete a realidade, fecha-se em si mesma. Assim, a literatura não seria a universalização de encontro de obras, mas o ponto de intersecção da relação entre a linguagem e a obra, e desta com a linguagem.

A literatura não é o fato de uma linguagem transformar-se em obra, nem o fato de uma obra ser fabricada como linguagem; a literatura é um terceiro diferente da linguagem e da obra, exterior à linha reta entre a obra e a linguagem, que, por isso, desenha um espaço vazio. (FOUCAULT, 1999, p.145)

O espaço vazio ao qual se refere o autor estaria relacionado ao universo da representação construído pela literatura. Agora, ela não pode ser mais considerada apenas como uma posição crítica da realidade, na medida em que possui autonomia. Ela compõe então, o *eu literário*, o qual surge deslocado. Desse modo, Foucault crê na diluição entre linguagem, obra e literatura.

O modo como Foucault compõe a relação entre esses elementos nos remete ao nó borromeano, tratado no capítulo anterior. As sintersecções que podemos formular, segundo seu pensamento, edificam *um outro* distinto e indissolúvel dos três. Seguindo essa linha de pensamento, defendemos que a obra possa corresponder ao Real, pois condensa o pensamento abstrato do escritor, sua percepção de mundo e de si mesmo. Encontra-se presente, mas nunca apreendido efetivamente. A obra, uma vez lida, jamais será a mesma para o sujeito que a leu, posto que o sujeito se modifica constantemente. Já o Imaginário está relacionado à literatura, que forma o cosmo da imaginação criadora, pela qual o *eu* pode imaginar-se completo. Por último, a linguagem que mantém analogia com o Simbólico,

pois é por meio dela que o escritor compõe sua singularidade. A maneira como o escritor a articula permite a percepção das estruturas significantes do sujeito, compondo o espaço de significação autônoma. Assim, o elo entre os três formam o espaço vazio no processo de significação da obra, lugar que deverá ser preenchido pelo sujeito-leitor.



Na literatura não há encontro absoluto entre a obra e a literatura. A obra jamais encontra seu duplo finalmente dado. Por isso, ela é a distância que há entre a linguagem e a literatura, uma espécie de espaço de desdobramento. Esse espaço especular é o que poderia chamar simulacro. (FOUCAULT, 1999, p. 148)

Dessa maneira, a obra, com sua linguagem hermética, que contempla a si mesma, é considerada o *duplo* do vazio. Seria a construção de uma relação especular ao nada, a qual transgredir a palavra, ocasionando sua morte. O caminho percorrido pelo signo é, agora, incerto. A palavra transgredida constrói a *palavra-enigma*, sua linha inconsútil não fornece respostas, mas questionamentos, lançando a literatura cada vez mais ao “espaço vazio”. Esse espaço seria formado pela intersecção entre o concreto e o abstrato do signo, compondo, assim, a transgressão e a morte.

Entretanto, como esse *duplo* se manifesta na obra literária? Observemos então, como sua relação ocorre na obra de Galeano, com os poemas “Ventana sobre el espejo”, da obra *Las palabras Andantes* (1993, p. 205), e “El encuentro”, de *Los hijos de los días* (2012, p. 398). Tais poemas já foram estudados no capítulo anterior, com o intuito de compreender o modo de estruturação da psique humana. Nesse momento da pesquisa serão observados quanto a sua composição poética.

*Solea el sol y se lleva los restos de sombra que ha dejado la noche.
los carros de caballos recogen, puerta por puerta,
la basura.
En el aire tiene la araña sus hilos de baba.
El Tornillo camina las calles de Melo. En el pueblo lo tie-*

*ne por loco. Él lleva un espejo en la mano y se mira con el
Ceño fruncido. No quita los ojos del espejo.
— ¿Qué haces Tonillo?
— Aquí — dice —. Controlando al enemigo.*

O poema é iniciado com uma construção neológica *solea*, verbo no presente do indicativo, derivado do substantivo *soleado* (ensolarado). A construção metalógica cria um movimento, compondo a primeira imagem poética do texto – à medida que o dia vai nascendo, o sol carrega os resíduos da noite.

*Solea el sol y se lleva los restos de sombra que ha de-
jado la noche.*

A imagem é instituída a partir do verbo *llevar*, que personifica o *sol*, dando-lhe autonomia, passando a imperar sobre *la noche*, que também é personificada, mas, agora, pelo verbo *dejado*. O simulacro é manifestado pela interação entre os elementos no plano sintagmático, os quais progridem não linearmente, no entanto, corroboram para a formação da estrutura metafórica do verso.

A progressão não é linear de uma unidade a outra; propriedades novas surgem, derivadas da relação específica entre unidades de níveis diferentes; e, se as unidades de mesmo nível tem entre si relações distributivas, os elementos de nível diferente tem relações integrativas. (RICOUER, 2000, p. 110)

A unidade entre *sol* e *noche*, no campo morfológico, é desfeita no semântico. Entretanto, a elaboração metafórica une um significante ao outro. Juntos, as diferenças semânticas integralizam um sentido ao outro. Talvez seja a integralidade entre os elementos distintos que permita a construção desse espaço, que possibilita o manifestar da realidade poética, como um simulacro. Logo, o substantivo concreto *sombras* materializa o nada, tornando significável o que não possui significação. A concretude do imaterial, por meio da interação entre os elementos da linguagem, permite a solidez do duplo literário.

A obra vai ser obrigada a ter uma linguagem única e, no entanto, bifurcada, uma linguagem desdobrada, visto que ao mesmo tempo em que diz uma história, que conta algo, deverá a cada momento mostrar, tornar visível o que é a literatura. (FOUCAULT, 1999, p. 146)

A bifurcação dita por Foucault corresponde à *sombra* edificada pelo signo desviado de sua referencialidade, criando o “entre” das palavras e permitindo a materialização do

poético no texto literário. O “entre” das palavras apresenta uma ligação íntima com o “entre” do sujeito, uma vez que a linguagem está intrinsecamente associada àquilo que está para além dela mesma.

[...] este para além é o inconsciente, uma vez que não podemos atingi-lo, é a transferência, uma vez que ela é verdadeiramente aquilo que modula os sentimentos de amor e ódio, os quais não são transferidos – a transferência, esta linguagem composta por tudo o que o sujeito nos possa apresentar. (LACAN, 1985, p. 238)

Para Lacan, é por meio da linguagem que o sujeito consegue exteriorizar seus sentimentos, devidamente modulados. No entanto, não se trata de qualquer linguagem. Esta, como o inconsciente, também está para além do sujeito. Logo, desdobrada. Esse vórtice formado pela palavra, só é possível por meio do universo metafórico da obra literária, “[...] uma obra que em certo sentido apaga toda palavra já escrita e, por isso, abre um espaço vazio.” (FOUCAULT, 1999, p. 146)

*El Tornillo camina las calles de Melo. En el pueblo lo tie-
Ne por loco. Él lleva un espejo en la mano y se mira con el
Ceño fruncido. No quita los ojos del espejo.*

Além do desdobramento feito pela palavra, a obra poética permite o nosso próprio desdobrar; ao lermos um texto no qual nos identificamos, ele passa a refletir o nosso *eu*. É isso que podemos identificar na sequência do poema. Apenas um *eu* não é o bastante para conseguir abarcar toda a complexidade humana, por isso, desdobra-se, cria representações de si mesmo. No poema de Galeano, a representação é constituída a partir da imagem do louco, o que é instaurado pelo verbo *caminar* no presente do indicativo, compondo o índice da condição de deriva e de loucura do sujeito.

É normal que os escritores encontrem seu duplo no louco ou em um fantasma. Por trás de todo escritor esconde-se a sombra do louco que o sustenta, o domina e o recobre. Poder-se-ia dizer que, no momento em que o escritor escreve o que ele cria no próprio ato de escrever não é outra coisa senão a loucura. (FOUCAULT, 2002, p. 243)

O louco manifestado é, na concepção foucaultiana, o duplo do escritor materializado no texto. Segundo o autor (2002), a loucura ocupa um lugar particular, tanto na cultura ocidental quanto na oriental. Naquela, cabe ao louco o papel de dizer a verdade e, nesta, ele se torna o portador do sagrado. Assim, Foucault compreende que é na forma

autêntica do ser da loucura que habita a verdade, tendo como um de seus representantes o escritor.

No texto, percebemos certa consciência do *eu*, reconhecendo, metaforicamente, sua condição neurótica em relação à existência de seu duplo, indicado pela aproximação do objeto espelho. Como vimos em análises anteriores, o espelho, artefato com presença marcante na obra de Eduardo Galeano, possui uma simbologia singular. É na imagem que o espelho oferece do *eu* que ele busca sua identificação. Sua bifurcação se efetiva na miragem oferecida pelo objeto, de modo que podemos compreender que o poema é o espelho. A escritura de um texto se efetua no reflexo de si mesmo.

*Él lleva un espejo en la mano y se mira con El
Ceño fruncido.*

Esse desdobramento do *eu*, em linguagem literária, compõe o eu-especular, o qual só é arquitetado pela tentativa de reconhecimento de si mesmo. Assim, o ato de caminhar desorientadamente, carregar o espelho e *mirarse*, representa a luta interna do *eu*.

No quita los ojos del espejo.

Não obstante, parece-nos existir um desejo de dominação do *eu* em relação ao seu duplo. Defendemos que não seria um desejo de dominação, mas, sim, de reconhecimento do outro que o espelho lhe oferece, o qual corresponde a si mesmo. A ação *reflexivo-analítica* de se olhar com severidade expressa a vontade de entender este que está diante de si. Recordemo-nos de que, para Lacan, é a ação de se reconhecer no espelho que inaugura o *eu*. A partir de então, o indivíduo é lançado no universo simbólico e alienante da linguagem, e só em virtude dela constitui-se como sujeito.

O próprio eu é um dos elementos significativos do discurso comum, que é o discurso inconsciente. Como tal, como imagem, ele está preso na cadeia de símbolos. É um elemento indispensável da inserção da realidade simbólica na realidade do sujeito. (LACAN, 1985, p. 236)

Sendo o poema a manifestação do inconsciente, não qualquer poema, mas aquele no qual o artista transcenda a objetividade da matéria, ele será, então, o reflexo íntimo do *eu*. Dessa maneira, quando ocorre a identificação entre sujeito e poema, o texto todo passa a operar, metaforicamente, como um espelho. Assim, o poema, como obra literária

autônoma, constrói um espaço no qual o homem se reencontra, descobre-se e se percebe, de fato, humano.

Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado. No poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante, como o fruto e os lábios. Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje; amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença. (PAZ, 2005, p. 123)

Comprendemos, então, que a obra poética é a consciência do sujeito de seu desdobrar e, ao mesmo tempo, uma busca do reconhecimento de si mesmo. Sendo o poema um espaço de desdobramento do sujeito, este universo multiplicado permite o manifestar das várias representações do *eu*. No entanto, como afirma Foucault, o universo da representação não mantém analogias com o mundo real, mas edifica um espaço vazio. Vazio, pois o *eu* não está lá na imagem que o poema oferece, mas compõe apenas uma representação.

No poema que segue, estruturado em forma de diálogo, o poeta uruguaio edifica o espaço de reencontro do *eu*.

El encuentro

La puerta estaba cerrada:

— ¿Quién es?

— Soy yo.

— No te conozco.

Y la puerta siguió cerrada.

Al día siguiente:

— ¿Quién es ?

— soy yo.

— No sé quién eres.

Y la puerta siguió cerrada

Al otro día:

— ¿Quién es ?

— Soy tú.

Y la puerta se abrió.

Composto por quatorze versos heterométricos, o texto pode ser percebido como um soneto, não em sua composição clássica, mas quanto à disposição das ideias no poema. Os quatro primeiros versos introduzem a tese, os outros quatro, a antítese, e, seguidamente, os seis últimos versos compõem seu desfecho, formando, desse modo, dois tercetos.

A elaboração metafórica gira em torno do substantivo concreto *puerta*, que compõe o campo sêmicode acessibilidade, individualidade e identidade. Este camposingulariza

puerta, a qual simboliza um obstáculo, que necessita ser transposto para que haja a identificação e o reconhecimento do *eu*.

La puerta estaba cerrada:

O espaço vazio é constituído pelo “entre” da porta e do sujeito, a distância que separa o *eu* de si mesmo. “O poema é um espaço vazio, mascarregado de eminências. Ainda não é presença: é um conjunto de signos que procuram seu significado e que não significam outra coisa, além de ser procura.” (PAZ, 2005, p. 104). Durante as análises, vamos percebendo que o poema se constitui como um espelho, sendo este produzido pelo próprio *eu*. O texto, como objeto, não reflete a si mesmo, mas, sim, o *eu* vazio destituído de subjetividade. O significado desfeito abre caminho para a busca do significante perdido, compondo a procura.

No poema, o verbo *estaba*, pretérito *imperfecto*, indica a transitoriedade da ação, a qual é determinada pelo particípio *cerrada*, que funciona no texto como adjetivo. Esta palavra caracteriza a condição do sujeito de não se reconhecer. Fechada, pois aquele que vê não é o *eu*, mas o outro. Surge, assim, por intermédio de uma voz, um primeiro questionamento. Voz que, segundo Alfredo Bosi, em sua obra *O ser e o tempo da poesia*:

[...] age quase sempre à distância do objeto. O seu ser, que não se vê, não move diretamente a coisa, substitui-a, evoca-a, faz que ela dance com outras coisas, leva-a rápido da esfera da imagem para o conceito e traz de volta, no ritmo e na melódia o objeto, ao estado de pura sensação. (2000, p. 71)

O distanciamento é a não identificação, o *eu* se distancia por não encontrar laços comuns. A busca pelo objeto é evocada pela ânsia do si mesmo, que o leva em direção à porta, que compõe a metáfora do espelho. “É o Outro do pacto da fala sempre latente, constituindo uma triangulação que incide na díade imaginária eu-outro.” (QUINET, 2012, p. 25).

— ¿Quién es?

A pergunta é o índice da não identificação de si mesmo, *la puerta* não é reconhecida. Não sendo nesta entrada que o *eu* habitaria, não habita porque não é o *eu* que diz, mas o outro. É ele que pergunta, que é responsável pela interpelação do *eu*. Para essa pergunta, o poema traz a primeira resposta:

— *Soy yo.*

A resposta indica que o que fala conhece o outro e o escuta. No entanto, “[...] a voz produz, no lugar da coisa, um fantasma sonoro, a palavra. O ser da linguagem, segundo Lacan, é o não-ser do objeto.” (LACAN, 1985, *apud* BOSI, 2000, p. 72). O outro, que diz, é apenas uma voz não identificada, não havendo o reconhecimento do *eu* o qual é oferecido como um objeto, refletido na imagem do poema.

Uma identificação do ego com o objeto perdido permite à libido prosseguir seu investimento na interioridade. O ego se torna, assim, por identificação, o objeto ambivalente de seu amor e de seu ódio. A perda do objeto é transformada numa perda no ego, e o conflito entre ego e sujeito prossegue através de nova clivagem entre a faculdade crítica do ego e o próprio ego alterado pela identificação. (RICOUER, 2005, *apud* GARCIA-ROZA, 2009, p. 204)

O reconhecimento assente ao *eu* um apaziguamento do espírito, porque oferece a possibilidade de completude do ser. Desse modo, o *eu* deposita no objeto significante tudo o que compreende como sendo ele mesmo. Quando o *eu* se observa e não consegue mais ver no outro aquilo que acreditava ser, a identificação com o objeto é perdida, e, então, o reconhecimento não acontece e o sujeito parte novamente em busca de outro significante.

Não ocorrendo a identificação do sujeito, ele lança o contra-argumento:

— *No te conozco.*
Y la puerta siguió cerrada.

O não reconhecimento faz com que *la puerta* siga fechada. O verbo *seguir* no pretérito *indefinido* é o indicador da temporalidade no poema, o tempo que o sujeito leva na observação de si mesmo. Notemos que este verbo deixa acionada a condição de transitoriedade da ação. Será essa transitoriedade ou durabilidade que instauraria tanto a motivação sgnica quanto a distância do sujeito de si mesmo, criando o espaço que anseia ser preenchido.

Para Paz, “[...] o homem é o inacabado, ainda que seja cabal em sua própria inconclusão, e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba, sem acabar-se nunca de todo.” (2005, p. 108). O acabar-se implicaria a morte; apenas com ela, a luta instaurada desde o nascimento do sujeito é terminada. A falta é a responsável pelo estado

vivente do sujeito, é ela que o motiva todos os dias. Logo, o não reconhecimento está ligado ao não estar completo e acabado.

O poema, seja ele em qualquer manifestação artística, seria um modo momentâneo de reconhecimento. Metáfora do espelho, o poema preenche o “entre”, fazendo emergir a verdade do *eu* que aí se encontra.

—¿ *Quién es ?*
 — *Soy tú.*
 Y la puerta se abrió.

O ato da abertura da porta representa o instante efêmero de reconhecimento do *eu*, ou seja, o outro desconhecido é identificado, e, assim, reconhece-se no outro, que é ele mesmo.

Em nossa introdução, falamos da experiência que tivemos durante as aulas da disciplina *Gêneros Literários: poesia*, em uma das quais uma colega fez um depoimento que marca essa vivência com o poema. Segundo ela, os sentimentos que surgem da experiência poética causam sofrimento. Acreditamos que o sofrimento esteja ligado ao desvelamento do *eu* e ao reencontro de si mesmo, ação só possível pela vivência da *outridade*.

Experiência feita de tecido de nossos atos diários, a *outridade* é antes de mais nada, a percepção de que somos sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. (PAZ, 2005, p. 107)

É a vivência da *outridade* que permite a humanidade do ser. Poder conviver com os outros, e, a partir deles se constituir, é o que diferencia o homem dos outros animais. É a capacidade de fazer da dor do outro a sua, de olhar para o outro e se ver, que transforma o indivíduo em sujeito singular. Somos humanos, pois os outros nos constituem, e por isso, não somos nós, mas *outro*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, percebemos que realizar um estudo literário não implica somente observar os mecanismos linguísticos utilizados pelo escritor, ou compreender seu contexto sócio-histórico. É preciso tentar perceber o diálogo existente entre o contexto (espaço exterior) e a obra (espaço interior).

O mundo exterior, como vimos na teoria lacaniana, é responsável pelo processo de constituição do sujeito. Será na relação dialógica entre o sujeito e seu contexto social que ele se constituirá como humano. Compomo-nos humanos a partir da interação com o *outro*, sendo possível afirmar que o *eu* só existe devido ao jogo especular com o *outro*. Supomos ser o que somos, porque identificamos no *outro* aquilo que acreditamos ser.

É na relação especular que o sujeito é lançado ao universo da linguagem. O sujeito não existe fora dela. Não existe, pois é em seu meio que ele atribui significado às coisas. A significação está ligada ao espaço simbólico construído pelo *eu*. É nesse lugar que está para além do sujeito, que ele *ex-siste* como *eu*. Nesse processo, o inconsciente é responsável pelo jogo metafórico e metonímico das cadeias significantes, as quais compõem o jogo do desejo na busca pela completude do ser. A busca pelo objeto significante movimenta o sujeito e é por causa de sua incompletude que ele se vê obrigado a se lançar no jogo perpétuo do desejo.

Na poética de Eduardo Galeano, percebemos que as representações do *eu*, que foram sendo construídas, foram ofertadas pela analogia com o espelho. Pareceu-nos que o espelho sempre fracassou em sustentar o retorno de uma imagem com a qual ele poderia se identificar. Dessa relação especular surge então, um *outro* poderoso que passa a dominar o *eu*, levando-o a não se reconhecer. A não identificação é manifestada pelo *eu* da consciência do sujeito. O *eu*, em Galeano, é o não-ser, e ele sabe que não o é. Desse modo, o não-ser, marcado pela ausência do significante perdido, é o responsável pelas animadas representações do *eu* na busca do-si-mesmo.

É a busca que compõe a *outridade*. O *eu* destituído de sua harmonia cósmica sente-se descentralizado. Tal descentramento leva o *eu* da consciência a se lançar na busca de significantes efêmeros. Quando no poema “Los siete pecados capitales” (2003, p. 7) uma das representações admitiu ter vontade de estilhaçar o espelho e não o fez, ele demonstrou a força do *grande Outro* que se manifestava. O alcançar é o que define a

construção da *outridade* na poética de Eduardo Galeano. Lançar-se nesse jogo significa existir. É o jogo da busca pelo *eu* que compõe a *animada* vida, enquanto sua não existência simboliza a morte do sujeito. Assim, compreendemos que cada texto escrito pelo autor é a materialidade de uma representação do *eu* que tenta alcançar sua identificação no *o outro*.

Compreendemos também que, na lírica de Galeano, o atamento do Real, do Simbólico e do Imaginário, que diz respeito ao gozo do *Outro*, relaciona-se ao gozo na própria textura da linguagem, gozo fantasiado pelas representações do *eu* como sendo pertencente ao *outro*. Entretanto, por mais que ele sempre buscasse este *outro*, sempre se encontrava só. Estanto sozinho, não há o reflexo do *eu* no *outro*: se não nos vemos no espelho do *outro*, não existimos, por isso, Galeano não se identifica. Extrapolando a realidade do poema, e observando a vivência do autor, percebemos que Galeano sente que sua pátria não é mais a mesma, anterior à sua partida. Com o exílio, algo em seu *eu* foi modificado. Sua estrutura psíquica continua a mesma, por outro lado, seus significantes mudaram, fazendo com que seu *eu* também mudasse.

Quanto ao aspecto literário, os poemas arquitetados pelo escritor podem ser considerados como reflexos das imagens significantes do inconsciente, pois se organizam por meio de transposições metonímicas, as quais constroem o universo simbólico de sua obra literária, transpondo a referencialidade de suas narrativas históricas.

Embora a poesia não seja religião, nem magia, nem pensamento, para realizar-se como poema apóia-se em algo alheio a si mesma. Alheio, mas sem o qual não poderia encarnar-se. O poema é poesia e além disso, outras coisas. E este *além disso* não é algo postigo ou acrescentado, mas um constituinte de seu ser. Um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar. (PAZ, 2005, p. 51)

Refletindo sobre as palavras do teórico, não há nada mais singular que as imagens produzidas pelo inconsciente do sujeito, pois em sua estrutura estão as informações mais importantes acerca de seu *eu*: seus medos, suas angústias e seus desejos. Tudo o que o sujeito acredita ser está lá, gravado. Assim, a *palavra-enigma* permite a manifestação do inconsciente. O signo poético, ao unir som e sentido, extingue o significado da palavra, deixando em evidência a verdade do significante, que é a realidade poética.

[...] el poetizar, se alcanza la unidad intencionalmente creada del momento sentimental. La intuición consiste en una visión penetrante de la realidad, el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que les dá nuestro intelecto. (ALONSO, 1965, p. 11)

Na concepção do poeta espanhol, poetizar é atingir a intencionalidade manifestada por um instante provocado pelo sentimento. O sentimento é a *anima* do sujeito, o que o movimenta. O poema é, assim, o lugar da solidez dessa *anima*. Logo, podemos concluir que a poética de Galeano é o que o movimenta na busca pelo reconhecimento de si mesmo.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Tradução e apresentação Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1965.

ARANTES, Paulo Eduardo. Hegel no espelho do Dr. Lacan. In: *Psicologia USP*. v 6, São Paulo: Edusp, 1995, p. 11-38.

BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 6ª Ed. São Paulo: HUCITEC Hucitec, 2010.

BARTHES, Roland. *Crítica e variedades*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Elementos de semiologia*. Tradução Izidiro Blisktein. São Paulo: Cultrix, 1964.

BARTUCCI, Giovana. *Psicanálise, literatura e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Vol I, Campinas, SP: Pontes, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 1998.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barros. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *O próprio poético: ensaios de revisão da poesia portuguesa atual*. São Paulo: Quíron, 1973.

COHEN, Jean. *Estrutura e linguagem poética*. Tradução Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução Luis Dagobert de Aguiar Roncari. São Paulo: Edusc, 2002.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Tradução Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Motari. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Tradução Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FOUCAULT, Michel. A linguagem tornada objeto. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.408-416.

_____. A escrita de si. In: *Ética, sexualidade, política*. Org. e seleção de textos Manuel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2004, p. 145-162.

_____. *A microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Seleção de textos Manuel Barbosa da Mota, tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. *Historia de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

GALEANO, Eduardo H. *Los días siguientes*. Montevideo: Arca, 1963.

_____. *Días y noches de amor y de guerra*. Montevideo: Arca, 1985.

_____. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo XXI, 1989.

_____. *Las venas abiertas de América Latina*. La Habana: Siglo XXI, 1991.

_____. *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1993.

_____. *Patás Arriba: la escuela del mundo al revés*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.

_____. *La canción de nosotros*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

_____. *Boca del tiempo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

_____. *Espejos: una historia casi universal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

- _____. Los hijos de los días. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Freud e o inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- GOLDMAN, Lúcia. Introdução aos Problemas de uma sociologia do Romance. In: *A sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 7-28.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução Walter h. Geenem. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008
- _____. *Introdução as obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- KALINA, Eduardo. *O duplo*. São Paulo: Grávida. 1984.
- KELL, Maria Rita. Minha vida daria um romance. In: *Psicanálise, literatura e estética da subjetivação*. Org. Giovanna Bartucci. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Edition Du Seuil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1966.
- _____. *O seminário. Livro 1. Os escritos técnicos de Freud*. Versão brasileira de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- _____. O aturdido. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 448-500.
- _____. *O seminário. Livro 2. O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. (1954-1955)*. Tradutores, Marie Christine Laznik Penot; com a colaboração de Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, sd.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LIMA, Luis Costa. Um par problemático: representação e sujeito moderno. In: *Psicanálise, literatura e estética da subjetivação*. Org. Giovanna Bartucci. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura. In: *Linguagem e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 137-174.

MARINI, Marcelle. A crítica psicanalítica. In: *Métodos críticos para a análise literária*. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fonte, 1997, p. 45-95.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2003

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Siglo XXI, 2010.

_____. *Signosemrotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. Org. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RAMA, Ángel. Dez problemas para o Romancista Latino-Americano. In: *Literatura e cultura na América Latina*. Tradução: Rachel La Corte dos Santos. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *Programa de estudos latino-americanos* In: *Almanaque -Cadernos de literatura e ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Editora Loyola, 2005.

RIVERA, Tania. Ensaio sobre sublimação. In: *Discurso*. São Paulo: Almeida, 2007, p. 312-324.

ROBERT, Marthe. *Romance das Origens, origens do romance*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apresentação e tradução de José Tomaz Brum. 2ª Ed, Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

SARTRE, Jean Paul. *Questões de literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultirx, 2006.

STRAUSS, Anselm. *Espelhos e máscaras*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999.

TOVOROV, Tzvetan. FÓNAGY, Ivan. COHEN, Jean. *Linguagem e motivação: uma perspectiva semiológica*. Porto Alegre: Globo, 1977

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VORCARO, Angela. LUCERO, Ariana. *ENTRE REAL, SIMBÓLICO E IMAGINÁRIO: Leituras do autismo*. Psicol. Argum. Curitiba, v. 28, 2010, p. 147-157.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

YLLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Tradução Evelina Verdelho. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

APÊNDICE

DO ESCRITOR ENGAJADO AO POETA SUBTERRÂNEO

Eduardo Hughes Galeano, ou apenas Eduardo Galeano, como ele mesmo prefere ser chamado, nasceu no Uruguai na cidade de Montevideu em 03 de setembro de 1940. Filho de família com descendência alemã, sempre foi um sonhador e, como a maioria dos meninos, quis um dia ser jogador de futebol.

Já foi operário de fábrica, arrecadador de impostos, mensageiro e pintor de cartazes. Desde muito jovem demonstrou intimidade com as artes. Quando tinha catorze anos, foi vencedor de um concurso de caricaturas, o qual possuía como foco a temática política. Este concurso foi promovido por um jornal socialista de Montevideu chamado *El sol* onde, anos mais tarde, Eduardo Galeano iniciaria sua carreira como cartunista.

Sua trajetória jornalística começa muito cedo, em 1960, quando Galeano tinha apenas 20 anos. Com o vigor da juventude e seus ideários políticos, o escritor vê na atividade midiática um mecanismo de denúncia social e a oportunidade de expressar seu ponto de vista sobre os acontecimentos da época.

Ele se torna redator chefe de uns dos jornais mais conceituados do Uruguai, *Marcha*, onde permaneceu até 1973. Este jornal tornou-se, no período, um instrumento para o intercâmbio ideológico entre os militantes de esquerda do país. Deste modo, enquanto esteve no jornal, Galeano pode aprimorar sua prática jornalística, tendo sempre a consciência que seu papel era o de denunciar os desvios morais, éticos e políticos de seus governantes.

Vendo as condições de exploração, miséria e dominação vivenciadas pela população latinoamericana, Galeano decide realizar uma viagem pelo continente, com o intuito de conhecer de perto a história de seus conterrâneos. Graças a essa viagem, escreve em 1971, sua obra mais conhecida *Las venas Abiertas de América Latina*, na qual, por meio de ensaios jornalísticos, trata do processo de colonização do continente, da exploração do homem pelo próprio homem e das barbáries do regime ditatorial. Ao lermos os ensaios, percebemos o posicionamento engajado do escritor e seu inconformismo no modo como é tratado o ser humano.

Existe siempre, creo, una íntima relación entre la intensidad de la amenaza y la brutalidad de la respuesta. No puede entenderse, creo, lo que hoy ocurre en Brasil y en Bolivia sin tener en cuenta la experiencia de los regímenes de Jango Goulart y Juan José Torres. Antes de caer, estos gobiernos habían puesto en práctica una serie de reformas sociales y habían llevado adelante una política económica nacionalista, a lo largo de un proceso cortado en 1964 en el Brasil y en 1971 en Bolivia. De la misma manera, bien se podría decir que Chile, Argentina y Uruguay están expiando el pecado de esperanza. El ciclo de profundos cambios durante el gobierno de Allende, las banderas de justicia que movilizaron a las masas obreras argentinas y flamearon alto durante el fugaz gobierno de Héctor Cámpora en 1973 y la acelerada politización de la juventud uruguaya, fueron todos desafíos que un sistema impotente y en crisis no podía soportar. El violento oxígeno de la libertad resultó fulminante para los espectros y la guardia pretoriana fue convocada a salvar el orden. El plan de limpieza es un plan de exterminio. (GALEANO, 1971, p. 222)

Em seu posicionamento político, ao expor um período da história brasileira e boliviana, revela que a moeda de barganha do poder é a vida.

Por meio de seu trabalho jornalístico, Eduardo Galeano teve a oportunidade de vivenciar seu continente, percebendo nele uma pluralidade cultural grandiosa, dando-lhe substratos para a composição de suas obras.

O ingresso do escritor ainda jovem na atividade jornalística contribuiria decisivamente na forma em seu estilo de escritura. Galeano tem sua primeira experiência com a escrita nas reportagens, amiúde, de corte político, em que a realidade aparecia continuamente golpeada pelas circunstâncias. (SILVA, 2011, p. 20)

Deste modo, observando a realidade de seus pares, Galeano vai construindo em si uma identificação com o sofrimento humano, trazendo para ele a responsabilidade de dar voz àqueles que a perderam. Infelizmente, com o Uruguai tomado pelo poder ditatorial de Juan María Bordaberry, Galeano se muda para a Argentina sob ameaças de morte. No entanto, neste mesmo ano, o general Jorge Rafael Videla, toma o poder, também mediante um golpe militar, e consegue estabelecer o regime ditatorial mais violento da América Latina, estima-se que seja trinta mil mortos ou desaparecidos.

No período em que permaneceu na Argentina (1973-1976), Galeano concretiza o sonho de compor uma revista de caráter cultural, que chamou *Crisis*, uma das revistas mais importantes do país. Galeano percebe que este meio de comunicação se torna uma ferramenta importante para a disseminação da cultura e da ideologia revolucionária. Ela passa, então, a funcionar como um lugar de debates para os intelectuais da época. No

período em que esteve em circulação, a revista conseguiu a marca de 35.000 exemplares, em quarenta edições.

Galeano visualiza o espaço literário. Seu contato com o mundo da literatura se dá aos vinte e três anos, com a publicação da obra *Los días siguientes* (1963). Para Silva,

[...] sua produção inicial não demonstrava explicitamente seu comprometimento político, estava mais próxima à tendência existencialista da época. Seus escritos jornalísticos e literários mesmo não sendo contraditórios, não evidenciavam seu tom incisivo já manifesto em suas primeiras produções nos jornais, contextualizadas à base de linguagem descritiva e baseadas em fatos documentais. (SILVA, 2011, p. 22)

De acordo com a teórica, o tom incisivo em Galeano, e a transposição do meramente descritivo, vai sendo construído com a maturidade na prática jornalística. É nela que o escritor encontra mecanismos para a solidez de sua escritura denunciativa. Entre estes, estava o hábito de dar voz às camadas populares. Com isso, Galeano vai desenvolvendo uma aproximação com a classe trabalhadora e se identificando com aquela realidade.

Ángel Rama, crítico uruguaio, publica em um caderno de ensaios intitulado *Almanaque* (1976), um artigo ao qual deu o título “Galeano en busca del hombre nuevo”. Rama, nesse artigo, enfatiza que as características recorrentes na obra de Galeano seriam uma defesa apaixonada de seus temas, uma perspectiva populista e a predileção por retratar pessoas das camadas populares.

O crítico ressalta ainda, que a situação de agravamento da crise uruguaia e latinoamericana acabam por tocar profundamente Galeano, uma vez que se podia perceber que agora, depois da vasta vivência, o escritor tinha a dimensão do estado de marginalização em que vivia grande parte da população latinoamericana.

Com a Argentina tomada pela Ditadura, o trabalho de Galeano é considerado uma afronta ao regime. A partir de então, começa a sofrer perseguição política e, logo, vê-se novamente obrigado a se mudar, agora, para Barcelona, na Espanha. Para Galeano, o tempo que permaneceu fora do Uruguai serviu para o seu fortalecimento, e pudesse transmitir uma percepção sólida de seus ideais aos seus conterrâneos.

Anos mais tarde, com o final do regime ditatorial, em 1986, Julio María Sanguinetti, devolve ao Uruguai o seu estatuto de Estado Democrático, e enfim, Galeano pode retornar ao lar. No entanto, o escritor não consegue de imediato sentir-se pertencente à sua nação, este não pertencimento o levava a indagações constantes.

¿Cuál sería la alternativa al exilio, al menos en el Río de la Plata y en la etapa actual? Para sobrevivir, tendríamos que convertirnos en mudos, desterrados, en nuestros propios países, y el exilio de adentro es siempre más duro, y más inútil que cualquier exilio de afuera. (GALEANO, 1988. p.304)

Acreditamos que tenha sido esse exílio de dentro que tenha se condensado em matéria poética. Sentir-se não pertencente, inquieta seu espírito. A inquietação, na concepção de Valéry (1990), é a instauradora da atmosfera poética. Ela conduz o ser ao tormento da alma, o tormento transforma-se em espanto. O espanto trará o anseio pelo comunicar. No entanto, não se trata de um simples falar, mas de um dizer que consiga abarcar toda a complexidade do instante perpétuo, o comunicar primeiro exige a palavra imaculada do cotidiano, e esta, sem dúvidas, encontramos-na na palavra poética.