

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCELA WANGLON RICHTER

A SEDUÇÃO DO SONHAR:  
OS CAMINHOS DO DEVANEIO POÉTICO EM DOIS POETAS  
SUL-RIO-GRANDENSES

Porto Alegre - RS

2013

MARCELA WANGLON RICHTER

A SEDUÇÃO DO SONHAR:  
OS CAMINHOS DO DEVANEIO POÉTICO EM DOIS POETAS  
SUL-RIO-GRANDENSES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor.

Orientadora: Dr. Maria Eunice Moreira

Porto Alegre - RS

2013

**R535s** Richter, Marcela Wanglon  
A sedução do sonhar: os caminhos do devaneio poético em  
dois poetas sul-rio-grandenses. / Marcela Wanglon Richter. –  
Porto Alegre, 2013.  
265 f.

Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras,  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).  
Área de Concentração: Teoria da Literatura.  
Orientação: Profa. Dra. Maria Eunice Moreira.

1. Fenomenologia e Literatura. 2. Poesia Rio-Grandense.  
3. Devaneio Poético. 4. Mito (Literatura). 5. Imaginação  
Material. 6. Meyer, Augusto - Crítica e Interpretação.  
7. Bertholdo, Oscar - Crítica e Interpretação. I. Moreira, Maria  
Eunice. II. Título.

CDD 869.9917  
142.7

**Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária:  
Cíntia Borges Greff - CRB 10/1437**

## AGRADECIMENTOS

Este é o sonho de uma professora e pesquisadora no início da caminhada. Ele jamais poderia ter sido realizado sem a compreensão fraterna e o apoio irrestrito de muitas pessoas que estiveram sempre com as mãos estendidas a me amparar. A vocês, quero agradecer.

A Deus, sem cuja permissão nada poderia acontecer.  
Aos bons espíritos de luz que me abençoaram.

À minha mãe, Idelma Wanglon. Mãe querida, o teu amor e a tua dedicação foram determinantes nesta jornada. O melhor que tenho em mim é fruto de tudo o que aprendi contigo. Obrigada, mãezinha!

Aos meus irmãos Pablo e Matheus. Manos queridos, obrigada pela torcida e pela alegria de todos os dias. É um privilégio ser irmã de homens com corações tão bonitos.

Às cunhadas, Elisa Meneses e Ane Kupka, agradeço pelos abraços carinhosos e pelas palavras de motivação sempre amorosas.

Às pequenas flores do meu jardim, Sophia e Mariana, minhas sobrinhas. Vocês são a alegria da tia. Agora, o trabalho terminou e vamos brincar muito. Amo vocês!

À minha avó, Maria Isabel Wanglon e ao meu avô, Waldemar Lemos (presença viva no meu coração). O entusiasmo de vocês com meu trabalho sempre me emocionou. Com vocês aprendi a cultivar o dom da esperança e agradeço comovida.

Às tias, Ivone, Dilma, Leninha e aos tios Zeca e Clair. Às primas Géssyka, Érica, Natália, Paolla e aos primos William e Rodrigo, agradeço a torcida animada!

À minha orientadora, Professora Maria Eunice Moreira. Professora, a senhora trouxe luz para minha vida. Espero um dia fazer pelos meus alunos o que a senhora fez por mim. Com simplicidade, inteligência e alegria, a senhora percebe o melhor de cada pessoa, porque seu olhar para o mundo está repleto de amor. Obrigada pelo carinho e pela generosidade em compartilhar tanta sabedoria comigo.

Às amigas e aos amigos de Rio Grande: Edilaine Nascimento, Marcio Souza, Luis Sá, Dionei Souza, Dagmar Pardo, Fabiane Resende, Magda Furtado, Dona Lurdes, Dimi Furtado e Jeane

Dutra. Cada um de vocês, de modos muito particulares, abriu um espaço de generosidade para mim quando precisei. Minha admiração por vocês é imensa e nossa amizade é para sempre.

À Raquel Rolando Souza, minha orientadora na graduação e no mestrado. Professora, minha gratidão é eterna. Obrigada por ter apresentado a mim um caminho para poesia.

Às amigas e ao amigo de Porto Alegre: Gisele Flores, Cibele Freitas e Sullivan Flores. No meu coração, somos mais que amigos, somos irmãos!

À Professora Ana Maria Lisboa de Mello, pelo carinho e pelo incentivo de sempre.

Às secretárias do PPGL/PUCRS, Isabel e Tatiana, pela paciência, pela competência e, sobretudo, pelo sorriso amigo que tranquiliza a todos.

Às amigas e aos amigos de Lisboa: Ana Carolina Rigonni, Carol Mendes, Daniel Precioso, Jumpei Fugita, Franscisca Martins, Natalinha Prado, Rosa de Souza, Sayaka Hamamoto, Chiraro Hirose, Ana Esteves e Suellen Augusta. Queridos amigos, muitas coisas passam no meu coração ao lembrar de cada um de vocês. Lisboa é linda, mas sem vocês creio que nossa cidade perderia parte de seu encanto. Obrigada!

Ao Professor Helder Godinho, agradeço a generosidade e o carinho com que me recebeu na Universidade Nova de Lisboa. O convívio com o Professor no CEIL foi determinante nesta caminhada. Para sempre, em meu coração e em meu pensamento, aqueles dias iluminados de conversas nas tardes ensolaradas de Lisboa.

À Professora Margarida Alpalhão, pelo acolhimento fraterno e pela amizade.

Quero agradecer ainda:

Aos poetas Tagore, Lorca, Murilo Mendes, Drummond, Bandeira, Cesariny, Ramos Rosa, Herberto Helder, Fernando Pessoa, e às poetas Adélia Prado, Cecília Meireles e Sophia de Mello - mestres na arte da vida e das palavras. Esta tese foi também um jeito de ficar mais perto de vocês.

Ao CNPq, pela bolsa concedida durante o doutorado.

À CAPES, pela bolsa sanduíche.

Para minha mãe!

## RESUMO

Pascigo para nossa fome original de beleza e de consciência, a poesia talvez seja uma das produções humanas que melhor testemunhe o modo pelo qual os afetos impulsionam nossos movimentos no mundo e a produção de saberes. As teorias do imaginário defendidas por Gaston Bachelard e Gilbert Durand fornecem um horizonte filosófico que favorece a compreensão de algumas das singularidades da arte lírica. O estudo do devaneio poético revela a formação de um pensamento complexo que dá testemunho de uma visão de mundo e de um modo de compreender a poesia. A fenomenologia e a mitocrítica servem como ferramentas de compreensão dos dois universos poéticos escolhidos para a discussão proposta. As obras poéticas de Augusto Meyer e de Oscar Bertholdo revelam o desenvolvimento de um projeto de valorização do coletivo e do espiritual, cuja orientação encontra no devaneio o fundamento primordial para instituir o diálogo entre o individuado e o social, o mítico e o histórico, o sagrado e o secular.

**Palavras-chave:** Poesia. Devaneio poético. Imaginário. Imaginação material. Mito.

## **ABSTRACT**

Pasture to our original hunger of beauty and consciousness, poetry might be one of the human productions which best witness the way in which the affections drive our movements in the world and the production of knowledge. The theories of imaginary defended by Gaston Bachelard e Gilbert Durand provide a philosophical horizon that promotes understanding of some of the singularities of the lyric art. The study of the poetic reverie reveals the formation of a complex thought that bears witness of a worldview and a way to understand poetry. The phenomenology and the myth-criticism serve as tools of understanding of the two poetic universes chosen for the proposed discussion. The poetic works of Augusto Meyer and of Oscar Bertholdo reveal the development of a recovery project of the collective and of the spiritual, whose orientation is in reverie, the primary basis for establishing the dialogue between the individual and the social, the mythical and the historical, the sacred and the secular.

**Key-words:** Poetry. Poetic reverie. Imaginary. Material imagination. Myth.

## SUMÁRIO

<b>1. SÓ SE PODE ESTUDAR O QUE PRIMEIRAMENTE SE SONHO</b> .....	<b>11</b>
1.1 Antecedentes do trabalho: origens do sonho .....	11
1.2 Proposta da tese .....	14
1.3 Metodologia e práticas de leitura .....	16
1.4 Estrutura da tese .....	21
<b>2. A POÉTICA DO IMAGINÁRIO</b> .....	<b>27</b>
2.1 Contribuições teóricas .....	27
2.2 O caracol material .....	29
2.3 Poesia e ciência: a bem-aventurança de um encontro .....	30
2.4 Imaginação formal e imaginação material .....	36
2.5 Imaginário e percepção: convergências e divergências ...	41
2.6 A primitividade da imagem e o ofício da linguagem .....	44
2.7 O caminho da fenomenologia: a construção do método .....	48
2.8 A poética do devaneio .....	53
<b>3. OS CAMINHOS SOCIAIS DA IMAGEM E DO MITO</b> .....	<b>62</b>
3.1 Imaginário e sociedade .....	62
3.2 Os caminhos do símbolo .....	63
3.3 As estruturas antropológicas do imaginário .....	68
3.4 O mito e sua perspectiva social .....	76
3.5 Poesia e mito: aproximações possíveis .....	86
<b>4. NO PAMPA E NO MUNDO: DOIS POETAS GAÚCHOS</b> .....	<b>98</b>
4.1 Apontamentos iniciais para uma bacia semântica .....	98
4.2 Augusto Meyer: o espelho e a crise .....	101
4.3 Oscar Bertholdo: o vale e seus cânticos .....	109
<b>5. AS ÚLTIMAS IMAGENS</b> .....	<b>113</b>
5.1 Últimos poemas: palavra e finitude .....	113
5.2 As horas ligeiras .....	115
5.2.1 Na respiração do espaço .....	116
5.2.2 Larva do sonho .....	121
5.3 O lúcido instante .....	124
5.3.1 Um vago véu .....	125
5.3.2 Reflexo refletido .....	129
5.4 Pura música .....	131
5.4.1 Gesto claro .....	132
5.4.2 O leite da luz .....	134
5.4.3 O dom da vida .....	136
5.5 A perdida luz .....	139
5.5.1 Os olhos crescem .....	140
5.5.2 Melodia tímida .....	145
5.5.3 Luar dos trigais .....	150
5.6 A voz do mar .....	151
5.6.1 Praia interior .....	153
5.6.2 Búzio estranho .....	157
5.6.3 Maior que o mar .....	159
<b>6. O LUGAR DAS IMAGENS</b> .....	<b>163</b>
6.1 Lugar: o ofício poético .....	163
6.2 Quem traça no caos .....	165
6.2.1 A solidão de se ouvir .....	167
6.2.3 Raiz reversível .....	169

6.2.4	A fleuma toda .....	176
6.3	Cerimonial: o velho óbulo .....	178
6.3.1	Travessia do rio .....	179
6.3.2	Na força irresistível .....	188
6.4	Carpintaria de todas as coisas .....	189
6.4.1	O lento abismo .....	190
6.4.2	À porta do imperscrutável .....	195
6.5	Um vale de se ver .....	197
6.5.1	O fundo das raízes .....	199
6.5.2	O caleidoscópio súbito da aurora .....	204
6.6	O campo limpo .....	205
6.6.1	As sementes .....	207
6.6.2	Todo ser anseia .....	211
<b>7.</b>	<b>A COMPOSIÇÃO DO CORO .....</b>	<b>215</b>
7.1	Os acordes do imaginário .....	215
7.2	A canção rediviva .....	222
<b>8.</b>	<b>ANEXOS .....</b>	<b>228</b>
8.1	Anexo 1 .....	228
8.2	Anexo 2 .....	247
<b>9.</b>	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>259</b>
9.1	Obras poéticas .....	259
9.2	Referenciais teóricos .....	260

No dia em que a flor do lótus desabrochou, minha mente vagava, e eu não a percebi. Estava com a cesta vazia, e a flor ficou esquecida.

Somente agora e novamente, uma tristeza caiu sobre mim. Acordei de meu sonho, sentindo o doce rastro de um estranho perfume no vento sul.

Essa vaga doçura fez meu coração doer de saudade. Pareceu-me ser o sopro ardente do verão, procurando completar-se.

Eu não sabia então que a flor estava tão perto de mim, que ela era minha, e que essa perfeita doçura tinha desabrochado no fundo de meu próprio coração.

RABINDRANATH TAGORE

## 1. SÓ SE PODE ESTUDAR O QUE PRIMEIRAMENTE SE SONHOU

### 1.1 Antecedentes do trabalho: origens do sonho

todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe dizem respeito.

Gaston Bachelard <sup>1</sup>

Assumimos compromissos com os poetas que lemos e amamos, conforme indica Bachelard. Sendo assim, minha escolha de dar continuidade ao trabalho do mestrado não poderia ser outra.

A gênese desta tese encontra-se em minha dissertação de mestrado, intitulada "Toda a gente lê no azul mais alto o seu destino: poesia e imaginário em *Giraluz* (1928), de Augusto Meyer", apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), no ano de 2007, sob a orientação da Professora Raquel Rolando Souza. Naquela ocasião, propus uma leitura da obra poemática *Giraluz*, de Augusto Meyer, a partir do vínculo mítico estabelecido entre a poesia do autor gaúcho e a imagem primordial do Ar.

As reflexões oriundas daquela pesquisa estabeleceram diálogo com a teoria dos arquétipos, desenvolvida por Carl

---

<sup>1</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.10.

Gustav Jung; com a fenomenologia do imaginário, proposta por Gaston Bachelard; com os estudos relativos ao trajeto antropológico das imagens simbólicas, postulados por Gilbert Durand; com os estudos acerca do mito, desenvolvidos por Mircea Eliade, Georges Balandier e Joseph Campbell. Os resultados obtidos na dissertação de mestrado motivaram a ampliação do trabalho que havia sido realizado. Com o ingresso no doutorado e a partir das coordenadas dadas por minha orientadora, Professora Maria Eunice Moreira, a proposta de trabalhar com poesia e imaginário e dar seguimento à pesquisa de mestrado foi constantemente discutida.

A ideia de estudar a obra de Oscar Bertholdo foi acolhida por nós pela possibilidade de ampliar o debate relativo ao devaneio. Fonte de simbologias, mitos e arquétipos vinculados a sonhos ancestrais de liberdade, autoiluminação e comunhão, a obra de Bertholdo dialoga com a lírica de Meyer, trazendo questões importantes para os estudos dedicados à ligação entre lírica e imaginário.

Ao longo dessa caminhada, o presente trabalho recebeu inúmeras contribuições que enriqueceram muito meu olhar em relação à poesia. Dentre elas, creio que uma das mais importantes tenha sido a qualificação da tese, em setembro de 2011. A partir das leituras atentas e criteriosas da Professora Ana Maria Lisboa de Mello (PUCRS) e do Professor Antônio Mousquer (FURG), tive a oportunidade de repensar algumas questões relevantes do trabalho. Com as arguições e os comentários dos professores, pude refletir mais oportunamente as relações entre a poesia e o mito.

De janeiro a julho de 2012, por meio do Programa de Bolsa Sanduíche no Exterior, realizei estágio de pesquisa no Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (CEIL), na Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação de seu coordenador, Professor Helder Godinho, pesquisador e tradutor das obras de Gilbert Durand para a língua portuguesa.

O trabalho desenvolvido junto ao CEIL pode ser sintetizado a partir de algumas atividades principais, as quais gostaria de destacar: I-) realização do Seminário Permanente de Investigação Teórica; II-) leitura das obras teóricas e literárias mais relevantes que compõem o *corpus* de investigação dos grupos de pesquisa do CEIL; III-) levantamento bibliográfico do material referente à imagem, ao imaginário, ao mito, à mitocrítica e à mitanálise, junto ao acervo da Biblioteca do CEIL; IV-) participação em reuniões de orientação e de avaliação do trabalho que está sendo desenvolvido no CEIL; V-) cumprimento de turnos de pesquisa na Biblioteca do CEIL e VI-) comparecimento às reuniões periódicas de orientação com o Professor Helder Godinho.

O Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (CEIL) destaca-se na Europa por realizar um trabalho de pesquisa que propõe paradigmas teóricos e investiga práticas e metodologias de leitura orientadas pelo viés do imaginário. Dessa forma, o estágio de pesquisa realizado junto ao CEIL possibilitou-me uma ampliação dos referenciais teóricos do imaginário e um esclarecimento maior em relação às práticas hermenêuticas que elegem o imaginário como fio condutor de abordagem da obra literária.

Na vigência do período de pesquisa, além de estudar a teoria sobre o imaginário, pude discuti-la com um grupo de pesquisadores que se reúne em torno de um mesmo ideal: fornecer subsídios para a compreensão da teoria do imaginário e problematizar sua pertinência enquanto horizonte de estudo da literatura. Tive a oportunidade de avaliar criticamente a apropriação que tenho realizado dos conceitos oriundos da teoria do imaginário e a maneira pela qual tenho lido os textos poéticos.

A exposição do percurso da pesquisa esclarece as etapas que permitiram o amadurecimento da hipótese e do método de trabalho desenvolvidos na tese. Todas essas contribuições levaram-me a delimitar melhor meu campo de estudo. A discussão mais detalhada envolvendo a ideia central da tese manifesta a convergência de tantas orientações importantes e dos passos que tentei dar.

## 1.2 Proposta da tese

“Só se pode estudar o que primeiramente se sonhou”. A frase de Gaston Bachelard tem exercido sobre mim um forte impacto, desde que a li na obra *A psicanálise do fogo* (1938). Na perspectiva adotada por Bachelard, o sonho antecipa a pesquisa científica e a produção de saberes, porque se firma como antecedente primordial das mais diversas ações do ser no mundo.

Se partirmos do sentir na procura por nossas respostas, o trabalho com a poesia representa um gesto afetivo mais profundo e não poderia ser diferente: a poesia não é um objeto, não forma um *corpus*. Ela é uma paixão, uma

escolha de vida e uma tomada de consciência de todos os riscos e de toda a beleza que advêm dessa escolha.

Quando nos aproximamos de poetas como Augusto Meyer e Oscar Bertholdo, tais questões melhor se esclarecem, tomando dimensões mais amplas. As obras líricas de Meyer e de Bertholdo abrem fendas no tempo cronológico de nosso cotidiano para instaurar a palavra sagrada de seus mitos e símbolos, levando os leitores a um estado de assombro e também de beleza. Assombro e beleza. Duas palavras. Dois modos de ser e de sentir o mundo e a poesia que, segundo aprendi com ambos os poetas, não são adversos, mas antes, complementares.

A proximidade entre os dois poetas dá-se, especialmente, por duas questões fundamentais: a presença de imagens poéticas vinculadas aos quatro elementos cosmogônicos e ao mito, que nos permitem vislumbrar a dinâmica formadora do devaneio poético e uma compreensão semelhante em relação a um modo de ser da poesia no mundo. Para Meyer e Bertholdo, a poesia é concebida como uma forma de conhecimento e de resistência porque prepara, a seu modo, o sonho de liberdade e de integração dos seres em uma perspectiva estética e ética.

A convergência entre as obras de Meyer e de Bertholdo levou-me a reconhecê-las como um meio privilegiado para discutir minha hipótese de trabalho, que tem na formação do devaneio poético seu fio condutor principal. Nesta tese, o estudo do devaneio passa pela consideração de seu vínculo com os quatro elementos - ar, fogo, água e terra - e também com o mito. Em comunhão com as imagens primordiais, os poetas buscam algo maior e vislumbram a possibilidade de

viver uma experiência de transcendência e de comungar de um sentido de unidade que os fazem ver a vida de outra maneira. Sendo assim, as imagens e o mito têm papel relevante no âmbito do devaneio, na medida em que contribuem para a construção dos sentidos de um poema e para a compreensão das linhas reflexivas que orientam a visão de mundo de um poeta.

Além da hipótese de pesquisa que guia todos os passos da tese, há uma pergunta que tenho feito a mim mesma ao longo desta caminhada: é possível estabelecer a existência de uma dimensão ética do devaneio poético? E, se ela existe, como é possível percebê-la nas obras estudadas? Integrado à ideia central a ser desenvolvida, esse questionamento, ao qual também estarei atenta, permanecerá em meu percurso de leitora.

### 1.3 Metodologia e práticas de leitura

Tenho por meta principal estudar a formação no devaneio poético. O viés investigatório da pesquisa direcionou a escolha das obras a serem estudadas. Considerando o vínculo entre Augusto Meyer e Oscar Bertholdo, parto da ideia de que há uma afinidade entre os poetas, capaz de favorecer a discussão proposta.

Em termos metodológicos, minha leitura da poesia está situada no campo teórico dos estudos do imaginário e, mais especificamente, da fenomenologia da imagem e do devaneio poético - caminho de análise que tem em Gaston Bachelard seu precursor. Em sua obra filosófica dedicada à poesia, Bachelard costuma analisar imagens extraídas de versos ou

de pequenos fragmentos de poemas. Sei o quanto tal aspecto da metodologia bachelardiana é questionado, principalmente no meio acadêmico das Letras.

A partir das leituras que realizei das obras de Alfredo Bosi, Davi Arrigucci Jr. e Antonio Candido, dedicadas à poesia, aprendi a reconhecer a importância de estudar o poema em sua totalidade significativa. Para os autores citados, seja qual for o caminho teórico escolhido pelo leitor de poesia, a leitura integral do texto é uma necessidade premente daquele que pretende ampliar os sentidos presentes no poema.

Diante das questões enfatizadas, é oportuno esclarecer algumas escolhas. Para a realização desta pesquisa, selecionei uma obra poética de cada poeta, com base em dois critérios principais: destacar não apenas obras que privilegiassem a discussão em torno da hipótese da tese, mas que representassem uma oportunidade de trazer ao debate textos significativos no conjunto das trajetórias poéticas de Augusto Meyer e Oscar Bertholdo.

Ao longo de meu trabalho, percebi que os dois poetas estão um tanto quanto esquecidos pelo público e pela crítica.<sup>2</sup> Foi no curso desses movimentos de busca e inquietação que surgiu a ideia de estudar as obras poéticas

---

<sup>2</sup> A primeira edição da poesia de Augusto Meyer até hoje não recebeu a seguinte. A obra de Bertholdo ainda não foi reunida em um volume único. O primeiro permanece mais conhecido através de seu trabalho como crítico. O segundo é lembrado pela participação no grupo Matrícula e, em um passado mais recente, pela trágica morte em 1991.

*Últimos poemas* (1955), de Augusto Meyer<sup>3</sup>, e *Lugar* (1974), de Oscar Bertholdo.<sup>4</sup>

Ao investigar a formação do devaneio em duas obras pouco conhecidas da poesia sul-rio-grandense, gostaria de localizá-las em um sistema mais amplo de significação. A despeito de abordarem temas diferenciados, ambas possuem raízes profundas em um sentimento de mundo que manifesta as inquietudes presentes em uma mesma bacia semântica.<sup>5</sup> Os anos a distanciá-las não impedem o diálogo entre ambas as produções, o que motiva a discussão em torno dos processos constitutivos da imagem material, do devaneio poético, do

---

<sup>3</sup> A obra poética de Augusto Meyer, publicada pela Livraria São José, sob a supervisão e seleção do próprio poeta, respeita a seguinte ordem cronológica: *Alguns poemas* (1923), *Coração verde* (1926), *Giraluz* (1928), *Duas orações* (1928), *Poemas de Bilu* (1929), *Literatura e poesia* (1931), *Folhas arrancadas* (1944) e *Últimos poemas* (1955). As obras *A ilusão querida* (1923) e *Sorriso interior* (1930) foram suprimidas pelo poeta. No que se refere à prosa memorialística, Meyer publicou ainda *Segredos da infância* (1949) e *No tempo da flor* (1966).

<sup>4</sup> Em vida, o poeta publicou as seguintes obras: *As cordas* (1968), *O guardião das vinhas* (1970), *A colheita comum* (1971), *Poemimprovisos* (1973), *Lugar* (1974), *Vinte e quatro poemas* (1977), *Ave, árvore e tempo de assoalho* (1980), *Informes de ofício e Outras novidades* (1982), *Canto de amor a Farroupilha* (1985) e *C'antigas* (1986). Em 1973 foi vencedor do prêmio do Instituto Estadual do Livro (IEL), com a obra *Poemimprovisos* e, em 1974, ganhou o I Concurso Nacional de Literatura da Caixa Econômica de Goiás, com a obra *Lugar*. Em 1991, em Nova Roma do Sul, Oscar Bertholdo foi vítima de um assalto à sua residência, restando brutalmente assassinado. Após sua morte, foram publicadas as obras: *Amadas raízes* (1992), *Boca chiusa* (1992) e *Molho de chaves* (2001).

<sup>5</sup> Termo teórico oriundo da obra antropológica de Gilbert Durand, utilizado, de forma geral, para designar um determinado momento histórico no qual é possível perceber a atualização de certos mitos. A discussão mais detida envolvendo o conceito é realizada no capítulo teórico desta tese.

mito e das relações entre a poesia e seu meio social e cultural.

Na tese aqui apresentada, optei pelo estudo de um número menor de poemas, a fim de analisá-los de forma mais detida. Respeitando a unidade significativa de cada texto, é possível notar o modo como são desenvolvidas as articulações fundamentais para a compreensão do estatuto filosófico e simbólico do devaneio. Esse reconhecimento contribui ainda para o entendimento de um modo próprio de conceber a poesia e de pensá-la em relação ao mundo por meio de que os dois poetas se irmanam.

Gaston Bachelard é a grande inspiração da leitura que elaborei da poesia. Durante o doutorado, tive a oportunidade de conhecer um pouco melhor um filósofo que aprendi a admirar ainda no curso de Letras. Acho que posso dizer que, na condição de um mestre profundamente libertário e humano, Bachelard não gostaria de formar discípulos pouco críticos e que não estivessem dispostos a dialogar efetivamente com sua obra. Nesse sentido, penso que a própria fenomenologia do devaneio pode ganhar novas luzes quando trabalharmos o poema como um todo coerente e não apenas com imagens isoladas extraídas dos textos.

Dessa forma, de cada obra poética escolhida, foram selecionados os poemas que possibilitam de modo mais efetivo a discussão em torno das questões levantadas pelo trabalho. Nesses poemas, é possível perceber a atuação e a presença dos arquétipos, símbolos e mitos, os quais permitem ampliar o horizonte de estudos do devaneio poético. Buscando o desenvolvimento harmônico da pesquisa,

minha proposta de trabalho tem procurado obedecer a alguns passos que devem ser esclarecidos.

Inicialmente, a análise dos textos poéticos é presidida pela intenção de destacar a significação dos quatro arquétipos - ar, água, fogo e terra. Tendo como fio condutor a fenomenologia do devaneio poético, proposta por Gaston Bachelard, procuro discutir o papel dos quatro elementos na formação das imagens. Em um segundo movimento, destaco a presença de mitemas constitutivos de mitos presentes no imaginário poético dos textos analisados. Tais procedimentos de análise permitem definir alguns dos principais movimentos operados no devaneio.

Minha ideia, então, é simples: propor uma leitura para o devaneio poético. Na condição de leitura, ela por si mesma configura uma tarefa parcial e inconclusa. Devo sublinhar que a ideia deste trabalho foi pensada para ser exatamente assim: simples.

A despeito de estar escrevendo uma tese de doutorado, tentei não criar muitas expectativas. Preferi deixar que a poesia me surpreendesse. Surpreendendo-me, me fizesse pequena para contemplá-la da forma mais próxima à que ela merece. Posso afirmar que tal foi a tarefa desempenhada por ela nesses anos de estudo. Em outras palavras, tentei seguir ao máximo o conselho de Borges, aos leitores e estudiosos de poesia: esforçar-se para ser um astrônomo sério em seu ofício, mas sem jamais esquecer de contemplar a beleza prodigiosa das estrelas.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> No ensaio "O enigma da poesia", Jorge Luis Borges faz uma crítica aos estudos da arte lírica que frequentemente a concebem

#### 1.4 Estrutura da tese

A tese que apresento está dividida em sete capítulos. O primeiro capítulo **SÓ SE PODE ESTUDAR O QUE PRIMEIRAMENTE SE SONHOU**, está subdividido em quatro partes: 1.1 Antecedentes do trabalho: origens do sonho, 1.2 Proposta da tese, 1.3 Metodologia e práticas de leitura e 1.4 Estrutura da tese. Nesta etapa do trabalho, procurei relatar um pouco do meu percurso de pesquisa para melhor esclarecer minha proposta de trabalho, a hipótese e os objetivos da tese desenvolvida.

O segundo capítulo, intitulado **A POÉTICA DO IMAGINÁRIO**, está subdividido em oito subcapítulos: 2.1 Contribuições teóricas, 2.2 O caracol material, 2.3 Poesia e ciência: a bem-aventurança de um encontro, 2.4 Imaginação formal e imaginação material, 2.5 Imaginário e percepção: convergências e divergências, 2.6 A primitividade da imagem e o ofício da linguagem, 2.7 O caminho da fenomenologia: a construção do método e 2.8 A poética do devaneio.

Investigo, no capítulo em questão, a trajetória filosófica de Gaston Bachelard, procurando destacar a sua contribuição na formação de uma filosofia da poesia que

---

como um objeto de linguagem destituído de uma significação maior: "Sempre que folheava livros de estética, tinha a desconfortável sensação de estar lendo as obras de astrônomos que nunca contemplavam as estrelas". BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.11.

parta do estudo da imagem material e da fenomenologia da imagem, passando pela criação da teoria do devaneio. A obra de Bachelard é fundamental em meu percurso, pois foi a partir dela que formulei a hipótese discutida na tese.

Para esse capítulo, selecionei algumas das principais obras de Bachelard dedicadas ao estudo da imagem, as quais discutirei, obedecendo à ordem cronológica de escrita e publicação. Cada obra de Bachelard é parte de um todo e creio que, por falta de uma visão mais aprofundada de sua filosofia, ele receba, algumas vezes, um tratamento muito restritivo. Com a intenção de observar os movimentos do pensamento do filósofo, procuro identificar, através dos caminhos trilhados por Bachelard, como o interesse pelo estudo da poesia contribui para a criação de uma obra filosófica que lança luz a alguns aspectos importantes no estudo da poesia.

Tento aprofundar o olhar sobre alguns dos principais conceitos que identificam a filosofia bachelardiana, entre os quais: imaginação, percepção, imaginário, imagem, imaginação material, fenomenologia e devaneio. A partir da discussão proposta no segundo capítulo, é possível adiantar que o estudo da imagem material fornece subsídios iniciais para pensarmos a presença do mito na poesia.

Desta forma, o terceiro capítulo, intitulado **OS CAMINHOS SOCIAIS DA IMAGEM E DO MITO** dá prosseguimento à discussão teórica iniciada no capítulo anterior. Ele está dividido em cinco subcapítulos: 3.1 Imaginário e sociedade, 3.2 Os caminhos do símbolo, 3.3 As estruturas antropológicas do imaginário, 3.4 O mito e sua perspectiva social e 3.5 Poesia e mito: aproximações possíveis. Neste

capítulo, partindo, principalmente das obras de Gilbert Durand e de Octavio Paz, procuro estabelecer algumas aproximações entre a poesia e o mito.

Conforme Paz, o passado ancestral do homem retorna reorganizado pelo poder criador da palavra poética. Para Durand, o mito é suscetível à interferência do meio social, cultural e histórico no qual é invocado. Segundo o antropólogo, a dialética entre o mítico e o social é mediada pelo meio cósmico de inserção do sujeito. Nesse sentido, conceitos teóricos propostos por Durand, como trajeto antropológico, mitodologia, bacia semântica, mitocrítica e mitanálise, ajudam a compreender o modo pelo qual a poesia opera a atualização do mito.

Ao dedicar-me ao estudo de algumas obras de Gilbert Durand - o discípulo mais conhecido de Bachelard - esclareço que minha intenção não é a de ver na obra durandiana a evolução do pensamento de Bachelard. Penso que as obras de Bachelard e de Durand representam momentos distintos na história dos estudos do imaginário, contribuindo imensamente para o estudo da imagem e do devaneio. Gilbert Durand parte de algumas questões suscitadas na obra bachelardiana para estabelecer o caráter social da imagem, admitindo que o imaginário interage com a sociedade. Reside aí a importância do pensamento do antropólogo, para o qual também volto minha atenção.

O quarto capítulo - **NO PAMPA E NO MUNDO: DOIS POETAS GAÚCHOS** - está subdividido em três subcapítulos: 4.1 Apontamentos iniciais para uma bacia semântica, 4.2 Augusto Meyer: o espelho e a crise e 4.3 Oscar Bertholdo: o vale e seus cânticos. Nesse capítulo, destaco alguns pontos

importantes a respeito do contexto sócio-cultural no qual se insere a lírica dos poetas.

Destaco também algumas questões levantadas pelos leitores que se dedicaram à pesquisa das obras poéticas estudadas. Recuperar as palavras daqueles que primeiro leram os poetas por mim lidos hoje, implica reconhecer mais uma vez a importância dos leitores que, de algum modo, auxiliaram na busca por um melhor entendimento das obras poéticas estudadas.

O quinto e o sexto capítulos possuem estrutura semelhante e cumprem um mesmo objetivo: analisar os poemas escolhidos com base na discussão teórica proposta pela tese. Sendo assim, o quinto capítulo, **AS ÚLTIMAS IMAGENS**, é dedicado ao estudo do devaneio poético na obra *Últimos poemas*, de Augusto Meyer. O sexto capítulo, **O LUGAR DAS IMAGENS**, estuda a formação do devaneio poético na obra *Lugar*, de Oscar Bertholdo.

O sétimo capítulo, **A COMPOSIÇÃO DO CORO**, encerra o trabalho. Este capítulo está subdividido em dois subcapítulos: 7.1 Os acordes do imaginário e 7.2 A canção rediviva. No capítulo em foco, retomo ideias discutidas na tese, a fim de expressar minha leitura do percurso trilhado ao longo da pesquisa.

O oitavo momento desta tese, intitulado **ANEXOS**, é composto por dois trabalhos. O primeiro apresenta o artigo "Espelhos de um poeta: poesia, religião e sociedade nas cartas de Oscar Bertholdo", publicado na obra *Papéis nada avulsos* (2012).

Organizada por minha orientadora, a referida publicação é fruto das pesquisas realizadas no DELFOS - Espaço de Documentação e Memória Cultural da PUCRS, por um grupo de alunos e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Meu artigo investiga o conjunto epistolar de Oscar Bertholdo, recolhido no acervo do Delfos. As cartas que fazem parte do espólio do poeta desvendam os bastidores de sua obra poética e de um momento fundamental da poesia sul-rio-grandense.

O segundo anexo corresponde à entrevista que o Professor Helder Godinho gentilmente concedeu a mim, em setembro de 2012. A importância do estágio realizado no CEIL, sob a coordenação do professor, motivou-me a compartilhar os ensinamentos de um pesquisador que dedicou a vida acadêmica à pesquisa na linha teórica dos estudos do imaginário. Suas palavras esclarecem questões fundamentais, relativas às teorias do imaginário, e fornecem elementos para repensarmos nossas práticas no âmbito desse campo de estudos na atualidade.

A nona etapa, **BIBLIOGRAFIA**, está subdividida em duas seções: 9.1 Obras poéticas e 9.2 Referenciais teóricos. Na primeira, apresento a bibliografia completa das obras poéticas de Augusto Meyer e Oscar Bertholdo. As obras teóricas utilizadas na tese são referidas na segunda subdivisão do capítulo.

Tendo em vista que a linha de investigação da tese situa-se no âmbito das teorias do imaginário, parte considerável das obras apresentadas refere-se a esse campo teórico. Além das obras de Gaston Bachelard e de Gilbert Durand, nesta parte do capítulo, gostaria de registrar as

obras que tive oportunidade de consultar na biblioteca do CEIL, na Universidade Nova de Lisboa. Destaco, especialmente, as pesquisas da professora Yvette Centeno e do professor Helder Godinho. Em ambas, pude perceber a riqueza e a amplitude das teorias do imaginário e constatar o rigor do trabalho de pesquisadores comprometidos com seus ofícios - estímulo fundamental para que eu também pudesse construir meu caminho pautado nos mencionados valores.

## 2. A POÉTICA DO IMAGINÁRIO

### 2.1 Contribuições teóricas

Nesta paisagem abstrata  
Meu sonho se deita e dorme,  
Terra e céu fecham o abraço,  
A imensidão se dilata  
Como um pensamento enorme  
Embriagado de espaço.

Augusto Meyer

O vale não foi dado ao homem  
para ignorar O horizonte. Amo  
e sonho (...).

Oscar Bertholdo

A presença de um modo semelhante de conceber o real empírico aproxima as trajetórias líricas de Augusto Meyer e de Oscar Bertholdo. A intuição de algo além da evidência perceptível marca o pensamento poético desses dois poetas que encontram no imaginário a força que dá unidade aos seus universos poéticos.

Composto por imagens cuja força e o sentido testemunham distintos momentos da história espiritual, social, cultural, filosófica e científica do *homo sapiens*, o imaginário diz a cada um de nós quem somos e como somos. Casa dos nossos mitos, símbolos e arquétipos, ele constitui

uma fonte original na qual a literatura e a poesia não cessam de beber.

No âmbito dos estudos do imaginário, o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) ocupa lugar fundador. Na primeira metade do século XX, diante dos impasses epistemológicos impostos pela ciência contemporânea, protagonista da crise entre a construção do saber científico e os modos de interpretação de seu objeto, Bachelard assume posição combativa. Opondo-se aos dogmas da física clássica, Bachelard pontua a urgência do nascimento do novo espírito científico.

Seguindo o caminho principiado por seu mestre, Gilbert Durand (1921-2012) situa seu trabalho no âmbito das investigações acerca do imaginário. Ao privilegiar o estudo dos componentes culturais e sociais na formação da imagem, Durand busca um equilíbrio entre os saberes do imaginário e o meio histórico de inserção dos sujeitos.

A partir dessas duas linhas de reflexão é possível trilhar um caminho para discutir a formação do devaneio poético e suas relações com o mito, com a imaginação e com a sociedade. O detalhamento acerca das múltiplas perspectivas abertas pela teoria fornece subsídios fundamentais para a elaboração da discussão proposta nesta tese.

## 2.2 O caracol material

Todo o pensamento de Bachelard está nesse caracol material, nesta infinidade em profundidade. Ele é este caracol. Não é de forma alguma habitual na história das ideias que a matéria seja afetada duma tal multiplicidade de funções: ética, poética, psicológica, gnosiológica, metafísica.<sup>7</sup>

Pierre Quillet fornece uma descrição afetiva de Gaston Bachelard, porém reveladora de alguns traços da trajetória filosófica e científica do pensador francês, para os quais gostaria de voltar-me. Ao definir seu mestre como um caracol material, Quillet toma de empréstimo um símbolo caro a Bachelard. O epíteto foi retirado justamente de uma das obras mais notáveis do filósofo, *A poética do espaço* (1957), na qual a imagem do caracol é assinalada como símbolo de profundidade.<sup>8</sup> Ao retomar a imagem do molusco, Quillet chama a atenção não apenas para a densidade da filosofia bachelardiana, mas igualmente para seu vínculo indelével com a matéria, presente nos dois vetores de seu pensamento: o científico e o poético.

O filósofo e professor de física, matemática e química, acostumado à lide com números, fórmulas e

---

<sup>7</sup> QUILLET, Pierre. *Introdução ao pensamento de Gaston Bachelard*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

<sup>8</sup> No capítulo "A concha", de *A poética do espaço*, Gaston Bachelard sustenta o caráter misterioso e complexo da imagem do caracol. Observa o filósofo: "Tudo é dialética no ser que sai de uma concha". (p.120) BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

elementos químicos, em um dado momento de sua vida, sentiu-se compelido a recomeçar. Como os grandes mestres têm por hábito conservar as chamas da curiosidade e a motivação irrefreável dos aprendizes, Bachelard dedica boa parte de sua vida à poesia, vislumbrando na arte poética um meio privilegiado para o estudo do devaneio literário e de sua relação com os arquétipos presentes no inconsciente humano.

A pesquisa, que se ocupa da vertente poética da obra de Bachelard conduz, necessariamente, ao estudo da percepção, do imaginário, da imaginação material, da imaginação formal e do devaneio. No âmbito dessas reflexões, o estudo das imagens materiais torna-se um problema filosófico, retomado constantemente. Para Bachelard, a adesão a tais imagens, através do devaneio constitui uma experiência ontológica, na qual o ser do homem participa integralmente. Por outro lado, o filósofo defende que o vínculo de um poeta a uma imagem é igualmente uma ligação cósmica, através da qual participa todo o universo. Na dialética entre o homem e o mundo, o devaneio dos quatro elementos - água, fogo, terra e ar - testemunha o vínculo entre as imagens poéticas e a matéria sonhada, conforme se pode reconhecer na reconstituição dos momentos mais importantes da filosofia da poesia preconizada por Gaston Bachelard.

### 2.3 Poesia e ciência: a bem-aventurança de um encontro

A investigação sobre o imaginário poético presente na obra filosófica de Gaston Bachelard remonta ao livro *A psicanálise do fogo* (1938). A defesa da complementaridade

entre razão e imaginação no processo de construção do conhecimento toma por base uma aproximação aparentemente insólita entre ciência e poesia: "Os eixos da poesia e da ciência são a princípio inversos. Tudo o que a filosofia pode esperar é tornar a poesia e a ciência complementares, uni-las como dois contrários bem-feitos".<sup>9</sup>

Ao reunir a expansividade do espírito poético e o rigor do espírito científico, Bachelard opõe-se à soberania da razão como única via possível para a compreensão da vida, da ciência e do homem no mundo. O diálogo entre ciência e poesia firma-se como uma urgência epistemológica do pensar bachelardiano, configurando uma de suas contribuições mais importantes ao estudo da poesia no século XX. Considerando a racionalidade como um dos caminhos de acesso à compreensão da vida, Bachelard entrevê no estudo do devaneio poético mais uma trilha a ser percorrida na aventura de conhecer o ser humano.

Em *A psicanálise do fogo* - primeira obra que aborda aspectos do devaneio poético, o filósofo dedica-se à imagem do fogo, por reconhecer nela a presença de um fenômeno de totalidade. Presente no imaginário científico e literário da humanidade, o fogo mobiliza uma rede simbólica de profunda beleza e significação através da qual estão reunidos o desejo de conhecer e de ultrapassar-se. Por ser tema frequente nas mais variadas áreas do conhecimento, o fogo constitui uma imagem privilegiada para a especulação filosófica:

---

<sup>9</sup> BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.2.

Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal.<sup>10</sup>

A complexidade que emana da imagem ígnea justifica certas escolhas feitas por Bachelard. Nesse sentido, a distinção entre o homem pensador e o homem pensativo tem por objetivo estabelecer o caminho de análise do devaneio.

Na visão bachelardiana, o homem pensador se prende excessivamente à razão; o homem pensativo, a seu turno, encontra no devaneio uma forma poética de habitar o mundo: "é o homem pensativo que queremos estudar aqui, o homem pensativo junto à lareira, na solidão, quando o fogo é brilhante, como uma consciência da solidão".<sup>11</sup> Ao experimentar a sedução das imagens do fogo, o homem pensativo explora uma multiplicidade de temas primitivos

---

<sup>10</sup> BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.11 e 12.

<sup>11</sup> BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.4.

que remonta aos arquétipos oriundos do inconsciente coletivo.

Nesse aspecto da filosofia bachelardiana, evidencia-se a presença decisiva do legado de Carl Gustav Jung. Bachelard retoma da obra de Jung as noções de arquétipo e de inconsciente coletivo para enfatizar a dimensão trans-histórica das imagens que surgem no devaneio poético.<sup>12</sup> Com base nos conceitos jungianos, Bachelard defende que as imagens arquetípicas constituem forças orgânicas presentes no inconsciente de cada ser. Essas disposições não representam impulsos estáticos, porquanto a ação imaginante constantemente as manipula.

O estudo do devaneio poético tem motivações de análise muito distintas daquelas que movem psicanalistas e psicólogos a estudar o sonho noturno: "O sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho à medida que avança. O devaneio opera como estrela. Retorna ao seu centro para emitir novos raios".<sup>13</sup> O sonho noturno percorre um caminho linear e o objetivo de quem o analisa é compreender a

---

<sup>12</sup> Em contraposição à teoria de Sigmund Freud, que define o inconsciente como espaço catalisador dos conteúdos rejeitados pelo consciente, Jung concebe-o como uma estrutura ativa capaz de gerar seus próprios conteúdos. A partir de Jung, o inconsciente deixa de ser visto como um consciente recalcado e passa a ser considerado como uma natureza primeira, capaz de agregar não apenas conteúdos pessoais, mas componentes impessoais e coletivos. Em face dessa assertiva, Jung afirma a existência do inconsciente coletivo, estrutura formada por imagens arcaicas, as quais o mesmo denomina de arquétipo - "uma imagem histórica que se propagou universalmente e irrompe de novo na existência através de uma função psíquica natural". JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004. p.13.

<sup>13</sup> BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.22.

origem oculta da história narrada. Por outro lado, a análise do devaneio persegue um ideal oposto, na medida em que se interessa pela expressão do que é manifesto. A especulação em torno das causas psíquicas que motivam a presença de determinadas imagens no devaneio literário é menos relevante que o estudo do tratamento estético que os poetas conferem a elas.

Sendo assim, a forma como as imagens aparecem no devaneio e o que elas representam constituem o foco principal de interesse do filósofo na leitura da poesia. Vendo no devaneio uma forma possível para compreender melhor o comportamento do ser no mundo, Bachelard vislumbra a presença de um sentimento comum entre o homem da ciência e o homem das artes: a busca pelo saber mobiliza tanto o homem pensador quanto o homem pensativo.

A representação da vontade humana de conhecer é designada por Bachelard como complexo de Prometeu, reunião de "todas as tendências que nos impelem a saber tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais do que nossos mestres".<sup>14</sup> O desejo de conhecer alia-se ao desejo de transcender, razão pela qual o filósofo afirma que o complexo de Prometeu é o complexo de Édipo da vida intelectual.

A necessidade semelhante de conhecer que parte das inquietudes dos sujeitos no mundo aproxima o cientista e o poeta. Compelidas a seguir o caminho traçado por seus questionamentos mais simples e secretos, as experiências

---

<sup>14</sup> BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.18.

científica e poética narram a trajetória dos sujeitos que se movem em direção as suas respostas. Tanto nos bastidores do fazer poético quanto do fazer científico, encontraremos uma dimensão subjetiva e afetiva, marcada histórica e socialmente. No pensamento de Bachelard, o sonho antecipa a ciência e está na base da construção do conhecimento:

Só se pode estudar o que primeiramente se sonhou. A ciência forma-se muito mais sobre um devaneio do que sobre uma experiência, e são necessárias muitas experiências para se apagarem as brumas do sonho.<sup>15</sup>

A ciência é muito mais obra dos desejos, dos sonhos e das inquietudes do homem diante do que conhece e do que desconhece de si e do mundo, do que apenas um produto de necessidades objetivas. Razão e imaginação não são instâncias opostas, mas complementares. Ao elaborar e defender com clareza a dimensão onírica do pensamento científico, Bachelard possibilita um questionamento arguto em torno dos ideais que movem os pesquisadores e os impelem a fazer ciência. O filósofo empenha-se em dar visibilidade a um projeto de construção do conhecimento que questiona a formação de um discurso unívoco, baseado no distanciamento entre sujeito do conhecimento e objeto científico.

A despeito de formarem domínios distintos, razão científica e razão poética são perpassadas pela subjetividade e pela imaginação. Para Bachelard, a imaginação contribui para a formação de uma razão criadora, de uma ciência viva que não se restringe a observar,

---

<sup>15</sup> BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.34.

definir, classificar, mas também se ocupa em problematizar, questionar o produto do conhecimento e as formas de concebê-lo. Essa aliança entre o sonho e a ciência confere ao saber uma dimensão poética e ética. O fazer científico tornara-se um exercício bem mais complexo, na medida em que se inscreve como um processo denso e autocrítico, capaz de produzir o conhecimento e questionar essa construção.

Em torno de tais reflexões, *A psicanálise do fogo* introduz conceitos basilares da filosofia de Bachelard. As questões apontadas pelo filósofo serão retomadas nas obras posteriores, com vistas a dedicar atenção mais detida para os temas inicialmente abordados.

#### 2.4 Imaginação formal e imaginação material

Os estudos relacionados ao devaneio, principiados em *A psicanálise do fogo*, impelem Gaston Bachelard a voltar-se mais detidamente à imaginação. Em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1942), ele propõe uma discussão acerca da presença de modos distintos de imaginação e de imagens no psiquismo humano.

Para Bachelard, a imaginação é uma forma de ser do homem no mundo que pode assumir dois aspectos distintos, cujas direções evidenciam maior ou menor dependência da percepção. A imaginação material e a imaginação formal representam eixos contrastantes que integram o psiquismo humano e se manifestam na criação artística:

Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a *imaginação formal* e a *imaginação material*. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética.<sup>16</sup>

A imaginação formal se contenta com a beleza das formas e desenvolve-se na esfera do ver, reproduzindo as imagens da percepção. Opondo-se ao impulso psíquico que dinamiza a imaginação das formas, a imaginação material compromete-se com aquelas forças imaginantes que escavam o fundo do nosso inconsciente e "querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a época e a história".<sup>17</sup> O filósofo reforça o aspecto arquetípico das imagens que formam o devaneio e, em especial, daquelas que compõem a imaginação material.

Em direção contrária àquela assumida pela imaginação formal, a imaginação material manifesta-se através de imagens capazes de ultrapassar a lógica da realidade circunstancial:

Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs

---

<sup>16</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.1.

<sup>17</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.1.

imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração.<sup>18</sup>

A importância da imaginação material na criação das imagens poéticas não anula o papel da imaginação formal no processo de construção imagética. Essa visão equilibrada perpetrada por Bachelard pode ser constatada em uma de suas definições de imagem, entendida por ele como uma planta que necessita de terra e de céu - de substância e de forma. Entretanto, no âmbito da conceituação proposta, o filósofo defende que as imagens poéticas precisam encontrar sua matéria, a fim de assegurar a própria sobrevivência para além das dimensões formais. Sem dúvida, não se trata de uma tarefa fácil, na medida em que as imagens se transformam vagarosamente. Para exemplificar esse pressuposto, um pensamento do poeta Jacques Bousquet é recuperado na obra bachelardiana: "Uma imagem custa tanto trabalho à humanidade quanto uma característica nova à planta".<sup>19</sup>

Ao estudar as imagens da matéria, o filósofo aproveita o postulado teórico da física pré-socrática, com o intuito de estabelecer com mais clareza a imaginação dos quatro elementos: água, terra, fogo e ar. Cada elemento sonhado revela um tipo de destino e um sonho primitivo de comunhão. No devaneio criador inspirado pela imaginação material, o homem dá vazão à voz primitiva de um desejo ancestral, que lhe permite, ao mesmo tempo, ultrapassar sua própria condição de ser finito e transitório. O caráter arquetípico

---

<sup>18</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.2.

<sup>19</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.3.

de cada elemento é permanentemente reiterado pelo filósofo, firmando-se como um dos fundamentos de sua filosofia da poesia:

Ao cantá-los, acreditamos ser fiéis a uma imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental.<sup>20</sup>

Na imaginação material dos quatro elementos, o ser sonha o mundo. A natureza não é um simples pano de fundo para a poesia, mas parte fundamental do fazer poético, razão pela qual Bachelard define a paisagem como uma "matéria que pulula".<sup>21</sup> Nasce daí a célebre tese bachelardiana: "A arte é a natureza enxertada".<sup>22</sup>

Considerando que cada elemento tem suas características próprias, Bachelard estabelece a dinâmica das imagens que regem o elemento da água. Por sua fluidez, a água trabalha em uma espécie de desreferencialização do real empírico. O elemento sonhado permite ao poeta libertar o seu ser onírico, razão pela qual a água é definida como o elemento da transformação:

A água, agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação. Proporciona também um tipo de sintaxe, uma ligação contínua das

---

<sup>20</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos* ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.5.

<sup>21</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos* ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.5.

<sup>22</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos* ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.11.

imagens, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos.<sup>23</sup>

A relação entre a água e o devaneio se assemelha àquela estabelecida entre a linguagem e a poesia. Da mesma forma que a água, no devaneio, promove um momento distinto na existência do ser, a poesia possibilita às imagens poéticas transcenderem as limitações da palavra utilitária. Nesse sentido, Bachelard define a poesia como a arte da ruptura, na medida em que permite ao homem romper com uma percepção comum do real.

Por meio de uma linguagem simbólica que se diferencia daquela usualmente compartilhada, a poesia alarga o nosso pensamento, fazendo com que possamos obter uma visão diferente de nós e do mundo. A verdadeira poesia cumpre, assim, uma função libertária: "A verdadeira poesia é uma função de despertar".<sup>24</sup> Além de despertar os sujeitos para outras realidades, fazendo com que tomem consciência de sua natureza profunda, a poesia deve preservar sua dimensão onírica: "Ela nos desperta, mas deve guardar a lembrança dos sonhos preliminares".<sup>25</sup>

Sendo um meio de encontro do sujeito consigo mesmo, para a aquisição de uma visão mais profunda da vida, o devaneio abre possibilidades de resistência do homem no mundo, o que impossibilita sua representação como uma forma

---

<sup>23</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos* ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.13.

<sup>24</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos* ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 18.

<sup>25</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos* ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 18.

de alienação da realidade. No pensamento bachelardiano, o sonho não anula a razão, mas, antes, o sonho e a razão são entendidos como duas formas de ser no mundo.

Compreendendo racionalidade e imaginário como eixos complementares da natureza da poesia, Bachelard procura estabelecer a contribuição desses domínios para a formação de uma filosofia da poesia. O caráter arquetípico da imagem e o trabalho criador da imaginação firmam-se como os ideais primordiais de pesquisa das próximas obras de Bachelard.

## 2.5 Imaginário e percepção: convergências e divergências

A leitura das duas obras anteriores de Gaston Bachelard nos permite perceber uma utilização mais livre dos termos imaginário e imaginação. Ocorre que o trabalho de Bachelard inicialmente se desenvolve a partir de duas linhas de reflexão principais. Primeiro, em *A psicanálise do fogo*, o filósofo procura delimitar seu novo espaço de pesquisa, qual seja, o estudo acerca das manifestações do devaneio. Em um segundo momento, em *A água e os sonhos*, almeja destacar com mais clareza a dimensão arquetípica da imagem e a existência de uma imaginação ligada à matéria.

Contudo, na obra *O ar e os sonhos - ensaio sobre a imaginação do movimento* (1943), é possível identificar um pensador mais preocupado e cuidadoso no que se refere à sistematização dos conceitos utilizados. Firmando-se como um dos momentos intervalares da filosofia bachelardiana, a obra em questão expõe a discussão relativa às relações

entre os processos perceptivos e os conteúdos do imaginário.

Se, em um primeiro momento, a imaginação formal e a imaginação material foram preferencialmente divididas para que o caráter original da imagem fosse destacado, em *O ar e os sonhos*, a imaginação é estudada em sua relação com o imaginário e a percepção. No entendimento de Bachelard, ela é a faculdade de deformar as imagens providas pela percepção, firmando-se como um meio de libertar o homem das imagens primeiras, de mudar as imagens:

Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas.<sup>26</sup>

Na condição de movimento que retrabalha as imagens fornecidas pela percepção, a imaginação estabelece um vínculo fundamental com o imaginário. O caráter libertário e inventivo do imaginário permite ao ser libertar-se das imagens perceptivas oriundas da realidade objetiva: "Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência

---

<sup>26</sup> BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos - ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.1.

da novidade".<sup>27</sup> Considerada um tipo de mobilidade espiritual, a imaginação permite ao homem lançar-se a uma nova dimensão da vida: "Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma nova vida."<sup>28</sup>

Para um poeta, a imaginação não representa uma hora evasiva, mas constitui uma viagem. Tecendo sua rede de imagens, trabalhando poeticamente a inspiração material que remonta aos quatro elementos, os poetas criam verdadeiros sistemas poéticos. As leis que os regem podem ser percebidas se o estudo de uma imagem poética específica estiver acompanhado do estudo de sua mobilidade no texto:

Se for bem escolhida, a imagem inicial se revelará como um impulso para um sonho poético bem definido, para uma vida imaginária que terá verdadeiras leis de imagens sucessivas, um verdadeiro sentido vital.<sup>29</sup>

Com o objetivo de perceber no imaginário de cada elemento um modo próprio de organização das imagens, Bachelard estuda o arquétipo do ar. A imagem do ar revela os desejos de mobilidade de um espírito expansionista cujo sonho de transcendência pode ser percebido numa luta constante contra o que o oprime: "Será preciso ressaltar,

---

<sup>27</sup> BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos - ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.1.

<sup>28</sup> BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos - ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.3.

<sup>29</sup> BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos - ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.4.

com efeito, que no reino da imaginação o epíteto que mais próximo se encontra do substantivo ar é o epíteto livre?"<sup>30</sup>

Movimentando-se a partir de polos distintos, a imagem do ar sinaliza uma aparente antinomia porque ela tanto pode se evaporar quanto se cristalizar. Ao mesmo tempo em que simboliza a desmaterialização, através de imagens que sugerem a fragmentação das formas, a imagem do ar projeta o sentimento da unidade interior. É no âmbito dessa ambivalência que tais imagens devem ser estudadas.

O debate em torno da percepção e do imaginário, iniciado em *O ar e os sonhos*, é redimensionado nas obras em que o filósofo estuda o arquétipo da terra. Ao contrário dos imaginários do fogo, da água e do ar, as imagens presentes no imaginário terrestre geram pontos de controvérsia e de grandes dificuldades aos pesquisadores do imaginário. Em suas duas obras posteriores, Bachelard estuda formas distintas de lidar com o elemento terra, num esforço para melhor esclarecer o seu domínio de atuação.

## 2.6 A primitividade da imagem e o ofício da linguagem

O imaginário da terra, ao contrário do imaginário dos outros elementos, parece sofrer o bloqueio mais incisivo da percepção. Por essa razão, a obra *A terra e os devaneios da vontade* (1948), retoma a discussão filosófica sobre o papel

---

<sup>30</sup> BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos - ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.8.

da percepção nos processos de construção elaborados pela imaginação.

Nessa obra, a tese sobre o caráter primitivo da imagem é desenvolvida para refutar a ideia de que quanto mais palpável é a forma da matéria, menor seria o trabalho criador da imaginação. Na condição de sublimações dos arquétipos, as imagens emergem do próprio fundo humano, representado pelo inconsciente coletivo. Sendo assim, a percepção não domina o psiquismo na formação da imagem, porque ela própria é anterior ao pensamento e à realidade na qual emerge.

A par de sua primitividade, a imagem é uma experiência contínua da novidade porque sua manifestação testemunha uma experiência de criação com a linguagem. A imagem inscreve-se, assim, como produto da comunhão entre uma herança psíquica e o trabalho criador do poeta, que imprime nela as marcas de sua subjetividade. A poesia, na condição de meio privilegiado de expressão das imagens, desenvolve um trabalho especial capaz de fazer "o sentido da palavra ramificar-se".<sup>31</sup>

O estudo das imagens na poesia revela uma ação eminente da imaginação, através da qual a linguagem é constantemente renovada. Na poesia, as palavras deixam de ser simples termos utilizados para comunicar, evidenciando que a imaginação é essencialmente criadora e independente das imagens visuais registradas pela percepção. A imagem da

---

<sup>31</sup> BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.5.

terra estabelece a potencialidade criadora da imaginação a partir dos tratamentos diferenciados que a matéria terrestre poderá receber.

Na imaginação material terrestre, a matéria recebe valorizações em sentidos distintos. No que se refere ao sentido do aprofundamento, a matéria aos olhos do sonhador surge como um enigma que o convida a decifrá-lo. Nesse movimento, o sonhador intenta penetrar na matéria e especular suas propriedades ocultas. No sentido do impulso, a matéria é concebida como uma força que estimula a ação. Experimentando o sentido do impulso, o sonhador investe na matéria e projeta a intensidade e a energia do trabalho. A imaginação material da terra opera, assim, a partir da dialética entre os devaneios da vontade e os devaneios do repouso. Nos primeiros, o sonhador desenvolve uma psicologia do contra que expressa o desejo de dominação sobre a matéria:

Na solidão ativa, o homem quer cavar a terra, furar a pedra, talhar a madeira. Quer trabalhar a matéria, transformar a matéria. Então o homem não é mais um simples filósofo diante do universo, é uma força infatigável contra o universo, contra a substância das coisas.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.24.

A obra *A terra e os devaneios do repouso* apresenta o perfil do sonhador que busca no vínculo com elemento sonhado a tranquilidade da integração. No devaneio do repouso íntimo, o sonhador sonha para além das evidências e da aparência do que está ao alcance do seu olhar. A vontade de olhar para o interior das coisas transforma a visão num movimento de extrema intensidade:

Para além do panorama oferecido à visão tranquila, a vontade de olhar alia-se a uma imaginação inventiva que prevê uma perspectiva do oculto, uma perspectiva das trevas interiores da matéria. É essa vontade de ver no interior de todas as coisas que confere tantos valores às imagens materiais da substância.<sup>33</sup>

No devaneio do repouso, o sonhador não se contenta com a aparência das coisas. Ele sonha para encontrar a profundidade do que se oculta, porque sonhando a profundidade da matéria, o homem sonha com sua própria profundidade. Sonhando com os segredos da matéria, sonhamos com os nossos segredos, razão pela qual Bachelard afirma: "Todo germe de ser é germe de sonhos".<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.8.

<sup>34</sup> BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.25.

## 2.7 O caminho da fenomenologia: a construção do método

Ao postular a primitividade e a natureza criadora da imagem em obras anteriores, Bachelard dá um passo importante em direção à formulação de uma filosofia da poesia. A obra *A poética do espaço* (1957) manifesta a procura por uma nova metodologia de leitura da imagem que tenha nela mesma seu caminho fundamental:

É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem.<sup>35</sup>

A necessidade de estudar a imagem no momento preciso de seu surgimento implica o reconhecimento de que o ato poético não tem passado. O que interessa a uma filosofia da poesia não são os antecedentes pessoais da imagem, os quais remontam à vida psíquica do autor. De igual modo, o passado ancestral e coletivo do homem, através do qual participam ativamente as imagens arquetípicas dos quatro elementos, é redimensionado para a formação de uma ontologia da imaginação poética:

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas

---

<sup>35</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.1.

esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio.<sup>36</sup>

No âmbito da discussão em torno dos pressupostos sobre os quais a fenomenologia deverá se pautar, Bachelard assume um ponto de vista autocrítico, ao reavaliar alguns aspectos de suas obras anteriores. Nesse sentido, a fidelidade aos quatro elementos justificou a busca por um ideal de objetividade que já não tem importância. Elegendo os elementos como fios condutores, Bachelard vislumbrou em referenciais concretos um meio de combater uma leitura essencialmente psicologista e destituída de senso crítico.

A fenomenologia inscreve-se como uma estratégia mais profunda de leitura das imagens porque não se compraz em apenas detalhar a presença dos referenciais objetivos da matéria. Considerada como o método de investigação capaz de captar o ser da imagem, destacando nele as marcas de um mundo singular, a fenomenologia procura resgatar uma dimensão subjetiva da imagem, ao privilegiar a análise de sua natureza específica no âmbito do texto poético:

Só a fenomenologia - isto é consideração do início da imagem numa consciência individual - pode ajudar-nos a reconstruir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.2.

<sup>37</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.3.

A fenomenologia impossibilita o estudo da imagem como um objeto, na medida em que vê nela um trabalho da alma do sonhador. O processo de escritura de um poema dá testemunho dessa particularidade. O texto poético firma-se como a união de dois modos de ser da poesia: um que leva ao espírito, outro que conduz às profundezas da alma.

Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma sua presença.<sup>38</sup>

A escrita de um poema é marcada por um trabalho intelectual - representado pelas forças do espírito e pela manifestação de uma dimensão subjetiva e afetiva - representada pela inspiração da alma. A linguagem tem um papel mediador porque se firma como lugar de aproximação entre razão e imaginação, permitindo a comunicação entre o autor e aquele que lê. O processo de leitura do texto poético, a seu turno, expressa a comunhão entre o poeta e seu leitor, razão pela qual Bachelard define a leitura como um encontro de almas capaz de promover a interligação entre distintas subjetividades.

---

<sup>38</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.6.

A despeito de possuírem dimensões bastante definidas e naturezas próprias, no pensamento bachelardiano, a leitura e a escrita se entrelaçam. Tão criadora quanto a escrita, a leitura faz com que o leitor descubra também seus dons de poeta. Nesse particular, a imagem desempenha igualmente um importante papel. É a exuberância da imagem, nascida primeiro na alma do poeta, que repercute na alma do leitor.

A troca de impressões gerada na leitura do poema é resultado do fenômeno representado pelo par ressonância-repercussão. No fenômeno da ressonância, o devaneio é compartilhado entre poeta e leitor no ato da leitura. No fenômeno da repercussão, o devaneio se prolonga além da leitura porque passa a habitar o ser íntimo do leitor. Quando somos invadidos pelo poema e ele desperta a profundidade de nosso ser, estamos vivenciando a dinâmica desses dois fenômenos que constituem a leitura. A estreita ligação entre as ressonâncias e as repercussões não impedem que elas tenham também suas singularidades constitutivas:

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma invasão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.7.

Ressonância e repercussão evidenciam que a poesia não deve apenas ser estudada, mas vivida. Nesse sentido, a tarefa daquele que se dedica ao estudo do devaneio deve estar pautada no entendimento de que não existe uma leitura única para o poema, mas possibilidades de leitura que dependem do processo de construção de sentidos realizado por cada leitor. O estudo das imagens não deve, assim, ser apartado daquele que as lê.

Ao encaminhar o olhar para os devaneios daqueles que analisam o universo das imagens, Bachelard chama a atenção para o fato de que a leitura das imagens nasce da empatia. Enfatiza também que toda leitura é comprometida e parcial, na medida em que é fruto de um processo profundo de sensibilização e de identificação do leitor com o que é lido.

Aquele que almeja estudar os problemas propostos pela imaginação poética deve estar consciente dessas questões. Por isso, o estudo elaborado sobre as imagens espaciais evidencia uma reflexão filosófica sobre os movimentos de leitura das imagens que tomam por base fundamental a dialética exterior e interior.

Em um procedimento que visa ampliar ainda mais a teoria poética dos quatro elementos, Bachelard situa-se no âmbito de análise dos devaneios cuja intensidade manifesta uma espécie de efusão entre o ser e o espaço.

O estudo da imagem poética da casa comprova tal assertiva. Promovendo a dialética entre interior e exterior, a imagem da casa é parte de nosso ser íntimo. É

para ela que retornamos quando buscamos um retorno à origem de nós mesmos: "Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo".<sup>40</sup>

Ao estabelecer a fenomenologia como método de reflexão filosófica propício ao estudo da imagem, Bachelard reafirma também a pertinência do estudo do devaneio. Na condição de nascedouro original de imagens, o devaneio encontra-se na base da discussão elaborada pelo filósofo em sua obra posterior.

## 2.8 A poética do devaneio

A teoria elaborada por Gaston Bachelard a respeito do devaneio poético contribui para a compreensão da dinâmica que fundamenta a imaginação material e para as questões enfatizadas pela fenomenologia da imagem. A obra *A poética do devaneio* (1960) representa a culminância de um trabalho de pesquisa cujo percurso preconiza a formação da filosofia da poesia. Nesse sentido, boa parte dos conceitos teóricos propostos em obras anteriores é novamente abordada, porém, a partir da perspectiva de análise estabelecida pela teoria do devaneio.

---

<sup>40</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 24.

Constituindo-se como produto do imaginário, o devaneio independe da percepção e nutre certa autonomia em relação à realidade empírica. Procurando assegurar a positividade do devaneio, Bachelard estuda-o através de seu aparecimento na literatura e, especialmente, através da poesia. Desse modo, deixa de ser caracterizado como mera expressão do fantástico ou como sendo sintoma de alguma patologia psíquica para ser compreendido como um estado de alma:

O devaneio que queremos estudar é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam.<sup>41</sup>

Cada poema testemunha, assim, a abertura de um novo mundo que ensina possibilidades de engrandecimento ao sonhador: "O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos".<sup>42</sup>

Na condição de um novo plano existencial, o devaneio pressupõe a duplicidade do sonhador. Ao ser que surge através do devaneio, Bachelard denomina *não-eu meu*:

É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu

---

<sup>41</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.6.

<sup>42</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.13.

sonhador, é esse *não-eu meu* que me permite viver minha confiança de estar no mundo.<sup>43</sup>

O não-eu meu, nascido através do devaneio, é fruto de uma construção imaginária que possibilita aquele que a vivencia uma sensação de plenitude. Destaca Bachelard que o não-eu meu do devaneio conquista seu equilíbrio interior a partir da comunhão com as forças primordiais do universo. Nesse particular, o vínculo entre o devaneio e a natureza é novamente estabelecido por meio de uma aproximação que esclarece ainda melhor os fundamentos da imaginação da matéria. Em sua profundidade ontológica, o devaneio evoca os quatro elementos: ar, água, fogo e terra, oportunizando à matéria a chance de firmar-se como o tecido espiritual da poesia:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica.<sup>44</sup>

Através do devaneio poético inspirado pela imaginação material, isto é, dirigido por um elemento, o ser comunga de um sentimento humano primitivo e filia-se a "uma

---

<sup>43</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.13.

<sup>44</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.4.

realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental".<sup>45</sup>

Procurando ampliar a teorização sobre a imaginação material, defendida em *A água e os sonhos*, Bachelard afirma que as forças orgânicas que o constituem não formam impulsos estáticos, porquanto a ação imaginante constantemente as manipula. Ao reforçar o aspecto criador do devaneio, Bachelard se vale da conceituação proposta para imagem em obras anteriores. Sendo composto por imagens que tem dupla vocação, o devaneio firma-se como uma criação da linguagem através da qual a imaginação permite ao sonhador firmar-se como agente modificador do mundo, ser capaz de intervir em seu meio, transformando-o magicamente:

O homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetram-se. Estão no mesmo plano de ser; se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o cogito do devaneio há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho.<sup>46</sup>

A abertura profunda proporcionada pelo devaneio é caracterizada por uma ruptura no tempo cronológico: "O tempo já não tem ontem nem amanhã. O tempo é submergido na dupla profundidade do sonhador e do mundo".<sup>47</sup> Estabelecendo um movimento intervalar dentro do tempo ordinário, o

---

<sup>45</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.p.5.

<sup>46</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.152.

<sup>47</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.166.

devaneio introduz a perspectiva de uma temporalidade mítica que reforça a ideia de criação de novos planos existenciais: "Desde a abertura do mundo por uma imagem, o sonhador de mundo habita o mundo que acaba de lhe ser oferecido. De uma imagem isolada pode nascer um universo".<sup>48</sup>

O devaneio poético representa um movimento distinto dentro da realidade empírica, na medida em que suscita uma quebra de perspectiva em nossas rotinas alienantes. Nesse sentido, a solidão que caracteriza o devaneio é instrumental. O afastamento temporário do mundo permite ao ser um mergulho profundo em sua interioridade através do qual pode tomar uma consciência maior de si.

A ideia de que a poesia tem uma função de despertar, presente em *A água e os sonhos*, toma uma dimensão ética em *A poética do devaneio*. O sonhador que se entrega às imagens conhece a unidade de seu ser e a alegria de estar no mundo. A seu modo, o devaneio prepara um homem novo. Mais atento aos seus sentimentos e às suas emoções, aprende a olhar o mundo de uma forma nova.

O filósofo vislumbra no sentido da visão a possibilidade de uma experiência de iniciação ao devaneio. Repensando o papel da percepção na interligação com o imaginário, Bachelard atribui à visão uma função criadora que mobiliza um agir sobre o real que objetiva transformá-lo. Para o contemplador que sensibiliza o seu olhar, a visão é uma força que ilumina o mundo. O olho é como um sol

---

<sup>48</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.167.

que lança seus raios sobre o mundo visto, transformando a realidade vista. "O olhar é um princípio cósmico".<sup>49</sup>

O nascimento desse novo homem marca a renovação da linguagem. No plano da poesia, "quando o poeta abandona a linguagem significativa pela linguagem poética, a estetização do psiquismo se torna o signo psicológico dominante".<sup>50</sup> Por se referir a uma obra do imaginário, o devaneio poético lida com uma linguagem que não se verga ao utilitarismo do discurso racional. Ao possibilitar uma experiência marcadamente subjetiva, o devaneio privilegia a dimensão mágica e afetiva da língua. A poesia, em seu poder transfigurador, possibilita ao signo adquirir a amplitude semântica do símbolo, produto da organização entre o material, concretizado através da linguagem, e o imaterial, expresso por seu amplo halo de significações possíveis.

A continuidade sobre a relação entre linguagem e devaneio ocupa espaço central na obra póstuma *Fragmentos de uma poética do fogo* (1988), organizada e editada por Suzanne Bachelard, filha do filósofo. A obra que retoma o alcance simbólico do elemento fogo apresenta uma discussão em torno das questões relacionadas à linguagem e à poesia, tendo como base a problematização dos conceitos de verdade e cientificidade.

Bachelard realiza uma reflexão sobre seu próprio percurso de leitor e de pesquisador, através da qual os

---

<sup>49</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.176.

<sup>50</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.178.

diálogos possíveis entre filosofia e poesia ganham novos contornos à luz da mitologia.

No entendimento de Bachelard, a poesia firma-se como uma experiência singular da liberdade humana, que se difere da experiência científica. A ciência frequentemente está presa ao passado e se baseia na busca por uma verdade única. A reflexão científica deve fazer com que uma nova ideia se integre em um corpo de ideias já aceitas. A poesia, ao contrário: ela reconhece que o ato poético não tem passado e vive da renovação constante das verdades.

Retomando aspectos trabalhados em obras anteriores, a imaginação poética é estabelecida como um momento privilegiado da linguagem através do qual ela tem oportunidade de renovar-se incessantemente. O mito que melhor a representa é a Fênix, definida como o próprio fenômeno da linguagem: "ela se inflama em seus próprios fogos, ela renasce de suas próprias cinzas".<sup>51</sup> Bachelard enfatiza que o ato poético é um ato essencial na medida em que "ultrapassa em um só jorro as imagens associadas à realidade".<sup>52</sup>

O processo de reinvenção da linguagem é semelhante ao de recriação do mito através da poesia. A retomada dos mitos não tem compromisso com a linearidade histórica ou com a relação de causalidade dos enredos. O mito emerge no âmbito do devaneio, sendo retrabalhado pelos poetas sob a

---

<sup>51</sup> BACHELARD, Gaston. Fragmentos de uma poética do fogo. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.52.

<sup>52</sup> BACHELARD, Gaston. Fragmentos de uma poética do fogo. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.80.

forma de imagens que podem ser definidas como pequenos fragmentos das narrativas. O devaneio poético que se vale do mito opõe-se à linearidade histórica:

O devaneio poético, em compensação, não conseguiria percorrer uma tão longa e tão complexa história como a que é traçada pelos mitólogos. Nós só podemos receber incitações poéticas através de fragmentos; apenas os fragmentos têm a nossa medida.<sup>53</sup>

Segundo Bachelard, a poesia moderna testemunha o modo pelo qual os poetas procederam a uma exploração mais sofisticada do mito. Os poetas vislumbraram nele uma fonte inesgotável para a abordagem poética e realizaram uma tarefa distinta daquela desempenhada pelo historiador ou mitólogo. Trabalhando com fragmentos escolhidos do mito, os poetas escreveram uma anti-história baseada numa temporalidade distinta do tempo cronológico.

Ao examinar a relação entre os poetas e o mito, o filósofo referencia a flexibilidade do conteúdo do inconsciente, ao afirmar que ele sofre um processo de poetização revelador do trabalho artístico a que as sublimações estão sujeitas. A par de reconhecer a dinamicidade do arquétipo, Bachelard não se volta ao estudo acerca da interferência da cultura ou da sociedade na formação do devaneio poético.

---

<sup>53</sup> BACHELARD, Gaston. Fragmentos de uma poética do fogo. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.89.

No entanto, é preciso considerar que, se o mito é uma forma de conhecimento, ele não constitui um saber imutável: o mito é suscetível à interferência do meio social, cultural e histórico no qual é invocado. De certa forma, Bachelard esteve atento a essa questão, ao defender que a poesia opera a poetização do mito, ou seja, o poeta recria os mitos e, ao recriá-los, mostra que a imagem poética não está submetida à força dos arquétipos. A fenomenologia do devaneio poético e material revela que, na explosão da imagem, o passado ancestral do homem retorna, porém, reorganizado pelo poder criador da poesia.

A filosofia proposta por Bachelard encontra em Durand um interlocutor crítico e sensível. Desenvolvendo sua reflexão em torno da dialética entre o arquetípico e o social, o antropólogo assinala a imaginação simbólica como o produto do imaginário e do meio cósmico de inserção do sujeito. O trajeto antropológico da imagem proposto por Durand abre um caminho para observar outras dimensões do devaneio poético, as quais permitem detalhar mais as dimensões míticas e arquetípicas presentes na poesia.

### **3. OS CAMINHOS SOCIAIS DA IMAGEM E DO MITO**

#### 3.1 Imaginário e sociedade

No âmbito das investigações sobre o imaginário, a obra do antropólogo francês Gilbert Durand (1921-2012) destaca-se por ampliar a perspectiva de tratamento conferida à imagem. Se a obra de Bachelard expõe a necessidade de captar a dinâmica própria da imagem no momento de seu aparecimento no devaneio literário, a obra de Durand aponta um caminho de abordagem que também considera o caráter social do imaginário. Procurando um ponto de equilíbrio entre a fenomenologia da imaginação bachelardiana e o formalismo da crítica estruturalista, Gilbert Durand estabelece o contexto de inserção do sujeito como lugar de convergências entre os conteúdos do inconsciente e o discurso estético.

A exemplo de Bachelard, Durand concebe a imagem e o imaginário como fundamentos da existência humana. Contudo, destaca que a anterioridade dessas instâncias não faz delas produções desconectadas do momento histórico e cultural em que se manifestam.

Orientado por um princípio holístico, Durand intenta compreender o homem em sua totalidade e elege o imaginário como unidade fundamental de seu percurso interpretativo. Para o antropólogo, o conteúdo do imaginário registra a atuação do homem no mundo e possibilita a observação do élan que liga o primitivo e o transitório, o espiritual e o racional, o social e o trans-histórico da mitologia. A partir da conceituação do símbolo e de suas relações com o

arquétipo e o mito, Durand estabelece o vínculo entre imaginário e sociedade.

Ao comprometer-se com uma proposta teórica cujo objetivo é conferir ao imaginário um contorno marcadamente social, Durand propõe um projeto crítico e metateórico. Além de estabelecer seus métodos de análise, busca as raízes históricas da desvalorização da imagem e do imaginário. Se, de um lado, Bachelard reclama a necessidade de equilibrar razão e emoção, de outro, Durand procura esclarecer em que momento de nossa história essa divisão foi preconizada, a fim de expor as suas consequências para a ciência e a produção do conhecimento.

### 3.2 Os caminhos do símbolo

De acordo com Gilbert Durand, desde o socratismo, criador de um método de verdade binário, o pensamento simbólico foi profundamente desvalorizado. A partir de Aristóteles, tal perspectiva intensificou-se. O raciocínio binário fundamentava a busca pela verdade, propiciando o surgimento da dialética. Esse processo de busca pela verdade estava baseado numa lógica dual, que percebia a existência de apenas dois valores, quais sejam, um falso e outro verdadeiro, sendo descartada uma terceira hipótese. Desse modo, a imagem, sem poder ser reduzida a um argumento 'verdadeiro' ou 'falso', passa a ser desvalorizada e torna-se incerta e ambígua. A imaginação recebe, assim, um

tratamento depreciativo, a ponto de ser caracterizada como "a amante do erro e da falsidade".<sup>54</sup>

O sistema filosófico aristotélico reaparece durante a Escolástica medieval, principalmente através de Tomás de Aquino, que buscava uma explicação racional para os desígnios da fé. Permanecendo a crença na razão e a objetividade do conhecimento, Galileu e Descartes, fundadores da física moderna, na esteira de Aristóteles, acreditavam que a razão era a única via de acesso à verdade. Seguindo a mesma linha de pensamento, David Hume e Isaac Newton reforçam aspectos da lógica racionalista através do empirismo factual, revestindo o imaginário de negatividade. Será no transcurso e fortalecimento dessa epistemologia que o positivismo de Augusto Comte encontrará no século XVIII um terreno propício para o seu crescimento, na medida em que une o factual dos empiristas ao rigor iconoclasta do racionalismo clássico.

O breve percurso esboçado constitui não apenas a gênese do processo de desvalorização do conteúdo do imaginário, mas principalmente de desfiguração da própria imagem do homem, impedido de vivenciar a dimensão sensível e espiritual de seu ser. Entretanto, em oposição a essa história, outra corrente também se manteve forte. A presença de uma anti-história revela-se através das divergências entre as concepções de homem ocidental e de homem tradicional vigentes nesse momento histórico. Durand destaca a coexistência de uma visão de mundo racionalista,

---

<sup>54</sup> DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001. p. 10-14.

segundo a qual o homem é concebido como um objeto, e de uma concepção complexa de ser humano, em que o homem se percebe como parte de um todo misterioso representado pelo universo.

De acordo com a lógica do pensamento tradicional, o homem é compreendido como parte do universo. A similitude entre o sujeito e o mundo estabelece uma unidade cósmica que se reflete na própria concepção do conhecimento. Diferentemente das práticas do homem ocidental, que fragmenta os saberes em disciplinas e áreas do conhecimento, para o homem tradicional, o saber é uno e nasce de um entendimento holístico do universo.

No pensamento do homem tradicional, as categorias de espaço e de tempo também são concebidas de modos diferenciados. O espaço não é o espaço da geometria, do mesmo modo que o tempo não é o tempo cronológico dos relógios. Tudo no universo tem um sentido, que não pode ser visualizado pelo pensamento racional e perceptivo. O caráter mítico da existência acentua a diferença entre o homem tradicional e o homem da civilização: "Para o homem da tradição a vida é um êxodo, um "retorno". A razão de ser do homem, de seus atos, assim como de seu pensamento, é "reconduzir" para além da queda, para além da separação".<sup>55</sup>

Contrariando as determinantes religiosas, filosóficas e científicas, a figura do homem tradicional se manteve. Por meio dela surgiram movimentos como o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo, os quais se

---

<sup>55</sup> DURAND, Gilbert. Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico. São Paulo: TRIOM, 2008. p.53.

encarregaram de estabelecer uma frente de resistência ao rechaço a que fora submetido o imaginário, em meio aos domínios do cientificismo racionalista. Da necessidade de rebater o discurso e as práticas dessa corrente do pensamento, nasce a valorização do poder poético do símbolo. Revelador de uma verdade oculta, o símbolo ultrapassa os limites impostos pela lógica racionalista e permite ao homem o contato com os mistérios da vida.

Em decorrência de sua importância na história do imaginário, o símbolo firma-se como um dos preceitos fundadores da antropologia de Durand. Formado pelo significante e pelo significado, constituindo-se em um signo não arbitrário, o símbolo faz referência a uma realidade dificilmente apresentável. O significante do símbolo é suscitado por intermédio de uma imagem que não tem o poder de expressar objetivamente seu sentido: "Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato".<sup>56</sup> A dificuldade de estabelecer uma conexão entre o significante e o significado tem influência direta no rechaço impelido ao símbolo pelo pensamento racionalista, baseado na objetividade e na cientificidade dos fatos.

Entretanto, Durand ressalta que é justamente por suscitar a presença desse hiato que o símbolo define a liberdade humana melhor do que qualquer especulação filosófica. No universo do símbolo, descobrimos que a liberdade nasce da multiplicidade de sentidos que se pode

---

<sup>56</sup> DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000. p.11.

atribuir a uma imagem, o que torna a linguagem fonte viva e fecunda de significados. Para Durand, a virtude capital do símbolo é assegurar ao homem uma experiência libertadora que lhe convida a participar da construção dos significados, transcendendo os limites da língua.

Em *Campos do imaginário* (1996), Durand aproxima o símbolo dos princípios gnósticos. Assevera que tanto o simbolismo quanto a gnose possuem um saber oculto sobre o homem e a natureza, o que permite, no âmbito da antropologia, localizá-los ao lado do que denomina conhecimento indireto:

O símbolo é um caso limite do conhecimento indireto onde, paradoxalmente, este último tende a tornar-se direto - mas num plano diferente do sinal biológico ou do discurso lógico -; o seu imediatismo visa ao plano da *gnosis* como num movimento assintótico. Daqui se deduz a utilização privilegiada que todos os místicos e as vias iluminadoras farão do símbolo.<sup>57</sup>

Entendido como a dimensão mágica da linguagem, o símbolo permite que as imagens arquetípicas oriundas do inconsciente coletivo se manifestem através do devaneio poético, fomentando um regresso à primariedade do cosmos. Esse retorno à origem do universo, através dos símbolos e dos arquétipos, assegura o nascimento do mito. A análise da presença do mito na poesia e sua relação com o devaneio

---

<sup>57</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.74.

ganha uma ampliação a partir do trajeto antropológico da imagem, proposto por Durand.

### 3.3 As estruturas antropológicas do imaginário

Em *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral* (2001), Durand segue os passos de seu mestre e dedica-se ao estudo da imagem. Entendendo que a filosofia ocidental adotou por tradição a desvalorização da imagem e da imaginação, considerada “fomentadora de erros e falsidades”<sup>58</sup>, Durand aproxima culturalistas e psicólogos, situando-se no que denomina trajeto antropológico da imagem.

Na busca pelo equilíbrio entre pontos de vista aparentemente antagônicos, Durand aprofunda o debate bachelardiano relativo à anterioridade ontológica da imagem. Se as imagens nascem do psiquismo humano, sendo anteriores ao pensamento e à percepção, conforme defende Bachelard, especialmente com base na teoria dos quatro elementos e do devaneio, para Durand, essas mesmas imagens possuem também um caráter social. É inserido no contexto histórico de uma determinada sociedade, permeada por valores culturais, que o sujeito reelabora conteúdos psíquicos de um fundo coletivo.

Nesse sentido, a representação da imagem dá testemunho de um diálogo entre o individual e o coletivo. A

---

<sup>58</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.21.

constatação permite a Durand apontar certa flexibilidade na escolha do caminho a ser seguido pelo trajeto antropológico, que poderá “partir da cultura ou do natural psicológico, uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis”.<sup>59</sup>

Durand define o trajeto antropológico da imagem como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”.<sup>60</sup> Dessa forma, acentua o diálogo entre o homem e o seu meio, ao estabelecer o elo entre a subjetividade do ser e as condições objetivas de seu contexto de inserção, tais como as determinantes culturais e sociais. No pensamento de Durand, a expressão das correlações assinaladas pode ser verificada através da dinâmica firmada entre os esquemas, arquétipos e símbolos.

Ao conceituar esquema, Durand esclarece que se trata de uma generalização dinâmica e afetiva da imagem e que “constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário”.<sup>61</sup> Afirma que o esquema faz a junção, não conforme Kant postulava “entre a imagem e o conceito, mas sim entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade,

---

<sup>59</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.42.

<sup>60</sup>DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.41.

<sup>61</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.60.

entre as dominantes reflexas e as representações".<sup>62</sup> O autor aponta a relação entre esquema e arquétipo, evidenciando que as imagens arquetípicas estabelecem a relação entre imaginário e os processos racionais:

Os gestos diferenciados em esquemas vão determinar, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos mais ou menos como Jung os definiu. Os arquétipos constituem as substanciações dos esquemas.<sup>63</sup>

Para melhor estabelecer o campo de atuação dos três conceitos, Durand esclarece a diferença entre símbolo e arquétipo. Na conceituação proposta, a universalidade do arquétipo contrasta com a ambivalência do símbolo: "Enquanto o arquétipo está no caminho da ideia e da substanciação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome".<sup>64</sup>

A partir dessas três definições - esquema, arquétipo e símbolo -, Durand define o mito como um "sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em

---

<sup>62</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.62.

<sup>63</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.60.

<sup>64</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.62.

narrativa".<sup>65</sup> Durand percebe no mito "um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso"<sup>66</sup>, através do qual "os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias"<sup>67</sup>, expondo "um esquema ou um grupo de esquemas".<sup>68</sup>

Por observar a permanência de certos símbolos, esquemas, arquétipos e mitos concentrados em determinados sistemas imaginários, Durand reúne-os segundo o ímpeto que os aproxima. Sendo assim, organiza o produto simbólico do imaginário sob a figuração de duas estruturas: o regime diurno e o regime noturno da imagem.

Visando à classificação das imagens simbólicas pertencentes a cada regime, o antropólogo parte dos aspectos psicobiológicos do homem. Adverte, contudo, que poderia partir das questões culturais ou relativas ao meio social, na medida em que tanto as determinantes sócio-culturais quanto os aspectos de natureza psicobiológica contribuem para a aceção e a formação do símbolo. Nesse particular, Durand demonstra um esforço para associar o conteúdo imaginário e os dados objetivos, o que confere flexibilidade ao conceito de estrutura a que se refere. Para Durand, estrutura designa a permanência de certas

---

<sup>65</sup>DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.63.

<sup>66</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.63.

<sup>67</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.63.

<sup>68</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.63.

representações imaginárias no interior de um regime. No entanto, tal permanência é regida por uma lógica transformadora, que aceita alterações no interior de cada regime.

Localizando-se no âmbito da motricidade humana, o antropólogo utiliza três dominantes reflexológicas, quais sejam: dominante postural, dominante digestiva e dominante rítmica ou copulativa. As três dominantes compõem as três vertentes do imaginário, pois são caracterizadas por gestos primitivos do ser humano, configurando uma atitude que coordena o vínculo com determinadas imagens, símbolos e arquétipos:

Poder-se-ia dizer que qualquer gesto chama a sua matéria e procura o seu utensílio, e que toda a matéria extraída, quer dizer abstraída do meio cósmico, e qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto passado.<sup>69</sup>

Firmando-se como uma ampliação do traçado teórico da fenomenologia do arquétipo aéreo, proposto por Bachelard, o regime diurno da imagem é estruturado pela dominante postural. As imagens desse regime traduzem esquemas de verticalidade e ascensão, através de arquétipos relativos à iluminação e ao heroísmo, bem como esquemas diairéticos evidenciados por atitudes de exclusão. Isso se deve ao fato de a dominante postural referir-se à aspiração humana por verticalidade, o que privilegia o nascimento dos

---

<sup>69</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.41-42.

simbolismos aéreos de purificação e iluminação. Essas imagens simbólicas suscitam esquemas verbais coordenados pelo semantismo do vocábulo distinguir, que compreendem as ideias de separar X misturar e subir X cair.

Promovendo uma heroica luta, na qual o ser soergue-se contra aquilo que o aniquila, aspirando à luz e rechaçando às trevas, o regime diurno caracteriza-se como o sistema da antítese. As imagens que nascem dele são chamadas de esquizomorfos ou heroicas e expressam o desejo pela elevação, verticalização e constante transcendência. A dominante postural exige "as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes".<sup>70</sup>

Os sentidos da visão, da audiofonação e os trabalhos manuais, especialmente no que se refere ao uso de instrumentos como a espada e o cetro, também são privilegiados nesse regime. O desejo de ultrapassar o inexorável transcurso temporal e a morte predominam nessa estrutura do imaginário:

Pode-se mesmo dizer que todo o sentido do Regime Diurno do imaginário é pensamento "contra" as trevas, é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup>DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.54.

<sup>71</sup>DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.188.

No segundo regime do imaginário, o ímpeto que figura é o da conciliação, não mais figurando a revolta contra os ditames da cronologia, mas uma tentativa de aceitação da mesma:

O antídoto do tempo já não será mais procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes. Ao regime heroico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo.<sup>72</sup>

O regime noturno da imagem comporta, por sua vez, a dominante cíclica e dominante digestiva, que correspondem ao regime noturno sintético e ao regime noturno místico. As imagens desses regimes são chamadas, respectivamente, de sintéticas ou dramáticas e de místicas ou antifrásicas.

O regime noturno sintético apresenta imagens que coordenam o tempo de dois modos distintos, uma vez que ou se inserem nos ritmos cíclicos ou privilegiam o eterno retorno temporal. Dessa forma, uma harmonização é buscada, tanto na evocação do passado quanto na referência ao futuro, em uma tentativa de suavizar a fatalidade imposta pela passagem do tempo. Surgem, assim, símbolos que expressam a ideia de permanência além do devir ou ciclicidade temporal, tais como a árvore, o fruto, o filho, a lua, o calendário, a roda de fiar etc. As imagens simbólicas desse regime apresentam esquemas verbais guiados

---

<sup>72</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.194.

pelo semantismo do vocábulo ligar e compreendem as ideias de amadurecer, progredir, voltar e recensear.

Ao regime noturno místico correspondem os esquemas de descida, penetração e mergulho, que suscitam imagens com matérias terrestres e aquáticas, bem como os arquétipos maternos da noite e da casa. O sujeito almeja desprender-se dos ditames da passagem temporal, buscando amparo na intimidade dos interiores. É nesse sentido que em tal regime emergem símbolos como o berço, a gruta, o túmulo, a taça etc. Eles representam acolhimento e marcam uma tentativa de miniaturização, que se opõe à gigantização e ao ímpeto expansionista frequentes no regime diurno da imagem. As imagens simbólicas do regime noturno místico apresentam esquemas verbais dirigidos pelo semantismo do vocábulo confundir e abarcam as ideias de descer, possuir e penetrar.

O produto do imaginário que emana dos regimes diurno e noturno corresponde à atitude defensiva do homem diante da morte. A imaginação assume uma função eufêmica que não é propriamente estimulada pelas coisas do mundo, mas por uma "maneira de carregar as coisas".<sup>73</sup>

Nesse aspecto, o antropólogo salienta pontos em comum entre as funções da memória e do imaginário. No pensamento de Durand, imaginário e memória opõem-se à temporalidade e erguem-se como antídoto para o homem que vislumbra uma possibilidade de suavizar a certeza de sua finitude:

---

<sup>73</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.378.

Longe de estar do lado do tempo, a memória, como o imaginário, ergue-se contra as faces do tempo e assegura ao ser, contra a dissolução do devir, a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar, de regredir, para além das necessidades do destino.<sup>74</sup>

Ao lado do imaginário e da memória, o mito cumpre uma função eufêmica. Opondo-se ao funesto devir, ele religa o homem ao patrimônio espiritual da humanidade, impossibilitando a redução do ser humano "a uma coisa simples, inimaginável, perfeitamente determinada, quer dizer, incapaz de imaginação e alienada da esperança".<sup>75</sup>

Segundo Durand, o mito garante a permanência do homem primordial além das civilizações que se extinguem. A forma pela qual o arquetípico e o histórico dialogam na reapropriação do mito constitui um dos eixos basilares da investigação realizada por Durand.

### 3.4 O mito e sua perspectiva social

A obra de Gilbert Durand possibilita a compreensão do modo pelo qual às imagens arquetípicas vinculam-se determinantes biológicas, culturais e sociais. A reflexão em torno dessas questões fomenta um percurso de investigação que tem na ligação entre o mito e a sociedade

---

<sup>74</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.403.

<sup>75</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.430.

uma contribuição fundamental para a ampliação dos horizontes de estudos relativos ao imaginário. Cumprindo funções primordiais no desenvolvimento humano, o mito constitui temário recorrente nessa linha de investigação.

Para Mircea Eliade, o homem não se sustenta sem a crença em algum pacto com a herança geral do mito, razão pela qual atribui ao mesmo um papel fundacional. Conforme Eliade, o mito narra a origem do mundo através de uma história sagrada, que apresenta ações realizadas por entes divinos no princípio da criação.<sup>76</sup> Por relatar um acontecimento primordial, que teve lugar no começo do universo, expondo o modo pelo qual uma determinada realidade foi produzida, todo o mito possui um caráter paradigmático.

A exemplaridade do relato mítico remonta ao desvio temporal sobre o qual o mito se alicerça. Ao propor o retorno aos eventos originais, o mito estabelece a reversibilidade temporal, instituindo o que Eliade denominou tempo mítico, instância alicerçada na dinâmica de regeneração da cronologia. O tempo mítico opõe-se ao que o autor designa como sendo o tempo profano, instância que se realiza sob os imperativos da cronologia temporal, ao privilegiar a linearidade relativa à sucessão do passado, presente e futuro.<sup>77</sup>

Ao promover a inserção do homem no tempo mítico, o mito estabelece a comunhão entre os seres e o cosmos e

---

<sup>76</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

<sup>77</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1986.

restaura a ligação entre o homem e um momento sagrado, no qual prevalecia o sentimento de plenitude. Delineia-se, desse modo, o caráter epifânico do mito, na medida em que o mesmo apresenta um conhecimento sagrado ao homem, revelando-lhe os modelos dos atos humanos e instituindo um novo sentido para a sua existência.

Segundo Mircea Eliade, a vivência da epifania refere-se ao segundo momento dos ritos de passagem. Para o autor, todo o rito de passagem corresponde a uma iniciação balizada por duas fases distintas.

A primeira diz respeito ao estágio em que o sujeito se prepara para assumir uma nova identidade. Na vigência dessa etapa, é comum, nas sociedades arcaicas, que o neófito seja separado de sua comunidade, a fim de preparar-se para o nascimento. O segundo momento do rito equivale à mudança propriamente dita. Nessa fase, o sujeito assume uma nova identidade, fornecida pela iniciação ritualística. Com o término de tal processo, o indivíduo renasce com o conhecimento espiritual que fundamentará a sua vida.

Em decorrência do caráter revelador dos ritos de passagem, Mircea Eliade adverte que "O iniciado não é apenas um 'recém-nascido' ou um 'ressuscitado': é um homem que sabe, que conhece os mistérios, que teve revelações de ordem metafísica".<sup>78</sup>

Leitor contumaz da obra de Eliade, Durand reforça muitas das ideias do autor romeno. No entanto, da mesma

---

<sup>78</sup> ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.153.

forma que realiza uma leitura crítica da obra bachelardiana, Durand estabelece novas formas de lidar com os conceitos dos quais se apropria.

A exemplo de Eliade, o antropólogo francês percebe no mito um conhecimento sagrado que ajuda a situar o homem no mundo. Contudo, Durand enfatiza que a maneira pela qual o homem retoma a herança do mito manifesta seu modo de ser no mundo. Ao definir o mito como um sistema dinâmico, o antropólogo defende a flexibilidade do mesmo, afirmando que ele unifica imagens primordiais, mas de modo fluido e móvel. As relações entre os interditos sociais e as reatualizações míticas ocupam reflexões teóricas de Durand e transformam-se em um dos grandes temas de sua obra.

A discussão relativa à ação desempenhada pela história na dinâmica do imaginário suscita outra, mais ampla, explorada nos estudos subsequentes do autor. Essas reflexões se delineiam melhor em "Perenidade, derivações e desgaste do mito" (1978), texto em que Durand expõe um modelo de funcionamento do mito, no qual sejam consideradas as manipulações e as alterações das quais o mesmo será objeto.<sup>79</sup>

Na conceituação proposta, a perenidade designa o conteúdo imutável do mito, o que assegura a permanência de seu núcleo identitário, no qual os mitemas se reúnem, formando a base da narrativa mítica. A derivação assenta-se na dialética entre a permanência de certos mitemas e a abertura que possibilita o ingresso de novos mitemas ao

---

<sup>79</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.91-118.

mito. O antropólogo aponta a existência de duas modalidades de derivação: por amplificação e por esquematização ou empobrecimento.

A primeira modalidade compreende os casos em que os mitemas desaparecem e são substituídos por novos mitemas. A segunda modalidade revela o processo em que há a supressão de mitemas, atestando o desaparecimento definitivo desses componentes do mito. O desgaste, por seu turno, contempla um caso extremo de derivação, no qual o mito "se afasta muito das suas bases".<sup>80</sup> Entretanto, o desgaste não implica a morte do mito: "um mito nunca desaparece - ele pode adormecer, pode definhar, mas está à espera do eterno retorno".<sup>81</sup>

O diálogo estabelecido entre o mito e a sociedade acentua as potencialidades criadoras das narrativas míticas. As alterações sofridas pelo mito refletem um duplo aspecto de sua natureza constitutiva:

O mito nunca se conserva no seu estado puro. Não existe o momento zero do mito, o do início absoluto. Existem inflações e deflações. É por essa razão que o mito vive, é por isso que ele é endossado por culturas, por pessoas e por momentos.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.106

<sup>81</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.111.

<sup>82</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.115.

Ao reconhecer a força da ação social sobre o mito e estabelecer um método para sua análise, Durand destaca a necessidade de reunir um conjunto amplo e diversificado de saberes no processo hermenêutico de análise dos conteúdos do imaginário. Nessa direção, no artigo "O social e o mítico: para uma tópica sociológica" (1981), o antropólogo assinala a necessidade do fortalecimento de uma ciência do homem, edificada na convergência entre as distintas áreas do conhecimento.

Se, por um lado, Durand reafirma a proeminência do discurso mítico e religioso para o desenvolvimento integral do homem, por outro repensa a atuação do conceito marxista de infra-estrutura, com vistas a estabelecer os elos entre a primérite do arquetípico e a imanência do dado social.<sup>83</sup>

Para melhor observar a interferência do dado diacrônico sobre as articulações do mito, o antropólogo recorre ao trabalho de Georges Dumézil, por considerar que o filólogo instaura, a partir do mito, uma nova sociologia. Trata-se da obra responsável por assegurar ao mito o lugar ocupado pela infra-estrutura. A fim de dar maior visibilidade à proposta de Dumézil e, com isso, estabelecer as bases de seu próprio campo de ação, Durand estuda a pesquisa proferida pelo sociólogo dedicado à análise do lendário indo-europeu.

Nela, Dumézil postula a existência de um fundamento mitológico profundo em todas as sociedades que, em contato

---

<sup>83</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.119-143.

com os interditos sociais, assegura o caráter pluralista e contraditório do mito. Dessa forma, a ação da sociedade sobre o seu alicerce mitológico fomenta a heterogeneidade do mito, a qual lhe permite associar eventos conflitantes e mitemas que se contrapõem.

A partir da constatação de que toda a sociedade assenta-se sobre um fundamento mítico, Durand destaca o diálogo entre o que denomina de consciente social e inconsciente social, lugar de origem das profundezas míticas. Para Durand, o mítico localiza-se no inconsciente social, onde se formulam e se tentam resolver as grandes questões que o consciente social não consegue responder, tais como "Donde vimos? Quem somos nós? Para onde vamos? O que é que nos espera depois da morte? O que é que nos identifica e fundamenta o nosso consenso social? Donde vêm o mundo e o homem?"<sup>84</sup>

A culminância desse percurso reflexivo é o célebre artigo "Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise" (1989), no qual Durand reafirma sua posição combativa, contrária à herança deixada pelo atavismo do pensamento racionalista. Segundo o autor, o racionalismo legou à ciência a fragmentação do conhecimento em distintas áreas, o que inviabiliza uma abordagem integral do homem. Reclama, assim, a necessidade do surgimento de uma ciência unificada em torno do homem, apta a estabelecer a natureza

---

<sup>84</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.134.

humana como fio condutor para a observação de qualquer mensagem produzida pela humanidade.<sup>85</sup>

Diante de tais imperativos, Durand apresenta o método arquetipológico, procedimento hermenêutico que elege as reatualizações míticas e arquetípicas como viés de análise, a fim de assegurar a transdisciplinaridade necessária ao estudo do comportamento humano.<sup>86</sup>

Segundo Durand, por apresentar certa permanência em seu conteúdo formador, o arquétipo constitui-se na matriz de todo o imaginário, o que permite defini-lo como o firmamento antropológico da imaginação humana. O mito, ao contrário do arquétipo, define-se como uma derivação. Fundado nas bases do pensamento simbólico, pressupõe uma lacuna de significação entre um significante determinado e o significado que lhe confere sentido.

É nesse espaço intervalar do mito que atua o agente diacrônico, ou seja, é através das intermitências propaladas pelo discurso mítico que a sociedade pode contribuir para transformá-lo. As mutações de que é alvo asseguraram sua permanência, pois é na releitura realizada pelo corpo social que o mito se fortalece.

À pesquisa que se ocupa da observância das variações de um dado mito e de seus mitemas, Durand denomina mitocrítica. Esse procedimento investigativo privilegia

---

<sup>85</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.145-169

<sup>86</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.154-155.

ainda o estudo da base literária dos mitos, mediante sua materialização no plano textual.

Segundo Durand, a análise das transformações sincrônicas do mito, através da mitocrítica, impele-nos a pensar em um estudo mais efetivo acerca do papel que o discurso social e político de uma sociedade exercem sobre as atualizações míticas. Sendo assim, a mitocrítica encaminha à mitanálise, vertente interpretativa que se ocupa do exame das relações estabelecidas entre o mito e a sociedade.

Mitocrítica e mitanálise revelam que a reatualização do mito não pressupõe a repetição maquinal de seus mitemas constitutivos. O conceito de bacia semântica proposto por Durand esclarece os processos que norteiam as reatualizações míticas.

Metáfora hidráulica, potamológica, a bacia semântica segmenta-se em seis etapas cronologicamente irregulares: escoamento, separação das águas, confluências, nome do rio, ordenamento das margens e, por fim, o declínio com os meandros e deltas.<sup>87</sup> A primeira etapa - escoamento - refere-se à multiplicidade de correntes que se formam em um determinado meio cultural. Na separação das águas, têm-se as exclusões e marginalizações esboçadas, o que propicia o agrupamento dos escoamentos em partidos, escolas e correntes. Na terceira etapa, qual seja, a formada pelas confluências, ocorre o reforço da corrente dominante. A seguir, a fase intitulada o nome do rio fornece a escolha

---

<sup>87</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.165.

da personalidade que se mitifica. O ordenamento das margens forma a institucionalização intelectual, filosófica e jurídica dos mitos, o que permite a consolidação e a elaboração da forma literária dos mesmos. Na sexta e última fase, emergem os meandros e deltas e, conseqüentemente, as alterações do mito.<sup>88</sup>

Mitocrítica, mitanálise e bacia semântica estão correlacionadas e asseguram um estudo transdisciplinar do mito. A esse conjunto de procedimentos Durand denominou mitodologia, método que oportuniza o estabelecimento do diálogo entre o mito, o imaginário, a história e a arte.

A exposição sobre o funcionamento do trajeto antropológico da imagem e da mitodologia evidencia a complexidade presente no processo de atualização do mito. Para propor uma leitura do devaneio poético, creio que essa perspectiva precisa ser considerada.

Por certo, minha intenção não é estudar a presença do mito na poesia. Pretendo, sim, observar como ele se manifesta nos poemas estudados e de que forma a sua presença contribui para fixar algumas linhas de reflexão presentes no devaneio.

Nesse âmbito, considero importante esclarecer as articulações entre o mito e a poesia. Para bem estudar a dinâmica do devaneio, a aproximação entre mito e lírica favorece a reflexão impressa nesta tese.

---

<sup>88</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.181.

### 3.5 Poesia e mito: aproximações possíveis

Conforme assinalou Bachelard, a herança arquetípica da humanidade apresenta-se por meio de imagens poéticas que se manifestam através do devaneio. A partir das questões enfatizadas por Bachelard, é possível vislumbrar a poesia como espaço privilegiado para o renascimento do mito. Confluência de linguagem simbólica e evocativa e fonte dos saberes que Durand convencionou chamar de conhecimento indireto, a poesia, como o mito, estabelece estreita relação com o imaginário, possibilitando o ressurgimento de imagens arquetípicas oriundas do inconsciente coletivo.

A comunhão entre a lírica e as imagens arquetípicas, apontada por Bachelard, também é defendida pelo poeta e crítico mexicano Octavio Paz. Aproximando constantemente a poética do discurso mítico e a poética do gênero lírico, Paz assume um compromisso social com a poesia.

Durante um século lacerado pelos rigores dos conflitos bélicos, o poeta resgata valores da sabedoria oriental e conceitos primordiais da filosofia de Martin Heidegger, a fim de elaborar a sua teoria do fenômeno poético.

A exemplo do filósofo alemão, Paz atribui à poesia um papel fundador na vida do homem. Para Heidegger, a poesia é o nomear que instaura o ser e a essência das coisas, a despeito de parecer irreal ou ter aparência de um sonho quando comparada à realidade palpável. A palavra poética firma-se na convergência entre a voz histórica do povo e a

fala simbólica dos deuses.<sup>89</sup> Heidegger confere à poesia uma dimensão ontológica e epifânica, reiterada por Paz ao longo de sua obra.

Para o poeta e crítico, a poesia firma-se como a outra voz da humanidade, empenhada em revelar ao homem um saber que vai além do plano material da existência. Todos os poetas ouvem dentro de si mesmos essa voz. Ela se realiza no tempo presente, mas não pertence a ele porque, apesar de ser atual, não é moderna:

Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouvem a voz outra. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. Nada distingue o poeta dos outros homens e mulheres, salvo esses momentos - raros, embora frequentes - em que, sendo ele mesmo, é outro.<sup>90</sup>

Quando o poeta ouve a outra voz, ele se conecta com algo anterior às religiões, à filosofia e à história. A despeito de ter suas raízes em um solo social e histórico, a poesia sempre esteve atenta "a um mais além trans-histórico".<sup>91</sup>

No pensamento de Paz, a outra voz define-se como a memória de nossa humanidade, um sentimento que faz com que cada indivíduo se reconheça como parte de um todo maior: "A

---

<sup>89</sup> HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

<sup>90</sup> PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.p.140.

<sup>91</sup> PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.p.142.

poesia é a Memória feita de imagem e está convertida em voz. A outra voz não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem".<sup>92</sup>

O conceito de poesia elaborado por Paz assemelha-se àquele proposto por Bachelard, especialmente no que se refere ao papel atribuído a ela. Paz, a seu turno, assume um engajamento maior em relação à dimensão histórica da poesia. Contudo, o autor não se insula em um projeto exclusivista que define a poesia como um instrumento fornecedor de paradigmas a serem seguidos. Segundo Paz, o papel da poesia não é o de dar respostas aos sujeitos, mas problematizar seu estar-no-mundo, desgarrá-lo ainda mais para que renasça com a dor do desencontro e com a esperança da possibilidade.

A conceituação de imagem poética proposta por Paz ilustra alguns dos princípios destacados. Conforme o autor, a imagem poética testemunha o inextrincável parentesco entre o mítico, o poético e o histórico. Como Bachelard, principia que a imagem poética é produto do imaginário, no entanto, afirma que ela se define pelo princípio da contradição. Análoga à própria vida humana, repleta de paradoxos, a imagem associa muitos significados adversos e permite ao poema anunciar a coexistência dinâmica dos contrários.

Como Durand, Octavio Paz critica severamente a tradição filosófica ocidental baseada na dialética aristotélica e busca no pensamento oriental os fundamentos

---

<sup>92</sup> PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993. p.144.

para desenvolver sua teoria da imagem. Aproveitando os postulados fornecidos pelo budismo e pelo hinduísmo - doutrinas que reiteram a confluência entre contrários -, Paz recupera alguns conceitos estabelecidos por Chuang Tsé, para quem os opostos presentes no universo possuem um caráter funcional. Assim, cada parte adversa entre si funda uma relação dinâmica de complementaridade responsável por compor o Todo que dá origem à unidade cósmica.

Processo semelhante ocorre com a imagem poética entendida como a convergência entre opostos. Nesse particular, a imagem aproxima-se do processo perceptivo, porque também expõe a multiplicidade da paradoxal e contraditória realidade em que nos inserimos. Conforme Bachelard e Durand, Paz reflete a respeito do papel da percepção na formação da imagem. A exemplo desses autores, afirma que a imagem não se verga à percepção, posto que é um valor psicológico.

Dessa forma, a poesia não transcende apenas a realidade, mas a linguagem através da qual expõe as dualidades da existência por meio das imagens. A aproximação entre o lírico e os fundamentos da religião esclarece o modo pelo qual a poesia ultrapassa os limites impostos pela palavra.

Segundo Paz, religião e poesia partem de um mesmo ponto: a condição humana original, marcada pela finitude. Desse modo, lírica e religião possuem em comum o desejo de transformar a vida do homem e suavizar os dilemas que advêm com a iminência da morte. Contudo, poesia e religião se diferenciam no uso particular da linguagem. Diante da morte, a religião logra elucidar o drama humano com base na

promessa da vida futura. Utilizando-se da linguagem como um caminho para alcançar a transcendência, a religião mostra que necessita da força de justificações alheias ao seu domínio comunicativo para legitimar seu conteúdo discursivo.

Por outro lado, a palavra poética sustenta-se por si mesma e não pressupõe a recorrência ao que lhe é exterior para produzir sentido. A poesia, a seu turno, afirma a vida e a morte como princípios consignados ao Todo e vislumbra na própria experiência poética o caminho da transcendência.

Segundo Paz, por nutrir-se do conteúdo procedente do inconsciente coletivo, a poesia favorece o despertar do sagrado presente em cada ser, possibilitando que o homem entre em comunhão com sua natureza profunda e experimente a plenitude que o faz sentir-se guarnecido da finitude.

Afirmando o caráter arquetípico do sagrado, Paz defende a natureza mítica do gênero lírico. Daí a justificativa do autor não apenas para a presença do mito na poesia, mas também de algumas atividades comuns aos rituais míticos, tais como o rito de passagem, o ritmo e a epifania.

A poesia que se apropria do mito é, simultaneamente, produto do tempo e transcendência que ultrapassa as circunstâncias cronológicas e históricas em que foi produzida. A exemplo de Durand, Paz afirma que o mito traz consigo um saber capaz de se atualizar. Enquanto produto dialético entre a sociedade e algo que está além dela mesma, ao encarnar o mito, a poesia igualmente reconduz à história:

O mito é um passado que também é um futuro. Pois a região temporal onde os mitos acontecem não é o ontem irreparável e finito de todo ato humano, mas um passado carregado de possibilidades, suscetível de atualizar-se. O mito transcorre num tempo arquetípico. E mais: é tempo arquetípico capaz de reencarnar.<sup>93</sup>

No processo de retorno do mito à poesia, o ritmo e rito têm a função de tornar o passado presente, recriando, imageticamente, o momento primeiro de surgimento das manifestações míticas. Operando um desvio dentro da cronologia profana, ritmo e rito propiciam a reversibilidade temporal que assegura o retorno do mito à poesia e a inserção do homem no plano sagrado da existência.<sup>94</sup>

Essa imersão desvela a dimensão divina do ser, ao despertar a manifestação do sagrado, que faz parte de sua natureza. A essa descoberta Paz denomina epifania, entendida como a essência do fenômeno poético. O autor propõe uma conceituação de epifania que se aproxima muito daquela exposta por Eliade. Compreendida como princípio revelador que apresenta ao sujeito sua natureza profunda, a epifania consiste na abertura do homem para dentro de si próprio:

---

<sup>93</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.69.

<sup>94</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.111.

A experiência poética é uma revelação da nossa condição original. E essa revelação sempre desemboca numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo externo, que estava ali, alheio: o ato de descobrir implica a criação do que vai ser descoberto, o nosso próprio ser.<sup>95</sup>

O novo ser nascido na poesia, de que fala Paz, guarda muitas afinidades com o não-eu meu do devaneio, apontado por Bachelard no estudo do devaneio poético. Tanto Paz quanto Bachelard assinalam que a este novo ser, surgido na poesia, resta ser-se, tornar-se presença, o que implica transcender.

Outra semelhança entre o postulado dos autores encontra-se na concepção acerca do papel exercido pelo poeta na sociedade. De acordo com ambos, o poeta desempenha função semelhante àquela atribuída aos xamãs nas sociedades arcaicas. Tanto o poeta quanto o xamã revelam os mistérios da natureza, ao apresentarem a dimensão sagrada da vida e promoverem o diálogo místico entre o homem e algo maior do que ele mesmo.

Para Gilbert Durand, os poetas contemporâneos desempenham o papel apontado por Paz e Bachelard, de uma forma crítica e socialmente engajada. Centrando-se na relação entre o mito e a sociedade, ele defende que, para garantir a permanência de um modo de ser do homem tradicional em nossa sociedade, a poesia desempenha um importante papel.

---

<sup>95</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 161.

No artigo "Mito e poesia", Durand defende a ideia de que a poesia e, em especial a contemporânea, estabelece uma relação diferenciada com o mito. Em meio ao caos social, o poeta contemporâneo entende que, através de seu ofício, ele pode levar uma mensagem a quem o lê: "É como se o poeta contemporâneo, imerso na civilização tecnicista das grandes cidades, reanimasse subitamente, pelo jogo da sua linguagem, os arcanos dos grandes mitos".<sup>96</sup>

Na valorização da mitologia do grupo, os poetas contemporâneos traçam um movimento que vai do individual ao coletivo e busca preservar aquela figura do homem pensativo ou do homem tradicional, concepções propostas por Bachelard e por Durand. A defesa apaixonada da herança do mito promove a alteração de uma corrente do imaginário por outra. O imaginário do regime diurno cede, aos poucos, espaço aos valores e símbolos do regime noturno da imagem - transformação que traz uma série de implicações para o imaginário da poesia:

Aos mitos conquistadores do século XIX, os da luta contra as trevas, do progresso da história, do soberbo *imperium* sobre a natureza e sobre os homens, sucede, nos poetas contemporâneos, um outro regime do imaginário, mais noturno, onde se reanimam pela consciência do século XX a intimidade da libido, o regresso das infâncias passadas, a ligação a terra, a sede do grande regresso ao equilíbrio,

---

<sup>96</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.50.

ao repouso, antídoto vital da nossa civilização trepidante.<sup>97</sup>

O imaginário noturno mostra o modo pelo qual o mito e a poesia formam o que se pode designar como sendo um contradiscurso. A par de uma lógica estruturada na desagregação, poesia e mito lançam outras bases para o homem se relacionar consigo e com o mundo. Nesse particular, Durand destaca a função da arte lírica:

A poesia restabelece o equilíbrio mítico. Nas nossas sociedades, onde reina a especialização e a divisão do trabalho, o poeta tem por função fabricar solitariamente as palavras e os cantos que o semantismo coletivo das sociedades primitivas segrega anonimamente sob a forma de mitos.<sup>98</sup>

A universalidade das imagens e dos regimes do imaginário faz surgir um sentimento de fraternidade cósmica que une a todos em um só coro, despertando em cada um seu compromisso ético e humano com o próximo. A consciência mítica aproxima os seres, fazendo com que cada um de nós seja também detentor da "cultura planetária"<sup>99</sup> e da "fraternidade antropológica".<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.51.

<sup>98</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.52

<sup>99</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.54

<sup>100</sup> DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.54

Seguindo uma linha de reflexão que se assemelha àquela principiada por Bachelard, Durand e Octavio Paz, Alfredo Bosi estabelece marcos históricos importantes para o florescimento de uma poesia que se vale do mito para contrapor os sistemas sociais vigentes. Defende que já na primeira revolução industrial, a Inglaterra e a Alemanha pré-românticas fizeram um uso revolucionário do mito, ao apresentá-lo como reação crítica ao presente.

Para Bosi, a verdadeira poesia trilhou o caminho iniciado pelo Romantismo, Simbolismo e Surrealismo, no qual o mito representa uma reação ao presente. No âmbito desses movimentos, o imaginário, o mito e o devaneio contrariam o primado da razão:

A resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalcada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho.<sup>101</sup>

A exemplo de Gilbert Durand, Bosi defende que a poesia que se vale do mito não se restringe a contrapor os discursos dominantes da sociedade. A palavra poética que se nutre do mito revela ao ser algo que está além dele. Propondo uma saída do tempo profano e o ingresso em um tempo sagrado primordial, a poesia fornece um sentimento de unidade ao ser: "Reinventar imagens da unidade perdida, eis

---

<sup>101</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p.174.

o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver”.<sup>102</sup> Ao penetrar os labirintos do inconsciente, o poeta encontra as imagens da unidade perdida e reinventa o sentimento de plenitude interior, que lhe foge.

A dimensão crítica e histórica da poesia, que estabelece relação com o imaginário e com o mito, ganha um alcance maior quando a pensamos a partir da teoria sobre lírica e sociedade, proposta por Theodor W. Adorno. Para Adorno, o conteúdo histórico da lírica não deve ser buscado fora de seu próprio âmbito de significação, pois o social na arte não se manifesta pela presença objetiva do dado externo.

A voz solitária do poema revela a essência do que é humano porquanto expressa um conhecimento ainda não tocado pelos interditos da sociedade capitalista. O texto lírico representa uma oposição à mercantilização das relações sociais e à desumanidade emergente:

[...] o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando, desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p.181.

<sup>103</sup> ADORNO, Theodor W. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: \_\_\_\_\_. ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003. p. 66.

Como Octavio Paz, Adorno assinala que a conversão da manifestação interior do sujeito em força histórica e social dá-se através da linguagem. Essa é responsável por promover a mediação entre a lírica e a sociedade, já que através dela a voz que se manifesta no poema tem seus limites ampliados, firmando-se como "meio em que o sujeito se torna mais do que apenas um sujeito".<sup>104</sup>

Na segunda etapa desta tese, tomo como base, para o estudo realizado sobre a formação do devaneio poético, as contribuições fornecidas pela teoria apresentada. Estudar o percurso das obras poéticas que definem a experiência poética como espaço de recriação mítica é a intenção deste trabalho, com vistas a evidenciar o modo pelo qual a lírica dos dois poetas estudados faz do devaneio poético um meio para ampliar os limites da existência. No âmbito de contextos desalentadores, os sujeitos têm a oportunidade de reinventarem-se, moverem-se em direção às suas respostas, contrapondo a cisão através da poesia, do imaginário e do mito.

---

<sup>104</sup> ADORNO, Theodor W. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: \_\_\_\_\_. ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003. p.77.

#### 4. NO PAMPA E NO MUNDO: DOIS POETAS GAÚCHOS

##### 4.1 Apontamentos iniciais para uma bacia semântica

A partir do caminho teórico percorrido, é possível reconhecer que as obras poéticas cuja efetivação baseia-se no devaneio manifestam reiteraões temáticas e míticas que nos compelem a ver nelas marcas de uma época e de uma cultura. A reflexão envolvendo tais períodos ou momentos permite identificar a formação de certas bacias semânticas.

A ideia destacada por Durand, segundo a qual o meio cultural dos sujeitos contribui para a formação das imagens e auxilia na composição de uma bacia semântica, possibilita uma revisão crítica em torno de algumas questões. Sem dúvida, o trajeto antropológico da imagem combate determinada linha teórica e poética da poesia moderna cujo ideal de modernidade lírica defende a destituição de marcas locais como obtenção da universalidade.

Corroborando com uma linha de investigação diferenciada, as ideias desenvolvidas por Alfonso Berardinelli mostram-se oportunas e reveladoras. Imbuído dos ideais adornianos acerca da lírica, contesta a canônica classificação elaborada por Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978). Segundo Berardinelli, grande parte da produção lírica do século XX não se enquadra no quadro conceitual apresentado na obra de Friedrich.

Na visão de Friedrich, a poesia moderna nega a realidade e a sociedade, ao estabelecer o fazer poético como exercício linguístico sem vínculo com a história e com

o seu tempo: "Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada com um organismo cultural e estilístico auto-suficiente".<sup>105</sup>

Buscando o alargamento dessa visão estabelecida por Friedrich, Berardinelli propõe novos caminhos para estudar a lírica moderna. Nessa linha de reflexão, resgata a proximidade entre a lírica e a sociedade, reforçando a condição histórica e social dos poetas.

O autor propõe um estudo relativo às relações entre a lírica moderna e a província, a fim de contradizer o pensamento segundo o qual a arte, para ser moderna, não pode apresentar marcas de um dado momento histórico e de um lugar. O combate travado entre a lírica e as marcas da cor local nasce da ideia de que, para ser cosmopolita, é necessário refutar as marcas de qualquer referência, sejam elas temporais, espaciais ou históricas:

No momento em que descobre a si mesma, a poesia moderna quer ser universal, absolutamente atual e moderna, cosmopolita, abstrata, anti-histórica (em seu historicismo extremado) e até antigeográfica (u-tópica).<sup>106</sup>

Diferentemente das ideias defendidas por Hugo Friedrich, o autor atribui papel fundamental ao espaço. Para Berardinelli, a terra de origem dos poetas lança

---

<sup>105</sup> BERARDINELLI, Alfonso. Da poesia à prosa. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.21.

<sup>106</sup> BERARDINELLI, Alfonso. Da poesia à prosa. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 61.

ressonâncias nas obras produzidas por eles. Desse modo, a província merece a atenção da crítica, já que a poesia explora perspectivas muito distintas de realização.

A poesia moderna não pode ser concebida como um sistema unitário, portador de um único foco de preocupação e de uma forma de expressão. Em consequência disso, não há a manifestação de apenas uma verdade na lírica, apesar de ela mover-se em direção à busca pela verdade. Nesse aspecto, é oportuno recordar também alguns conselhos de Michael Hamburger: "A verdade da poesia moderna, especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas, mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões".<sup>107</sup>

Nessa linhagem distinta e também pouco estudada da poesia moderna, cujo movimento integrador aproxima provincianismo e universalismo, parecem se situar os poetas gaúchos aqui trabalhados. Meyer e Bertholdo são poetas profundamente sensíveis ao solo do qual fazem parte e a ligação que estabelecem com a terra manifesta um sentimento de pertencimento à história e à cultura do Rio Grande.

Tanto na obra de Augusto Meyer quanto na de Bertholdo, são inúmeros os exemplos dessa ligação. As imagens do pampa, da serra, dos campos, das madrugadas frias, do minuano, da geada, do vale, da terra, dos parreirais, do frio, do outono, da água, dos camponeses, do campo, das

---

<sup>107</sup> HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.61.

árvores e dos frutos - tão familiares para quem vive no sul e, na poesia estudada, assumem novos contornos.

Nasce daí minha preocupação de estabelecer o lugar onde minha pesquisa se situa e o modo como entendo alguns aspectos que envolvem a leitura proposta neste trabalho. Para não se perder nos labirintos da poesia, é preciso aprender com eles e vê-los como ensinamentos importantes dessa caminhada. A consideração de tais pontos de tensão entre provincianismo e universalismo passa por esse necessário reconhecimento.

Com essa intenção, no próximo capítulo, recupero algumas das leituras propostas para as obras dos poetas estudados. O estudo acerca do ciclo de abordagens proposto pela crítica estabelece o horizonte de interesses desses dois poetas e contribui para ampliar a discussão proposta neste trabalho.

#### 4.2 Augusto Meyer: o espelho e a crise

O Modernismo na literatura sul-rio-grandense distinguiu-se dos rumos que o movimento assumiu no centro do país, conforme assinala Guilhermino Cesar, no texto "A vida literária", integrante da obra *Rio Grande do Sul: terra e povo* (1964).

Segundo o autor, muitas das reivindicações do Modernismo já haviam sido implantadas na literatura sulina. Exemplo da premissa proposta por Cesar é a valorização da história local - uma das pedras de toque do Modernismo paulista que, no período do Romantismo gaúcho, firmou-se

como lema da literatura regional. Além disso, no Rio Grande do Sul, o movimento simbolista consagrou-se como influente e bem-sucedido projeto estético, que impossibilitou à poesia sulina o abandono de tal vínculo.<sup>108</sup>

Na obra *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo* (1972), Ligia Chiappini Moraes Leite destaca que o espírito crítico foi a principal marca do Modernismo gaúcho. Com sabedoria e equilíbrio, os gaúchos integraram as conquistas da arte de vanguarda a um projeto poético próprio. A pesquisadora assinala o diálogo entre o Simbolismo e o Regionalismo como ponto central da peculiaridade que se estabeleceu no Rio Grande do Sul: "é uma espécie de síntese entre Simbolismo e Regionalismo, um complementando o outro em seu ponto mais fraco".<sup>109</sup>

Em *A poesia no Rio Grande do Sul* (1987), Donaldo Schüller igualmente afirma que o movimento modernista deflagrado em São Paulo não teve o mesmo impacto, ao aportar em terra gaúcha. Se lá houve revolução, por aqui os poetas mantiveram outra relação com o projeto artístico em voga no centro do país. Schüller assinala o Modernismo sulino como a integração entre a renovação, suscitada pela arte de vanguarda, e a tradição, representada pela literatura regional e pelo Simbolismo.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> CESAR, Guilhermino. A vida literária. In: \_\_. PRADO, Áurea et al. *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1964.

<sup>109</sup> LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*. São Paulo: IEB-USP, 1972. p.351.

<sup>110</sup> SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

Em *A literatura no Rio Grande do Sul* (1992), Regina Zilberman busca explicar o sucesso do movimento simbolista destacado pelos autores referidos anteriormente. Assevera a autora que a permanência do Simbolismo pode ser justificada, sobretudo, pela ausência da cor local, já que a universalidade temática firmava-se como um dos principais fundamentos da estética.<sup>111</sup> Sendo assim, o Simbolismo constituiu-se como caminho adverso ao instituído pelo regionalismo literário, representando uma reação ao insulamento da literatura gaúcha em seu próprio universo de atuação.

Em um contexto literário em que se pode postular a convergência entre o ideário modernista, o Simbolismo e a presença da literatura regional, surge a poesia do porto-alegrense Augusto Meyer (1902-1970). A fortuna crítica dedicada ao poeta caracteriza-se por promover um continuado diálogo entre ensaístas e pesquisadores no intuito de alargar os horizontes de leitura propostos para sua obra. Ao analisar os trabalhos críticos dedicados à poesia de Meyer, quatro estudos se destacam e aqui são considerados.

Em *A poesia de Augusto Meyer e a infância* (1957), texto que acompanha a edição da poesia completa do autor, Carlos Dante de Moraes realiza um estudo temático da obra do poeta. O foco adotado pelo crítico considera fundamentalmente o trato com a memória e as relações urdidas entre o tempo e o homem.

---

<sup>111</sup> ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Segundo Moraes, quando retorna à infância, através da poesia, Meyer evidencia concebê-la sob um duplo aspecto. Ao mesmo tempo em que se utiliza do regresso para se evadir das aflições presentes, apropria-se de uma forma peculiar da infância de compreender a realidade.<sup>112</sup> Para Moraes, a obra de Augusto Meyer particulariza-se por erguer um olhar de constante descoberta, ternura e contentamento que caracteriza a percepção infantil.<sup>113</sup>

Elegendo um foco de análise diverso daquele adotado por Dante Moraes, Moysés Vellinho, no ensaio "Augusto Meyer: poeta e crítico" (1960), percorre a poesia do autor para defender a tese de que ele foi o poeta gaúcho que melhor utilizou as conquistas logradas pelo Modernismo:

Impossível negar que foi através das franquias do Modernismo que Augusto Meyer, antes um tímido sonetista, pode expandir à vontade seu agudo senso lírico, convertendo-se num dos valores incontestáveis da moderna poesia brasileira.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> A proposta temática desenvolvida no texto de Dante de Moraes suscita questionamentos significativos para a compreensão da obra poética de Augusto Meyer. Nessa medida, fomenta um campo de reflexão considerado no trabalho *Minha infância tem a voz do vento virgem...* - a escrita autobiográfica em Augusto Meyer, Dissertação de Mestrado defendida por Andriara Costa Xavier, na Universidade Federal do Rio Grande, no ano de 2006, e *Augusto Meyer proustiano*, tese de doutorado defendida por Paulo Bungart Neto, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no ano de 2007.

<sup>113</sup> MORAES, Carlos Dante de. A poesia de Augusto Meyer e a infância. In:\_\_. MEYER, Augusto. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

<sup>114</sup> VELLINHO, Moysés. Augusto Meyer: poeta e crítico. In:\_\_. VELLINHO, Moysés (Org.). *Letras da Província*. Porto Alegre: Globo, 1960. p.31.

Vellino destaca que a influência da proposta modernista na poesia de Meyer não significou adesão integral aos preceitos da estética. Augusto Meyer criou um universo lírico comprometido com seus próprios anseios, no qual o subjetivismo emerge como a linha de força mais importante de seu projeto poético.

Em *A evidência mascarada: uma leitura da poesia de Augusto Meyer* (1984), Tania Carvalhal aprofunda a investigação relativa à voz lírica de que nos fala Vellino. Segundo a autora, o conjunto da produção do poeta é marcado pelo autocentramento do sujeito enunciador, constatação reveladora do maior desejo acalentado pelo poeta: desvelar a si mesmo, desmascarar-se por completo.

Ao longo do estudo proposto, Carvalhal destaca a recorrência de certos temas na obra do poeta. A reiteração dos temas institui uma incisiva relação entre as obras e seus textos, conferindo ao universo poético em questão um caráter circular: "Nele, como uma caixa de ressonâncias, os textos se falam e se respondem. Temas, motivos e imagens migram de uma obra para outra porque travam um continuado diálogo entre si".<sup>115</sup>

A exemplo de Vellino, Tania Carvalhal postula a sondagem interior como fio condutor da trajetória traçada pelo poeta. Segundo ela, em decorrência da constante investigação introspectiva, a poesia de Augusto Meyer adquire uma feição universal.

---

<sup>115</sup> CARVALHAL, Tania. *A evidência mascarada: um estudo da poesia de Augusto Meyer*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p.16.

Ainda que estreite o vínculo entre a lírica de Meyer e a literatura ocidental, o percurso exegético da autora aponta constantemente para a relação entre a lírica referida e o seu pago de origem. A universalidade da poesia do autor não implica uma perda de vínculo com a terra natal, pelo contrário: sua poesia materializa uma intensa afetividade para com o Rio Grande do Sul, revelando uma tentativa de enraizamento que busca no particular um meio de fixar a origem e fortalecer a identidade.

Em relação à obra poética *Últimos poemas*, Carvalhal ressalta a retomada da postura de estreia do poeta. A presença da musicalidade, o trabalho com as formas fixas, tais como o soneto, e um caráter nostálgico são destacados como elementos que compõem o universo poético da obra analisada. O retorno aos procedimentos que marcaram o início de sua carreira é significativo. É como se o poeta mais maduro fechasse um ciclo de vida em seus últimos textos:

Os *Últimos poemas* completam o movimento de leitura da própria obra que Meyer empreende nos anos 50 e constituem uma reviravolta no conjunto dos textos, pois introduzem uma nova dicção, que se poderia caracterizar como a da maturidade.<sup>116</sup>

A pesquisa realizada por Tania Carvalhal expande os horizontes de estudo da poesia de Augusto Meyer e, em certa medida, estabelece um diálogo com as investigações de Donald Schüler. Como Vellinho e Tania Carvalhal, Schüler

---

<sup>116</sup>CARVALHAL, Tania. *A evidência mascarada: um estudo da poesia de Augusto Meyer*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p.209.

afirma que a poesia de Augusto Meyer transita por todas as vertentes estéticas presentes na literatura gaúcha do início do século passado, imprimindo-lhes a marca de uma subjetividade inquiridora.

O autor vê na obra do poeta a representação de um momento privilegiado na poesia sulina: "Augusto Meyer mostra-se poeta globalizador. Todas as tendências confluem nele e, na centralidade que ocupa, alimenta todas".<sup>117</sup>

Sendo assim, destaca que o arrojo do poeta vai além da integração de distintas influências literárias. Para o ensaísta, a obra de Meyer se caracteriza primordialmente pela indagação, o que a faz assumir uma feição predominantemente ontológica: "Por notarmos nele a constante tendência de explorar os fundamentos do que é, designamos de ontológica a sua poesia".<sup>118</sup>

No capítulo "Augusto Meyer: ruptura e integração", presente no volume *A poesia no Rio Grande do Sul* (1987), Schüler estuda o poeta como aquele que se volta para si e desentende-se consigo, apontando o descompasso entre o que o sujeito parece ser e aquele que de fato é.<sup>119</sup>

Entretanto, o conflito com a aparência não leva Augusto Meyer à descoberta de uma essência. Para o

---

<sup>117</sup> SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.145.

<sup>118</sup> SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.145.

<sup>119</sup> SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.196.

ensaísta, Meyer pode ser considerado um poeta da crise, legítimo representante gaúcho da lírica moderna.

Argumenta Schüler que, em uma poética fortemente marcada pelo signo da tensão, o mito firma-se como a fonte de um saber primordial. Os mitos da terra e os da água são apontados como dois dos mais recorrentes na poesia de Augusto Meyer. Em decorrência do caráter feminino e materno que caracteriza tais elementos, terra e água despertam no poeta sentimentos filiais e eróticos, que expressam uma tentativa de encontro com a unidade.<sup>120</sup>

A análise dos estudos dedicados à poesia de Augusto Meyer revela que sua obra testemunha a valoração de elementos culturais do regionalismo sulino, o aproveitamento do Modernismo e a permanência do Simbolismo. O desdobramento do processo convergente que caracterizou a obra de Meyer nas primeiras décadas do século XX marca presença na poesia gaúcha produzida posteriormente.

---

<sup>120</sup> SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.203.

#### 4.3 Oscar Bertholdo: o vale e seus cânticos

Nos desdobramentos de um processo que impossibilitou a tematização do eu desvinculado do coletivo, surge a poesia de Oscar Bertholdo (1935-1991). A exemplo de Augusto Meyer, a obra do poeta retoma signos importantes da cultura e da literatura gaúcha e fomenta a preocupação constante com o ser.

A adesão aos dilemas humanos e a reflexão acerca do papel atribuído ao poeta em meio a um contexto de caos interior e desintegração social podem ser verificadas na produção dos poetas que integram o grupo *Matrícula*. Imersos no universo rural, os poetas do grupo exaltam a vida simples do campo, em uma atitude que intensifica a oposição entre o equilíbrio encontrado em meio à natureza e a perturbação oriunda do mundo urbano.

Dentre os poetas que compuseram *Matrícula*, a poesia do autor de *Nova Roma do Sul* destaca-se não apenas por sua extensão, mas pelo valor do testemunho humano que expressa.

O exame do material crítico relativo à poesia de Bertholdo aponta a relevância de dois estudos que fornecem subsídios relevantes para a compreensão de sua produção lírica.

Em "Poesia e existência na obra de Oscar Bertholdo", artigo que integra a antologia poética *Molho de chaves* (2001), Jayme Paviani salienta a existência de duas linhas

temáticas na lírica do poeta. De um lado, é possível perceber a presença dos ritos e símbolos da liturgia cristã e, de outro, constata-se a valorização das tradições culturais da terra gaúcha e dos costumes do imigrante italiano do Rio Grande no Sul.<sup>121</sup> Assim, a focalização do espaço de origem e a busca pela universalidade, encontrada na ligação com o imaginário religioso, marcam a poesia de Oscar Bertholdo e assinalam o seu caráter mítico.

De acordo com Paviani, o caminho que leva ao mito é o mais fecundo para compreender a instauração de uma poética que não se edifica a partir da racionalidade utilitária do discurso. A ausência de uma dimensão lógica na qual possa ancorar-se o interlocutor, ao mesmo tempo em que institui a multiplicidade imagética, fomenta um princípio muito particular de verdade. Nesse sentido, destaca a importante recorrência do fogo na obra do poeta, imagem arquetípica capaz de simbolizar a palavra, o homem e Deus.<sup>122</sup>

O artigo de Paviani ilustra aspectos fundamentais da obra de Oscar Bertholdo. A ampliação da leitura proposta pelo ensaísta pode ser verificada na única tese de doutoramento escrita sobre a obra do poeta. Trata-se de *Matrícula; um grupo in (suspeito)*, defendida pelo professor e pesquisador Antônio Carlos Mousquer, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), no ano de 2004.

---

<sup>121</sup> PAVIANI, Jayme. Poesia e existência na obra de Oscar Bertholdo. In: BERTHOLDO, Oscar. *Molho de chaves*. Caxias do Sul: EDUCS, 2001. p.33.

<sup>122</sup> PAVIANI, Jayme. Poesia e existência na obra de Oscar Bertholdo. In: BERTHOLDO, Oscar. *Molho de chaves*. Caxias do Sul: EDUCS, 2001. p.15.

O trabalho desvela um plano interpretativo cujas metas são a análise da obra poética do grupo *Matrícula*, do qual fizeram parte os poetas Oscar Bertholdo, José Clemente Pozenato, Delmino Gritti, Jayme Paviani e Ary Nicodemos Trentin, e a definição das singularidades de cada projeto lírico integrante do grupo.

Ao analisar a obra de Oscar Bertholdo, Mousquer observa a junção entre o poético e o religioso como marca definidora da identidade lírica do poeta: "A interseção entre a ação e o poder divino, a poesia alojando o sacerdote e o ideário religioso, dá a ela o despertar de uma fabulação mítica".<sup>123</sup>

A exemplo de Jayme Paviani, Mousquer afirma que o caráter mítico da poesia de Bertholdo é acentuado pela presença da imagem do fogo. Entretanto, argumenta que a mesma imagem assinala o aproveitamento da fênix e do mito de Prometeu, símbolos do renascimento do ser em meio a um contexto social de degradação e conflito.

Mousquer destaca ainda que a incorporação do circunstante na poesia de Oscar Bertholdo dá-se pelo viés da subjetividade, fonte que medeia as relações entre o sujeito e o cotidiano:

Fundada numa subjetividade intensa e amparada na existência, incorpora, ainda, o circunstante, porém, posto a

---

<sup>123</sup> MOUSQUER, Antonio Carlos. *Matrícula; um grupo in (suspeito)*. (2004). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. p.110.

serviço de um conteúdo que manifesta significados idiossincráticos.<sup>124</sup>

A breve recuperação de alguns momentos importantes da poesia gaúcha permite traçar determinadas considerações. O exame do material crítico revela a ênfase no duplo alcance desses dois universos poéticos: o desejo permanente de enraizamento na cultura sul-rio-grandense e a presença de temas que não se circunscrevessem tão somente aos domínios da nossa terra.

Em meio às afinidades que aproximam Meyer e Bertholdo, também é possível perceber a construção de universos poéticos próprios. Com a leitura das obras críticas, observa-se compreensões distintas dos dois poetas, no que se refere a um modo de fazer poesia.

Augusto Meyer parte da simplicidade das coisas vistas e do mundo percebido para a complexidade dos sentimentos e dos conflitos que o angustiam. Oscar Bertholdo, ao contrário, vai de um aparente hermetismo para a busca de uma visão mais simples e, ao mesmo tempo, profunda da vida. Nos dois trajetos diferenciados, o devaneio se forma. As obras poéticas de Meyer e de Bertholdo fornecem, cada uma a seu modo, universos privilegiados para explorar a hipótese desta tese.

---

<sup>124</sup> MOUSQUER, Antonio Carlos. *Matrícula; um grupo in (suspeito)*. (2004). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. p.138.

## 5. AS ÚLTIMAS IMAGENS

### 5.1 Últimos poemas: palavra e finitude

"A linguagem existe, a arte existe, porque existe o outro".<sup>125</sup> O pensamento de George Steiner reforça o ponto de vista bachelardiano sobre o qual está alicerçada a relação entre o ser, a linguagem e a poesia: o homem pensativo escreve para compreender seu lugar no mundo e compartilhar o que vivencia com o próximo.

Para Steiner, é também através do outro que se realiza a aproximação entre a literatura e a morte. O artista vislumbra na recepção de sua obra um meio de perpetuar sua presença no mundo. Finito e sabidamente destinado a morrer, o ser busca abrigo sensível na arte - morada redentora e transcendente:

A ideia central do artista segundo a qual a obra sobreviverá à sua própria morte, a verdade existencial da grande literatura, ou pintura, ou arquitetura ou música sobrevivendo aos seus criadores, não são acidentes ou traços pessoais. É a intensidade lúcida do seu confronto com a morte que engendra nas formas estéticas essa afirmação vital, de presença de vida, que distingue o pensamento e a sensibilidade sérios das trivialidades e oportunismos.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> STEINER, George. *Presenças reais: as artes do sentido*. Lisboa: Presença, 1993. p.127.

<sup>126</sup> STEINER, George. *Presenças reais: as artes do sentido*. Lisboa: Presença, 1993. p.130.

A ideia de sobrevivência além do tempo por meio da arte é o tema central da obra poética *Últimos poemas* (1955), de Augusto Meyer. A permanência desse fio condutor na estruturação do discurso poético traz consigo uma reflexão acerca da morte. A trajetória filosófica empreendida por Meyer acolhe, simultaneamente, a experiência da dor diante da finitude e um sentimento profundo de esperança que se reflete na possibilidade de continuidade além do tempo.

Se a lírica nasce da perplexidade e do encantamento, conforme ensina Octavio Paz, a poesia de Meyer procura estabelecer um ponto de equilíbrio entre essas duas experiências. Entre uma situação dilacerante e a perspectiva de reelaborá-la, o poeta vislumbra na própria palavra poética o lugar de convergência.

A tentativa de conciliação com a realidade se sobrepõe à revolta contra os ditames da cronologia. O projeto eufêmico que caracteriza o regime noturno da imagem realiza-se não apenas por meio de uma tentativa de suavização dos impositivos temporais, mas, sobretudo, por meio de uma ampliação do próprio tema da finitude.

Em *Últimos poemas*, um extenso aprendizado para a morte é vivenciado e a poesia assume papel fundamental. A relação entre o ser e a palavra permite a comunhão do poeta com algo maior do que ele mesmo.

O estudo do devaneio revela a proximidade entre a trajetória do poeta e a jornada iniciática de um herói que parte de um sentimento desordenador, logrando encontrar a

bem-aventurança. O conjunto dos poemas que integra a obra aponta para a formação de um pensamento poético construído a partir da presença incisiva de certas imagens e das relações que elas estabelecem entre si. Por sua natureza integradora, a imagem do espaço destaca-se.

A dialética entre o ser e o seu meio cósmico testemunha o processo de formação do devaneio e confirma a presença das linhas de reflexão urdidas por ele na obra estudada. Sendo o devaneio mais um atalho a ser percorrido na aventura de compreender o ser humano, expressa a alegria de estar no mundo e a gravidade das inquietações que marcam o pensar do artista sério e sensível, conforme entende Steiner.

## 5.2 As horas ligeiras

“Cemitério campeiro”, primeiro poema da obra *Últimos poemas*, manifesta a forma pela qual a obra de Meyer trabalha a partir de eixos de reflexão bastante exatos. No texto, o reconhecimento e a aceitação da morte constituem dois estados do ser no mundo que menos se opõem para mais se completar.

As imagens materiais presentes no texto tecem uma rede de significados que contribui para a formação de um pensamento: através do devaneio, a morte é concebida como uma experiência redentora, na qual o homem tem a oportunidade de se reintegrar à natureza. Nesse sentido, o espaço configura-se em lugar de convergências do qual emergem os imaginários da terra, da água e do ar.

Esse mesmo conjunto de imagens é também marcado por referências temporais, corroborando para que o devaneio atualize alguns dos mitos dominantes do imaginário poético do poeta. Mitemas oriundos dos mitos de Cronos e de Narciso mesclam-se na urdidura textual, compondo um poema tão comovente quanto denso.

Conforme Bachelard, o devaneio favorece o aparecimento das imagens arquetípicas oriundas do inconsciente, que também podem se manifestar por meio de uma retomada dos mitos. Contudo, a percepção dessas manifestações torna-se possível através de uma metodologia de leitura que considere as particularidades do devaneio e das imagens. A apreciação dos eixos da subjetividade (o que emerge no coração do poema) e da transubjetividade (transcendência do próprio dizer poético) motiva um percurso interpretativo que visa acompanhar o fenômeno de nascimento das imagens no devaneio.

A complexidade do poema atesta a coexistência das três grandes vertentes ontológicas presentes na constituição do devaneio: o vínculo com a natureza, a vivência da plenitude e a dupla vocação das imagens materiais. A integração dessas linhas permite ainda observar a formação do trajeto antropológico da imagem.

#### 5.2.1 Na respiração do espaço

##### CEMITÉRIO CAMPEIRO

1. Cemitério de campanha.
2. Lá, o tempo adormeceu,
3. Pensamento meu, imenso.
4. Vida, febre, a dor estranha

5. Que não sofre, já sofreu...
6. Só não mente o teu silêncio.
  
7. Na terra vasta, a funesta
8. Marca da cruz é mais vaga,
9. Pousam as horas ligeiras;
10. Os mortos dormem a sesta
11. A erva cresce, a chuva apaga
12. As sepulturas campeiras.
  
13. Nesta paisagem abstrata
14. Meu sonho se deita e dorme,
15. Terra e céu fecham o abraço,
16. A imensidão se dilata
17. Como um pensamento enorme
18. Embriagado de espaço.
  
19. E tudo é ausência e presença
20. Na mesma glória da hora,
21. Em vão cercais o jardim.
22. Alma que pensa e se pensa,
23. Mito que o tempo devora,
24. Soledades do sem-fim.
  
25. Na respiração do espaço,
26. Pampa deitado em si mesmo,
27. Vacuidade do olhar vago,
28. Vai meu sonho passo a passo
29. E a vagar, vagar a esmo,
30. Pousará de pago em pago.
  
31. Janelas cegas, taperas,
32. Onde arde o incêndio do ocaso,
33. Ossadas, brancas ossadas,
34. Lembrais mortas primaveras,
35. Perdidas no ermo raso,
36. Lembrais mortas madrugadas.
  
37. Gota a gota sorverás
38. O doce, o amargo licor,
39. O sumo de muitas horas.
40. Prisão é tudo, e tenaz
41. Das dores renasce a dor
42. Nova, ao sol de outras auroras.
  
43. Aceita o horizonte puro!
44. Dormirás diluído em luz.
45. Na paz do sol sem mistério.
46. Cai como um fruto maduro
47. A alma que a morte seduz...

48. Vida, onde está o teu império?

49. Na voz do vento erradio

50. Ouço-me e falam-me à cisma

51. Palavras desenganadas,

52. Leves de bruma e vazio.

53. Mais límpido, o céu se abisma

54. No palor de águas paradas.

55. Suave, um óleo de ternura

56. Se infiltra na luz da tarde.

57. Aceita o lúcido instante!

58. Lá na veludosa altura

59. Que pálida estrela que arde

60. E é cada vez mais distante?

61. Alvas garças viageiras,

62. Adeus, o dia se esvai

63. Nas praias das horas idas.

64. Coram as nuvens ligeiras.

65. Gota a gota, o sono cai

66. Sobre as pálpebras caídas.

67. Vaga é a linha do horizonte,

68. Da terra ao céu sobe a cruz.

69. Só o seu silêncio não mente.

70. Resplandeça a tua fronte

71. Serena, entre a sombra e a luz

72. Do derradeiro poente.

73. Deixai crescer o abandono,

74. E a noite que se aprofunda,

75. Apague o rastro na estrada.

76. Ó suave pago do sono!

77. Última estância, fecunda

78. Morada de outra morada!

79. Propícia é a morte e vem mansa,

80. Cresce do sono das cousas

81. Para o alto adormecido.

82. Larva do sonho, descansa!

83. Caia de altas nebulosas,

84. Frio, o orvalho do olvido...

Um Sul profundamente gaúcho e apaixonadamente universal. Em "Cemitério campeiro", o poeta confere à natureza sul-rio-grandense uma dimensão subjetiva. As

palavras de Berardinelli ganham ainda mais sentido após a leitura do poema de Augusto Meyer. O localismo cosmopolita dessa lírica aponta um caminho para observar a formação do trajeto antropológico da imagem, especialmente a partir do próprio percurso traçado pelo sujeito lírico.

Partindo de um espaço circunscrito e marcado por elementos regionais, a voz lírica elabora uma reflexão mais profunda. Sendo assim, dizer que o poema testemunha as impressões daquele que olha para o pampa gaúcho parece uma afirmação correta.

Contudo, a busca pelo que há por detrás dessa aparente simplicidade sinaliza o foco no qual a leitura deverá se centrar. Nesse aspecto, o poema expressa a formação de uma consciência para a morte, cujas características fundamentais são a reflexão sobre a temporalidade e a tentativa de superação da finitude humana. Esses dois polos distintos, que se conjugam para compor a obra, revelam-se no texto em diferentes aspectos.

A problemática do tempo é enfatizada na construção rítmica do poema. Formado por quatorze sextilhas compostas de versos de sete sílabas, "Cemitério campeiro" desenvolve-se a partir de um ritmo regular, cujo sentido alude ao tema central do poema. Previsível, definitivo, inalterável: o ritmo representa a própria imagem da inexorabilidade temporal, corroborando a instituição de uma visão de mundo preconizada pelo sujeito lírico.

Força que liga os seres e as coisas do mundo, o tempo demarca uma sentença na vida do homem que não pode ser ignorada. O mito de Cronos aparece como manifestação

implacável da passagem temporal, cuja consequência inevitável é a morte. Apesar de ver nela uma certeza inquestionável, o poeta tenta suavizar seu peso. O momento derradeiro da vida é apresentado como um estágio natural na trajetória dos seres, submetidos ao tempo.

No poema, o preceito mítico que concebe a morte como rito iniciático é recuperado. De acordo com os estudos desenvolvidos por Mircea Eliade (1986), nos quais o historiador observa o comportamento das sociedades ancestrais, a morte pode ser concebida como um momento de passagem na vida do sujeito. Revestida de um caráter cosmogônico, a morte passa a simbolizar um retorno ao ventre. O regresso à origem demarca uma etapa no desenvolvimento espiritual, pois morrer significa abandonar a vida profana e começar uma nova existência espiritual.

No poema, esse modo primordial de apreender a realidade faz com que a morte seja destituída de seu caráter eminentemente negativo e passe a ser concebida como um retorno do homem à natureza - mãe primordial. A aceitação da morte passa pela vivência de algumas etapas, através das quais o ser logra a harmonização.

Nesse processo, o espaço cumpre papel fundamental. No devaneio em que imagina entrar em comunhão cósmica, o sujeito expande a visão que possui das coisas e abrandando sua pequenez, ao integrar-se a um todo maior. "Cemitério campeiro" dá início a um percurso que concebe a morte como uma volta ao espaço/natureza e, conseqüentemente, um retorno à poesia.

### 5.2.2 Larva do sonho

Em "Cemitério campeiro", o espaço deixa de ser apenas um lugar de inserção para se firmar como extensão do próprio sujeito que nele se encontra. No poema, o desejo ancestral de comunhão expresso pelo ser é mediado pelo modo de olhar.

Em muitos poemas da obra de Meyer, o olhar assume uma tendência mítica e está inextricavelmente ligado ao espaço. Ao contemplá-lo, o sujeito revela uma experiência capaz de transcender os limites da realidade circunstancial e objetiva.

Na poesia de Meyer, o sentido da visão evidencia a presença de forças psíquicas que aspiram algo além das formas vistas. É no âmbito desse movimento que o devaneio se forma na obra do poeta. Percorrendo um caminho que vai do particular ao mais geral, Meyer movimenta-se a partir do que está próximo ao alcance dos seus olhos para elaborar uma reflexão mais profunda. O poeta parte do ver para o imaginar, mostrando como a imaginação amplia as possibilidades fornecidas pela percepção.

Conforme indica o poema, Meyer experimenta a materialidade das coisas e do mundo, mas não se circunscreve à sua cotidianidade. Iluminando a vida presente com aquilo que transcende o próprio ser mortal e efêmero do homem, o poeta confere às coisas mais simples uma dimensão mítica. Essa desobjetivação do real através do olhar caracteriza o devaneio no poema, fazendo da visão o princípio para a formação do sonho poético e não um

obstáculo a sua consecução: "O olho que sonha não vê, ou pelo menos vê numa outra visão".<sup>127</sup>

O temário do olhar, presente no poema, revela ainda a presença de mitemas oriundos do mito de Narciso. A vivência do duplo e a das relações de espelhamento marcam o anseio pela efusão entre o sonhador e o meio cósmico em que ele está. É no plano dessa relação entre o ser e o espaço que o mito é vivenciado de uma forma diferente. O Narciso atualizado pelo poema não se reflete nos espelhos de vidro ou na transparência das águas, mas na imensidão da paisagem vista.

Categoria filosófica do devaneio, a imensidão suscita um jogo poético entre interior e exterior.<sup>128</sup> Em um movimento contraditório, o ser sai de si mesmo para se aproximar mais de si mesmo. Nesse processo de harmonização interior, o devaneio motiva o desprendimento da ordem profana e a inserção em outra ordem da existência.

Contemplando a imensidão do pampa, o poeta experimenta uma sensação de reconhecimento. A vivência do mito realiza-se na relação de espelhamento entre o ser que olha e o que é olhado por ele. A despeito do mitema da água ser substituído pelo do espaço, o ato da contemplação aproxima os gestos de Narciso do impulso psíquico expresso pelo poeta.

---

<sup>127</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.167.

<sup>128</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.126.

Há, ainda, outro ponto a ser considerado no trajeto desse Narciso: o centro de equilíbrio vislumbrado na imensidão do pampa está repleto de imagens ligadas à imaginação material.

O paradigma filosófico preconizado pela fenomenologia impossibilita o estudo dessas imagens como meros objetos. Vendo nelas um trabalho da alma do ser, a fenomenologia assevera que essas imagens não devem ser estudadas isoladamente, mas em comparação com o todo do texto.

Observando as imagens em seu conjunto e na relação dinâmica com o poema, é possível perceber que elas possuem um sentido intrinsecamente alusivo e projetam um anseio constante de liberdade. No poema, testemunham aquela dupla vocação a que se refere Bachelard. O aspecto arquetípico soma-se ao aspecto criador, permitindo ao poeta expor nas imagens materiais uma visão afetiva e marcadamente vinculada a um espaço geográfico.

No devaneio de integração cósmica, uma realidade vivida e uma realidade imaginada se mesclam infinitamente. A recorrência da imagem do sonho no poema vai ao encontro dessa perspectiva.

Em conexão com o imaginário do espaço, o sonho adquire uma valência cosmogônica, na medida em que fornece ao sujeito lírico uma ampliação dos limites que a realidade empírica lhe impõe. Liberto das exigências do ego e dos impositivos contingenciais, no sonho, o poeta busca o desprendimento de uma forma de ser para a aquisição de outra, em que predomine o despertar do espírito.

A imagem do sono adquire, assim, um sentido purificador e suaviza a ideia da morte como o termo do ser. A partir da associação entre as imagens do espaço e do sonho, o poeta concebe a morte como a cessão do devir secular e cronológico que atormenta o homem para o ingresso em uma nova dimensão.

A aquisição desse entendimento faz do poema o lugar de nascimento de uma consciência para a morte. Apontando o modo como cada parte do poema se relaciona para compor uma totalidade orgânica, é possível acompanhar as reflexões do homem pensativo. Encontrando no devaneio uma forma poética de habitar o mundo, ele vivencia a sedução das imagens, medita sobre si mesmo e aprende a ouvir a voz dos mitos ancestrais, que não é outra senão a de sua humanidade, por vezes despercebida ou desconsiderada no curso cotidiano de seus atos.

### 5.3 O lúcido instante

O desejo de obter um alcance mais profundo da natureza da própria existência configura o fundamento primordial do poema "Retrato no açude". A busca pelo conhecimento presente tanto no ofício do homem pensador quanto no do homem pensativo revela-se em um devaneio de autocontemplação. Ao vislumbrar na superfície das águas o meio para elaborar um pensamento sobre si mesmo, o sujeito reforça o caráter filosófico do devaneio.

As apreciações referentes ao poema apresentam, de imediato, pelo menos quatro mitemas do mito de Narciso: a contemplação, a água, o duplo e o espelho. Esses pequenos

fragmentos que compõem o mito aparecem entrelaçados a uma trama poética cuja urdidura privilegia o aparecimento de outras imagens que renovam os sentidos de Narciso, ampliando o seu alcance.

Nos estudos dedicados aos devaneios da água, Bachelard destaca a significação profunda de Narciso, referindo-o como símbolo de introspecção daquele que logra se conhecer. No poema em questão, a busca pelo autoconhecimento surge com uma necessidade de aceitação da própria condição do ser no mundo.

Essas duas forças psíquicas determinam os movimentos traçados no poema e se, em um primeiro estágio de contemplação da própria imagem predomina a procura pela autocompreensão, em um segundo, a negação desse movimento se impõe de forma contundente. Na reflexão desenvolvida, o papel dos imaginários materiais do ar e da água é fundamental, na medida em que representam imagetivamente as duas mencionadas pulsões que comandam o texto.

Entre as duas extremidades dessa ambivalência, o pensamento do poeta se desenvolve, deixando uma senda para analisar o sentido da retomada do mito no devaneio poético.

### 5.3.1 Um vago véu

#### RETRATO NO AÇUDE

1. Ergue-se um vago véu
2. De neblina e solitude.
3. Cada vez mais alto, o céu
4. Profundo caiu no açude.
  
5. Que silêncio de horizonte!

6. Chegou a hora mais grave.
7. Nem choro de sanga ou fonte,
8. Nem sussurro, voo de ave.
  
9. Só um arrepio de brisa
10. De leve encrespa a água lisa.
  
11. No pálido céu vidrado
12. Procuro-me e lá no fundo
13. Há um fantasma debruçado
14. Para os lados do outro mundo.
  
15. Em si mesmo dividido,
16. Fantasma perdido e achado,
17. És reflexo refletido,
18. Em teus olhos retratado.
  
19. Leio na face que eu vejo
20. Para o alto debruçada:
21. Sou tão próximo e tão distante!
22. Aceita o lúcido instante!
23. Não turves com teu desejo
24. A paz desta água parada!

A presença de uma individualidade lírica que logra compreender-se, tendo como fios condutores o espaço e as imagens materiais, identifica o contexto de enunciação em que se insere o poeta. A exemplo de "Cemitério campeiro", no poema "Retrato no açude" o pampa sul-rio-grandense instiga uma meditação mais densa em relação à vida.

O diálogo do eu consigo mesmo esclarece aspectos importantes das análises críticas traçadas por Tania Carvalhal e por Moysés Vellinho, especialmente no que se refere à presença de uma subjetividade inquiridora na obra de Augusto Meyer.

Pensando o autocentramento a partir da fenomenologia, é possível vislumbrar em sua base a premência do

afastamento para aquele que estabelece o trajeto de autoconhecimento e necessita estar mais voltado para si mesmo. Para a fenomenologia, o devaneio é um fenômeno da solidão e um estado de alma. Nessa atividade, é comum o isolamento do sonhador, que frequentemente se desdobra no eu que vê e naquele que é visto.

No devaneio de autocontemplação, em que a solidão é vivida como um momento importante da vida do ser, o pensamento do poeta obedece a três etapas distintas. A fim de melhor acompanhar a maneira como o devaneio se forma, a leitura centra-se justamente nessas partes que compõem o poema.

As três primeiras estrofes estabelecem um momento introdutório do texto. Há, nessa etapa, a apresentação do contexto em que o poeta se encontra. O espaço ganha relevância, especialmente, através da nomeação de certos elementos da natureza. Na apresentação do cenário, a neblina e a solidão são os primeiros aspectos destacados pelo sujeito que também contempla a imagem do céu, aprofundando-se nas águas do açude. As imagens arquetípicas do céu e do açude, oriundas da imaginação material do ar e da água, representam movimentos distintos no âmbito do texto, retomados constantemente.

Na segunda estrofe, o silêncio é destacado para indicar a transformação de um estado de coisas. A imagem da *hora mais grave* (v.6) anuncia que esse período inaugura outro ciclo no poema. <sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Toda a vez que se fizer referências a versos específicos retirados dos poemas para as análises, indicarei os mesmos com a

Na anulação dos movimentos do mundo, é como se o tempo também fosse suspenso para que apenas o sujeito lírico pudesse mobilizar-se na direção dos seus reflexos no açude. No dístico que sucede a estrofe em foco, somente o vento turva levemente a superfície das águas. Como um sopro, ele passa anunciando o momento do aguardado encontro entre o ser e a sua imagem.

A quarta estrofe representa o início da segunda etapa do poema. Nos quatro versos que a compõem, o sujeito volta-se para sua imagem projetada nas águas. Entretanto, é para a imagem do céu refletida que ele volta sua atenção. Ao se ver, na quinta estrofe, afirma não conseguir se reconhecer.

Na vivência da dualidade de um sentimento de encontro e desencontro, expressa na sexta estrofe, o sujeito interpreta a imagem que vê de si mesmo. Sentindo-se próximo e, ao mesmo tempo, distante, procura suavizar o descompasso entre a imagem vista e aquela que tem de si mesmo.

Na tentativa de aceitar-se como é, o poeta faz uma advertência a si mesmo: não perturbar com anseios a paz das águas. A negação exposta pelo sujeito lírico no momento final do poema suscita uma necessidade de entendimento acerca do que está por trás de sua decisão.

---

abreviatura v., seguida do número do verso no poema, razão pela qual todos os poemas deste trabalho aparecem com os versos numerados.

### 5.3.2 Reflexo refletido

Ao percorrer o poema, torna-se evidente o seu vínculo com o mito de Narciso. Todavia, conforme foi apontado por Durand e Paz, a retomada do mito não implica sua recitação passiva.

Dessa forma, é possível compreender o processo que faz emergir do texto ora estudado não mais a figura de um Narciso deslumbrado com a imagem percebida. Um movimento profundo de autoinvestigação da individualidade logra dinamismo ao espelho do açude. Nesse movimento, os temários do duplo e do olhar, motivos mitêmicos fundadores da narrativa de Narciso, têm função primordial.

A duplicidade do enunciador favorece a busca pelo autoconhecimento, uma vez que analisar a imagem vista implica também arguir a si mesmo. Para se ver e se compreender melhor, o sujeito explora o distanciamento que o duplo sugere. Em "Retrato no açude", a abordagem do eu como outro marca a presença de um ato especular que permeia o poema. O olhar corrobora na consecução do movimento referido, pois não se restringe à simples visualização descomprometida.

A concepção do ver presente em "Retrato no açude" vai ao encontro daquela que já fora destacada em "Cemitério campeiro". Os dois textos evidenciam que, no devaneio, a visão emanada primeiramente no cerne do campo perceptivo pode assumir um caráter criador no âmbito do devaneio.

É o olhar que torna possível o encontro entre o ser e a sua imagem refletida no espelho. O sentido da visão está associado à aquisição do conhecimento, na medida em que faculta ao sujeito a possibilidade de interpretar a imagem recebida.

O temário do duplo expõe dois momentos dissonantes: um em que prevalece a vontade de conhecer e outro, em que predomina a vontade de contemplar. As imagens arquetípicas do céu e da água representam respectivamente a procura pela verdade sobre a existência e a aceitação de uma condição que não poderá ser alterada.

Se, de um lado, é no céu refletido que o sujeito se procura e não se reconhece, por outro, é no vínculo com a água que ele vislumbra a aquisição da paz interior. Ao entrar em comunhão com a água, o ser busca um caminho de aceitação e entrevê na negação da imagem vista uma forma de estabilidade. O céu representa uma realidade que deve ser negada, enquanto a água simboliza o sonho de unidade que deve ser perseguido.

No devaneio elaborado pelo poeta, as imagens materiais ampliam as reflexões proferidas, simbolizando formas diferentes de ser e de agir no mundo. Conforme indica a filosofia do devaneio, cada elemento material revela um tipo de destino. O processo criador evidencia que a matéria é trabalhada de formas distintas no devaneio. Céu e água firmam-se como construções singulares da poesia, frutos de um trabalho renovador da linguagem.

Em "Retrato no açude", o desejo de superar um sentimento de incompletude instiga o homem a buscar uma

posição de equilíbrio. A conquista da plenitude necessita da anulação do desejo de conhecer. Assim, o conhecimento é concebido como um entrave à aquisição da paz.

No contexto de *Últimos poemas*, o conhecimento e a verdade sobre a existência estão relacionados à consciência da morte. Conhecer-se é saber-se finito. O mistério da identidade se confunde com o mistério da morte. Por tais razões, o poeta almeja permanecer alheio à verdade. Negando a realidade, manifesta o desejo de obter um estado de unidade.

Em "Retrato no açude", a vivência do mito é fonte de autoconhecimento que gera a contraditória aceitação. Sendo assim, o espelho das águas projeta a crise vivenciada pelo sujeito. Consciente de seu destino, ele luta pelo equilíbrio.

#### 5.4 Pura música

Amor. Vida. Palavra. A convergência desses elementos compõe a canção de um Orfeu que vislumbra no encontro com a poesia uma experiência reveladora. Vendo na lírica a possibilidade de continuidade além do devir, assinalada por Steiner, Meyer descobre na palavra uma forma de superar sua condição de ser finito.

No poema que evoca a figura tutelar do mito e o problema do tempo, o poeta utiliza uma rede de imagens que evidencia a passagem de um estado de caos para uma nova ordem cósmica. Retomando partes da trajetória de Orfeu, Meyer traça seus próprios caminhos de reflexão e, ao mesmo

tempo, contribui para a construção de uma unidade filosófica que permeia *Últimos poemas*.

Nesse processo de harmonização interior, o poema atesta a força da herança do mito no devaneio. Ao retomar mitemas e introduzir novos elementos à narrativa original, o texto vai ao encontro de muitos aspectos levantados por Gilbert Durand e por Octavio Paz.

A mitocrítica revela que essas múltiplas e sempre renovadas possibilidades de ler a tradição simbólica da humanidade são acolhidas pela poesia em um exercício dialógico profundamente sensível e crítico. A presença da *outra voz* da humanidade surge como um desafio ao leitor, que tem em mãos a tarefa de estabelecer uma leitura integradora das muitas dimensões que compõem o texto.

#### 5.4.1 Gesto claro

ORFEU

1. O dia morto nos meus ombros pesa
2. A sombra se deita na estrada comprida
3. Mas o leite da luz inunda a terra
4. E no meu gesto claro vive a vida.
  
5. Serei o sulco onde germinam sementeiras
6. As mil faces do amor me acompanham
7. Demônio, pólen das loucuras, anda!
8. Agita os mares, os ventos, as seivas.
  
9. Venho do fundo da amargura e me transformo
10. Na frauta leve das auroras, glória!
11. O dom da vida vibra no meu sopro

12. O hino sacode o turbilhão das forças
13. Rompe as fontes seladas, aleluia!
14. Que pura música atravessa o mundo?

O encontro do poeta-cantor com a lírica amplia o tema da morte - temário fundador de *Últimos poemas*. Procurando outras formas de se relacionar com o mundo, o homem entrevê no mito uma fonte capaz de ampliar seu entendimento da vida e contrapor o contexto de incerteza e errância.

Ao ler o poema de Augusto Meyer, a pergunta exposta na Introdução deste trabalho ganha novos sentidos. O amor, a vida e a palavra ensinam através do mito um caminho não apenas de superação individual, mas de união com o próximo, que assinala a possibilidade de consideração da dimensão ética do devaneio.

A impressão inicial que se tem é de que o poema responde bem aos questionamentos desta pesquisa. Certamente ele responde. Mas, ainda assim, é preciso refazer sempre os caminhos do texto.

Os conselhos do mestre Antonio Candido em relação ao estudo rigoroso do poema enfatizam os compromissos dos leitores de poesia no que se refere à desestabilização de uma leitura autocentrada e fechada nos objetivos que antecedem a própria leitura. A advertência de Candido dialoga, em certa medida, com a proposta de Gaston Bachelard.

Para a fenomenologia, concorre para a elaboração do poema a alma que sonha e o espírito que organiza as ideias iniciais em projetos. Sendo assim, a leitura atenta

certamente nos surpreenderá com o alcance da poesia, que sempre amplia a simplicidade das nossas hipóteses.

#### 5.4.2 O leite da luz

Na composição do poema "Orfeu", o primeiro aspecto que chama a atenção na leitura é a estrutura rígida do soneto. Conforme destacou Tania Carvalhal, a presença das formas fixas, na última obra de Meyer, representa o encerramento de uma trajetória.

Ao se utilizar do soneto, o poeta confere a *Últimos poemas* um caráter marcadamente saudosista, na medida em que retoma a forma poética com que começou sua carreira. É possível relacionar, ainda, a presença do soneto ao próprio drama do tempo - temário da obra poética de 1955. Da mesma forma que o sujeito está submetido à rígida passagem temporal, o poeta sofre a limitação proposta pela forma poética escolhida.

O conflito a ser enfrentado pelo sujeito lírico é explicitado nos versos iniciais. As imagens do *dia morto* (v.1) e *da sombra* (v.2) expressam a opressão que o tempo decorrido exerce sobre o ser. Contudo, a perturbação devastadora dá lugar a um sentimento de renovação. Contrariando a morte impostada pela passagem temporal, a vida se manifesta através do ofício desenvolvido. O papel assumido pelo sujeito lírico traz um sentido de esperança e motiva o sonho com um futuro diferente.

Na próxima estrofe, a imaginação material da terra manifesta-se por meio de uma associação simbólica que estabelece uma relação de igualdade entre ela e o homem. A afirmação de que será *o sulco onde germinam as sementeiras* (v.5) determina um modo de ser desse sujeito cuja vida foi transformada. A aproximação entre o homem e a imagem arquetípica da terra coloca no mesmo plano de ser a fecundidade - característica desse elemento material, e a capacidade regeneradora do próprio sujeito lírico - ser capaz de se transformar e de renascer com esperança.

A presença do amor acentua ainda mais a atmosfera renovadora dos versos. Identificado a um demônio (v.7) e à loucura (v.7), ele constitui uma força arrebatadora que anima as coisas no mundo.

Nesse contexto de encantamento e descoberta, na terceira estrofe, o sujeito adquire uma consciência mais profunda sobre sua origem e sua identidade. Apesar de vivenciar um sentimento profundo de angústia, ele descobre um sentido maior para a existência: o amargor transforma-se em música e o poeta reconhece o dom da vida através do ofício da criação.

A presença da imagem primordial do sopro amplia os sentidos da mudança vivenciada pelo ser. Simbolizando o princípio vital e a essência do ser, o sopro criador anima o sonhador e instiga um movimento de expansão da sua própria consciência.

Na quarta estrofe, a força contida no sopro produz um hino capaz de romper com um estado imóvel de coisas. No movimento de transformação do sujeito, já não lhe importa

tanto o peso do tempo e o temor da morte, mas o que pode fazer com o tempo que tem.

Ao encerrar o poema com um questionamento, o poeta tenta compreender melhor a natureza daquela música que modificou sua vida. A resposta para esse questionamento encontra-se no poema: a música é a poesia - fonte que permite ao ser adquirir o sentido da unidade cósmica e transcender os limites da própria existência.

A concepção que vê a poesia como espaço sagrado, propiciador de renascimento e de comunhão através da linguagem, encontra respaldo nos pensares de Octavio Paz e de Gaston Bachelard. Para ambos, o poema é o espelho natural do ser humano, através do qual se expressam os dilemas da existência e uma busca pela compreensão da existência.

#### 5.4.3 O dom da vida

Tendo a poesia uma função de despertar, no devaneio em que evoca Orfeu, o poeta vivencia uma epifania. Com a iluminação interior, ele descobre a possibilidade de igualmente iluminar o mundo através da poesia e revelar aos seres outros sentidos para a vida.

Além de encontrar no mito a dimensão regeneradora do tempo, o poeta obtém dele uma lição de vida. Ao receber esse ensinamento, mostra o quanto o encontro com o mito pode ser dialógico e criativo.

No poema analisado, Orfeu sofre algumas transformações, ao perder e ganhar novos componentes. Para Durand, esse processo de alteração evidencia a flexibilidade do mito e sua capacidade inesgotável de se atualizar mediante os interditos do meio cósmico no qual é retomado.

A fenomenologia e a mitocrítica, enquanto estratégias de leitura, não se limitam a destacar a presença das imagens arquetípicas, tendo como meta primordial precisar seus movimentos no texto. Considerando os aspectos citados, as atualizações do mito de Orfeu e o papel por ele desempenhado, apontam a necessidade de retomar os mitemas presentes no poema.

Em "Orfeu", os mitemas do amor, da morte, do canto e da música manifestam o modo pelo qual o poeta retrabalha criticamente alguns dos seus traços no devaneio. No mito original, o amor e a morte estão inter-relacionados. A morte é vivida mediante a experiência da ausência do ser amado. Dessa forma, a dor pela perda de Eurídice compele Orfeu a seguir solitário com o seu canto e o seu pesar.

No poema estudado, esses componentes do mito adquirem outra dimensão e a morte é vista como uma certeza da qual o ser não pode se evadir. Dessa dor individual, o amor surge como uma ampliação da consciência daquele que sofre.

Correspondendo à contraposição de um drama pessoal e circunscrito, o amor firma-se como um sentimento de fraternidade universal que une a todos através da poesia. Se além de nos despertar, a poesia também deve guardar as

impressões do sonho, o amor surge como um alento no coração do sonhador.

A descoberta da dimensão imortal da palavra motiva uma reflexão em torno da missão do poeta no mundo. O amor, a vida e a poesia estabelecem um compromisso ético com o ser humano. Assim, o poeta aproxima elementos que são naturalmente próximos.

Segundo Edgar Morin, o amor é parte da poesia da vida. A poesia, a seu turno, é parte do amor da vida: "Amor e poesia engendram-se mutuamente e podem identificar-se um com o outro. (...) O sentido do amor e da poesia é o sentido da qualidade suprema da vida".<sup>130</sup>

Os mitemas do canto e da música também ressurgem no poema de Meyer com funções singulares. Meyer recupera a figura de Orfeu como detentor da lira para aproximar o ofício do cantor de seu ofício de poeta. Ao promover tal aproximação, recupera a origem da arte lírica.

No canto desse Orfeu há, ainda, algo de diferente que merece atenção. O caráter autorreflexivo do poema estabelece uma preocupação do ser em relação à poesia. Ao término do poema, quando questiona os sentidos da música, o poeta elabora uma reflexão, questionando o estatuto da linguagem e da poesia. Na busca por um olhar crítico em relação à sua matéria de trabalho, Meyer procura

---

<sup>130</sup> MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p.9-10.

compreender o sentido daquilo que ele vai deixar, daquilo que também será ele.

## 5.5 A perda luz

Na noite do pampa, o luar ilumina os suaves movimentos do vento nos campos de trigo. No poema "Luar dos trigais", a beleza da cena referida inspira a imaginação do sonhador que a contempla.

No coração do sonhador, que estabelece comunhão com o mundo visto, secretamente o devaneio se forma. Na busca pela luz do entendimento, o poeta volta-se mais para a natureza e, conseqüentemente, para si.

Nessa viagem iniciática, as funções primordiais do espaço e da visão, na poesia de Meyer, são novamente reiteradas. É na aliança com as forças arquetípicas do espaço que o sujeito vivencia uma experiência profunda de aprendizado. Tudo no poema converge para um consenso: o caminho a ser percorrido pelo sujeito não se encontra fora, mas dentro dele mesmo.

No desenvolvimento dessa experiência, alguns elementos despertam a sensibilidade do ser e o fazem repensar sua trajetória de vida. A associação das imagens do movimento, da noite, do caminho, da luz, do céu, da terra, do canto e da música define um caminho filosófico para estudar o pensamento desenvolvido pelo poeta. Concebendo o jogo associativo das imagens a partir de um

ponto de vista conciliador, o poeta aborda o drama do homem com o tempo. Para contrapor a certeza de que os ditames temporais são irrevogáveis, o poeta vale-se da infância e do devaneio na busca pela compreensão de sua condição no mundo.

O percurso desenvolvido pelo poeta aponta a presença de cinco temas essenciais da sua obra: o sentimento de desencontro e a necessária busca, a presença do espaço, o retorno à infância e a abordagem do canto poético.

A reunião desses temas e o modo poético de trabalhá-los abre uma senda para abordar a formação do devaneio. A fenomenologia e a mitocrítica auxiliam na elaboração de uma leitura integradora para um poema fundador na obra de Meyer, que inicia de maneira bastante singela: na contemplação dos trigais em uma noite de luar.

#### 5.5.1 Os olhos crescem

##### LUAR DOS TRIGAIS

1. Ondula o campo e ondulam os trigais,
2. Suave palpitação de luar e de brisa.
3. Que melodia tímida, imprecisa.
4. Fala de nunca mais, de nunca mais?
  
5. Alguém canta. Lá no alto as Três Marias
6. Atiradas no espaço, empalidecem.
7. Na ondulação do campo os olhos crescem
8. De cisma, vão em busca de outros dias.
  
9. Vem do fundo da insônia a cisma, vem
10. Da sombra do meu sonho, desgarrada,
11. Sou eu mesmo o Assombrado, a alma penada...
12. Ó luar estirado em léguas de além!

13. Foi numa noite assim que há muito ouviste
14. A mesma queixa, nessa mesma toada,
15. E o andante, ao passar, deixou na estrada
16. Um nunca mais de melodia triste.
  
17. Palpitava lá no alto a mesma poeira
18. Trêmula, ó fria Estrada de Santiago!
19. Campos do céu, ó meu sidéreo pago!
20. Farol da infância, lume da Boieira!
  
21. Aroma do espinilho, flor do espinho,
22. Luar dos trigais, ingênua voz de trova,
23. Cantai na minha voz com alma nova,
24. Dai-me a perdida luz do meu caminho!

Composto por seis estrofes, todas formadas por quartetos, o poema indica claramente a presença de uma unidade estrutural que deve ser considerada para a condução da leitura. Ocorre que em cada estrofe uma ideia é sintetizada, representando um movimento distinto no contexto poemático. Nasce daí a necessidade de encaminhar uma apreciação mais detida de cada uma das partes que compõem o poema.

Na primeira estrofe, o movimento do campo e dos trigais é acompanhado atentamente por aquele que destaca ainda as imagens do luar e da brisa. O som da movimentação do vento no campo produz uma melodia que se torna o foco da atenção do sujeito lírico. Ao ouvi-la atentamente, ele procura estabelecer a sua origem e compreender o que ela diz.

Para aquele que a ausculta, essa música expressa uma mensagem: ela fala de algo que não voltará a acontecer. O questionamento, ao final da estrofe, intensifica a atmosfera de incertezas acerca dos sentidos que a melodia

anuncia: será que ela realmente fala da impossibilidade de algo nunca mais voltar a acontecer?

O temário da música, recorrente na obra analisada, permanece no poema por meio de distintas representações. Na segunda estrofe, é para a imagem do canto que o poeta volta sua atenção. Supondo ouvir o canto de alguém, ele se dirige ao céu e destaca a presença de três estrelas conhecidas como as Três Marias.

De acordo com a sua percepção, as estrelas empalidecem. A imprecisão dos contornos que enxerga no céu motiva o sujeito a voltar novamente sua atenção para o movimento do campo.

Nesse processo de contemplação, a associação entre a imagem da ondulação do campo (v.7) e a dos olhos que crescem (v.7) reforça o vínculo entre o espaço, a visão e o ser. Observando melhor o sentido das associações imagéticas destacadas, é possível perceber que, ao se deter na ondulação dos trigais, o sujeito vislumbra o aprendizado de um ensinamento mais profundo.

É como se a imagem visualizada despertasse nele algo relativo a sua natureza interior, para o que ele ainda não havia atentado. Olhando para o movimento dos campos de trigo, o sujeito também percebe em si mesmo a necessidade de movimentação.

Nesse sentido, a imagem dos olhos que crescem marca o processo de ampliação da visão que o ser possuía anteriormente. A ideia de movimento, no entanto, não implica uma mobilização no espaço, mas uma volta para o

interior do próprio ser, conforme aponta a continuidade do poema.

A expansão da consciência conquistada na relação entre espaço e visão suscita a necessidade de uma reflexão mais profunda sobre a vida. O pensamento profundo sobre si mesmo impele o sujeito a procurar dias diferentes daqueles que vive. Manifesta-se, nessa estrofe, a intenção do sujeito lírico de buscar um tempo diferente daquele que está vivendo.

Na terceira estrofe, a origem dos conflitos do poeta é revelada. Nas ocasiões em que sofre com a insônia e permanece acordado, ele não pode sonhar. Nesses momentos, vagueia na noite como alma penada em busca de respostas para suas inquietações. Referindo-se à importância do sonho em sua vida, o poeta reforça o sentido de dificuldade de se adaptar às circunscrições impostas pela realidade, dentre as quais, a implacabilidade do tempo.

Ainda na terceira estrofe, o poeta dirige-se ao luar, iniciando um diálogo desenvolvido na quarta estrofe. Recordando-se de uma noite semelhante a que está vivendo, ele destaca alguns fatos. Afirma que o lamento expresso atualmente já havia sido exposto antes e, da mesma forma, através de uma toada.

Ao se recordar dessa noite do passado, tão semelhante àquela que vive no momento presente, o poeta percebe-se como um caminhante que deixou uma marca na estrada por onde passou: a melodia triste de quem solitariamente entoou seus lamentos ao luar. No canto por ele entoado, a ideia de que

algo passou em sua vida e não poderá se estabelecer novamente é reforçada.

O processo de recordação tem continuidade na quinta estrofe. A fim de determinar a semelhança entre o momento presente e o pretérito, o arquétipo do céu é evocado para estabelecer a ligação entre o ser e o seu passado.

No vínculo com o alto (v.17), o poeta estabelece uma aproximação entre o fato de a poeira que se agita atualmente ser aquela de outrora. Nessa etapa do poema, o poeta identifica a estrada em que se encontra com a mítica Estrada de Santiago. Estreita, assim, a proximidade entre o caminho iniciático percorrido por aqueles que almejam obter uma revelação espiritual profunda e seu próprio trajeto em busca da verdade sobre si mesmo. O movimento de busca interior faz com que o poeta se volte mais para o pago gaúcho por vislumbrar nesse espaço formador as suas raízes mais profundas.

A imagem dos campos do céu (v.19) firma-se, assim, como uma imagem integradora. Construída a partir da reunião de símbolos dos imaginários materiais da terra e do ar, faz a mediação entre a herança arquetípica do imaginário e o meio cósmico do poeta.

O campo e o céu representam duas forças distintas que se unem para conduzir o sujeito ao primórdio de sua existência. Como elementos de iniciação, os campos do céu ligam o ser ao período formador de sua vida.

Na sexta estrofe, o poeta dirige-se novamente ao luar, fazendo-lhe duas súplicas. Inicialmente, pede ao luar que

se una a ele e cante em sua voz com alma nova. Depois, pede que o luar dê-lhe a perdida luz de seu caminho. Nos pedidos pronunciados pelo poeta, fica estabelecido um desejo de integração ao luar e a procura por um novo entendimento.

Em ambos os pedidos, a busca por uma renovação evidencia-se como necessidade fundamental na vida daquele que se manifesta no poema. A partir do estudo da rede de imagens presente no texto, é possível observar melhor o desenvolvimento do pensamento elaborado pelo poeta no devaneio.

#### 5.5.2 Melodia tímida

O estudo do texto revela que o autoconhecimento almejado pelo sujeito lírico toma por base um movimento gradual, no qual o ser vai do presente para o passado, procurando compreender o sentido do conflito que vivencia. O desencontro que o perturba também motiva uma busca.

Nas forças da natureza, o sujeito pressente algo além de sua própria condição de ser finito e transitório. No trajeto de formação do devaneio, o ser parte da percepção do mundo visto para um novo estado de consciência.

A imaginação daquele que observa transforma o mundo, criando outros planos da realidade. Conforme ensina Bachelard, o homem do devaneio não apenas contempla, mas também produz novas associações simbólicas a partir da percepção. No devaneio, a imaginação concebe o homem como

agente modificador do mundo, sujeito capaz de intervir em seu meio, transformando-o magicamente. Bachelard preconiza que se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o *cogito* do devaneio há de se enunciar assim: "eu sonho o mundo; logo o mundo existe tal como eu sonho".<sup>131</sup>

Em "Luar dos trigais", o homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, chegando a se tocar. O devaneio de integração cósmica à natureza suscita a presença do imaginário arquetípico e de um conjunto de imagens que contribui para a ampliação das reflexões do poeta.

No processo de formação do devaneio, a imagem da noite destaca-se por envolver o texto em sua totalidade. Nele, a imaginação do poeta estabelece uma relação entre a imagem noturna e a atenuação dos impositivos cronológicos.

No arquétipo da noite, o poeta percebe a suavização do devir, movimento que lhe permite a conexão à outra ordem da existência. Concebida como realidade iniciática, a noite permite a passagem do plano imanente para o plano transcendente da existência.

No devaneio, o poeta reveste a imagem da noite de um sentido mítico que mais se intensifica na sua relação com o espaço de inserção do ser. Ao se aliar ao imaginário noturno, o espaço fornece ao homem uma consciência mítica, capaz de ampliar os limites que a realidade empírica lhe apresenta. Experimentando uma aliança cosmogônica com o

---

<sup>131</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.152.

espaço, o poeta busca o desprendimento de uma forma de ser para aquisição de outra. A exemplo do que ocorre em "Cemitério campeiro", o ser tenta sair de si mesmo para se aproximar mais de sua essência.

Da relação entre o ser e o espaço, duas outras imagens se destacam. No poema, é frequente também a associação entre as imagens do céu e da terra. Desde o próprio título, "Luar dos trigais", a aproximação entre os arquétipos da terra e do céu se manifesta, preconizando algumas das intenções do eu-lírico.

A união do arquétipo celeste ao terrestre remete aos princípios yin e yang. Na filosofia oriental, o *I Ching*, livro de sabedoria chinesa, prenuncia yin e yang como o par de princípios opostos e complementares que definem a unidade do ser no universo.<sup>132</sup>

Agrupadas em um círculo, yin é energia feminina, passiva e noturna, representada pelo elemento terra. Yang, a seu turno, é energia masculina, ativa, diurna, representada pelo elemento céu. Os dois opostos, reunidos em contorno circular, simbolizam o Absoluto, suscitado a partir da integração plena das dualidades.<sup>133</sup>

No intuito de superar os pares opostos que dilaceram a existência, o poeta aproxima céu e terra para representar uma unidade indivisível. No poema, as

---

<sup>132</sup> JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

<sup>133</sup> LAO-TSÉ. *Tao Te Ching: o livro que revela Deus*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

associações imagéticas do luar dos trigais ou dos campos do céu simbolizam um centro de força para o qual o poeta dirige seus pedidos: a transformação do canto e o encontro com a luz.

A presença do mitema do canto recupera a relação entre poesia e canção anteriormente proposta em "Orfeu". O canto é a volta da poesia a seu estado original, firmando-se como meio expressivo fundador do gênero lírico.

O poeta-cantor entrevê a renovação da sua voz através da comunhão entre a alma e as forças da natureza. A passagem de um estado de caos para uma nova ordem cósmica é observada na renovação da alma daquele que sonha.

Imagem que possui vasto alcance simbólico, em várias tradições simbólicas, a alma representa um princípio etéreo e invisível e está relacionada ao arquétipo do ar. Essa representação pode ser relacionada à tradição platônica, que a postula como a essência do ser, sopro capaz de gerar vida.

Em *Fédon*, Platão apresenta a teoria sobre a alma, na qual defende a existência do mundo inteligível e do mundo sensível. No inteligível, representado pelo céu, encontra-se a alma, concebida como o princípio da inteligência, da verdade e do bem. Em contrapartida, ao mundo sensível, representado pela terra, correspondem o pertencimento do corpo e a aparência que oculta e aprisiona a alma, verdadeira essência do ser.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> PLATÃO. *Fédon*: diálogo sobre a alma humana e a morte de Sócrates. São Paulo: Martin Claret, 2004.

Em "Luar dos trigais", é na acepção platônica que a alma é evocada. Simbolizando o princípio vital, o sopro criador, a essência do ser, a alma anima o sonho do poeta-cantor e revigora seu canto.

A procura por iluminação demarca o desejo pelo autoconhecimento e a busca pela transcendência, vislumbrada também na aliança com a natureza. Desse modo, a imagem da luz tem um papel iniciatório. Símbolo de plenitude, ela representa um estágio de espiritualização na vida do ser que logra encontrar um sentido novo para seu viver.

Nessa direção, a imagem do caminho, recorrente no poema, representa o próprio percurso do homem no mundo, marcado por provas que devem ser vencidas para a obtenção da bem-aventurança. Essa imagem não se vincula a uma mobilização física do sujeito, mas a um mergulho na própria interioridade. No contexto do poema, a imagem do caminho simboliza a volta do ser ao passado.

Conforme destaca Carlos Dante de Moraes, a evocação do tempo pretérito é uma constante na obra do poeta. Talvez umas das principais motivações para esse movimento seja o caráter paradigmático que Meyer atribui à infância.

Segundo Mircea Eliade, a exemplaridade que marca a infância encontra sua gênese na beatitude do primórdio humano, referente ao intervalo entre a vida intra-uterina e o período de amamentação. A infância representa um tempo sem divisão, marcado pela pureza e pela unidade.

A profunda idealidade que caracteriza a infância é reforçada pelo poeta, que enxerga nesse período formador a

fonte das respostas que persegue. O retorno ao passado nasce do desejo de encontrar a própria essência, iluminando o presente com um conhecimento anteriormente ignorado.

Segundo Gaston Bachelard, a infância é um tema fundador do devaneio poético. O filósofo destaca que é preciso sonhá-la com a força dos afetos e com a imaginação da poesia para que o nosso ser primeiro não se aparte de nós.

### 5.5.3 Luar dos trigais

O papel da fenomenologia consiste em acompanhar o nascimento e a mobilidade das imagens no coração do devaneio. Na poesia de Augusto Meyer, é possível perceber que a trilha metodológica representada pela fenomenologia do devaneio permite observar a formação de um pensamento através do devaneio.

A leitura de "Luar dos trigais" evidencia a amplitude e a importância do papel desempenhado pela imaginação no devaneio poético. No imaginário do poeta, ela constitui uma viagem que o aproxima mais dele mesmo.

Nesse movimento, as imagens estabelecem a dialética entre forças orgânicas presentes no inconsciente de cada ser e o trabalho criador do poeta. Em sua função ética e poética, o devaneio dá ao homem a possibilidade de sonhar além de seus limites, mas também de problematizar sua existência no mundo.

Na filosofia de Bachelard, o sonhador habita o mundo poeticamente e cria a si mesmo ao criar a poesia. O poder criador da linguagem impele Heidegger a concebê-la como a verdadeira morada do homem:

A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é consumir a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem.<sup>135</sup>

A poesia firma-se como um exercício de liberdade e de iluminação interior. Em "Luar dos trigais" é através da palavra que se dá a passagem do estado caótico para o estado cósmico. Talvez por essa razão uma das imagens finais do poema seja a luz: símbolo da transformação em outra maneira de ser, através da qual o espírito adquire o sentido da unidade cósmica.

## 5.6 A voz do mar

A conversa entre o poeta e o mar. Simples. Denso. "Elegia do arpoador", um dos poemas que encerra *Últimos poemas* conjuga formas distintas de pensar o mundo e suas coisas. No âmbito dessa dialética, o devaneio se forma e o pensamento do poeta se constrói.

---

<sup>135</sup> HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. p.24-25.

Desejoso de compreender o próprio lugar no mundo, o poeta contempla o movimento das marés, o choque das ondas, a profundidade da água. A realidade material percebida mobiliza um momento de reflexão e o instiga a exercer, além de sua força imaginativa, a sua capacidade intelectual.

No coração do sonhador, a contemplação determina também uma vontade. A visão é um caminho para a compreensão e para a formação de um pensamento, no qual está contido o conteúdo de uma secreta busca.

O sujeito vai até a praia para, diante do mar, procurar por outro poeta. A dúvida pareceria simples se não fosse um poeta a expressá-la. A proximidade entre aquele que fala e o outro de quem se fala anuncia a instauração de um jogo de espelhos que preconiza a presença de uma reflexão mais ampla em torno do ofício poético. O questionamento relativo ao sentido do labor do poeta impele a retomada do principal mitema do mito de Orfeu.

No poema em que o canto torna-se o principal foco de atenção do sujeito lírico, a beleza e a complexidade da imagem do mar contribuem para a discussão em torno da ligação entre o devaneio e o poder criador da linguagem poética - fundamental para a filosofia da poesia.

A relação entre o poeta e o mar permite observar que a conexão a uma imagem é uma ligação cósmica da qual participam as forças da alma e as do espírito. Criação e inspiração se mesclam ao infinito para compor um verdadeiro sistema poético. Pontuando as suas virtudes essenciais e tentando compreender suas potencialidades significativas no

poema, o estudo da imagem esclarece o percurso compositivo do devaneio.

Entre a voz do poeta que procura e a imagem do poeta procurado nas águas do mar, principia o nascer de uma certeza: aquele poeta que pensava ser pequeno descobre-se diferente e sonha ser grande, maior que o mar.

### 5.6.1 Praia interior

#### ELEGIA DO ARPOADOR

1. Ao mar, que só resmunga e não responde,
2. Digo o teu nome grande, e a vaga inquieta
3. Pergunta, ébria de vento, onde estás, onde?
  
4. Diabo zarolho! Trinca - fortes! Poeta!
5. Digo um nome que o vento e o mar apaga,
6. Ardente apelo, súplica secreta...
  
7. Onde estás tu, e a soberana saga
8. Dos mares nunca de antes navegados,
9. Onde, senão na triste voz da vaga?
  
10. De viagens em países apartados,
11. Além da Taprobana, além da Sonda,
12. Que resta? Os ventos falam de afogados,
  
13. Túmida, a verde vaga se arredonda,
14. Sobe a lívida espuma no rochedo,
15. Rola na sombra a onda e empurra a onda.
  
16. Onde estás, onde estás? E o teu segredo
17. De mágoas, má Fortuna, amor e pranto,
18. Penar de soidade em teu degredo?
  
19. Meu poeta, em vão cantamos nosso canto:
20. Sonhos mais altos do que o Sete-Estrêlo,

21. Noites de angústia, de procela e espanto
22. E desvariar, depois do vão desvelo!
  
23. Digo, e ao ouvir a voz do mar, ecoa
24. Em mim, como um búzio estranho, a tua...
25. Mais poderoso o teu canto ressoa
26. Quanto mais quebra a onda e tumultua...
  
27. Numa praia interior, indevassada,
28. Ouço não sei que música secreta:
29. Murmúrio só, e queixa... um verso... um nada...
30. Maior que o mar, humana voz do Poeta!

O poema composto por nove estrofes está dividido em dois momentos principais. As seis estrofes iniciais compõem a sua primeira parte, marcada pela utilização do terceto. A recorrência dessa forma poética acentua o caráter dialógico de tal etapa do texto. Em cada verso inicial dos tercetos, uma ideia é exposta para ser, na sequência, contraposta no segundo.

A primeira, a terceira e a sexta estrofes têm seus últimos versos finalizados com uma interrogação. A segunda estrofe é encerrada com reticências e apenas a quinta é concluída com o ponto final. Nesta etapa do poema, a pontuação anuncia um movimento de busca de compreensão, no qual as dúvidas predominam sobre as certezas.

Na segunda parte do poema, a natureza do movimento é outra. Nas três últimas estrofes, a presença do quarteto revela uma nova intenção. O sujeito lírico vivencia um estado de maior discernimento e clareza de ideias em relação ao que o inquietava na etapa anterior do texto.

A pontuação novamente corrobora a perspectiva de leitura explorada. A sétima e a nona estrofes são

finalizadas com pontos de exclamação, procedimento que enfatiza um novo momento vivido pelo ser.

A estrutura compositiva do poema revela a formação de uma reflexão que toma por base inicial um questionamento para, posteriormente, esclarecê-lo mediante exposição de ideias mais precisas. O estudo atento de cada estrofe permite um melhor entendimento em relação aos aspectos que a estrutura poética anuncia, evidenciando uma integração entre as forças da alma e do espírito na elaboração e na expressão do pensamento poético no devaneio.

Na primeira estrofe do poema, o poeta inicia o diálogo com o mar. Volta-se a ele para obter notícias do paradeiro de outro poeta.

Clamando pela presença do poeta procurado, na segunda estrofe, o sujeito lírico define-o como um diabo-zarolho (v.4) e trinca-fortes (v.4). Os epítetos referidos delineiam algumas características interessantes para que o leitor construa a imagem daquele que é procurado.

Na terceira estrofe, ao dar continuidade à procura pelo poeta, o sujeito lírico indaga pela *soberana saga* (v.7) *dos mares nunca de antes navegados* (v.8). A retomada de um dos versos mais populares da obra *Os Lusíadas* revela que o poeta procurado é Luís Vaz de Camões. O poeta sonhador e entusiasta maior da terra portuguesa é evocado por Augusto Meyer com o fervor de quem solicita a presença de um Deus.

Ao poeta português, na quarta estrofe, o sujeito solicita uma reflexão sobre o sentido de sua obra. O poeta

que cantou as glórias e as façanhas dos grandes navegadores portugueses, é inquirido sobre a continuidade e o sentido de seu trabalho depois das grandes viagens e conquistas.

Ao término da referida estrofe, o sujeito poético volta-se novamente ao mar e elabora uma observação que se estende à quinta estrofe. Em uma referência à passagem do tempo, que envolve todas as coisas, o poeta destaca o movimento contínuo das ondas.

Na sexta estrofe, a busca pelo poeta é acompanhada por uma referência aos seus temas preferenciais. Essas motivações poéticas parecem encetar os interesses prioritários dos artistas de todas as épocas, capazes de aproximar poetas distantes no tempo, como Meyer e Camões.

Na sétima estrofe, Meyer dirige-se diretamente a Camões para assinalar a falta de sentido do canto poético. Composto de sonhos em meio à noites de angústia, o canto parece ser entoado em vão.

Em meio às lamentações do sujeito lírico, a oitava estrofe acena com uma possibilidade distinta. Nela, o poeta gaúcho ouve a voz do mar. Ao ouvi-la, ecoa dentro dele a voz do poeta procurado, trazendo uma revelação:

“Maior que o mar, humana voz do Poeta!”

A mensagem ouvida é clara e precisa. O canto do poeta é maior que a própria natureza que lhe fornece inspiração. Sendo maior que ela, transcende também o homem - ser finito e transitório.

Nesse sentido, a poesia vai além da grandeza representada pela imagem do mar, razão pela qual o poeta vislumbra na arte lírica a perenidade daquilo que ultrapassa sua condição de ser finito e secular.

#### 5.6.2 Búzio estranho

“Elegia do arpoador” apresenta a trajetória iniciática de um herói em busca da verdade. Nesse sentido, o mar simboliza um espaço consagrado à iniciação, refletindo o percurso de iluminação espiritual do ser. O rito de passagem vivenciado evidencia a superação de um estado de fragmentação, no qual o poeta se percebia dividido entre dúvidas para a aquisição de um entendimento novo acerca do ofício poético.

A imagem simbólica do mar constitui o fio condutor do poema e indica a presença de um trabalho poético no qual é possível perceber a integração entre o eixo da transubjetividade e o eixo da subjetividade – presentes na fenomenologia. Na trajetória compositiva da imagem, a cosmogonia material fornecida pela natureza liga-se aos sentidos afetivos que o poeta atribui ao mar no devaneio.

Nesse sentido, a imagem do mar, em “Elegia do arpoador”, mobiliza um percurso de leitura variacional: ao mesmo tempo em que reafirma o seu caráter arquetípico, também configura uma significação bastante particular. O reconhecimento da dimensão subjetiva da imagem fornece subsídios para que o movimento dinâmico das imagens seja igualmente observado. Para contextualizar a imagem, é

preciso considerar o seu surgimento em meio a uma rede de outras imagens que precisa ser levada em conta.

Inicialmente, o poeta gaúcho vê no mar a morada do poeta por quem procura. Valendo-se da ligação estreita estabelecida entre Camões e o mar, Meyer dirige-se a essa imagem para tentar descobrir o paradeiro do poeta português.

Em outro momento do poema, o mar destaca-se como a ponte de mediação entre os dois poetas. É através da voz do mar que a de Camões é ouvida por Meyer. As palavras trazidas pelo mar revelam um ensinamento a quem as ouve, motivo pelo qual ele também pode ser visto como elemento articulador de epifania.

Ao término do poema, o poeta estabelece um paralelo entre a natureza e a poesia. Nesse terceiro plano poético, a imagem do mar é evocada para representar uma singularidade que será contraposta. O caráter atemporal e grandioso da natureza, representado pelo mar, é superado pela poesia. Tão perene e majestosa quanto a natureza, a poesia consegue ir além da fonte que lhe dá inspiração porque não se restringe a ela, criando o seu mundo próprio a partir daquele que existe.

A passagem exemplar de tal superação realiza-se no momento em que o sujeito lírico percebe em si mesmo a existência de uma praia interior. Única e distinta daquela que contempla, a praia, situada no coração do sonhador, representa a essência da poesia, na medida em que conjuga os valores da inspiração cósmica e os poderes da criação poética.

O ato imaginante é concebido como ato inaugural, no qual o devaneio promove uma ruptura com a realidade imanente para perpetuar a renovação constante dos sentidos atribuídos às imagens.

A necessidade de captar a imagem em sua emergência no âmbito do texto permite observar que a mesma imagem estudada em um único poema tem sentidos diferentes, o que inviabiliza uma leitura autocentrada. A ênfase no caráter variacional e dinâmico da imagem no devaneio intensifica a distância entre fenomenologia e psicanálise.

Ainda que seja fruto das sublimações do inconsciente, a imagem ganha nova vida no momento da criação. O processo de renovação que confere novos significados à imagem faz dela uma criação singular e livre de causalidades anteriores.

### 5.6.3 Maior que o mar

Em "Elegia do arpoador", a simplicidade contida no gesto de contemplar o mar ganha uma densidade que reveste a singeleza do momento de uma dimensão profundamente ética e humana.

O itinerário da imagem do mar representa a própria trajetória do devaneio poético na obra de Meyer. Em um primeiro momento, a relação entre o poeta gaúcho e o mar instaura a dialética entre o perceber e o imaginar - processo frequente na poesia do autor, na qual a contemplação tem função importante. Olhando para o mar, o poeta imagina nele um lugar diferente e especial, capaz de abrigar um mestre.

Na segunda etapa, a imagem do mar é marcada pela primazia do aprender. Evidencia-se, assim, a máxima de que no devaneio todos os caminhos convergem para o despertar das potencialidades criadoras do ser. Por fim, a transcendência se estabelece como etapa de um caminho, no qual a imaginação tem papel fundamental.

O jogo poético entre o perceber e o imaginar, a experiência do aprendizado e a transcendência marcam a trajetória formativa do devaneio na obra poética de Meyer. O distanciamento da realidade, o mergulho em si mesmo e o retorno à realidade, trazendo consigo uma visão diferente da vida, evidenciam etapas percorridas pelo sujeito em busca de sua bem-aventurança.

O poema estudado parece compor a etapa final da referida trajetória. Nas águas do mar, o poeta imagina dialogar com seu mestre na arte da vida e da palavra. Sonhador, visionário, idealista e apaixonado por sua terra: no coração dos poetas mundo afora - Camões é o arquétipo do poeta.

Para Augusto Meyer não poderia ser diferente: ele vislumbra no poeta português uma fonte de inspiração e de esclarecimento para as dúvidas que lhe inquietam. Ouvindo a voz do poeta na voz do mar, Meyer tem uma revelação profunda.

Do diálogo imaginário entre o poeta gaúcho e o português, nasce um pensamento novo. Dessa forma renovada de pensar surgem também modos de agir e de ser no mundo. Ao postular que a poesia é maior do que a natureza, Meyer confere à lírica alcance e poder profundos. Como é maior a dimensão da voz do poeta, maior também é a sua responsabilidade no mundo. Ao entrever na poesia a

possibilidade de continuação além do tempo, Meyer problematiza a sua relação com o ofício poético.

Na investigação relativa ao sentido da poesia, algumas perguntas estratégicas parecem estar na base do compromisso assumido pelo poeta: qual o alcance da poesia? A quem ela interessa? De que a poesia é feita? A quem ela serve? Para quem ela é importante?

Todas as perguntas que parece fazer a si mesmo ganham novo contorno no poema. Na obra em que volta sua atenção para o temário da morte, Meyer procura novos sentidos para a vida, sem perder de vista o senso crítico e o equilíbrio que sempre caracterizaram sua obra.

Em *Últimos poemas*, o autor parte de um temor individual para encontrar na poesia e na direção do próximo as raízes de uma nova esperança, assumindo um compromisso com o seu ofício e com os homens. Se vai deixar alguma coisa de sua no mundo, que seja o testemunho vivo da sua maior crença: o poder humanizador da poesia.

A compreensão do canto poético como missão de vida assinala novamente a presença de Orfeu na poesia de Augusto Meyer. No devaneio em que questiona o sentido da poesia no mundo, recupera o principal mitema da narrativa de Orfeu. Questionando a função do canto e do poeta no mundo, Meyer atribui a Camões o mesmo papel conferido ao mito: cantar a vida e o amor ao mundo.

O canto não constitui apenas o caminho da salvação individual, mas um caminho de ser no mundo, uma força acima do próprio poeta que, apesar de pequeno e mortal, canta. A arte religa o homem a uma consciência sonhadora e o canto

não é entoadado em vão porque, mesmo que tudo se acabe, a poesia fica.

Pelo fio do devaneio, é como se Bertholdo continuasse em *Lugar* a reflexão proposta por Meyer em *Últimos poemas*. O ponto de partida escolhido por Bertholdo é justamente uma reflexão relativa à construção da palavra poética e seu alcance no mundo.

O percurso trilhado por Bertholdo é muito semelhante àquele desenvolvido por Meyer. As aproximações também ressaltam as diferenças entre ambos, o que é fundamental em um trabalho que se ocupa de propor uma leitura para o devaneio.

Igualmente complexos, profundamente humanos. Cada poeta tem a sua forma de ser e desenvolver um pensamento no devaneio. Interessa compreender como se forma o devaneio no imaginário desse outro poeta gaúcho, que fez da palavra seu lugar preferido para estar no mundo.

## 6. O LUGAR DAS IMAGENS

### 6.1 Lugar: o ofício poético

“Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça”.<sup>136</sup> As lúcidas palavras de Maurice Blanchot conferem profundidade essencial a um fato aparentemente simples da vida dos escritores. Através do olhar sensível de Blanchot, a solidão é definida como presença irrefutável na vida de quem escreve, porque permite ao sujeito ausentar-se do mundo para percebê-lo e senti-lo melhor.

No âmbito dessa experiência, o trabalho com a linguagem impõe-se como etapa decisiva para o processo de criação:

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.25.

<sup>137</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.25.

O ponto de vista levantado por Blanchot aproxima-se da teoria bachelardiana sobre o devaneio. No pensamento de Bachelard, a solidão é um meio de autoencontro e de comunhão através da linguagem.

Na obra poética *Lugar* (1974), Oscar Bertholdo estabelece uma discussão tão profunda quanto arrebatadora, envolvendo as questões enfatizadas por esses autores. Em linguagem simbólica e evocativa, seus poemas buscam a reunião dos paradoxos que se fazem sentir, sobretudo, nas relações estabelecidas entre o real e o sonho, o mítico e o social, o sagrado e o profano.

Ao mesmo tempo em que, através da escrita, o poeta procura compreender o mundo e a si mesmo, é no vínculo com ela que manifesta o temor diante da carência e da falta. No pensamento do poeta, o ato de escrever nasce do medo e do fascínio que a palavra exerce sobre ele.

Ao investir na reflexão pertinente ao processo criador, Bertholdo assinala que a poesia moderna torna-se hermética e mais desafiadora quando a desintegração social e a difícil compreensão da realidade atingem também a palavra poética. O reconhecimento desses impositivos não impede o poeta de reconhecer a dimensão humana e sensível da palavra; ao contrário, na obra referida, ele procura fazer da poesia um meio de comunhão com o próximo.

Para Bertholdo, o homem cumpre papéis no mundo e a bem-aventurança do ser é encontrar uma ligação entre o desempenho de seus ofícios e as urgências do outro. *Lugar* é o testemunho vivo que o poeta nos deixa dos ideais que presidiram sua vida e sua obra.

Em sua trajetória poética, os três aspectos fundamentais do devaneio podem ser vistos de uma forma diferente daquela trabalhada por Meyer. No universo poético de Oscar Bertholdo, a presença da natureza, a busca pela plenitude e a dialética formadora das imagens materiais integram a formação de um pensamento que toma por base uma reinterpretação permanente do real percebido.

Se, por um lado, Meyer vai da percepção para o devaneio, Bertholdo lê o real percebido a partir do devaneio. No caminho dos dois poetas, o desejo de transpor a aparência das coisas e de ver além do que se mostra.

Cada poeta a seu modo recupera um dos pontos centrais da filosofia da poesia proposta por Bachelard, que enfatiza a necessidade de sonhar além do olhar que vê: "Nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado aquilo que víamos".<sup>138</sup> Nesse movimento, novas possibilidades de leitura para a formação do devaneio são apresentadas pela densidade filosófica da obra de Bertholdo.

## 6.2 Quem traça no caos

Um devaneio do encontro do poeta com a poesia. Poderia ser assim definido "Quasengano", primeiro poema da obra *Lugar*. No entanto, se apenas essa afirmação fosse proferida, teríamos uma leitura parcial e até certo ponto redutora do texto.

---

<sup>138</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.166.

Em uma primeira acepção, a ideia de encontro contempla apenas o sentido da plenitude - experiência problematizada pelo poeta. O *encontro* que o poema anuncia mobiliza impressões distintas: confere ao ser sentimento de unidade interior, mas também de desordem. O impositivo de expressar através da palavra a emoção e o assombro do encontro vivido constitui uma tarefa desafiadora.

Em "Quasengano", o homem pensativo que, em sua meditação onírica ouve o canto dos mitos e encontra imagens arquetípicas, também almeja estender ao outro aquilo que vê e que sente. Nesse movimento em que comunga das origens do devaneio, o poeta pensa criticamente a sua relação com a poesia.

Nesse plano, em que o poema conjuga movimentos aparentemente adversos, o devaneio poético expressa sua dupla natureza constitutiva: a função do sonhar e a do despertar fundamentam a trajetória do eu-lírico, que enxerga na imagem arquetípica do fogo o símbolo representativo para a dialética estabelecida.

Integrando as forças do espírito e as da alma, a imagem material do fogo associa-se às imagens poéticas da solidão e do caos, corroborando aspectos fundamentais da fenomenologia bachelardiana. Contudo, o estudo do devaneio evidencia que a apreciação exclusivista dos quatro imaginários materiais não contribui para a formação de uma filosofia da poesia. A necessidade de ir além da materialização dos arquétipos fomenta o percurso de uma leitura que procura observar o movimento da imagem em sua relação dinâmica com o todo do poema.

Contextualizado a partir de suas relações significativas com os elementos que compõem o universo textual, o fogo suscita uma reflexão sobre o sentido profundo daquele *encontro* vivido pelo poeta. A presença do mito de Fênix amplia os sentidos da relação que se estabelece entre o ser, o fogo e a palavra. A retomada do mito permite enxergar no poeta também um pássaro de linguagem e de esplendor, à procura de seu lugar no mundo.

### 6.2.1 A solidão de se ouvir

#### QUASENGANO

1. Quem traça no caos a solidão de se ouvir
2. a si mesmo concede a sombra o primeiro dia
3. o nome a cor o reflexo a fragilidade
4. a via o hálito de boca a boca as intenções
5. anteriores às estrelas. O caos
6. fácil para as mãos onipotentes, difícil
7. o caos moldado à semelhança da ironia
8. de se viver sem mais delongas. E Deus viu
9. que era bom recolher em tempo o simples
10. arbítrio, dispôs-se a visitar o prólogo
11. e para acompanhar as coisas por dentro
12. desentranhou da selva escura de Dante
13. o fogo, causa de todas as distâncias acumu-
14. ladas, raiz reversível, memória às avessas
15. cartão postal esquecido às pressas no atlas
16. das provisões. Ave obsoleta, lugar de larvas
17. o fogo é um aquém, um agora, substituída
18. vigília de condenar-me para sempre aos
19. tormentos de todos os sinais. Digo tranquila-
20. mente aos meus poemas: o fogo é a coisa mais
21. natural deste mundo e com esta metáfora
22. parto sem regresso. As horas ficam esquecidas
23. no texto e cette dernière hypotese n'est pas
24. soutenable. Creio, porém, que a luz deixará
25. em paz o fogo, devo cimentar a unidade
26. e mais cedo ou mais tarde adaptar-me à

27. mudança. Sou apenas súdito às fronteiras
28. à solidão à verdade seivosa de obstáculos
29. e aos personagens shakesperianos estimulando
30. como nunca o pathos o ethos a parusia
31. o subsolo e o apocalipse. Maranatta -
32. a ilusão é o hóspede que ninguém esperava
33. depois de estalar no caos a fleuma toda.

Em sua composição, o poema prioriza a apresentação de um modo próprio de dizer as coisas e o mundo. A palavra assume uma espontaneidade e, como se fizesse parte do fluxo ininterrupto do pensamento do poeta, engendra um movimento incessante.

A fluência desse modo fragmentário e lacunar de expressão impõe-se não apenas no poema "Quasengano", mas estende-se a todos os outros integrantes da obra *Lugar*. Tal constatação aponta para a existência de uma coesão estética e programática na obra do poeta, revelando que a naturalidade aludida não é assim tão natural.

Do mesmo modo que na obra de Augusto Meyer as formas poéticas estão intimamente vinculadas a uma visão de mundo exposta pelo poeta, na de Bertholdo, essa aparente naturalidade da escrita também guarda significações mais amplas. Se, na poesia de Meyer, o limite das formas fixas representa o próprio limite da cronologia na qual o poeta está inserido e tenta superar, na poesia de Bertholdo, a forma de construir o poema está associada a uma necessidade visceral de escrever. Na busca pelo entendimento da vida e do lugar que a poesia ocupa nela, o poeta escreve com a ansiedade e o ímpeto de quem procura e logra encontrar.

Essa dicção poética marcada pelo fragmento contribui para a manifestação de um jorro de imagens que, em uma

leitura desatenta, parecem não ter relação. Exemplo fundamental dessa constatação são as imagens do caos, da solidão e do fogo, presentes no poema "Quasengano". Como partes que compõem um todo coerente, a análise dessas três imagens em comparação às demais integrantes do poema abre caminho para a abordagem de diferentes aspectos da formação do devaneio poético.

O trajeto empreendido pelas três imagens tece uma rede de significados cuja interpretação possibilita identificar no poema a presença de um saber arquetípico, vinculado à imaginação material e ao mito. Esse conteúdo que liga o poema a um conhecimento anterior a ele mesmo faz com que o leitor volte à intimidade do próprio poema para nele ver como as imagens se materializam e se relacionam.

Um olhar atento às imagens, no momento de seu surgimento no poema, conforme indica a fenomenologia, permite a apreensão dos eixos da subjetividade e da transubjetividade de tais imagens, além de fornecer subsídios para o estudo do pensamento formado no devaneio poético.

### 6.2.3 Raiz reversível

A fluência da enunciação poética, considerada como aspecto importante da poesia de Bertholdo, pode ser um fio condutor para o estudo das imagens no poema. Seguindo a trilha de aparecimento das mesmas, através do poema, é possível dividi-lo em alguns momentos.

Inicialmente, os cinco primeiros versos do poema definem o primeiro movimento empreendido pelo sujeito lírico. Mergulhado no caos, o poeta manifesta uma busca. A solidão de ouvir a si mesmo marca a formação de um espaço distinto no interior do caos, expressando uma tentativa de autocompreensão.

Ao voltar-se para si mesmo, o poeta não exclui o que lhe circunda. Não é fora do caos ou distante dele que o poeta quer ouvir-se, mas dentro dele, conforme indica a expressão *no caos* (v.1).

Essa volta à própria interioridade proporciona ao poeta a imersão em um ciclo cósmico diferente daquele em que está inserido. A criação de outras esferas existenciais surgidas a partir do devaneio anuncia-se por meio da explanação sobre aquilo que o solitário concede ao estabelecer a solidão de se ouvir.

Nesse espaço, criado em meio ao caos, o ser que anseia por se ouvir também logra conceder algo a alguém. O poeta não se compraz em satisfazer apenas uma necessidade pessoal, desejando compartilhar a experiência vivida - materializada através das nove imagens que se sucedem nesse primeiro momento do texto.

Em uma primeira leitura, as imagens parecem não dialogar. Contudo, uma mirada mais detida revela que elas mantêm um vínculo entre si, através do qual é possível estabelecer não apenas o surgimento de outro plano dentro da realidade, mas também do duplo do eu-lírico.

A *sombra* (v.2), primeira imagem a abrir a sequência de imagens que serão elencadas pelo sujeito lírico, preside um movimento de aparição. Símbolo de um lado desconhecido do ser humano, a sombra marca o surgimento do outro daquele que fala.

O *primeiro dia* (v.2), segunda imagem da sequência, revela a ideia de um novo começo, estabelecendo a instauração do início de uma etapa distinta daquela que fora vivenciada pelo poeta.

O *nome* (v.3), terceira imagem, refere-se a uma designação identitária, simbolizando um aspecto que particulariza o ser. Do mesmo modo, a *cor* (v.3), quarta imagem, caracteriza algo ou alguém, conferindo-lhe uma qualificação.

A quinta imagem, o *reflexo* (v.3), alude à projeção da imagem do sujeito no mundo. A *fragilidade* (v.3), sexta imagem, manifesta, a um só tempo, um sentimento e uma condição do ser no mundo. A *via* (v.4), sétima imagem, assinala a presença de um caminho a ser seguido, designando igualmente a ideia de um novo espaço a ser ocupado.

A oitava imagem da sequência em questão, o *hálito de boca a boca* (v.4), confere a esse primeiro bloco do poema um caráter marcadamente grupal. A representação do coletivo é introduzida a partir da ideia de transmissão: o *hálito de boca a boca* evidencia que algo vai sendo compartilhado e transmitido entre as pessoas.

Na nona imagem, o poeta faz referência à presença de *intenções anteriores às estrelas* (v.5). Nela, o poeta

manifesta o desejo que antecede o aparecimento daquilo que é passível de apreensão pela percepção. A intuição de algo além do mundo aparente parece dirigir a atenção do poeta, evidenciando que o homem pensativo não sonha apenas com o que vê, mas também com o que intui e sente.

Reunindo as nove imagens destacadas em uma observação integradora, o vínculo entre elas torna-se evidente. A sombra, o primeiro dia, o nome, a cor, o reflexo, a fragilidade, a via, o hálito de boca a boca, as intenções anteriores às estrelas mostram que esse outro plano criado pelo poeta possui um caráter marcadamente inaugural. Conforme asseveram as imagens e o jogo significativo estabelecido entre elas, há nesse espaço fundado pelo poeta uma alusão constante à regeneração permanente das formas e à transformação.

A ideia de renovação contrasta, de certo modo, com o sentimento gerado pelo caos, imagem para a qual o poeta dirige um olhar acurado na segunda etapa do poema. Do quinto ao oitavo versos, a imagem do caos é revestida de contradições, perspectiva acentuada a partir da associação entre o caos e os distintos planos da existência: o divino e o profano.

O caos associa-se à facilidade nas "mãos onipotentes", mas também à imagem da dificuldade quando "moldado à ironia de se viver sem delongas". A antinomia conferida à imagem do caos impossibilita a instauração de um modo unitário de concebê-lo e através do qual seja presumível com ele se relacionar. Nasce daí a instabilidade e, conseqüentemente, a apreensão geradas por ele.

Nesse contexto, a intercessão de Deus mostra-se reveladora. No terceiro momento, que se estende do oitavo ao décimo-terceiro verso, Deus surge como a força capaz de ordenar o caos.

Para tanto, toma três providências: inicialmente, suspende a liberdade dos seres, destituindo-lhes o direito de escolha. Posteriormente, Deus decide voltar à origem das coisas, por meio de um retorno ao prólogo. Finalmente, para obter uma compreensão mais precisa dos fatos, procura pelo fogo na obra de Dante.

O elemento que tem o poder de conferir a Deus um tipo especial de clarividência é detalhadamente caracterizado na quarta etapa do poema, localizada entre o décimo-terceiro e o décimo-nono verso. Ao direcionar o olhar para o fogo, o poeta vale-se do mesmo processo compositivo que reúne imagens diversas, utilizado no primeiro bloco significativo do poema.

A exemplo do caos, as referências ao fogo também são ambíguas. Por ser definido como causa e raiz, o fogo alia-se a uma ideia de princípio das coisas; designado igualmente como o lado contrário da recordação e como algo que foi olvidado, liga-se ao esquecimento.

A comparação com o mito de Fênix eleva o fogo a uma categoria em que a razão humana e a lógica são insuficientes para a compreensão de seu alcance. Na condição de mito, assume uma potencialidade totalizadora, presentificando-se no passado e no presente. Pela mesma razão, configura-se em uma força maior que envolve o poeta e o condena a *tormentos de todos os sinais* (v.19).

Parece confirmar-se uma perspectiva inicialmente exposta pela imagem do fogo no poema. Em meio ao caos, o fogo, que permitiu a Deus obter um entendimento mais profundo da vida, também dá ao poeta subsídios com os quais possa ler melhor o que está a sua volta. Entretanto, o alcance conferido a ele pelo fogo produz um sentimento ambivalente: ao mesmo tempo em que amplia a sua visão sobre o mundo, faz com que sofra.

No sexto momento do poema, compreendido entre os versos décimo-nono e vigésimo-segundo, o poeta ressalta a naturalidade das ações do fogo no mundo e a relação dele com o poema. Em um exercício autorreflexivo, estabelece uma associação entre seus textos e o elemento, definindo-o como *a coisa mais natural deste mundo* (v.20 e v.21). Acompanhado dessa imagem, o poeta projeta ainda uma partida sem data prevista de retorno.

No sétimo momento do poema, situado entre os versos vigésimo-segundo e o vigésimo-quarto, uma reflexão relativa à temporalidade é estabelecida. Associado à imagem mítica do fogo, o poeta ressalta a suspensão da cronologia cotidiana no poema. Se, em sua condição de mito, o fogo liberta dos ditames cronológicos, também não se submete ao império da razão.

A oposição entre a imagem da luz e a imagem do fogo reitera as diferenças entre um domínio que se vincula à razão e outro, que vive do imaginário. Representando os poderes do pensamento lógico, à luz é atribuído o papel de perseguir o fogo.

Expressando a esperança de que isso não tornará a ocorrer, o poeta assinala duas premências em seu caminho: a instituição da unidade e a necessidade de adaptação à outra realidade. A urgência de encontrar um princípio ordenador nasce com o reconhecimento de que a realidade será transformada. O tom profético dessa passagem é intensificado no nono momento do texto, situado entre os versos vigésimo-sétimo e trigésimo-primeiro.

Como no fechamento de um ciclo, o poeta volta-se novamente para si mesmo e define um modo próprio de ser no mundo. Nesse trajeto, a imagem do apocalipse configura-se como uma representação importante para o fechamento do poema. A referência ao evento bíblico introduz a ideia de transformação, expressa na décima e última parte do poema.

A referência bíblica à Maranatta reforça o semantismo profético do poema. A promessa de que o Senhor voltará assevera o início de uma nova era. No contexto preconizado pelo poema, a chegada de um novo tempo não deixa de ser surpreendente.

Aquele que traça no caos a solidão de se ouvir, vê nascer dele um sentimento novo. A imagem da ilusão representa, assim, a surpresa da esperança - hóspede que já não era esperado por ninguém.

Irmã da rosa drummondiana, que nasce em meio hostil com a função de iniciar a transformação do mundo, a ilusão floresce em um campo adverso com o ingrato papel de manter o equilíbrio do ser no mundo. É através dela que a fleuma se instala no caos, permitindo a superação de um estado de desintegração.

#### 6.2.4 A fleuma toda

A forma arrebatadora com que o poeta se manifesta está em plena sintonia com o que é dito no poema. Talvez não exista uma maneira mais verdadeira de testemunhar o retorno surpreendente da esperança a um mundo em ruínas. Apesar da intensidade com que o poeta se expressa, a descoberta da palavra e do poder criador do próprio homem nesse contexto é enfatizada de uma forma sutil e consciente.

A existência de certo distanciamento entre o sujeito que fala e o objeto de que se fala parece, assim, expressar a busca por uma visão mais crítica e equilibrada. Os momentos iniciais do poema exemplificam a perspectiva destacada. Nas etapas preliminares, o sujeito lírico nomeia o entorno que o circunda para depois abordar sua relação com ele.

O encobrimento do sujeito lírico denota a presença de um trabalho poético com implicações históricas. Segundo Michael Hamburger, após a crise do eu romântico, a ideia de uma identidade individual é problematizada. A visão romântica de um eu-lírico autocentrado e fechado em si mesmo cede lugar a um sujeito que busca nos desdobramentos de sua subjetividade um meio de ampliar a consciência sobre si mesmo e uma forma de considerar o outro. A separação entre o eu-biográfico e eu-textual reforça a dimensão ficcional da voz que se expressa, tendo como consequência um grau menor de referencialidade.

Contudo, ainda que diminua o nível de representação da subjetividade, a poesia não poderá jamais excluir o homem. Para Hamburger, é a própria linguagem que assegura a humanidade da poesia. O sentido histórico - e até certo ponto político - do distanciamento, na lírica contemporânea, fornece subsídios para a observação mais coesa da imagem da solidão presente no poema.

Expressando uma busca por equilíbrio e entendimento, a solidão não configura um refúgio ou um momento para evasão. Nesse sentido, o isolamento do eu-lírico é estratégico: ao se afastar, volta-se mais para si mesmo.

É interessante observar que o afastamento destacado não distancia o sujeito do todo do qual é parte. A expressão *no caos* marca uma atitude ética do ser no mundo e revela aspectos importantes da visão de mundo presente na obra estudada.

Imagem de um contexto social e histórico conturbado, o caos envolve o poeta e é inserido nele que a solidão é buscada para criar um novo plano de compreensão. Com a ampliação da consciência, o poeta volta ao seu contexto de origem com a possibilidade de lhe trazer algo novo.

Assim, as imagens do caos e da solidão representam duas forças contrastivas que formam um complexo de tensões poéticas capaz de motivar o nascimento de uma terceira força. Em meio ao caos e à solidão, entre a sociedade e o eu, surge o fogo.

Elemento integrador, o fogo preside um sistema poético desenvolvido a partir da combinação de elementos presentes

no poema. A dinâmica das imagens, na qual a do fogo aparece inserida, assevera que ele marca um momento de passagem, em que o sujeito assume um grau maior de subjetividade no poema.

Imagem da ambivalência, o fogo assinala a presença do paradoxo destacado por Blanchot: se o medo e o fascínio se inscrevem como polos que assinalam a relação entre a palavra e os seus autores, o encontro vivido pelo poeta é marcado pela convergência entre ordem e desordem.

Envolvido por um sentimento de mundo conturbador e vivenciando uma necessidade ontológica de compreensão dessa realidade, o sujeito lírico vislumbra no fogo um novo entendimento.

A relação entre o fogo, a palavra e uma determinada visão de mundo é constante na obra *Lugar*. Os elementos referidos fundam uma linha reflexiva fundamental na formação do pensamento poético de Bertholdo. A reiteração dos mencionados núcleos poéticos define um caminho para observar a ligação entre o mito e o devaneio.

### 6.3 Cerimonial: o velho óbulo

O temário da poesia permanece no segundo poema da obra *Lugar*, porém revestido de novos contornos. "Cerimonial" preconiza a instauração de um rito iniciático, sugestão que se confirma com a leitura do texto. O processo de iniciação de que o poema se ocupa integra um contexto de significação

mais abrangente, no qual é estabelecida uma reflexão acerca da passagem da poesia para a palavra. A imagem arquetípica do fogo dirige uma rede de símbolos, arquétipos e mitos que se relacionam e permitem estabelecer o entendimento, segundo o poeta, da poesia e do processo criador.

No devaneio, Bertholdo explora incessantemente as possibilidades significativas do arquétipo do fogo, sublinhando que o vínculo com a imagem é uma experiência ontológica. Da mesma forma que na filosofia bachelardiana o fogo está associado a um fenômeno da totalidade, na poesia de Bertholdo, ele é concebido como uma força que tem o poder de dramatizar as etapas do processo de escritura.

Apropriando-se de uma das ambivalências constitutivas do elemento, Bertholdo redimensiona a antinomia criação-destruição, situando-se no momento em que a linguagem vislumbra outras formas de ser no mundo. Em "Cerimonial", sondar as origens do fogo é chegar às origens da poesia.

### 6.3.1 Travessia do rio

#### CERIMONIAL

1. O fogo nasceu a bordo das palavras: por este
2. motivo deveria ser feminino. A causa principal
3. dessa confusão de gênero foi a perda a viagem.
4. O fogo nasceu sem concordar com a memória
5. de chegar tão tarde. Não pode haver
6. continuidade recordadora no fogo. As palavras
7. que ele depara nada sabem de sua vida, vêm
8. na força irresistível de não poder dispor
9. de nossa alma. Expulso dos lugares sagrados
10. foi transmutado em desejos o fogo, não é bom

11. que o fogo desnude os excrementos. O rosto  
12. do fogo não pode ser fitado de súbito,  
13. não olhar o fogo é a recomendação prudente.  
14. Em tanta distância de tempo céu terra e  
15. mar o fogo se atreve a chegar perto de quem  
16. chega às margens do rio aqueronte.  
17. O poema olha a barca de caronte, nenhuma  
18. metáfora recusa transportar pacientemente  
19. à outra margem todas as trevas. O fogo  
20. é o velho óbulo destinado à travessia do rio  
21. dos mortos. De onde teria vindo esse fogo  
22. nômade em tal estado assy como tormento  
23. da presente vida? quem levará o remo de  
24. caronte para o juízo final que está escavado  
25. no peito? Os barqueiros do fogo são coevos  
26. e o poeta espanca as sombras retardatárias,  
27. montado no dorso de um pequeno poema.  
28. Deus foi o primeiro a tratar o fogo como  
29. invólucro. Não há como no poema a procura  
30. do fogo-onde-não-corre-o-rio-divisor.  
31. Fogo é o interior da nave que se atravessa  
32. a pé enxuto. Conduzo-me à moradia definitiva,  
33. por rios de fogo como sempre.

Acompanhando a imagem do fogo, é possível percorrer as cadeias simbólicas do poema e evidenciar a formação de uma rede imagética construída a partir da presença incisiva de outras imagens e das relações que elas estabelecem entre si. Seguindo a trilha urdida pelo fogo, é possível observar que o poema obedece a uma sequência de atos, através dos quais três momentos distintos podem ser destacados.

A etapa inicial consiste na apresentação do modo pelo qual o fogo surgiu no cosmos. Para a análise desse momento inicial do poema, é oportuno retomar os seus dois primeiros versos:

"O fogo nasceu a bordo das palavras: por este motivo deveria ser feminino."

Já nos versos iniciais, a profundidade do pensamento poético de Bertholdo revela-se em uma elaboração complexa entre as imagens e os sentidos das relações que as mesmas estabelecem. O fogo e a palavra, duas imagens indelévelmente relacionadas, tecem um sistema coeso de significação que encontra sua unidade filosófica em uma afirmação reveladora.

A ideia de que o fogo veio ao mundo através da palavra fornece material para uma reflexão que permite desvelar uma série de outras afirmações nela contida. Como fragmentos de uma narrativa que se oculta aos olhos de quem a lê, essas pequenas assertivas ajudam a situar a leitura de formação do devaneio na obra do poeta.

Com vistas ao encaminhamento desse conjunto de informações possíveis, é necessário traçar um plano de leitura que parta das referências mais visíveis no poema. Sem temer a repetição ou o excesso de simplicidade, a fenomenologia ensina que a etapa inicial de leitura nasce do nível superficial, na direção de uma abordagem mais densa e segura dos textos.

No percurso de análise adotado, pelo menos quatro assertivas podem ser propostas com base nos versos iniciais de "Cerimonial":

- 1-Fogo e palavra estão inquestionavelmente ligados. A proximidade entre ambos decorre da relação parental entre a mãe e o filho;

2- Por ser filho da palavra, o fogo tem uma descendência feminina, o que justificaria a propositura de que deveria ser um elemento feminino e não masculino;

3- Ao dar luz ao fogo, a palavra teria cumprido um papel substancialmente materno;

4- O fogo depende da palavra, pois sem ela não teria vindo ao mundo.

A análise do conjunto das inferências encaminha a algumas considerações pertinentes à compreensão do poema em sua totalidade significativa.

À imagem da palavra é atribuída uma natureza essencialmente criadora e feminina. Através dela, o fogo veio ao mundo e, a ela, deve sua descendência feminina.

A primeridade feminina do fogo contribui para o fortalecimento da ambiguidade que lhe caracteriza, a qual é estabelecida por aquilo que se apresenta aos moldes de uma contradição. Como pode o fogo não ser feminino, já que ele nasceu da palavra, criadora e feminina?

Ao mesmo tempo, difere-se da palavra porque, além de masculino, é também independente e libertário. Por outro lado, estabelece ainda um laço de dependência com ela porque precisa dela para viver. Precisar e não precisar da palavra; estar e não estar ligado a ela.

O insólito vínculo que liga o fogo à palavra, apesar de, em um primeiro momento, se apresentar curioso e inusitado, talvez seja o ponto de partida para um

entendimento maior. Se a tensão entre o que é e não é marca a relação entre o fogo e a palavra, assinala igualmente o vínculo entre o poeta e a poesia, iluminando com sua força os caminhos nada óbvios que o devaneio trilha na obra do poeta.

Nessa estranheza, nascida da relação entre o ser e o não-ser, o fogo emerge como a face do poético. Por estar vinculado à palavra, ao passo que independente dela, o fogo, compreendido como o poético, constitui um sentimento de mundo que envolve o poeta e impele-o a escrever. As informações que se seguem após o relato do nascimento do fogo esclarecem sua relação com a palavra e ampliam o alcance da perspectiva apontada.

Sendo assim, é possível observar que duas restrições pesam sobre aquela que deu a vida ao elemento. A despeito de lhe ter dado a vida, a palavra carece de informações precisas a respeito do fogo, sendo incapaz de expressar com clareza sua origem.

Talvez essa falta de precisão se deva ao fato de a própria palavra surgir no movimento de uma impossibilidade: elas nascem *na força irresistível de não poder dispor de nossa alma* (v.8 e v.9). Nascendo de uma incapacidade, a palavra não consegue atingir a alma.

A exemplo da palavra que está marcada por uma falta original e não pode fornecer mais pistas em relação ao fogo, a memória não configura uma fonte precisa para uma nova busca. Nesse aspecto, é enfatizado o caráter libertário do fogo, o qual não se prende à linearidade da recordação. Tendo em conta o seu ímpeto avassalador, a

expulsão dos lugares sagrados parece justificada. Essa interdição teve como consequência uma metamorfose do fogo. O elemento cuja origem é sagrada transformou-se em desejos.

Configura-se aqui um polo de ambivalência no interior do poema. Se, em sua origem, o fogo habitava o espaço do sagrado, agora, transmutado em desejo, está mais próximo do plano profano da existência. A relação entre o que é da ordem do sagrado e o que é da ordem do profano acentua a ambiguidade da imagem do fogo. O legado desse diálogo entre duas esferas distintas e, aparentemente, opositivas marca um dos eixos de tensão presentes no poema, tornando cada vez mais complexo e desafiador o processo de compreensão do espaço de atuação dessa imagem no devaneio.

Talvez por esse motivo uma advertência em relação ao elemento seja proferida. Não se pode entrar em contato com o fogo de forma brusca, razão pela qual é melhor não olhar para ele. Ao recomendar que o mais acertado é não olhar o fogo, o poeta estabelece uma relação entre o sentido da visão e o conhecimento. A associação frequentemente reiterada na poesia de Meyer também é permanente na obra de Bertholdo.

Na segunda etapa, o elemento cumpre um papel que merece ser destacado. O fogo é parte fundamental do processo de atualização da narrativa mítica da travessia do rio Hades. O mito que relata o processo de passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos ganha novos contornos ainda na mesma etapa do poema.

O mito representante da trajetória dos seres que deixam a vida na terra e passam a habitar a terra dos

mortos é utilizado para representar o rito de passagem experimentado pela palavra até se tornar poesia. Em seu devaneio, o poeta retoma dois mitemas principais do mito para dramatizar a trajetória do fogo. As imagens da morte e da travessia assumem um caráter simbólico e estão presentes em todos os atos da história exposta ao leitor.

A imagem do fogo protagoniza as três etapas pelas quais terá de passar aquele que falece. O momento que antecede a passagem, a passagem e a chegada à terra dos mortos são apresentados a partir do percurso trilhado por pela imagem em foco.

Sua análise, considerando as três etapas referidas, permite perceber o alcance simbólico da retomada do mito no texto, na medida em que desvela três momentos distintos, envolvendo o processo da escrita: a relação do poeta com o poético, o processo da escrita e o texto.

Na retomada do mito, o fogo é aquele que busca os que estão prestes a iniciar o caminho para outra realidade. Situando-se às margens do rio Aqueronte, o fogo demonstra predileção por aqueles que se encontram em um entre-lugar.

A imagem do poema que contempla a barca revela a posição ocupada por tal elemento no interior do mito. O poema é aquele que vivencia o momento intervalar e se prepara para realizar a travessia. É a ele que o fogo se liga. Ao ocupar esse espaço, o poema não apenas permanece à espera, mas também age.

Nesse sentido, a reiteração da imagem do olhar é sintomática. Ao olhar a barca, o poema procura a

compreensão da sua natureza, instaurando uma reflexão sobre o próprio espaço de ação.

O caráter metaliterário presente na atualização do mito ganha ainda mais força com a utilização da imagem da *metáfora* (v.18). Representando o estatuto atribuído à palavra no poema, cabe à metáfora atravessar as trevas à outra margem do Hades. A imagem da *outra margem* (v.19) revela-se como a etapa final de todo o processo que fora apresentado.

A outra margem do rio representa o outro lado da linguagem. Abandonando seu caráter utilitário e funcional, a linguagem assume sua potencialidade poética e essencialmente criadora, e forma um mundo particular, no interior do mundo que conhecemos e vivemos. A morte, elemento primordial do mito original, representa em "Cerimonial" não a finitude humana, mas a finitude da linguagem em seu estado funcional, utilitário e racional.

Nesse processo que se dá entre o homem e a poesia, o fogo é o elemento que permite ao poeta ir além da realidade circunstancial. Na condição de imagem do poético, o fogo opera a passagem de um mundo ao outro, razão pela qual é definido como um tributo necessário para a realização da travessia.

Ao mesmo tempo em que o fogo mergulha o poeta em outro plano da existência, fazendo com que ele tenha uma percepção distinta da vida, esse elemento motiva uma experiência dolorosa. Tormento da vida presente, o fogo tem sua origem uma vez mais questionada. A busca pela

compreensão surge com a proximidade de um momento decisivo no poema.

O episódio bíblico do juízo final é retomado pelo poeta em uma acepção diferenciada. Em vez de ser o julgamento dos atos dos homens por Deus, é uma batalha do ser para com ele mesmo. Nessa luta, procura pelo remo de Caronte para garantir a travessia. No enfrentamento consigo mesmo, o poeta estabelece uma reflexão sobre o seu ofício.

Novamente, retoma a imagem das trevas para abordar seu vínculo com o trabalho poético. As imagens das trevas e das sombras contribuem para a constituição de uma visão de mundo presente no universo imaginário do poeta, o qual, consciente de que as coisas não se mostram facilmente, está sempre pressentindo uma falta. Sendo assim, a presença das imagens referidas define um horizonte temático da obra do poeta em estudo.

Em meio à opacidade que marca sua relação com o mundo, Bertholdo evoca a imagem daquele que teria sido o primeiro dos poetas. Deus preconizou a tarefa do poeta, por ter sido o primeiro a conceber o fogo como algo que envolve, que circunda os seres.

Elemento integrador, permite ao poeta fazer a travessia. Conduzido pelo fogo, o poeta despoja-se da linguagem usual e vai para o poema como quem morre. Conforme enfatizou George Steiner, a moradia definitiva do poeta é a palavra. Através dela pode viver e por ela tem a oportunidade de sobreviver além do tempo, quando a vida se acaba.

### 6.3.2 Na força irresistível

A concepção de poesia desenvolvida e explorada por Bertholdo, ao longo do poema, permite observar a densidade da relação estabelecida entre o poeta e o devaneio. A reiteração da imagem material do fogo contribui para uma discussão em torno do poético, compreendido como um sentimento de mundo que move o poeta.

Visto como uma força sobre-humana, o fogo invade o peito do poeta como um sopro violento que faz com que tudo mude no mundo e nele mesmo. Talvez por essa razão, a imagem do fogo apareça ligada a uma atividade essencialmente do tempo presente.

Por não concordar com a memória e não aceitar continuidade recordadora, o fogo liga-se ao tempo presente. Ao manifestar o que já existia antes dela, a palavra explicita o fato de haver por detrás da escrita poética uma motivação e um processo anterior ao próprio poema. "Cerimonial" ocupa-se justamente dessa discussão em torno dos bastidores da escrita.

A atenção do poeta volta-se para o que não se mostra na totalidade, para o que é de difícil apreensão, para o que não se compreende, mas se sabe presente exatamente como um tormento que não se é capaz de nomear ou definir, mas que existe.

Desse lugar repleto de paradoxos e mistério é que nasce a poesia de Bertholdo. O olhar do poeta é o olhar do

homem desejoso de encontrar seu lugar no mundo, mas descrente da clareza dos discursos racionais. Talvez por esse caminho fique mais fácil entender por que as metáforas transportam trevas ao poema. Não interessa à palavra poética a luz dos sentidos concretos e exatos - retórica do convencimento. A palavra concebe a formação de um terceiro espaço, feito de razão e de emoção, pleno de liberdade.

#### 6.4 Carpintaria de todas as coisas

Fogo, palavra, paixão e movimento. A aproximação vertiginosa desses elementos compõe os principais núcleos poéticos trabalhados no poema "Labor". Dirigido pela imagem arquetípica do fogo, manifesta a origem da palavra no cosmos.

Nesse movimento inaugural, o próprio mito de criação poética de Bertholdo é também apresentado. A primeridade do fogo se confunde com a origem do ofício do poeta. Essa analogia infinita de momentos inaugurais que tornam cúmplices palavra e fogo favorece o surgimento de mitemas presentes no mito de Prometeu.

A trajetória do mito assemelha-se ao percurso do poeta: compartilhar o fogo-palavra entre os homens, levando-os à aquisição de uma nova consciência. Em "Labor", essa perspectiva revela-se na construção de uma concepção de paz interior pouco comum.

No poema, a formação do devaneio vai além da reunião de imagens, pois toma por base um complexo de forças que

estabelecem relações entre si para compor um sistema poético coeso. O estudo da mobilidade da imagem no poema permite identificar uma visão sobre a poesia e um modo próprio de entender o seu papel no mundo.

A fenomenologia da imagem e a mitocrítica fomentam uma leitura cuja meta é a de desvelar alguns dos procedimentos que perfazem essa rede de imagens e das relações suscitadas. Na interação desses instrumentos de leitura, surge o caminho de análise para a formação do devaneio poético.

#### 6.4.1 O lento abismo

LABOR

1. A forma mais primitiva do fogo é a palavra,
2. cativo, moeda mágica, iniciativa em que somos livres.
3. Antes que amanheça a destruição
4. o fogo súplice por nossa graça e culpa é raiz
5. que reclama um fruto. O fogo em algum lugar
6. é bico de animal e sua forma estável
7. é sabê-lo infundido sobre toda carne.
8. Dou assim testemunho: o fogo confere a despeito de tudo
9. minha fraqueza, aqui estou sem nenhum gesto
10. entre "kyrios" e o "pneuma". Falo dos rios de fogo
11. que correm do tempo, força que sai da pedra,
12. conferindo o vento para o exercício em propiciação
13. do último teatro da criação.
14. Carpintaria de todas as coisas, como se fossem asas,
15. véspera de anotações imperceptíveis,
16. ímpeto suficiente de causa que produz efeito.
17. O fogo da coesão à palavra, embebe os deuses,
18. a imagem a consequência o ângulo que está oculto
19. a margem oposta a paisagem possível, a vinda
20. a estampa e a ruptura entre o passado
21. e o futuro. O fogo o mofo de se trazer a suspeita
22. submissa ao tempo, vem da cripta, redemoinha

23. e é flecha é febre é flagelo é fragmento
24. de excremento, bem sei. Por isso o tememos
25. como amargo degrau à porta do imperscrutável,
26. exílio à esquerda dos olhos, abuso da liberdade
27. baixo relevo sílaba de adeuses.
28. Disto se originou a queda a maldição da terra
29. o peso da expiação o lento abismo
30. entre as rugas e o rosto. O fogo afirma seus direitos
31. posto sobre o altar circunda os mártires.
32. Para as mãos privadas da inocência o fogo
33. é em estado de paz subsidiário desde o início.

A apresentação do fogo é marcada pela exposição dos traços que o caracterizam, bem como pelo conjunto das ações por ele executadas. No processo de definição do elemento, alguns procedimentos poéticos corroboram a construção de sentidos do poema.

Já em uma primeira leitura, o longo poema em prosa, composto por versos livres e quase sem rimas, deixa antever que o seu ritmo não obedecerá ao princípio da regularidade. Os versos extensos e fragmentários assinalam que as intenções a presidir a efetivação do discurso poético não se pautam pelos rigores da harmonia formal.

A ideia de que a obra trabalha na tessitura vertiginosa de uma fala lacunar é significativamente trabalhada no poema "Labor". Sob o ângulo adotado, é possível afirmar que o ritmo do texto é dirigido por outra voz que não a do metro.

Sendo assim, os versos recebem o ritmo do pensamento do sujeito lírico, cuja tarefa principal é apresentar o fogo. Radicalmente lacunar e profundamente coesa, a escrita poética da obra solicita mais a atenção do leitor para a lógica interna de cada poema, uma vez que se inscreve como alegoria da tensa relação entre o poeta e seu ofício. No

universo poético de Bertholdo, as imagens ganham um maior poder evocativo, compelindo o leitor a observar as relações traçadas entre elas e os sentidos estabelecidos no texto.

Inicialmente, o poema instaura um espaço de nomeação no qual se pode entrever a origem do fogo e da palavra. Em seu desenvolvimento, o projeto de atuação da palavra que se associa ao fogo é estabelecido e a ambiguidade do elemento é permanentemente reiterada. A imagem do amanhecer sobre a destruição (v.3) remete a um instante intervalar no qual se pode observar a passagem das trevas à luz. É nesse momento de mudança do caos para o cosmos que o fogo deverá atuar.

Já as imagens da *graça* (v.4) e da *culpa* (v.4) remetem à contradição que marca a relação entre os seres e o fogo. Associado às imagens da *raiz* (v.4) e do *fruto* (v.5), o fogo é uma profundidade que reclama perpetuação e expansão. Nessa etapa do poema, o elemento adquire um caráter iluminador e a palavra que a ele se integra assume uma perspectiva ordenadora.

Em uma clara referência ao mito de Prometeu, o poema traz a ideia do sofrimento gerado pelo elemento. Caracterizado como o bico de animal que está infundido sobre a carne, o fogo é um tormento constante.

Em um novo momento do texto, o sujeito aborda mais detidamente a sua relação com o fogo. Os verbos cujo sujeito enunciador é explicitamente o eu-lírico possuem sentido alusivo.

No oitavo verso, o verbo "Dou", no nono verso o verbo "Estou" e no décimo verso, o verbo "Falo", todos no

presente do indicativo, estabelecem uma unidade semântica relativa à inextrincável proximidade entre aquele que fala e sobre aquilo de que se fala. Em um nível mais profundo de observação, é possível afirmar que o sujeito lírico é um iniciado na cosmogonia ígnea, que transmite seus saberes aos leitores.

Matéria que envolve todas as coisas e está presente em tudo o que existe, o fogo liga-se a uma ideia constante de renovação das formas, na medida em que se movimenta e modifica permanentemente a realidade ao seu redor. É o elemento capaz de dar sentido à palavra, com sua força tamanha, capaz de embriagar até mesmo os deuses.

Ao passo que o fogo circunda tudo e todos, também se situa no horizonte do que ainda não é. *Ângulo que está oculto* (v.18), *a margem oposta* (v.19), *a paisagem possível* (v.19), *a vinda* (v.19), *a estampa* (v.20) e *a ruptura entre o passado e o futuro* (v.20): a imagem do fogo firma-se, assim, como possibilidade de ser, na medida em que representa o outro lado de cada coisa.

A ideia de expectativa ou de vir a ser, que caracteriza a imagem do fogo, acaba por ligá-lo também ao tempo. As suspeitas por ele propagadas estão atreladas à temporalidade porque é através dela que poderão ou não se realizar.

No poema, quatro imagens são ainda empregadas para definir a imagem do fogo: *flecha* (v.23), *febre* (v.23), *flagelo* (v.23) e *fragmento* (v.23). O alcance simbólico das quatro imagens referidas reitera a intensidade e a ambivalência do elemento. A aproximação entre essas imagens

dá-se não apenas pelos sentidos, mas também pela sonoridade. A aliteração da consoante /f/ - que também é inicial da imagem que dirige o poema, contribui para a instauração de pequenos desdobramentos do fogo.

As associações entre as próximas imagens dessa etapa do texto intensificam a impossibilidade de definição unívoca da imagem. O fogo associa-se ao pecado original por ter gerado a queda, mas também está ligado à consagração, porque envolve os mártires no altar.

Em um contexto poético permeado por paradoxos, o desfecho do poema surpreende. Apesar de gerar tantos sentimentos contraditórios, ao fogo é atribuída a missão de trazer a paz. Como no encerramento de um rito de passagem, nos dois últimos versos, o poeta estabelece o aspecto regenerador do elemento. A restauração da paz através do fogo parece uma contradição: como pode o fogo dar paz àquele a quem perturba?

Talvez a ideia de paz tenha, para Bertholdo, um alcance distinto daquele que emerge, por exemplo, do poema "Retrato no açude". No poema de Meyer, a paz significa a ausência de conflito.

No caminho oposto dessa representação, Bertholdo reconhece nela um estado de consciência daquele que age. Ela não nasce da anulação do desejo e do conhecimento, mas representa um movimento do ser no mundo. Essa concepção de paz como uma ação no mundo remete ao próprio ofício do poeta. E remetendo a ele, por consequência, está ligada ao fogo.

#### 6.4.2 À porta do imperscrutável

Associado à palavra poética, ao ofício de ser poeta e às ideias de queda e de purificação, o arquétipo do fogo adquire contornos diversos. A natureza criadora da imaginação material, cujo trabalho permite a recriação dos conteúdos do imaginário, possibilita à poesia de Bertholdo expressar a comunhão com uma herança psíquica e um processo de construção de sentidos sempre renovados. Conforme ensina Bachelard, um verdadeiro poeta vê na imaginação uma forma de habitar o mundo, criando através das imagens um sistema poético no âmbito do devaneio.

A ideia de Bachelard faz ainda mais sentido quando observamos que em uma obra como a estudada, a criação desse sistema permite identificar na presença das imagens materiais também a recorrência de certos mitos. O poeta que recorreu ao mito de Fênix em "Quasengano" e à narrativa da travessia no rio dos mortos em "Cerimonial", no poema "Labor", fornece algumas pistas relativas à atuação do mito de Prometeu.

Ao partir do caos, na direção da ordem cósmica, apropriando-se do fogo, Bertholdo trilha um percurso cuja cadeia simbólica possibilita a aproximação entre o mito de Prometeu e sua poesia. O primado da iluminação, a atitude desbravadora e o gesto sacrificial - temários primordiais da diegese prometeica - convergem para o nascimento de uma poética que logra o amadurecimento espiritual do ser.

No poema, a imagem do fogo como um bico de animal sobre a carne (v.6) evoca a passagem do mito, na qual o sofrimento do jovem era intensificado pela presença de um abutre que diariamente devorava-lhe o fígado. O mitema recuperado aproxima o sofrimento de Prometeu e o do poeta.

Entretanto, o mesmo sentimento tem antecedentes distintos. Se no mito prometeico o mitema do sacrifício aparece como consequência da rebelião do Titã contra os desígnios de Zeus, na poesia de Bertholdo, o mitema referido tem uma motivação diversa.

É o trabalho com a palavra que lhe perturba e por isso lhe confere fraqueza. A palavra poética arde no coração e no pensamento do poeta por ver nela um meio de sobrevivência no mundo e de comunhão com o seu próximo.

Esse jogo de antinomias permite observar que Bertholdo confere ao arquétipo a ambiguidade elementar destacada por Bachelard. Como origem do mal e do bem, nas outras etapas do poema, o fogo representa a manifestação de uma totalidade. *Carpintaria de todas as coisas* (v.14), *o fogo da coesão à palavra* (v.17), e sua força sobre-humana é fonte de mistério e, na mesma medida em que produz fascínio, causa temor.

Do mesmo modo que Prometeu apropriou-se do fogo para salvar a humanidade com a luz do saber, Bertholdo busca na aliança com a imagem primordial um fio condutor através do qual a palavra possa conduzir o homem para algo que está além dele mesmo. A busca pelo saber simbolizada no mito de Prometeu não é apenas fruto de uma necessidade individual,

na medida em que o poeta não se compraz somente em buscar, mas também almeja transmitir ao outro o que sabe.

Nesse sentido, a imagem primordial do fogo na lírica de Oscar Bertholdo assume uma valência iniciatória. O arquétipo ressurgue sob o duplo papel iniciatório: dirige os devaneios poéticos de libertação e integração à totalidade cósmica e indica a apropriação de certos mitos.

Conforme indicam as leituras dos poemas anteriores, a imagem arquetípica do fogo é marcada por uma profundidade filosófica. Ao sonhar com a matéria, o poeta sonha com suas possibilidades porque vive o universo da imagem sonhada e nela vislumbra o encontro com sua identidade e uma forma de entender melhor o seu ofício.

A procura pela compreensão do seu lugar no mundo e pelo lugar que a poesia ocupa nele são retomados constantemente ao longo da obra. Em sua poesia, o poeta também busca a unidade cósmica na imagem arquetípica da terra.

#### 6.5 Um vale de se ver

Terra, palavra, homem e tempo. Os quatro eixos de reflexão referidos são permanentemente trabalhados pelo poeta Oscar Bertholdo em sua obra poética. No poema "O exílio", os temas citados se entrelaçam para compor uma densa arquitetura poética de rara beleza. No devaneio em que evoca as suas origens no cosmos, o poeta aproxima-se da

origem da terra. O gesto que une o ser e a terra também aproxima poesia e temporalidade.

A imaginação material dá unidade aos movimentos referidos e evidencia a forma pela qual a imagem arquetípica da terra funda um dos mitos mais importantes da mitologia poética de Bertholdo. A leitura de sua obra aponta para uma constante evocação do mito cosmogônico da terra-mãe.

Símbolo da poesia e da sabedoria que se almeja alcançar, a terra é frequentemente evocada em seu aspecto materno e criador. O temário terrestre elege o vale como imagem instauradora, capaz de fazer a mediação entre os sentidos atribuídos ao mito e os novos mitemas que a ele se integram.

Se a filosofia da poesia deve nascer e renascer por ocasião de um estudo fenomenológico das imagens no devaneio, a imagem do vale instiga reflexões mais detidas em torno de sua significação. A fenomenologia fornece um caminho para a compreensão dos processos poéticos de formação do devaneio poético através do estudo dessa imagem.

O vale cumpre papel semelhante à função psicológica exercida pelo espaço na obra de Augusto Meyer, razão pela qual é possível vislumbrar nela as três diretrizes fundamentais de constituição do devaneio poético: a sua ligação com a natureza, a aquisição do sentido de unidade e a dúplici inclinação das imagens materiais. Ao sonhar a matéria, o poeta sonha com sua profundidade, criando um sistema poético coeso, cujos princípios regentes

estabelecem a imaginação como força criadora capaz de transcender a realidade.

Com raízes profundas no imaginário e sendo trabalhada pelo poeta que a vivencia em toda sua intensidade, a imagem do vale amplia as perspectivas de compreensão do devaneio a partir da mitocrítica e do trajeto antropológico da imagem.

Para Gilbert Durand, a consideração do permanente intercâmbio entre o pensamento mítico e a sociedade é necessidade incontornável no âmbito dos estudos do imaginário. No poema, a observância do contexto histórico e cultural das manifestações míticas leva-nos à terra de origem do poeta, símbolo que o liga ao seu povo.

#### 6.5.1 O fundo das raízes

#### O EXÍLIO

1. A palavra é um vale de se ver. Trago em fogo
2. sedutor o fundo das raízes. O solo de reaver
3. inaugura o mesmo caminho de chegar, devo chegar
4. a partir da manhã. Aqui está o tamanho de todos
5. os domingos no verso do teu nome, as árvores são
6. recebidas por causa do argiloso patrocínio
7. do amor. Devo deter o tempo, o esquecimento
8. permanece, é rato que acaba de eliminar os pássaros
9. da infância posteriormente recolhida em fantasmas
10. ausentes. Vem do vale a palavra sem portar
11. algum adorno, toscamente busco ver
12. as coisas abordadas. Sou menino e preciso
13. dizer que acredito em metáforas e apontar o norte
14. e o sul no mesmo sentido do ímã.
15. Uma só coisa importa, o vale. Não bastará
16. apenas ter um vale e saber que a dor

17. é necessária. Construirei o vale uma só vez,  
18. a palavra urge, e os ventos precipitam  
19. a incrível rapidez de outro olvido.  
20. A palavra lembra um vale fatigado  
21. de tanto visar o solo. Aperto contra o peito  
22. uma cantiga para tamanha solidão:  
23. eu fui criança de pés no chão,  
24. contei os dias com o calendário a bater-me o rosto,  
25. por isso não resisto ao caleidoscópio súbito  
26. da aurora. Componho um vale para dizer  
27. as coisas tranquilas da nostalgia, construo  
28. um vale por desamor, cadeado sem chave  
29. e nele vamos brincar de percorrer todas  
30. as direções, reino preparado desde  
31. a criação do mundo, onde desprendo  
32. a morte apenas com minhas forças.  
33. Somos as dores de tanto privilégio.

O pequeno e aparentemente simples verso inicial do poema contém uma carga filosófica que talvez pudesse passar despercebida sem o auxílio dos estudos do imaginário. A sua importância para a compreensão dos aspectos compositivos do devaneio instigam o seu estudo detido.

“A palavra é um vale de se ver.”

No verso referido, o poeta define a palavra como um vale, no qual é possível se ver. A definição dá início a uma reflexão em que a palavra, a terra e o sentido da visão aparecem inextrincavelmente relacionados.

A palavra tem características que se assemelham às do vale: ambas as imagens compartilham uma mesma natureza criadora e acolhedora. Mirando-se no espelho de papel da palavra ou no barro da matéria terrestre, o poeta experimenta um profundo sentimento de identificação.

No devaneio do repouso, o sonhador almeja ir além da aparência do que vê. O desejo de olhar para o interior da terra tem sua gênese na necessidade profunda que o sujeito tem de encontrar-se consigo mesmo. Palavra e terra conferem ao poeta a oportunidade de ver-se e compreender-se melhor, motivo pelo qual formam eixos de reconhecimento do ser. No poema, Bertholdo atribui a essas duas instâncias uma importante função psicológica: conduzi-lo ao momento formador de sua vida, resgatando notadamente o período da infância.

Na condição de elemento de renovação da linguagem, a imagem do vale, além de ser associada à palavra, aparece relacionada ao passado do sujeito lírico. Em "O exílio", a imaginação material da terra remete à infância, promovendo o encontro entre o poeta e o menino. Como um fogo guardado no tempo, a memória é preservada pela profundidade das raízes que se ocultam no interior da terra.

Nesse sentido, o retorno de Prometeu é sintomático. A exemplo do mito, o sujeito lírico é o detentor do fogo. Entretanto, não é no céu que encontra o elemento desejado. O Prometeu do poema escava as profundezas da terra para trazer aos homens a verdade sobre algo que permanece oculto. O fundo da terra firma-se como o fundo do próprio ser, lugar onde habita a memória que guarda a infância do esquecimento.

O movimento empreendido por Bertholdo retoma um tema primordial do devaneio poético. Ao teorizar sobre a dinâmica do devaneio, Bachelard assinala a existência de um núcleo permanente de infância em nosso ser íntimo. O filósofo justifica, de certo modo, a permanência das imagens da infância na produção poética da humanidade.

Para Bachelard, o período da infância é o coração do ser sonhante e, conseqüentemente, destino de todo o sonhador. A idealidade característica do período formador é fundamental para a construção de uma mitologia pessoal, razão pela qual o filósofo afirma ainda: "As raízes da grandeza do mundo mergulham numa infância. O mundo começa, para o homem, por uma revolução de alma que muitas vezes remonta a uma infância".<sup>139</sup>

Segundo o pensamento bachelardiano, a infância é concebida como a origem do homem e representa o coração do ser. No imaginário dos poetas, o regresso à infância nasce do desejo de encontrar a própria essência.

Os processos constitutivos dos devaneios da infância referidos pelo filósofo são retomados por Bertholdo. No poema, a infância adquire um caráter exemplar, na medida em que guarda a lembrança de um momento pleno de liberdade e integração em que prevalecia o sentimento de unidade entre o ser e o mundo.

A infância marca a origem da poesia na trajetória de vida do poeta e voltar a ela significa consolidar valores e reafirmar seu papel no mundo.

A urgência da necessidade vivida pelo ser é assinalada pelo desejo de reter a passagem temporal. Quanto mais o tempo passa, maior é a distância entre o homem e seu primórdio. O imperativo de deter o tempo justifica-se

---

<sup>139</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.97.

porque o esquecimento impede o retorno dos pássaros da infância (v.8) e de um momento inaugural, quando era possível percorrer todas as direções (v.29).

Por outro lado, a imagem do vento (v.18 e v.19) associa-se à impossibilidade de deter o tempo, razão pela qual se liga à ideia de dissolução do passado. Como um sopro destruidor, o vento extingue as lembranças.

Segundo Bachelard, o esquecimento distancia o homem de seu primórdio e, por isso, o retorno à infância não necessita do renascimento do verdadeiro passado, mas de um passado sonhado, recriado, textualmente, através da poesia. Para o filósofo, é no plano dos devaneios, e não no dos fatos, que o passado vive dentro de nós, firmando-se como uma das fontes da poesia:

A memória é um campo de ruínas psicológicas, amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.<sup>140</sup>

A infância firma-se como uma centelha de fogo que aguarda em nossa memória pelo contato com a imaginação para renascer através do devaneio. Sendo assim, a imagem do caminho recorrente no poema é reveladora. A exemplo do poema "Luar dos trigais", de Meyer, o trajeto a ser percorrido não se encontra fora do sujeito, mas no interior dele mesmo.

---

<sup>140</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 94.

### 6.5.2 O caleidoscópio súbito da aurora

O movimento das imagens e todas as partes que compõem o texto poético contribuem para a instauração do mito de nascimento do poeta no cosmos. É possível estabelecer que a imagem do vale ressurgue no poema de Bertholdo com a seguinte função simbólica: trazer a infância ao poeta.

Nesse sentido, as imagens da palavra e da terra manifestam um ensinamento importante para a compreensão de um modo de ser da obra de Bertholdo, à proporção que explicitam uma linha de reflexão, permanentemente reiterada. Trata-se da presença do arquétipo da terra, constantemente recuperado em seu aspecto mítico e social.

A terra liga o poeta a um primórdio cósmico que ultrapassa sua condição de ser finito e secular, mas o arquétipo também integra um projeto de busca pelo sentido comunitário e simboliza um espaço de comunhão com o povo campesino.

No âmbito dos estudos do imaginário, o vale representa o jogo dialético entre as pulsões subjetivas e as condições objetivas de um determinado meio de inserção. Como imagem arquetípica, ao mesmo tempo em que transporta o homem para algo que vai além dele mesmo, revela um sentimento de mundo próprio do sujeito que a ela se vincula. Conforme o trajeto antropológico, os arquétipos não representam formas fixas porque sofrem a interferência do meio social, cultural e histórico no qual aparecem.

No devaneio, da mesma forma que as imagens arquetípicas e o mito anunciam a dissolução das polaridades entre o homem e a natureza, também reconduzem o sujeito ao fulcro de seu momento sócio-cultural.

O lugar de tal convergência é a própria palavra, conforme indica o texto, razão pela qual a imagem mítica do vale é transcendência do tempo e também sua carne; é antidiscurso histórico e palavra histórica; é recuperação de um sentido comunitário e consciência social. Assim sendo, o projeto poético de Bertholdo pode também ser lido através do vale, imagem de pura beleza à espera da comunhão com os leitores.

#### 6.6 O campo limpo

Entre as sementes e as palavras, o poeta-camponês prepara um novo sonho. Em "(Con)texto", último poema da obra *Lugar*, o ideal de reconstrução da sociedade toma por base a integração fraterna entre os homens. No devaneio em que a esperança de um mundo melhor nasce no coração do sonhador, a tarefa do poeta e a do trabalhador do campo tem o mesmo alcance: lançar as sementes da esperança entre os homens.

Imagem fundadora no imaginário poético de Oscar Bertholdo, a terra ressurgue sob o duplo aspecto que o poeta costuma lhe conferir. Solo primitivo de nossos arquétipos, a terra firma-se também como o chão social por onde passam a história e o tempo, porquanto integra a todos e remete-nos aos ideais de igualdade e de coletividade. Entre o

individual e o social o trajeto antropológico dessa imagem se forma, esclarecendo aspectos importantes da formação do devaneio.

Em "Con(texto)", o poeta parte de uma prática comum na lide do campo: o trabalho na terra. Diferentemente de Augusto Meyer, que vai da percepção das imagens do real para a imaginação, Bertholdo ilumina o real percebido com a força da imaginação. Seu olhar envolve os objetos do mundo, retirando deles seus contornos comuns. Sendo assim, o poeta experiencia a cotidianidade campesina de um ponto de vista distinto.

Em uma obra que privilegia a discussão relativa ao processo criador, a complexidade de uma reflexão em torno do papel social do poeta ganha uma leveza inesperada. O pensamento relativo ao sentido da palavra nasce em meio à lavoura. É nesse momento de execução do trabalho que questionamentos densos permeiam o imaginário do poeta.

Embora tenham espaços de atuação bem-definidos, palavra e terra não deixam de se interpenetrar e trocar impressões. Terra: palavra escrita antes do tempo, chão de todos, morada primeira. Palavra: terra arada com o esforço de muitas mãos, espelho em que todos nos reconhecemos como um.

### 6.6.1 As sementes

(CON) TEXTO

1. Nós somos a palavra, somos o edifício de
2. cada um, o poema demonstrá-lo-á a quem faz
3. crescer a recompensa. É alguma coisa o campo
4. limpo e o que procura a manhã trouxe
5. a perda segundo o seu trabalho. Nós somos
6. operários nascidos com a tarefa igual
7. de resistir, somos pedras reservadas para
8. o julgamento e o fundamento dos longos
9. e detidos desejos. Na verdade, sem a árdua
10. obtenção do fogo, tentamos sobreviver
11. em todas as colheitas com exata visão
12. das coisas. Aqui estão os signos em condição
13. de aquecer verdadeiramente. Vamos lançando
14. as sementes e amanhã teremos junto
15. aos feixes o tempo de cantar. Podemos
16. abrir as portas da hora necessária, tão
17. maior que a ambição irrisória. Deixamos
18. de rezar por nossa alma, mesmo quando não
19. a houvéssemos perdido. Somos a difícil
20. gratidão e os poemas são herdeiros
21. recebidos em meio às inúmeras carências
22. em que vivemos compatíveis de morte
23. por distância. Ó séculos, nós somos uma pa-
24. lavra que não tem sido fácil de ser dita,
25. sequência é partilhar o pão ázimo e o vinho
26. sobre a mesa. Ubi ignis? A palavra é
27. uma reserva cedida ao nosso convívio,
28. afeição pascal ao longo do caminho.
29. Em breve, muito breve, todos os sons serão
30. capazes de arrastar a árvore e a pedra
31. todo ser anseia e o que planta nem sempre
32. é o que rega. Somos iguais nas mãos
33. no arado na esperança e na colheita infinda.
34. Igual edifício desde o início.

Quem somos? O que temos pela frente? Essas duas perguntas parecem anteceder a escrita do poema e servem de eixos basilares ao pensamento poético desenvolvido pelo

poeta. A apresentação da identidade de certa coletividade e uma série de ações realizadas por ela estabelecem duas linhas de reflexão que encaminham a leitura do poema. No âmbito dessas definições, a proximidade entre o grupo definido e as imagens da terra e da palavra é permanentemente reiterada.

O primeiro caminho de leitura a ser percorrido aponta a presença de certa contradição na definição do modo de ser do grupo. Na apresentação de sua imagem, movimentos antagônicos podem ser destacados e formam duas matrizes discursivas distintas no poema. Os predicativos do verbo "somos" demarcam textualmente a ambiguidade referida.

Ao dizer que somos o *edifício* (v.1), os *operários* (v.6), *pedras* (v.7), *essência de desejos detidos* (v.8), *aqueles que lançam as sementes* (v.14) e que em breve terão o *tempo de cantar* (v.15), o poeta institui uma matriz discursiva, relacionando a identidade do grupo a um sentimento de renovação e de resistência. As imagens do campo limpo (v.3 e v.4) e da manhã (v.4) contribuem na nomeação de um espaço textual para onde convergem as ideias de força e de purificação.

Por outro lado, ao afirmar que somos a *difícil gratidão* (v.19 e v.20) e uma *palavra difícil de ser dita* (v.23 e v.24), o poeta estabelece uma matriz discursiva que nomeia um sentimento de maior angústia. A imagem da ausência do fogo (v.9 e v.10) intensifica um sentimento gerador de apreensão.

Nesse aspecto, o poeta reitera os temários da visão e do poder conferido à imagem material do fogo. Novamente

associado ao conhecimento, o fogo permite aos seres transporem a aparência das coisas percebidas e obterem uma visão mais profunda da vida. Por tal razão, o elemento é imprescindível no tempo das colheitas, já que permite ver melhor o que está no entorno.

No segundo caminho de leitura, a força da esperança se sobrepõe às contradições apresentadas. Nesse sentido, a imagem da terra cumpre papel essencial.

A leitura do poema indica que a terra determina uma espécie de destino na vida do coletivo que a ela está atrelado. Como mãe duplamente dadivosa, fornece aos homens o alimento para o corpo físico e para o espírito. Sua generosidade fornece um modelo determinante das ações dos seres no mundo. Junto dela, os homens desenvolvem o sentido profundo de solidariedade e de pertencimento a uma mesma ascendência.

O sentimento de igualdade que envolve os seres é sintetizado ao final do poema através de sucessão de imagens que remetem novamente ao imaginário campesino.

A ênfase na semelhança das mãos(v.32), do arado(v.33), da esperança(v.33) e da colheita infinda(v.33) forma uma linha de reflexão fundamental para a compreensão do poema. A associação entre as quatro imagens referidas suscita uma premência metodológica enfatizada pela fenomenologia: a necessidade de estudo das imagens em sua relação dinâmica com as demais imagens no momento de sua emergência no coração do poema.

Sendo assim, é possível perceber que cada imagem referida tem uma representação diferenciada, convergindo, no entanto, para um mesmo sentido.

Há uma analogia entre o trabalho do poeta e o do agricultor. A mão representa o ato criador, presente tanto na lide daquele que escreve quanto do que trabalha na terra.

O arado simboliza o instrumento de trabalho necessário na faina. No campo, é utilizado para renovar a terra e prepará-la adequadamente para o plantio. Na vida do poeta, o arado pode ser visto como a linguagem humana, que também passa por um ritual de preparação para se transformar em poesia.

A esperança é o sentimento presente no coração de ambos os trabalhadores. O trabalhador do campo sonha em viver dignamente da terra e dela retirar seu abrigo e sustento. O trabalhador da poesia faz da palavra a sua raiz mais forte no mundo, sem a qual não pode realizar-se como se.

A colheita infinda representa a continuidade infinita do trabalho realizado dentro do tempo. Tanto a colheita quanto a poesia constituem processos que se renovam permanentemente e não podem ser concluídos.

O verso final reitera o princípio de identificação profunda que o sujeito lírico nutre pelo grupo ao qual pertence. Ao definir a coletividade como um *mesmo edifício* (v.34), o poeta traça uma analogia entre a pujança da construção e a força que anima o grupo.

A resistência da comunidade é marcada por uma luta que atravessa a história, uma vez que vem desde o início do tempo. A busca expressa no poema é reiterada em seu fechamento: a procura de identificação com o próximo e a manifestação de um sentimento de comunhão que encontra na terra e na palavra lugares nos quais o homem pode se reconhecer.

#### 6.6.2 Todo ser anseia

Na forma integradora e dialética que a imagem da terra assume na poesia de Oscar Bertholdo, encontra-se uma chave de leitura capaz de decifrar aspectos fundamentais da trajetória de formação do devaneio. A terra preside um projeto poético no qual o vínculo entre um poeta e uma imagem constitui uma experiência primordial.

A terra dirige, assim, as três grandes linhas poéticas formadoras do devaneio, conforme indica o poema. Na relação entre o homem e a natureza, surge uma nova etapa na vida do grupo. Do sentimento de pertencimento e integração entre o coletivo nasce o sentimento de unidade. A plenitude surge de um vínculo comunitário emanado da solidariedade entre o grupo, não se restringindo a uma conquista meramente individual.

Tão arquetípica quanto histórica, a terra aproxima todos e institui um sentido de união fraterna que possui um duplo alcance. A comunhão tem um sentido marcadamente espiritual, mas também possui uma dimensão fortemente política.

Inicialmente, poder-se-ia conjecturar uma aproximação relativa ao fato de o poeta também ser padre. Contudo, na poesia de Bertholdo o que pesa não são os preceitos da religião institucionalizada. Conforme asseveram Jayme Paviani e Antônio Carlos Mousquer, aspectos religiosos são reiterados pelo poeta de uma forma mais livre e poética e menos dogmática. O pensamento cristão fornece um conjunto de valores que fundamentam uma visão acerca da espiritualidade, cujo sentido se traduz na procura por um novo paradigma de vida que possa mediar as relações humanas.

Se a voz do poeta é maior que o mar, segundo asseverou Augusto Meyer, a preocupação com aquilo que a voz dirá é igualmente maior. Em "(Con)texto", o poeta junta a sua voz ao canto de um povo historicamente marginalizado. Em sua abrangência política, o poema traz à tona a imagem do povo da terra. A compaixão pelos pobres e pelos que sofrem enseja um engajamento necessário.

Para Leonardo Boff, o cuidado com a terra é um imperativo incontornável na sociedade atual. Mas esse cuidado, entretanto, não passa apenas pela proteção ambiental. A causa da terra suscita uma leitura crítica e exige uma tomada de posição em favor dos trabalhadores do campo:

Enfrentamos uma crise civilizacional generalizada. Precisamos de um novo paradigma de convivência que funde uma relação mais benfazeja para com a Terra e inaugure um novo pacto social entre os povos no sentido de respeito e de preservação de tudo o que existe e vive. Só a partir desta mutação faz

sentido pensarmos em alternativas que representem uma nova esperança.<sup>141</sup>

A voz que canta a beleza também canta a consciência. Integrando os valores do sonhar e do despertar, a poesia faz acordar nossos poderes poéticos e nossas responsabilidades, transformando nossos cotidianos marcados, muitas vezes, pela indiferença e pelo egoísmo. Não é sem razão que Octavio Paz define a poesia como uma quebra na rotina alienante das sociedades de consumo. "A poesia é o antídoto da técnica e do mercado. A isso se reduz o que poderia ser, em nosso tempo e no que chega, a função da poesia".<sup>142</sup>

A imagem do canto (v.15) sintetiza exemplarmente a necessidade da luta. O canto é uma forma de resistência e representa um momento diferente, marcado pela renovação e pela união das forças. Simbolizando a unidade de um todo maior, movido em torno de ideais comuns, o canto revela a concepção da palavra expressa por Bertholdo.

O poeta que, ao longo da obra *Lugar*, continuamente se pergunta como dizer o que precisa ser dito, encontra no próprio exercício poético uma abertura nova para seguir: é escrevendo que procura seu caminho para a poesia, tentando encontrar um equilíbrio difícil entre a necessidade da

---

<sup>141</sup> BOFF, Leonardo. *Saber cuidar: ética do humano - compaixão pela terra*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 17-18.

<sup>142</sup> PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 147.

manifestação e sua forma de ser na palavra, no poema, no mundo.

No poema "(Con)texto", as imagens simbólicas da terra e da palavra compõem um sistema simbólico que confirma importantes aspectos do projeto ético e poético do poeta. O feixe de símbolos que surge ao longo do poema reforça sentidos expressos na obra.

Fica evidente o trajeto de iniciação vivenciado em *Lugar*, através do qual o poeta parte da solidão caótica e encontra na direção do outro uma força nova para a poesia e para a vida. A ideia de recomeço é presidida pela unidade com o coletivo.

Na solidão do devaneio, uma multiplicidade de temas primitivos é constantemente explorada pelo ser que sonha através das imagens, as quais recebem influência de determinantes históricos e sociais. Conforme destacam Paz e Adorno, na poesia, o poeta descobre ser bem mais do que apenas um homem.

## 7. A COMPOSIÇÃO DO CORO

### 7.1 Os acordes do imaginário

"A linguagem não atende às necessidades materiais do homem, mas à paixão e à imaginação: não é a fome, mas o amor, o medo e a estupefação que nos fizeram falar".<sup>143</sup> A frase de Octavio Paz sintetiza plenamente um dos contornos essenciais assumidos pela linguagem no devaneio poético. Ao dar testemunho das nossas emoções, através do devaneio, ela manifesta a grandeza contida em nosso mundo interior.

Reconhecendo a dimensão afetiva da linguagem, Bachelard a concebeu a partir de um duplo aspecto: percebendo em seu âmbito a expressão de sonhos individuais e um meio para vivenciarmos a comunhão com o outro. Na obra do filósofo, a ponte entre diferentes subjetividades é exemplarmente assinalada pela relação entre ressonância e repercussão. O encantamento de Bachelard pela linguagem fez com que ele a revestisse de um caráter profundamente humanizador, expresso, sobretudo, por sua devoção à poesia.

Em cumplicidade com os poetas amados, o Caracol de Champagne vislumbrou novas trilhas para melhor conhecer o ser humano. Conjugando valores da exterioridade e da intimidade em suas leituras, Bachelard fortaleceu seu amor pela palavra e pela natureza, concebidas, muitas vezes, em

---

<sup>143</sup> PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.74

sua obra, como sinônimos ou pares ontológicos indissociáveis para a formação de uma filosofia da poesia.

A linguagem transmutada em poesia manifesta a trajetória do homem pensativo no mundo. Sonhadores, poetas, guardiões do mito: sem o devaneio do homem pensativo, talvez o homem pensador não tivesse tanto entusiasmo para desbravar os mistérios do mundo.

Como todos os movimentos do ser no mundo, a linguagem se realiza no tempo e na história. Há um entorno a envolver o homem do qual cientistas e poetas não podem se apartar. Desconsiderá-lo é perder de vista parte fundamental de nossa história no mundo.

Os caminhos do homem pensativo e do pensador permitem observar que no inconsciente da poesia e da ciência, as manifestações das imagens primordiais operam em espaços e momentos determinados. Gilbert Durand percebeu e defendeu essa dimensão social do imaginário. Há uma frase sua, ao final de *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, que constitui um dos pontos centrais de toda a sua obra antropológica:

O imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 432.

Talvez nenhum outro pensador tenha conseguido apresentar com tanta clareza a dimensão histórica do imaginário. O trajeto antropológico da imagem ilustra de forma precisa, e até mesmo didática, o jogo psíquico e social estabelecido entre as imagens arquetípicas, o homem e o seu meio. No pensamento de Durand, as pulsões individuais possuem um caráter social e são marcadas pelo desejo que temos de melhorar nossa situação no mundo.

A poesia é o testemunho vivo da mágica e complexa rede simbólica e social que anima os processos de atualização da herança presente no imaginário. Ocorre que a mensagem do homem pensativo está carregada dos sons daquela outra voz da humanidade, destacada por Octavio Paz.

Mas, para essa mesma voz também converge o canto da sociedade, repleto do aqui e do agora, surgidos do nosso imediato cotidiano. A beleza do coro está na harmonização de tantos sons de diferentes tempos e espaços. Um concerto desconsertado, eis o devaneio.

Mais uma vez a missão dos poetas assemelha-se ao ofício de Orfeu: cantar o amor, unindo o que está disperso, e procurando em cada adversidade e desafio um rumo novo para a superação. Não é sem razão que a metáfora recorrente ao término das duas obras estudadas nesta tese seja o canto.

Unificando múltiplos gritos, falas dissonantes e vozes desgarradas em uma mesma matéria, o canto convoca, esclarece e compromete cada um que ouve e amplia a força do

seu chamamento poderoso. "A voz do poeta é uma voz no mundo", disse um dia o Caracol, em sua meditação silenciosa de homem pensativo e pensador.<sup>145</sup>

Parece-me oportuna, então, a retomada daquela pergunta apresentada na etapa introdutória do trabalho: é possível estabelecer a existência de uma ética do devaneio? Ao término desta jornada, volto à pergunta inicial, de uma forma diferente, para pensá-la não apenas como um questionamento à espera de uma resposta pronta nem somente como uma afirmação definitiva que anula outras visões.

A ética do devaneio firma-se como um movimento da poesia que leva em conta dois eixos principais: o da transcendência e o da resistência. Nesse sentido, a palavra poética entrevê no pacto com as imagens primitivas da humanidade, ao mesmo tempo, um meio de experimentar uma sensação de integridade e de propor uma crítica social.

Por suscitar uma mobilização que visa ir além da evidência perceptível, o devaneio não se compraz com a aparência das coisas. Contra o império absoluto da razão, do imediato, do materialismo exacerbado, ele firma-se como uma tentativa de compreensão mais profunda da realidade. O compromisso de apresentar uma nova maneira de ver a vida ratifica um dos aspectos fundamentais da arte poética, destacados por Octavio Paz: "Uma das funções cardiais da poesia é nos mostrar o outro lado das coisas, o maravilhoso

---

<sup>145</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.180.

cotidiano: não a irrealidade, mas a prodigiosa realidade do mundo".<sup>146</sup>

Nesse aspecto, o imaginário acena com possibilidades fundamentais para a formação do eixo da transcendência. A comunhão com as imagens arquetípicas e com o mito firma-se como um princípio ordenador da poesia. Retornando ao mito, os poetas estabelecem certos temas e preocupações históricas que contribuem para que uma visão sobre poesia e sobre o mundo seja construída e compartilhada.

Do mesmo modo que transporta o homem para algo que vai além dele mesmo, o imaginário revela traços de sua situação no mundo. Dimensionado a partir de tal perspectiva, o imaginário aponta na direção de um agir político sobre o mundo.

Com isso, o eixo da resistência configura uma nova consciência para o homem. O que poderia parecer uma fuga ou alienação do real assume um viés crítico e questionador. Se a modernidade se faz na dialética histórica entre a recusa e o ilhamento, como destaca Alfredo Bosi, o devaneio assume um contorno marcadamente social.<sup>147</sup>

A herança do imaginário mostra ao ser que existe algo maior a aproximá-lo dele mesmo e dos outros. A religação cósmica propicia o encontro do eu consigo e com o próximo, instituindo o sentido profundo da união entre os seres, ao

---

<sup>146</sup> PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.75.

<sup>147</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p.167.

reuni-los em pensamento e sentimento. Esse processo assinala a importância da interação entre o eu e o todo e evidencia uma necessidade imposta pela fragmentação, que caracteriza o nosso atual contexto, com a solidariedade impondo-se como o caminho para a reconstrução da sociedade.

Transcendência e resistência fornecem um horizonte filosófico capaz de aprofundar o olhar em relação à ética do devaneio. A integração desses eixos, presentes no devaneio, simboliza um projeto de reflexão sobre a vida, pautado pelo comprometimento com a condição espiritual e social da humanidade.

Em contextos culturais e históricos marcados pela necessidade de uma abertura maior do homem na direção do próprio interior, o devaneio poético desempenha um papel fundamental. O gesto que evidencia o esgotamento do racionalismo como forma unitária de compreensão sobre o ser humano aponta um caminho de convergência entre os poetas e o imaginário.

Nessa leitura do devaneio, talvez aquele antigo sonho de Durand, relativo à criação de uma ciência do homem e para o homem, encontre um ponto de partida oportuno. Para Durand, uma nova ciência do homem encontra no imaginário um meio de se opor a uma tradição do pensamento ocidental baseada nas noções de identidade e de verdade, que não dá margem para o diálogo entre a razão e o imaginário.

Nessa direção, o antropólogo assinala: "Um humanismo planetário não se pode fundar sobre a exclusiva conquista

da ciência, mas sim sobre o consentimento e a comunhão arquetípica das almas".<sup>148</sup>

Ao aproximar-se do mito, a poesia opera a crítica ao sistema social vigente e denuncia as vicissitudes de seu tempo. Conforme prevê o trajeto antropológico da imagem, as particularidades de um dado momento histórico e cultural buscam no imaginário humano suas ressonâncias e transformam o mito em discurso social. Cada momento histórico, em que se pode distinguir um meio cultural, elege as narrativas míticas e as imagens arquetípicas a serem atualizadas, de acordo com a maneira pela qual o homem concebe a realidade e nela se insere.

A inquietude libertária que um dia nos fez falar representa os genes libertários de Prometeu, presentes em nosso ser. Essa chama que nos impele a sonhar com o que está além de nós tem raízes em um determinado lugar. A transcendência tem um contorno marcadamente histórico.

Talvez a imagem da terra seja a que melhor simbolize a dialética fundadora do devaneio. Solo em que se ocultam as raízes do nosso inconsciente e sementeira preparada para registrar o traçado de nossos passos no mundo, no mito da terra-mãe, transcendência e resistência se harmonizam.

A aproximação entre esses eixos evidencia que, no caminho da ciência e do pensamento poético, o homem pensador e o pensativo se irmanam como as duas faces de um

---

<sup>148</sup> DURAND, Gilbert. Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico. São Paulo: TRIOM, 2008. p. 431.

mesmo rosto voltadas para si mesmo, no intento de obter compreensão.

Como Narciso que se olha nas águas do rio, procuramos por nós mesmos debruçados nas margens de muitas águas: arte, religião, ciência etc. Procurando sentidos para a existência, fazemos o nosso caminho caminhando, como um dia sentenciou o poeta. O devaneio é mais um passo da história infinita dessa caminhada.

## 7.2 A canção rediviva

A tarefa de apresentar uma leitura para o devaneio poético levou-me a repensar alguns pontos fundamentais da obra filosófica de Gaston Bachelard. Nesta tese, abordei a filosofia bachelardiana propondo a formação de uma tríade constitutiva do devaneio.

Destacando a presença da natureza, a busca pela unidade e o caráter arquetípico e social das imagens materiais, estabeleci a unificação de três dos pontos centrais propostos por Bachelard, no âmbito da fenomenologia. Em minha leitura, imaginei estar dialogando com meu mestre e as perguntas que me fiz e que motivaram a escrita da tese são alguns dos questionamentos que gostaria de ter dirigido a ele.

Em cada etapa da pesquisa, o trabalho do fenomenólogo mostrou-se mais abrangente do que se poderia supor em um primeiro momento. Partindo de um foco aparentemente

circunscrito, a ele cabe o papel de estabelecer o espaço de atuação das imagens no devaneio, tendo como meta a ampliação de suas possibilidades de leitura para, assim, definir como elas podem ser inseridas num contexto de mais ampla significação.

A necessidade de conferir novos sentidos ao que foi observado encontra naquela antiga pergunta um estímulo sempre renovado para enriquecer a tarefa deste projeto de leitura.

É possível estabelecer a existência de uma ética do devaneio? Provavelmente, seria uma das primeiras questões que faria ao filósofo-sonhador. Mas depois de ler a sua obra, penso que seja possível nela descobrir caminhos novos para debater o tema proposto.

É possível estabelecer a existência de uma ética do devaneio? Sim. As obras poéticas estudadas testemunham a presença desse movimento na poesia.

Entre o devaneio que fomenta o desejo do encontro e a desordem imanente, as obras de Augusto Meyer e Oscar Bertholdo evidenciam que a poesia, como quer Paz, coloca em um mesmo plano de significação a voz histórica e a voz mágica da humanidade.

O fulcro dessa dialética é a linguagem, a um só tempo história e sua outridade. Abrigo escolhido para permanecer no mundo além do tempo ou matéria pulsante, sem a qual não é possível viver, a linguagem firma-se como um dos pontos fundamentais de convergência entre as duas obras estudadas. O drama da morte e o drama da palavra aproximam os poetas,

que concebem a linguagem como uma fonte de vida e de recomeço.

A consciência da incompletude e a busca pela unidade aproximam as obras dos dois poetas. As preocupações existenciais para as quais eles se voltam testemunham a confluência de uma corrente de pensamento e de um sentimento de mundo presente em uma mesma bacia semântica.

Para além das marcas históricas e sociais que os aproxima, há igualmente um chão comum por onde os poetas caminham. Tomando por matéria lírica elementos da terra sul-rio-grandense, Meyer e Bertholdo movimentam-se do particular para o universal, contradizendo a ideia de que uma lírica, para ser cosmopolita, não deve apresentar contornos regionais.

A terra amada é percebida por um olhar que procura a beleza das paisagens vistas, mas igualmente aquilo que vai além delas. O céu, os vales e os açudes sul-rio-grandenses impõem, assim, reflexões mais amplas e mobilizam uma rede de imagens simbólicas tão bela quanto densa.

Em Augusto Meyer, o desejo permanente de dispersão e de diluição do ser é representado pelo espaço. Nessa imagem, o poeta intui a comunhão com os imaginários materiais da água, do ar e da terra.

Em Oscar Bertholdo, o fogo é a imagem que representa a paixão e o drama vivenciado pelo poeta em relação à linguagem. Por outro lado, seu permanente impulso pelo recolhimento encontra na imagem da terra a matéria para o

enraizamento sonhado. O pensamento desenvolvido pelos poetas pode ser sintetizado de uma forma simples assim: Augusto Meyer concebe a dispersão como uma forma de se unir ao todo e Oscar Bertholdo vê no recolhimento um meio de se aproximar mais do todo.

O estudo das imagens no devaneio confere ainda visibilidade a um conjunto de mitos presente no imaginário dos poetas. Tanto na reatualização mítica operada por Meyer quanto naquela proposta por Bertholdo, ocorre o que Durand denomina de derivação por amplificação, ou seja, há uma transformação frequente dos mitemas originais, substituídos por novos mitemas.

Sendo assim, apesar de acrescentarem componentes oriundos de seus meios culturais e geográficos aos mitos, os poetas mantêm seus núcleos temáticos ao não se afastarem das bases dos mitos atualizados.

O processo de leitura elaborado teve na fenomenologia e na mitocrítica dois fios condutores principais. A primeira ferramenta do trabalho possibilitou o estudo da imagem nos quatro imaginários materiais que compõem o devaneio. A mitocrítica, a seu turno, evidenciou que o devaneio estabelece estreita relação com o mito. A presença dos mitemas oriundos de diferentes mitos destaca, desse modo, a ligação entre o imaginário do devaneio e o mito.

A contribuição de uma pesquisa orientada pela teoria do imaginário não se restringe à localização classificatória das imagens simbólicas presentes nos textos. O estudo do devaneio confirma tal perspectiva.

Esse mesmo percurso interpretativo amplia a abrangência das obras dos poetas estudados, ao sublinhar que eles não estavam preocupados tão somente em configurar suas poéticas como produções "simbolistas", "regionais", "modernistas", "religiosas" ou "paradoxais". Apesar de não ter sido uma intenção que pautou prioritariamente este trabalho, creio que ele possa fornecer, de forma simples, uma pequena contribuição ao estudo da poesia desses dois poetas injustamente esquecidos pela crítica.

Ao dar visibilidade ao surgimento de um mundo no coração de cada imagem, o devaneio testemunha uma experiência de novidade no espírito humano, razão pela qual a leitura de um poema é sempre um projeto inaugural, uma tarefa inesgotável. Pelo mesmo motivo, há poemas que nos acompanham uma vida toda, residindo aí a beleza e o assombro do nosso ofício de leitores ou de astrônomos, contemplando as suas estrelas. Por essa razão, atrevo-me a dizer que, na frase do mestre, o contrário também é verdadeiro: é possível sonhar com o que se estudou.

Do mesmo modo que o sonho antecede a ciência, o fazer científico também fomenta o desejo de sonhar. Os eixos da transcendência e da resistência lançam sua melodia sobre aqueles que os ouvem. A atuação da ressonância e da repercussão no coração do leitor é uma evidência incontornável.

O devaneio estimula uma reflexão que se projeta no reconhecimento da interligação entre os seres e o mundo. A consciência de pertencimento nos compele a cultivar um respeito maior à vida humana e à natureza. A ética pode ser

visualizada na relação dinâmica entre aquilo que nos liga mais conosco e com o próximo.

E, se todo o leitor é um poeta em potencial, conforme declarou Bachelard, o conselho de Durand aos poetas-profetas do mundo cabe igualmente para nós:

É preciso recuperar - com menos ingenuidade e com a experiência vivida da burocracia dos campos de concentração, da guerra mundial, da ameaça atômica - o entusiasmo de nossos poetas românticos que pretendiam ser mais do que artistas, mas videntes, mais do que videntes, mas "profetas".<sup>149</sup>

Unindo as nossas vozes ao canto dos poetas, a fim de compor um coro maior, os ideais de luta contra a desfiguração e a alienação do homem se fortalecem, à medida que a sedução do sonhar é também a sedução do inquietar, do conhecer, do resistir e do amar.

---

<sup>149</sup> DURAND, Gilbert. *Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico*. São Paulo: TRIOM, 2008. p.64 e p.65.

## 8. ANEXOS

### 8.1 Anexo 1

#### **ESPELHOS DE UM POETA:**

*poesia, religião e sociedade nas cartas de Oscar Bertholdo*

A carta é o espelho, como o poema  
é revelação visível da paisagem  
interior do poeta.

8/02/1959 - Carta de Oscar Bertholdo a Dércio Miotto

#### 1- UMA PROPOSTA CONSTRUTIVISTA DE PRÁTICA HISTORIOGRÁFICA

A partir das propostas construtivistas preconizadas por Siegfried Schmidt e Heidrun Olinto, é possível estabelecer o alargamento do conceito de literatura, definição que evidencia a mudança pela qual passou a compreensão do fenômeno literário no âmbito dos estudos de teoria e história da literatura. Ao definir a literatura como um sistema social que mantém relações com outros sistemas sociais, o construtivismo aponta a passagem de uma concepção formalista da literatura na direção de uma concepção pragmática, na qual o literário deixa de ser buscado apenas no texto, passando a ser observada a sua relação com o contexto de produção e de leitura.

Compreendida como um sistema social, a literatura transcende a dimensão imanentista do literário, o que torna

bem mais complexos e desafiadores aqueles projetos que a tomam como objeto de pesquisa, na medida em que o investigador precisará buscar saberes oriundos de outros sistemas de produção do conhecimento que não apenas o literário.

Na tentativa de evitar relações de derivação ou correspondência entre a sociedade e o fenômeno literário, teóricos construtivistas se apropriam do conceito de entorno, oriundo da sociologia de Niklas Luhmann. A teoria sociológica referida tenta lidar com a condição complementar de duas esferas, em vez de enfatizar a exclusão de um dos componentes.

O reconhecimento da complementaridade e do contínuo diálogo entre essas duas esferas permitem à teórica Heidrun Olinto destacar a presença de sistemas sociais autorreferenciais, ou seja, sistemas que se auto-organizam e se subdividem, estabelecendo relações de comunicação com outros sistemas.

Nasce daí, o princípio da simultaneidade de sistemas e temporalidades, o qual substitui as articulações lineares, teleológicas e as noções de causalidade. Olinto enfatiza que a tarefa do historiador construtivista consiste em um exercício historiográfico que testemunha o esforço do pesquisador em organizar diacronicamente a simultaneidade de sistemas e de temporalidades que investiga.

A breve exposição de alguns conceitos construtivistas esclarece as bases do percurso investigativo desta pesquisa e justifica a escolha do *corpus* selecionado. Neste trabalho, dediquei-me à análise do acervo do poeta gaúcho

Oscar Bertholdo, integrante do DELFOS - Espaço de Documentação e Memória Cultural, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Ao longo do trabalho, entendi que a potencialidade do acervo escolhido residia no conjunto epistolar que dele faz parte. Cabe referir que o acervo Oscar Bertholdo é composto por 1253 documentos, dos quais 557 são cartas.

Considerando que a carta produzida por escritor constitui um documento histórico que estabelece relações com a sociedade, a política, a cultura e a literatura de uma época, é possível afirmar que a pesquisa com o texto epistolar favorece os estudos literários de base construtivista.

No sentido do viés analítico apontado, o professor Marcos Antonio de Moraes (2009) adverte que a pesquisa com cartas de escritores constitui uma importante linha de estudos literários e historiográficos, que possibilita o trabalho em três áreas.

Primeiramente, é possível conhecer um relato pessoal capaz de fornecer um retrato dos autores nem sempre conhecidos do público e da crítica. Nessa direção, o gênero epistolar apresenta-se como campo para pesquisas de cunho biográfico.

Outra perspectiva de pesquisa do gênero epistolar busca no estudo das cartas a compreensão de um determinado momento literário, na tentativa de recuperar pistas sobre movimentos estéticos e sobre todo e qualquer fato que esteja relacionado à literatura de uma determinada época.

Uma última possibilidade de estudo do gênero procura nas cartas a gênese das obras literárias e os comentários dos autores sobre sua própria produção. As três linhas de estudo do gênero epistolar apontadas pelo professor Moraes estão presentes na obra epistolar de Oscar Bertholdo.

Trabalhando a partir da descrição de cada carta, fornecida pelo sistema de catalogação do DELFOS, selecionei um *corpus* constituído por 60 cartas, que compreendem um espaço de tempo entre os anos de 1958 e 1990.

Através desse recorte preliminar, pude constatar que o intervalo entre o fim da década de 50 até a metade da década de 60 do século XX perfaz um arco temporal no qual a produção epistolar de Bertholdo é bem mais intensa. Por ocasião do estudo que aqui apresento, selecionei oito cartas.

A leitura das fontes referidas evidenciou que o conjunto epistolográfico integrante do acervo do poeta gaúcho é marcado pela presença de um exercício crítico e autorreflexivo sobre suas práticas e sobre o seu papel de poeta, padre e intelectual na sociedade. O exame das missivas que compreendem o período de 1958 a 1966 revela a permanência de uma preocupação constante proferida pelo poeta: trata-se da discussão sobre os espaços de atuação da poesia, da sociedade e da religião.

Nesse sentido, o trabalho que apresento parte do princípio de que Bertholdo não concebia as atividades de poeta, padre e líder comunitário de modo estanque. Ao contrário, concebia todas as suas atividades como partes de um todo orgânico, ou como faces de um só projeto literário

e biográfico. A vida e a obra do poeta são regidas, assim, pelo que se pode chamar de princípio da organicidade.

Pretendo discutir a hipótese referida a partir de uma metodologia de investigação que privilegia dois movimentos hermenêuticos os quais, relacionados, darão sustentação à discussão prevista:

1- Estabeleço a carta como fonte primeira de pesquisa por entender que o gênero epistolar ajuda-nos a compreender a trajetória de um poeta singular da literatura sulina e brasileira e

2- Busco o diálogo entre uma concepção de fazer poético e de prática religiosa presentes no documento epistolar deixado por Bertholdo, bem como suas preocupações sociais e o entorno que circundava o poeta.

No decorrer do trabalho, esses dois procedimentos analíticos aparecerão entrecruzados. Orientando-me pelo viés epistemológico fornecido pelo construtivismo, minha proposta é construir um espaço de simultaneidade de sistemas (série epistolar, série social, série litúrgica e série literária) e, com isso, reunir um número razoável de articulações discursivas e sociais para melhor explorar a hipótese do trabalho.

Sendo assim, os objetivos desta pesquisa são os seguintes:

1- Contribuir para o tratamento do gênero epistolar como fonte de pesquisa,

2- Estabelecer a trama das relações sociais, religiosas e poéticas presentes na trajetória de Oscar Bertholdo e

3- Fornecer uma imagem do poeta pouco ou quase desconhecida do público, da crítica e da história da literatura brasileira e sul-rio-grandense.

## 2- UM ENCONTRO COM OSCAR BERTHOLDO

O poeta da cidade de Nova Roma do Sul nasceu no ano de 1935. Além de poeta, Bertholdo exerceu as funções de padre, radialista, cronista, professor universitário, diretor do Jornal da Cidade de Farroupilha e colaborador da *Folha de Hoje*, de Caxias do Sul.

Formou-se em Filosofia pelo Seminário Maior de Viamão. Foi professor na Faculdade da Região dos Vinhedos, em Bento Gonçalves e, em 1980, passou a integrar o corpo docente da Universidade de Caxias do Sul. Deu início a sua carreira literária participando da antologia *Matrícula* (1967).

Em vida, o poeta publicou as seguintes obras: *As cordas* (1968), *O guardião das vinhas* (1970), *A colheita comum* (1971), *Poemimprovisos* (1973), *Lugar* (1974), *Vinte e quatro poemas* (1977), *Ave, árvore e tempo de assoalho* (1980), *Informes de ofício e outras novidades* (1982), *Canto de amor a Farroupilha* (1985), *C´antigas* (1986).

Em 1973 foi vencedor do prêmio do Instituto Estadual do Livro (IEL) pela obra *Poemimprovisos* e em 1974 ganhou o

I Concurso Nacional de Literatura da Caixa Econômica de Goiás, com a obra *Lugar*. Em 1991, em sua cidade de origem, Oscar Bertholdo foi vítima de um assalto à sua residência no qual foi brutalmente assassinado. Após sua morte, foram publicadas as obras: *Amadas raízes*, *Poemas avulsos*, *Boca chiusa* e *Molho de chaves*.

As cartas do poeta apontam a gênese do percurso poético e religioso trilhado por ele e evidenciam o compromisso do escritor com a sociedade e o laço de sua obra com o seu tempo.

### 3- UM ENCONTRO COM A PALAVRA EPISTOLAR

Uma das missivas mais antigas escritas por Bertholdo, que se encontra no acervo do poeta, é dirigida ao seu amigo Goulart e data de 10 de setembro de 1958. Na carta, datilografada, o poeta avalia criticamente o contexto em que está inserido.

Destaca a presença de um sentimento coletivo de desordem e fragmentação interior, inerente ao homem do século XX:

O homem do século XX é um pássaro ferido - uma reedição atualizada da clássica frase de Victor Hugo: o homem é um deus caído. Caímos, Goulart, de nossas mãos, de nossos olhos, de nosso coração e, sobretudo, de nossa vontade. E não há impaciência maior do que conhecer-se causa e produto deste desastre e não dirigir-se apressadamente ao encontro do infinito, jogar-se como somos para a Luz.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> [Carta], 1958 set. 10, [para] Goulart [manuscrito].

A menção a uma inquietude que toma conta de todos no fim dos anos 50 é bastante discutida pelo autor, que também afirma sentir-se apreensivo. Para ele, o lançamento do satélite Sputnik torna-se símbolo dessa época de desintegração, na medida em que expressa a desumanização do homem, ao empreender uma luta desmedida pelo poder:

O Sputnik é um símbolo epidérmico, é caniço maleável à roda de uma política acionada pela violência, é algo que gira, só. Por isso, é que me reconheço pessimista, porque os homens estão se minuscando. (...) Hoje a técnica está enlouquecendo o homem, não podemos controlar as forças soltas da desintegração e desviar a loucura de viagens siderais.<sup>151</sup>

Através de algumas pistas deixadas pelo autor na missiva analisada, é possível construir uma imagem do entorno que o envolvia. Considerando, inicialmente, a própria data da carta, a referência ao Sputnik e a menção a uma política de violência, é possível afirmar que Bertholdo refere-se ao pós-guerra, no qual despontava a Guerra Fria e, conseqüentemente, o duelo econômico, político e militar entre Estados Unidos e União Soviética.

É nessa conjuntura social e histórica que o jovem, ainda um tímido aspirante a poeta, passa a interrogar-se sobre o sentido da arte e da missão do escritor na sociedade. As primeiras reflexões de Bertholdo sobre o gênero lírico encontram-se em outra carta dirigida a Goulart, do dia 12 de abril de 1958. Nela, o seminarista

---

<sup>151</sup> [Carta], 1958 set. 10, [para] Goulart [manuscrito].

relata um desejo paradoxal: ao mesmo tempo em que sonha publicar seu primeiro livro de poemas, teme arrepende-se por não sentir-se plenamente capaz de pôr em prática um projeto que já está amadurecido em seu pensamento:

O "x" que me prende à hesitação de sair para as vitrines, de pousar nas estantes é este receio de um arrependimento posterior." (...) E eu estou em busca da poesia em estado de graça, da poesia reflexiva, da poesia Claudel, da poesia peguy, da poesia andaime para Deus descer, da poesia escada para o homem poder rezar, fazer uso inusitado de poemas para rezar.<sup>152</sup>

O trecho da carta revela a preocupação de Bertholdo com o estreitamento do vínculo entre a palavra poética e uma vivência religiosa. Nesse sentido, o mesmo trecho apresenta aquele que será um dos fundamentos de sua obra poética: a vocação sacramental de sua lírica, que toma por base a compreensão do lugar ocupado pelo poeta na sociedade.

Para Bertholdo, o poeta exerce papel fundamental em seu meio social, na medida em que ele deve promover o diálogo místico entre o homem e uma consciência superior, capaz de lhe apresentar a dimensão sagrada da vida. As reflexões do poeta sobre a função do poema tornam ainda mais clara a associação entre lírica e religião, empreendida por ele:

Todo poema é um momento de redenção ou uma plataforma de insuficiência "porque o homem criador que não rende homenagem a Deus só anuncia a si próprio (von le Fort). Procurarei

---

<sup>152</sup> [Carta], 1958 abr. 12, Viamão, [para] Goulart [manuscrito].

evitar esta forma extravio agonizante para fazer do meu poema uma hora religiosa, uma entrada no maravilhoso, no divino enraizado em nós.<sup>153</sup>

Segundo Bertholdo, o poema é capaz de deslocar o homem de seu contexto cotidiano para inseri-lo na dimensão sagrada da existência. O texto poético configura-se em um projeto de transcendência, no qual o poeta logra a superação de um sentimento de desintegração social. Desse modo, a crença na sacralidade da poesia e o desvelamento de sua função marcadamente social impelem o poeta a questionar-se sobre o lugar ocupado pelo padre em sua comunidade.

Da mesma maneira que logra o encontro de um sentido mais profundo para o seu ofício de poeta, luta para transformar sua atuação sacerdotal e, por esse viés, inicia reflexões sobre sua prática social enquanto padre.

A carta enviada a Dércio Miotto, em 8 de fevereiro de 1959, preconiza as inquietações do poeta diante da realidade que tem de enfrentar no exercício de suas atividades religiosas. Nela, relata a experiência vivida num estágio na cidade gaúcha de Caxias do Sul, o qual consistia em palestras e visitas às comunidades do município.

O seminarista relata com entusiasmo o contato com as pessoas e afirma ter descoberto uma nova senda de atuação:

Eu aprendi muitíssimo com o estágio realizado em Caxias. O levantamento social trouxe para mim (como para a maioria, para não dizer na sua

---

<sup>153</sup> [Carta], 1958 abr. 12, Viamão, [para] Goulart [manuscrito].

totalidade) uma abertura, uma aquisição de conquista e de respeito diante da vida.<sup>154</sup>

Bertholdo faz críticas ferinas ao comportamento de alguns colegas seminaristas. Afirma que muitos deles permanecem insulados em suas ideias e se comprazem em apenas discursar sobre a realidade que os circunda, sem estabelecer com a mesma um contato mais efetivo.

O autor ressalta a importância de um engajamento maior por parte dos jovens seminaristas de Viamão que, segundo ele, não tencionam uma integração social por falta de interesse e por despreparo em saber lidar com as dificuldades. Dito por outras palavras: para Bertholdo, os seminaristas falam muito, mas pouco executam:

Estou percebendo que muita palavra mata, só o espírito, a realização, a decisão de não permanecer de braços cruzados é que vale. O resto (palavras altamente bonitas, novas) é bobagem, no duro. O contato com a realidade nestas duas semanas mostrou o que somos, o quanto somos inseguros, mediu a nossa vida interior. E aqui talvez se encontre o lado mais fraco dos seminaristas de Viamão. Fala-se por demais em futuro apostolado, e quando se apresentam oportunidades, foge-se, busca-se um pretexto qualquer (por exemplo, não estamos preparados, não possuímos uma informação, uma notícia, não somos peritos, etc...) e as férias passam deixando-nos cansados, ridículos. Porque bancamos cerebrais, intelectuais; não usamos nem sequer tentamos fazer valer um pouco de ternura. Estamos saturados de toneladas de ideias quando o nosso ideal é que devia ter prioridade. Queremos construir tudo sem suor com facilidade.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> [Carta], 1959 fev. 8, [para] Dércio Miotto [manuscrito].

<sup>155</sup> [Carta], 1959 fev. 8, [para] Dércio Miotto [manuscrito].

Diferentemente dos futuros padres com quem conviveu no seminário em Viamão, que estabelecem um vínculo tão precário quanto parco com os problemas da sociedade, Bertholdo sente-se incomodado com o entorno que o envolve. A mesma desordem histórica que gera um sentimento de desconforto no jovem poeta das cartas anteriores também angustia o seminarista. Nesse contexto, são sintomáticas algumas definições por ele explicitadas.

Um ano após ter condenado as atitudes dos colegas de seminário, em carta para Antônio, de 7 de fevereiro de 1960, Bertholdo define o sacerdócio como “uma aventura de fogo” e afirma que “o cristianismo verdadeiro nunca é medíocre”.<sup>156</sup>

Tomando como base a compreensão de que a religião não é apenas um caminho para ascese espiritual, Bertholdo prega que ela também é um instrumento de intervenção social que exige uma árdua luta, permeada por comprometimentos e sacrifícios.

Os mesmos anseios e crenças que Bertholdo elege para presidir sua trajetória poética encontram-se na gênese de sua trajetória sacerdotal, o que o impele à busca por uma nova forma de exercer o ministério. Em carta a outro jovem seminarista, Carlos Afonso, de 8 de fevereiro de 1961,

---

<sup>156</sup>[Carta], 1960 fev. 7, Nova Roma, [para] Antônio [manuscrito].

Bertholdo, já na condição de padre da paróquia de Farroupilha, afirma tê-la encontrado.

Agora, me encontro numa nova vida, onde eu faço cada dia o meu regulamento, onde eu sou responsável pelo episódio do cotidiano. Na vida do padre, não há cousas estanques, cousas separadas umas das outras. Não. Tudo o que faço, faz parte de um todo orgânico. Sacerdócio não é uma função sacramental, é uma vida em meus planos, é um caminho para a minha vontade, é um peso posto sobre meus ombros. Não se mede o tamanho, o peso, a profundidade da nossa cruz. O que devemos medir é o tamanho do nosso egoísmo, é o peso de nossas covardias, é a profundidade de nossas intenções. Isto é o que importa. O sacerdócio é o "meu" sacrifício, é a minha ressurreição. A gente deve aceitar o sacerdócio no seu todo, e não apenas em uma das suas partes.<sup>157</sup>

Na missiva que se segue, Bertholdo relata a vivência integral do apostolado, cuja meta primordial consiste em não separar a tarefa de padre de suas outras atividades. De acordo com o padre, a vivência plena do sacerdócio só pode se dar dessa maneira. Sendo assim, aceitar o sacerdócio no seu todo implica entendê-lo como uma missão existencial que vai além das paredes da igreja, para se estender a todos os segmentos da vida daquele que está comprometido com um cristianismo libertador de consciências.

Não é sem razão que o poeta mostra simpatia por um movimento religioso e social iniciado pelo padre e economista francês Louis-Joseph Lebret, o qual tinha por principais campos de atuação a luta para assegurar os direitos e uma vida mais justa para os povos oriundos de

---

<sup>157</sup> [Carta], 1961 fev. 8, [para] Carlos Afonso [manuscrito].

países subdesenvolvidos. A carta a um antigo amigo de seminário, Medina, de 14 de abril de 1961, contém algumas reflexões do autor sobre a proposta de Lebret.

Em meio a novas críticas acerca da falta de comprometimento e empenho dos padres em participar de modo mais efetivo dos problemas que circundam a sociedade, Bertholdo discute a pertinência de aplicação dos métodos apresentados pelo padre no atual momento histórico. A despeito de questionar a execução das ideias de Lebret, Bertholdo reconhece a força social de seu projeto e de outros que a ele se assemelham:

Todos sentimos que estamos iniciando uma nova era; um novo mundo se constrói das ruínas, da podridão, da lentidão. Uma coisa é certo; a ordem é ver, antecipar-se na visão. Preparar-se sem limites para isso, disse que eu não quero estagnar. Estudar soluções para o ambiente em que me encontro. Não limitar-se a um lugar. Ampliar os horizontes. Associar-se aos problemas e às soluções de uma região. Numa palavra, se queremos uma solução urgente (não digo absoluta, porque nossa época não é absoluta, ela está sendo construída ainda), devemos deixar sem falta os velhos métodos pastorais e introduzir as novas técnicas de reconhecimento, de conhecimento, de síntese, de pesquisa. O movimento do Padre Lebret - Economia e Humanismo - se presentemente não se apresenta tão eficiente, tão buscado por aqueles que o deviam buscar sem perda de tempo, no entanto, em perspectiva histórica pode-se sentir desde já que este movimento (e outros similares) está colocando as bases essenciais de uma nova estrutura. (...) Nem todos nascem com vocação para pioneiro. Nem todos pensam que lançar as pedras do edifício seja tão rendoso. Todos gostam de construir acima do solo, aparecer. Ah, fraqueza humana.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> [Carta], 1961 abr. 14, Farroupilha, [para] Medina [manuscrito].

Conforme atestam as informações que constam da missiva, para Bertholdo, a religião possui um contorno marcadamente social que não deve ser ignorado. Na alma do padre convive um atento observador social de seu entorno, que sofre com as injustiças à sua volta e luta para denunciá-las. Essa mesma angústia histórica impele o poeta a reforçar os laços entre a lírica e a religião.

Se na poesia, Bertholdo procura um caminho de conscientização espiritual e individual, na religião ele busca um esclarecimento social e coletivo. Dessa forma, o autor parece encontrar um caminho para aproximar os três centros de interesse que, conforme atestam as cartas, povoam o seu imaginário e são motivos fundacionais de seu discurso epistolar.

#### 4- UM JOVEM E SEU ESPELHO: UMA LEITURA DAS FONTES

O historiador comprometido com a proposta construtivista compreende que sua tarefa exige um posicionamento, o que demanda, por seu turno, a exposição de uma leitura crítica das fontes estudadas. Aquele pesquisador construtivista que se dedica à pesquisa com o gênero epistolar tem o papel de estabelecer ligações entre as missivas, o entorno e a biografia de seus autores para, assim, conferir novos sentidos a uma produção discursiva com circulação restrita apenas à esfera íntima de seus autores.

Sendo assim, entendo que a produção epistolar bertholdiana fundamenta-se em processo metacrítico.

Observadas em seu conjunto, as cartas do poeta instauram um jogo de espelhos, no qual se miram o poeta, o padre e um observador da sociedade.

O sentimento de fragmentação gerado pelo entorno no qual se encontrava o poeta e o padre Bertholdo fomenta um projeto especular. Sob esse ângulo, o discurso epistolar favorece a execução de um exercício de autoconhecimento.

A produção epistolar assevera que um entorno marcado pela desordem gera um comportamento que não é consequência direta desse contexto. Ainda que se defina, muitas vezes, como um pessimista, Bertholdo parte dos conflitos sociais que marcaram a juventude dos anos 60 do século XX para mover-se em direção às suas respostas, contrapondo a cisão moderna através da poesia, da dimensão espiritual da vida e do compromisso com a sociedade.

Durante um século marcado pelos conflitos políticos e sociais, Oscar Bertholdo assume posição combativa. Partindo de um projeto individual, o poeta aproxima gênero lírico e religião e confere à poesia o papel de revelar ao homem um saber que vai além do plano material da existência.

Para ele, religião e poesia possuem em comum o desejo de transformar a vida do homem. Se, por um lado, a poesia religiosa desvela a dimensão divina e sagrada da existência, a religião, por outro, comprometida com a sociedade, desperta no homem suas preocupações com o próximo e com o coletivo.

O desejo de transpor o sentimento de errância, imposto pelo entorno que envolvia o poeta no fim dos anos 50 e no

início dos 60 do século XX, impele o jovem Bertholdo a buscar um sentido maior para a sua existência. No exercício dos papéis de poeta e padre, Bertholdo encontra um meio para ampliar os limites que o prostram.

A reflexão acerca do papel atribuído ao poeta e ao padre em meio a um contexto de caos social podem ser verificadas no horizonte das preocupações de Bertholdo. Esse comprometimento com a aproximação entre o poeta e seu tempo, tão discutido por Oscar Bertholdo em suas cartas, dá testemunho dos bastidores de um momento de renovação na história da poesia gaúcha que, a partir da década de 60 do século XX, volta-se à abordagem de temários mais atualizados.

O estudo das cartas revelou, portanto, a gênese das inquietações de muitos poetas gaúchos. Dessa forma, a carta fornece um retrato do escritor e de seu tempo, o que permite o conhecimento de dados nem sempre presentes em fontes oficiais.

Por dar um testemunho histórico do momento de surgimento da poesia, da vocação sacerdotal e das preocupações sociais, é possível afirmar que a cartas que integraram o *corpus* analisado representam um rito de passagem na vida de um jovem que assume seus papéis sociais de padre e de poeta.

O período da produção epistolar referida indica o início de suas atividades, marcando a estreia da personagem pública Oscar Bertholdo no cenário gaúcho. Nessa direção, a carta possibilita um projeto de sondagem interior e de afirmação identitária. Nos espelhos do espaço epistolar, o

poeta vê a sua imagem refletida e, através dessa mesma imagem biográfica, a sociedade também se vê e se reconhece, pois como afirma o poeta, em carta de 16 de maio de 1966, à irmã Lourdes, "O poeta é um ser plural, vive pelos outros, sente o que os outros são incapazes de experimentar, exprime o que está endêmico no coração humano, vivencia o que se esconde em meio ao musgo do cotidiano dever."<sup>159</sup>

## **REFERENCIAL TEÓRICO**

OLINTO, Heidrun Krieger. Interesses e paixões: histórias de literatura. In: \_\_\_\_\_. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 15 - 45.

MORAES, Marcos Antonio. *Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos*. UNESP - FCLAs - CEDAP, v.4, n.2, p.123-136 - jun. 2009.

MOUSQUER, Antonio Carlos. *Matrícula; um grupo in(suspeito)*. (2004). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PAVIANI, Jayme. Poesia e existência na obra de Oscar Bertholdo. In: BERTHOLDO, Oscar. *Molho de chaves*. Caxias do Sul: EDUCS, 2001

SCHMIDT, Siegfried. Sobre a escrita de histórias da literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 102 - 132.

---

<sup>159</sup> [Carta], 1966 mai. 16, Caravaggio, [para] Lurdes [manuscrito]

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

## 8.2 Anexo 2

### ENTREVISTA

1- É possível estabelecer um marco para os estudos do imaginário?

Julgo que o maior marco dos estudos sobre o imaginário foi a obra de Gilbert Durand, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Porque nela é feita uma classificação sistemática das imagens, organizadas em regimes, e essa classificação é baseada nos reflexos que a Escola de Leningrado tinha estudado, estabelecendo, assim, uma relação directa entre as imagens e o fundo biológico.

2- Qual a importância da obra de Gaston Bachelard nessa tradição de estudos?

Gaston Bachelard, de quem Gilbert Durand foi discípulo, foi um dos pais fundadores da própria noção de imaginário. Ao entender o imaginário como uma autonomia sujeita a uma dialéctica e a um ritmo, antecipou a noção, hoje corrente, sobretudo a partir da obra de Gilbert Durand, de que o imaginário funciona como um sistema. A importância da matéria para o valor onírico de um objeto, que para ele era fundamental, levou-o a valorizar a tradição dos quatro elementos (terra, água, ar e fogo). Um dos conceitos mais importantes que nos legou foi o de 'isomorfismo' (por exemplo: a mãe, a

casa e a terra ligam-se por serem todas 'continentes'), fundamental para a análise textual. No entanto, a forma "poética" como concebia as análises dos textos sem os considerar de uma forma "objectiva" e "rigorosa" tornam hoje necessário integrá-las em métodos de análise que permitam estudar a sistematicidade interna do imaginário dos textos de formas metodologicamente mais sustentadas. A oposição, que considerava fundamental, entre as imagens (matéria prima da arte, na qual destacava a literatura) e os conceitos, com que a ciência opera, assim como a sua formação científica, tornaram Bachelard igualmente importante na história e epistemologia das ciências.

3- Como o senhor definiria a imagem e o imaginário.

Sobre as diversas formas de definir e conceber a imagem, destaco dois livros de Wunenburger, bem conhecido no Brasil, *Philosophie des images* e *La vie des images*. Pessoalmente, considero que a imagem se cria enquanto portadora de significação quando, por um jogo diferencial de tipo semiótico, se separa da imagem perceptiva e se transforma numa imagem significativa, mais ou menos pregnante de sentido, dependendo a sua tipologia dessa maior ou menor pregnância de sentido (o símbolo, por exemplo, concentra em si uma grande qualidade de significação, mesmo que essa significação seja "indizível" e tenha a ver com o excesso de sentido que toda a compreensão persegue). A criação da imagem que significa, objeto do interesse dos

estudos sobre o imaginário, considero que se cria num mesmo jogo semiótico que os conceitos, dado que a diferencialidade que lhe dá sentido vai necessariamente a par com uma visão do mundo dita pelos conceitos. Quanto ao imaginário, considero nele dois níveis: o imaginário primário, comum à humanidade e que Gilbert Durand designava como o património do *sapiens*, que estudou e sistematizou nas suas *Estruturas*, e cuja universalidade não pode deixar de ter em conta a nossa filogénese; o imaginário segundo, que é o imaginário pessoal e de culturas e tempos determinados, que tem a ver com os contextos criados pelas experiências pessoais e culturais. Em qualquer dos casos, um imaginário é sempre uma *consistência*, suporte de uma identidade do indivíduo ou da espécie.

4. Algumas perspectivas teóricas contribuem para que a imagem seja revestida de uma aura mística e de um aspecto epifânico. O que o senhor tem a dizer sobre essa questão?

Julgo que a resposta à pergunta anterior, em que considero necessariamente implicada e simultânea a criação da imagem e do conceito como os dois elementos primeiros do "alfabeto" da significação do mundo, na relação com o qual a nossa filogénese tem uma função importante, responde a esta pergunta. Não considero científica nenhuma abordagem do excesso de sentido, não só da imagem como de qualquer texto que não se limite à recolha de *faits divers*, que não tente explicá-la a partir do jogo imanente da sua criação.

5. Em *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral, Gilbert Durand sublinha o diálogo entre o homem e o seu meio, destacando o papel da cultura na formação das imagens. Atualmente, sabemos que as determinantes culturais e biológicas são interativas e contribuem para a formação da imagem. Sendo assim, gostaria que o senhor comentasse o aspecto filogenético da imagem.

Com a etologia e as neurociências é, hoje, evidente, que as imagens mais estáveis, os "arquétipos", devem a sua estabilidade a um fundo filogenético. Os trabalhos recentes de Abry et Cathiard (Marie-Agnès Cathiard & Nicolas Abry (2011)). "Des corps fantômes aux corps imaginés. Entre Afrique et Europe: l'unité cognitive des réponses culturelles à la paralysie du sommeil dans leur anthropodiversité". *Caïetele Echinox* 21. 103-120. E Marie-Agnès Cathiard, Nicolas und Christian Abry (2011). "Phantom-Körper in der Schlafstarre - Illusion oder wahnhafter Zustand?" *Jahrbuch für europäische Ethnologie* Dritte Folge. (Jg6): 227-252.), por exemplo, são a prova de que algumas imagens e personagens dos contos populares são projecções directas do cérebro.

6. A relação entre a imaginação e a representação do real fomenta um debate permanente no âmbito dos estudos do imaginário e, constantemente, envolve o conceito de verdade. Gostaria que o senhor fizesse uma reflexão sobre as questões enfatizadas.

A imaginação é uma faculdade fundamental para criar novas significações quer ao nível do jogo das imagens quer do dos conceitos. Mas o conceito de verdade é algo de inatingível, só um olhar divino saberia a verdade das coisas (e do futuro, dado que hoje se sabe que o universo está em expansão e transformação). O que é necessário considerar é que o real não é algo que esteja diante de nós e independente de nós, pelo contrário, ele depende de algum modo de nós e o Sujeito e o Objecto criam-se mutuamente. Até porque, como notou o grande etólogo Konrad Lorenz, cada espécie, a humana incluída, só se relaciona com o real dentro dos limites da sua natureza. Se isto é verdade ao nível geral da espécie, também o é ao nível pessoal e cultural onde é evidente que a nossa relação com o mundo depende do imaginário pessoal e cultural, condicionando a própria apreensão científica.

7. Para os estudiosos do imaginário, o tema do mito é recorrente. Mircea Eliade afirma que o mito narra a origem do mundo através de uma história sagrada, expondo o modo pelo qual uma determinada realidade foi produzida. É possível afirmar que o mito exerceu um papel na aventura de adaptação do homem no mundo? Qual seria o papel do mito na sociedade contemporânea?

O mito, como discursificação do imaginário, foi (e é, dado que não podemos acabar com ele), sobretudo no que diz respeito aos mitos cosmogónicos (sem dúvida os mais importantes), a "primeira" ordem

significativa que os homens impuseram ao real para o compreenderem e se compreenderem a si próprios, como elementos desse real. Todas as civilizações se basearam num mito, como visão do real, que se transformou em religião em torno da qual as sociedades estruturaram os seus valores e a significação da sua acção no mundo. Como o mito implica sempre uma visão globalizante, as sociedades contemporâneas não podem prescindir de uma concepção do mundo relacionada com os seus valores e, portanto, os homens e as sociedades que descreram das religiões que deram sentido à história dessas sociedades no passado são levados, natural e, muitas vezes, de forma não-consciente, a substituir a visão globalizante da vida que passava por essas religiões por outras expressas em mitos de vários tipos. Quando falo de visão globalizante não me refiro apenas ao sentido geral da vida que os mitos cosmogónicos permitiram mas, também, a visões mais "regionais" (valores que estruturam a valorização do indivíduo numa determinada sociedade etc).

8. Alguns conceitos teóricos ganharam relevância e se tornaram muito frequentes no âmbito dos trabalhos com o imaginário. Saliento, nessa direcção: o arquétipo (Jung), o devaneio (Bachelard), a mitocrítica e a mitanálise (Gilbert Durand). Qual a leitura que o senhor faz desses termos?

O "arquétipo" é um conceito que está a ser retomado e revalorizado pela compreensão da importância da filogénese na construção das imagens recorrentes

para além do tempo e do espaço e também pelos estudos das neurociências. Os trabalhos que atrás referi de Abry e Cathiard são disso excelente exemplo. O "devaneio" (rêverie) é importante como forma de acesso ao imaginário pessoal ou autoral mas, na análise dos textos, tem que ser ancorado num método que ponha em relevo o universo da significação dos textos pelo jogo interno das imagens e dos conceitos. A "mitocrítica" (estudo do mito ou mitos que subjazem a uma obra literária ou um autor) e a "mitanálise" (estudo do mito ou mitos que subjazem aos paradigmas de uma época) são conceitos muito importantes e operativos nos estudos literários e sociológicos.

9. Gostaria que o senhor comentasse o percurso investigativo que originou o termo mitoestilo - conceito fundamental em seu trabalho e através do qual o senhor pôde fornecer contribuições para os estudos do imaginário e para a fortuna crítica de Vergílio Ferreira.

O "mitoestilo" foi um conceito de que senti necessidade porque a mitocrítica e a mitanálise encontram o geral ao porem em relevo uma significação que se encontra há muito tipificada nalguns mitos. Ora, o estudo de uma obra ou de um autor é um estudo que tem que ir para além dessa presença do geral no particular e ser capaz de mostrar a marca, o estilo, que individualiza essa obra ou o universo imaginário de um autor determinado. Com o conceito de "mitoestilo" entendi e entendo uma história (mito) que se repete e que "obriga" um autor a verter nela o sentido

estruturante de todas as histórias que conta ou das teorias que cria e a que essa história subjaz sempre como uma *Forma* que constitui a marca pessoal do autor, o estilo da significação da sua obra para além da diversidade do que conta ou concebe. A obra de Vergílio Ferreira mostrou-me à evidência a recorrência de uma mesma história que o autor leva consigo em toda a sua obra ficcional e filosófica e na qual está vertida a consistência do seu imaginário pessoal. Verifiquei, depois, que todos os autores moldam os seus textos numa mesma Forma que dá a coerência da sua significação interna e permite que um texto seja identificado como sendo de um autor determinado. Essa história, ou mito, porque o mito é uma narrativa, está claramente expressa desde os primeiros trabalhos de um autor, e ultrapassa, em muito, as metáforas obsedantes de que falou, nos anos sessenta, Charles Mauron, com as quais identificava a especificidade de um autor.

10. Em sua tese de doutorado, o senhor recebeu orientações de Gilbert Durand que foram decisivas para o trabalho. Por outro lado, a obra de Jean-Pierre Richard foi fundamental em sua trajetória investigativa. Qual a importância desses dois mestres em seu trabalho?

De Gilbert Durand recebi as noções fundamentais que a sua teorização trouxe, nomeadamente a organização sistémica das imagens e a noção de mitocrítica; de Jean-Pierre Richard, recebi o método para analisar a especificidade do imaginário de uma obra ou de um autor, especialmente em dois livros que, para mim,

foram muito importantes: *Poésie et Profondeur* e *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*.

11. O senhor traduziu a obra *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, de Gilbert Durand, uma das mais importantes na área dos estudos do imaginário e das ciências humanas na contemporaneidade. Fale-nos dessa experiência.

Traduzir as *Estruturas Antropológicas do Imaginário* foi uma experiência dolorosa pela complexidade da terminologia em jogo, de diversas áreas disciplinares, mas foi também uma experiência gratificante porque, além do prazer de ter posto à disposição dos falantes de língua portuguesa uma obra fundamental para as Ciências Humanas, me obrigou a questionar os conceitos para ver como os deveria traduzir.

12. Atualmente, o senhor dirige o Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (CEIL), da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Nova de Lisboa. Como surgiu a ideia de fundar o CEIL? Conte-nos um pouco sobre a história do Centro.

O CEIL resultou da fusão, há cerca de cinco anos, de um outro Centro de Investigação que eu tinha fundado nos anos oitenta, o Instituto de Estudos de Literatura Medieval, focado no estudo do imaginário medieval; do Gabinete de Estudos de Simbologia, fundado pela minha colega Yvette Centeno também nos anos oitenta; e da equipe que estudava o espólio de Vergílio Ferreira com vista a fazer uma edição

genética dos inéditos e dos éditos do autor de modo a estudar com isso a construção do seu imaginário pelas emendas e decisões que ia tomando no processo de escrita. Estes três grupos resolveram agregar-se, tendo-se transformado dentro do CEIL cada um numa linha de estudos, a que se acrescentou uma outra, de filosofia e literatura, dirigida pela minha colega Silvina Rodrigues Lopes. Uma razão muito importante para essa agregação, além da nova dimensão, foi a compreensão de que nos encontramos num momento dos estudos sobre o imaginário em que, sobretudo graças às contribuições das neurociências, etologia e filosofia da linguagem, se torna necessário repensar a função do imaginário numa teoria geral do conhecimento, sabida que é a inevitável mediação dos imaginários em qualquer processo de conhecimento. Com esse fim, os investigadores de todas as linhas encontram-se num seminário permanente sobre estas questões teóricas, com um tema em cada ano. Por exemplo, o do ano passado foi "Ciência e Imaginário", o deste ano é "Imaginário e Emoções" e o do próximo será "Imaginário e Linguagem". Também fornecemos um seminário opcional de Estudos sobre o Imaginário aos diversos cursos de doutoramento da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Temos, ainda, uma revista online, os *Cadernos do CEIL*, onde reunimos estudos sobre os temas em questão de colaboradores nacionais e estrangeiros e onde, também, reunimos estudos vários, não especificamente relacionados com o tema desse ano, na secção "Varia". O CEIL faz parte da rede internacional dos CRII (Centres de

Recherches Internationaux sur l'Imaginaire) de que também fazem parte vários centros brasileiros.

13. No Boletim dos centros de pesquisa sobre o imaginário, de 2011, Jean-Jacques Wunenburger defende a necessidade da renovação epistemológica dos centros, baseando-se na evolução do conceito de imaginário e na ampliação mundial das unidades de pesquisa. Tendo em vista a pertinência das observações de Wunenburger e a sua experiência como diretor do CEIL, como o senhor define o atual papel dos centros de estudos do imaginário nas universidades.

Depreendendo-se do que disse atrás, aquilo que me parece ser a mais importante função dos centros do imaginário nas universidades é estudar e dar a conhecer um conceito de imaginário, enriquecido a partir das disciplinas que referi, que se integre numa teoria geral do conhecimento.

14. Como articular as teorias do imaginário aos novos desafios epistemológicos que se impõem aos pesquisadores no âmbito dos estudos literários?

A literatura, como criadora de ficções, é a disciplina em que o carácter ficcional de todo o saber humano toma consciência da sua ficcionalidade (no sentido de que nunca é definitivo nem atinge a coisa em si, além de que se constrói sempre com intermediações imaginárias - veja-se, por exemplo, os estudos do físico Rui Moreira: Moreira, Rui

(2004). "Ciência e irracionalidade". *Razão e espírito científico*. Lisboa, Edições Duarte Reis: 75-128; ou Moreira, Rui (2010). "The crisis in theoretical Physics: Science, Philosophy and Metaphysics". *A New Vision on Physis. Eurhythmy, Emergence and Nonlinearity*. Croca and Araújo. Lisboa, Center for Philosophy and Science: 255-312; ou ainda Moreira, Rui (2011). *Psicologia, Filosofia e Física Quântica. O Princípio de Complementaridade no século de Bohr*. Lisboa, Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa.) Ora, os estudos sobre as mediações imaginárias de qualquer saber ou disciplina humana são particularmente esclarecedores dos processos de ficcionalização de que a literatura é um exemplo consciente.

15. Recentemente, li uma entrevista de Joël Thomas na qual ele comentou que os pesquisadores da área do imaginário são um pouco rebeldes, na medida em que não se deixam levar pelos impositivos de uma ciência conformista, formando uma frente de resistência dentro da academia. O que o senhor pensa a esse respeito?

Provavelmente estaria a referir-se à luta que os estudos sobre o imaginário tiveram que travar para afirmarem a importância da sua disciplina, o que hoje é já adquirido.

## 9. BIBLIOGRAFIA

### 9.1 Obras poéticas

AUGUSTO MEYER

MEYER, Augusto. *A Ilusão querida*. Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1920.

\_\_\_\_\_. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

\_\_\_\_\_. *Segredos da infância/No tempo da flor*. Porto Alegre: IEL, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

OSCAR BERTHOLDO

BERTHOLDO, Oscar; PAVIANI, Jayme; POZENATO, José Clemente et al. *Matrícula*. Caxias do Sul: Livro Sul, 1967.

BERTHOLDO, Oscar. *As cordas*. Bento Gonçalves: Brentano, 1968.

\_\_\_\_\_. *O guardião das vinhas*. Bento Gonçalves: Particular, 1970.

\_\_\_\_\_. *A colheita comum*. Caxias do Sul: EDUCS, 1971.

\_\_\_\_\_. *Poemimprovisos*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

\_\_\_\_\_. *Lugar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. *Vinte e quatro poemas*. Caxias do Sul: EDUCS, 1977.

\_\_\_\_\_. *Ave, árvore & Tempo de assoalho*. Caxias do Sul: EDUCS, 1981.

\_\_\_\_\_. *Informes de ofício e outras novidades*. Caxias do Sul: EDUCS, 1982.

- \_\_\_\_\_. *C`antigas*. Farroupilha: Companhia dos Escritores, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Momentos de intimidade*. São Paulo: Paulinas, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Amadas raízes*. Casca: Toazza, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Bocca chiusa*. Caxias do Sul: EDUCS, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Molho de chaves*. Caxias do Sul: EDUCS, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Arte & poesia*. Caxias do Sul, s.d.

## 9.2 Referenciais teóricos

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_. ADORNO, Theodor W. (Org.). *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003.
- ARAÚJO, Alberto de Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Coord.). *Variações sobre o imaginário*. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A filosofia do não: filosofia do novo espírito científico*. Lisboa: Editorial Presença, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos - ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O novo espírito científico*. Os pensadores. Ed. Abril Cultural, 1934.

- BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Dédalo: para finalizar o século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BÍBLIA Sagrada. Rio de Janeiro: Barsa, 1966.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOFF, Leonardo. *Saber cuidar: ética do humano - compaixão pela terra*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- \_\_\_\_\_. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: \_\_\_. BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Volume I. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus*. Volume I. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPOS, Geir de. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHAL, Tania. *A evidência mascarada: um estudo da poesia de Augusto Meyer*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- \_\_\_\_\_. Estudo Crítico. In: *Augusto Meyer*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1987.
- CENTENO, Yvette. *A alquimia e o Fausto de Goethe*. Lisboa: Arcádia, 1983.

- \_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa e a filosofia hermética: fragmentos do espólio*. Lisboa: Presença, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa: o amor, a morte, a iniciação*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Símbolos de totalidade na obra de Hermann Hesse*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.
- CESAR, Guilhermino. A vida literária. In: \_\_\_. PRADO, Áurea et al. *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1964.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- CHAUÍ, Marilena. Os pré-socráticos. In: *Introdução à história da filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A fé do sapateiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico*. São Paulo: TRIOM, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes: 1996.
- \_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Petrópolis: Vozes, s/d.
- FAGUNDES, Antonio Augusto. *Mitos e lendas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2003.

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GODINHO, Helder. *Em torno da Idade Média*. Lisboa: FCSH-UNL, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O mito e o estilo: introdução a uma mitoestilística*. Lisboa: Presença, 1982.
- \_\_\_\_\_. *O Universo Imaginário em Vergílio Ferreira*. Lisboa: INIC, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Prosa Medieval Portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. de José Antonio Alves Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.
- JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- LAO-TSÉ. *Tao Te Ching: o livro que revela Deus*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MORAES, Carlos Dante de. *A infância na poesia de Augusto Meyer*. In: \_\_\_. MEYER, Augusto. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

- MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Papéis nada avulsos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Regionalismo e Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, EST/ICP, 1982.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MOUSQUER, Antonio Carlos. *Matrícula; um grupo in (suspeito)*. Tese de Doutorado. 2004. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- NETO, Paulo Bungart. *Augusto Meyer proustiano*. Tese de Doutorado. 2007. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo, Cultrix, 1989.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PLATÃO. *Fédon: diálogo sobre a alma humana e a morte de Sócrates*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento/ Instituto Estadual do Livro, 1974.
- QUILLET, Pierre. *Introdução ao pensamento de Gaston Bachelard*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- STEINER, George. *Presenças reais: as artes do sentido*. Lisboa: Presença, 1993.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da UnB, 2003.
- VELLINHO, Moysés. Augusto Meyer: poeta e crítico. In: \_\_\_. VELLINHO, Moysés (Org.). *Letras da Província*. Porto Alegre: Globo, 1960.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figuração do Outro na Grécia antiga - Ártemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

VIANNA, Carla Cristina. *Augusto Meyer no sistema literário dos anos vinte: poesia, memória e polêmica*. Dissertação de Mestrado. 2006. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

XAVIER, Andriara Costa. *Minha infância tem a voz do vento virgem...* - a escrita autobiográfica em Augusto Meyer. Dissertação de Mestrado. 2006. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

\_\_\_\_\_. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.