

TAIANE PORTO BASGALUPP

**Ser “livre e liberto como uma asa”: Cronos e a imaginação  
aérea na poesia de Mario Quintana**

Dissertação de mestrado apresentada à  
Pontifícia Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul, para a obtenção do título de  
mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Profa. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello

Porto Alegre

2011

TAIANE PORTO BASGALUPP

**SER "LIVRE E LIBERTO COMO UMA ASA":  
CRONOS E IMAGINAÇÃO AÉREA NA POESIA DE MARIO QUINTANA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 6 de janeiro de 2011

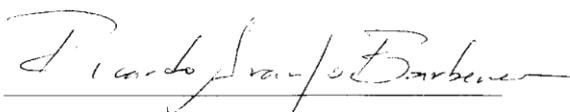
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello - PUCRS



Prof. Dr. Raquel Rolando Souza - FURG



Prof. Dr. Ricardo Araujo Barberena - PUCRS

À minha mãe...  
quem amarei na mais diversa realidade,  
dentro da eternidade e a cada instante.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeira e fundamentalmente, a Deus – por iluminar minhas caminhadas nesse reino de poesia e imaginário e, acima de tudo, abençoar minha vida;

Aos meus livros – simples objetos do cotidiano – meus eternos companheiros, sem os quais eu não teria descoberto o poder da palavra poética;

Às obras de Gaston Bachelard, que me completam e me inspiram, diariamente, com seus sonhos de voo;

À poesia de Mario Quintana, por me fazer atingir a plenitude de um instante sagrado;

À minha mãe, pelo constante exemplo de força e dedicação e, acima de tudo, pelo amor incondicional;

Ao meu irmão Márcio, pelo exemplo de desempenho acadêmico e serenidade, que quero seguir e às minhas irmãs Suélen e Ana Luiza, pela amizade e carinho que sempre tiveram por mim;

À minha avó Eulina e à Simone – minha mãe de coração –, por todas as ajudas e incentivos possíveis para a realização deste trabalho;

Às minhas grandes amigas Rita Berardi, Janaína Barbará e Yessenia Yari: meu eterno agradecimento pelo acolhimento em Porto Alegre, por todo o trabalho que eu possa ter dado e, acima de tudo, por estarem sempre ao meu lado nesta grande caminhada. Obrigada, minhas amigas;

À Ana Maria Lisboa de Mello, minha orientadora, por ser um grande exemplo de sabedoria nos caminhos do Imaginário e por ter me ajudado muito no curso de mestrado;

À Raquel Rolando Souza, por ter me apresentado a poesia de Mario Quintana e, acima de tudo, por poder fazer parte da banca examinadora deste trabalho de mestrado;

Ao amigo e ex - professor Luis Fernando Marozo, por todos os momentos de devaneios e leituras de poesia, durante meu percurso nos caminhos do Imaginário;

Ao professor Ricardo Barberena, por sua disposição durante o curso, pelas dicas no exame de qualificação e por fazer parte da banca examinadora deste trabalho;

Ao Leandro Durazzo, por ser meu companheiro de estudos do Imaginário e dividir grandes momentos de devaneios poéticos;

Às colegas Marcela Richter e Mires Bender, por serem minhas eternas companheiras de caminhada nesse reino da poesia. Obrigada por iluminarem minha vida acadêmica.

À PUCRS e à CAPES, pela oportunidade de realizar meu projeto intelectual.

Aos demais amigos e parentes, por aguentarem minha ausência durante meus devaneios poéticos.

“Quem quer aprender a voar um dia deve primeiro aprender a ficar de pé, a andar, a correr, a saltar, a subir e a dançar: não se aprende a voar de repente.”  
(Nietzsche)

## RESUMO

Luz, heroísmo, ascensão, asa, movimento: tempo. A conciliação dessa simbologia com o elemento Ar perfaz a poética de Mario Quintana, instituindo, em seu âmbito, um universo onírico, que nasce sob uma vontade de transcendência diante da não aceitação do fluxo temporal. Nesse sentido, esta dissertação mostra o poder da imaginação dinâmica na luta contra Cronos – o Deus do Tempo – numa trilogia de obras produzidas num intervalo de dez anos: *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), *Esconderijos do Tempo* (1980) e *Baú de Espantos* (1986). A exegese dessa produção compreende as relações com tal entidade e sua força devastadora sob o foco dos estudos do Imaginário. Dentro dessa perspectiva, apontamos a imagem primordial do Ar como potência que rege o imaginário do poeta e corrobora, assim, para o desejo de ultrapassar as condições de contingência e finitude do homem na própria senda do devir. O sonho de voo e ascensão justificam a vontade de imaginar presente em Mario Quintana: o sonhador aéreo.

Palavras –chave: Poesia – imaginário – Ar – Mario Quintana – Cronos

## ABSTRACT

Light, heroism, rise, wing, movement: time. The reconciliation of this symbolism with the element Air composes the poetry of Mario Quintana, instituting in its scope, an oneiric universe that is born from a desire of transcendence in the face of rejection of temporal flux. In this sense, this monograph shows the power of dynamic imagination in fighting against *Chronos* – The God of Time - in a trilogy of works produced in an interval of ten years: *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), *Esconderijos do Tempo* (1980) and *Baú de Espantos* (1986). The exegesis of this production understands the relationship with such entity and its devastating force in the focus of studies of the Imaginary. Considering this perspective, we point the primordial image of the Air as a power that governs the imaginary of the poet and then, contributes to the desire to overcome the conditions of contingency and finitude of man's in their own path of becoming. The dream of flying and ascending justify the desire of imagine in Mario Quintana: the dreamy air.

Keywords: poetry – imaginary – Air – Mario Quintana – Chronos

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 A ESSÊNCIA DA POESIA: TRANSFIGURAÇÃO DA REALIDADE.....</b>	<b>17</b>
1.1 LINGUAGEM E NATUREZA: O ESTADO POÉTICO .....	19
1.2 O POÉTICO NO POEMA: IMAGEM E RITMO .....	21
1.3 A REVELAÇÃO POÉTICA: OUTRIDADE.....	25
<b>2 LÍRICA E IMAGINÁRIO .....</b>	<b>29</b>
2.1 A LÍRICA NA MODERNIDADE: O TEMPO DO FUTURO .....	31
2.2 ACEPÇÕES E CONCEPÇÕES DO TEMPO: O INSTANTE POÉTICO.....	34
2.3 OS ESTUDOS DO IMAGINÁRIO : PRELÚDIOS E PERSPECTIVAS.....	40
2.4 MARIO QUINTANA E A “VONTADE” DE IMAGINAR.....	48
<b>3 A REVOLTA CONTRA CRONOS: APONTAMENTOS DE HISTÓRIA</b>	
<b><i>SOBRENATURAL</i> .....</b>	<b>54</b>
3.1 A NEGAÇÃO DA MORTE: O HEROÍSMO NA LUTA CONTRA CRONOS.....	57
3.2 O “EU” E O “OUTRO” NO ESPELHO: A TRANSCENDÊNCIA DO OLHAR .....	64
3.3 ASCENSÃO X QUEDA: O AUTORRECONHECIMENTO .....	71
<b>4 A BRINCADEIRA DE FINGIR DE ESTÁTUAS: <i>ESCONDERIJOS DO TEMPO...</i></b>	<b>78</b>
4.1 “A MORTE NÃO É UM SONO ETERNO”: O SIMBOLISMO DA INVERSÃO .....	82
4.2 “ATÉ HOJE EU VIVO EXPLORANDO OS SEUS ESCONDERIJOS”: OS JOGOS PUERIS.....	88
4.3 “O MAR...ONDE TUDO RECOMEÇA”: A HARMONIA CÓSMICA.....	93
<b>5 A LIBERDADE AÉREA: <i>BAÚ DE ESPANTOS</i>.....</b>	<b>97</b>
5.1 “DEIXA-ME FLUIR, PASSAR, CANTAR”: A “CONCILIAÇÃO” DOS CONTRÁRIOS.....	101
5.2 “Ó..DELICIOSO VOO..”: (RE)CONSTRUIR-SE CANTANDO .....	105
5.3 “COMO É LINDA A ASA EM PLENO VOO”: O ETERNO RECOMEÇO.....	111
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>122</b>

## INTRODUÇÃO

A tentativa de desvendar os segredos da produção poética de Mario Quintana tornou-se muito recorrente desde o crescimento de sua fortuna crítica, com a demanda de obras publicadas a partir do ano 2000 e, especialmente, em 2006, ano em que o poeta completaria um século de vida. Até então tínhamos acesso a algumas teses, resenhas em jornais (principalmente no *Correio do Povo*), mas que apresentavam como suporte teórico o trabalho de Regina Zilbernan. Pioneira nos estudos mais relevantes da poesia de Quintana, Zilberman foi a primeira a relatar a complexidade do poeta com a questão da temporalidade e a busca pela infância como tentativa de fuga à realidade.

Em um curto capítulo dedicado ao poeta gaúcho, em *A literatura no Rio Grande do Sul* (1992), Zilberman deixa claro sua particularidade no tratamento da poesia de Mario Quintana. A autora aponta características fundamentais da obra do poeta, tais como: ligação com o Simbolismo, rejeição do mundo humano (finito), apreciação pelo universo infantil, linguagem pueril provida de diminutivos, coloquialidade, valorização do devaneio, transmutação para a interioridade, enfim, tudo norteado pela valorização da infância e pelo desejo de regressão a esse mundo pueril.

O conjunto das primeiras obras de Mario Quintana: *A Rua dos Cataventos* (1940), *Canções* (1946), *Sapato Florido* (1948), *O Aprendiz de Feiticeiro* (1950) e *Espelho Mágico* (1951) – reunidas no volume *Poesias* (1962) – corresponde ao maior *corpus* trabalhado pela crítica, visto que a maioria dos estudos sobre o poeta está concentrada na abordagem delas e, sobretudo, no tema da infância. Foi o crítico Paulo Becker (1996) quem, em sua tese, abordou questões pertinentes a respeito da correlação existente nas temáticas deste conjunto<sup>1</sup>. Além disso, o autor

---

<sup>1</sup> Como Quintana trabalha paralelamente a produção das primeiras obras, Becker afirma que não podemos considerar que exista uma evolução na sua obra (segundo Quintana mesmo afirma). No máximo, segundo Becker, o poeta transforma a sua linguagem para continuar sendo ele mesmo. Pode ser, mas, a partir de *Apontamentos de História Sobrenatural*, começamos a perceber as mudanças de atitudes em relação à temática predominante em toda a poesia de Quintana: a passagem do tempo e a proximidade da morte. Nesse sentido é que nosso trabalho se preocupa mais com as obras produzidas a partir desse momento de “mudança” de viés, uma vez que concordamos que há uma progressiva aceitação do fluir temporal.

traz dados sobre a fortuna crítica do poeta desde o final dos anos 60 até o início dos 90<sup>2</sup>.

Sob um foco mais amplo, mais adiante, na reunião da poesia completa de Mario Quintana<sup>3</sup>, Tânia Franco Carvalhal (2005), organizadora, desenvolve um texto introdutório, abordando temas recorrentes na produção de Quintana, entre os quais são de grande importância a questão do questionamento identitário e os esconderijos do tempo pela memória e imaginação. O “poeta do espelho” é o primeiro epíteto que nos vem à mente, quando pensamos em Mario Quintana, pois o espelho é o seu “companheiro”, que reflete sua infância, que questiona a sua velhice e imagina a sua morte, juntando passado, presente e futuro. E é pela busca da infância, por essa “prisão” que a poesia de Quintana, num primeiro momento, tenta se desvelar.

Tal senda, no entanto, amplia-se com os desdobramentos de um questionamento identitário, que denota um enfrentamento da condição de finitude. Logo, é a pluralidade de sentidos que podemos inferir nesse jogo especular recorrente na poesia de Quintana, que implica diferentes relações com o fluir temporal e com a morte. E é por esse desdobramento que o estudo de sua obra pode se estabelecer através de dois eixos de interpretação: o da memória e o da imaginação.

Em 2000, Solange Fiuza Yokozawa defendeu a tese *A memória lírica de Mario Quintana*, publicada, em 2006, pela EdUFRGS, com o mesmo título. A pesquisadora trabalha minuciosamente a poesia de Quintana sob o viés da memória e da ironia como um dos refúgios frente aos dilemas sociais e existenciais. Para Solange (2006), é a partir desse choque entre o poeta e a sociedade que floresce a recriação poética. E esta recriação está voltada para o passado, notadamente ao tempo da infância. Assim, é pelo refúgio à infância que é possível a amenização do contraste com o mundo circundante. É um modo de recuperar uma unidade face à fragmentação da vida moderna.

---

<sup>2</sup> Outras críticas apresentadas antes da obra de Regina Zilberman (1992) e, algumas consultadas posteriormente, não são tão relevantes para o foco da dissertação. Entre as referências consultadas estão textos de: Armino Trevisan, Augusto Meyer, Donald Schuler, Fausto Cunha, Gilberto Mendonça Teles. Além de um livro intitulado *Na esquina do Tempo*, o qual apresenta ensaios de Cinara Ferreira Pavani, Flávia Brocchetto Ramos, Maria da Glória Bordini e Marli Cristina Tasca Marangoni. Sem contar com algumas dissertações que foram consultadas também

<sup>3</sup> QUINTANA, Mario. Poesia completa. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

Todas as citações serão retiradas dessa edição da poesia completa, pois muitas obras apresentam o mesmo ano de publicação em suas edições mais recentes.

Em virtude disso, encontramos o “embate entre o artista e a sociedade, entre o poeta e o tempo presente” (YOKOZAWA, 2006:133) como o motivo a partir do qual se delineiam as características simbolistas que influenciaram a obra de Quintana. Para Solange, os simbolistas, “em uma sociedade que lhes é hostil, negam-se a mimetizar essa sociedade e se põem a perscrutar a realidade mais autêntica do eu profundo” (YOKOZAWA, 2006: 143). E é a partir de um caráter intimista – constante na voz solitária – que, segundo a autora, o poeta apresenta o humor e o devaneio como marcas de um individualismo.

Nossa pesquisa sobre a poética de Mario Quintana, primeiramente, foi desenvolvida pela abordagem da dualidade temporal, por notar que a infância permeia a primeira parte de sua obra e a apreciação por este universo onírico faz com que a contemplação do passado ganhe fundamentação num presente errante. Porém, com um estudo mais atento de sua obra completa, o foco mudou. Notamos, então, que nas produções pouco trabalhadas pela crítica, notadamente a partir de *Apontamentos de História Sobrenatural*, de 1976, a idealização da infância perde espaço para a preocupação constante com as degradações acarretadas pelo tempo e, conseqüentemente, com a possibilidade de finitude. Essa problemática implica, primeiramente, a busca de uma identidade, mas também encontra formas de re(criação) dessa condição de existência. Percebemos, com isso, ser a imagem multifacetada de Cronos a força motriz norteadora do imaginário do poeta.

Desse modo, o tema da memória, trabalhado por Solange Yokozawa, compreende uma das possíveis sendas da produção de Mario Quintana, já que a apreciação da infância (devaneios voltados para a infância) e pelo tempo passado é pertinente. Entretanto, acreditamos que esse foco seja um possível esquema norteador apenas do conjunto das primeiras obras de Quintana, pois a não recuperação desse *tempo perdido*<sup>4</sup> atormenta quando a realidade se mostra, corroborando num choque temporal entre o momento lembrado e o vivido. E é nesse ponto que sentimos a necessidade de ampliação da visão de sua poética, que se desvelará no eixo da imaginação simbólica. Conforme o filósofo Gaston Bachelard, “para se ligar ao passado, é preciso amar a memória. Para se desligar do

---

<sup>4</sup> Aqui podemos fazer uma ligação com o fato de Quintana ter traduzido Proust, na medida em que a temporalidade é uma questão muito discutida nessa época. Assim, não podemos deixar de considerar a possibilidade de influência da obra *À LA Recherche Du Temps Perdu* quando pensamos na questão da memória em Quintana.

passado, é preciso imaginar muito” (BACHELARD, 1988:53). E esse processo desperta para um “voo” livre da temporalidade.

A “vontade” de imaginar já está presente em Mario Quintana desde sua primeira publicação, *A Rua dos Cataventos* (1940), onde há a criação de um universo infantil. No entanto, esse mundo “novo” só ofusca o medo que o sujeito poético tem da introspecção, de pensar sobre a realidade circundante da modernidade que está em guerra. Assim, através de imagens leves, que marcam esse espaço onírico, encontramos um sujeito que encobre o temor à proximidade da morte e o pavor ao desvelamento dessa condição. O “eu” escondido busca abrigo na infância imaginada, rodeada de elementos da natureza, os quais passam a aparente ideia de atemporalidade.

Talvez por isso o sujeito embarca num devaneio voltado para a infância, a fim de ocultar o medo que já sente diante da força devastadora do Tempo. E essa perspectiva potencializa-se ao longo de sua criação. Entretanto, no viés da imaginação, o mundo criado pelo devaneio poético se forma a partir de uma imanência, para que, assim, o sujeito alcance a transcendência<sup>5</sup>. De acordo com Bachelard, esse mundo imaginário é “um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso” (BACHELARD, 1996:8). Esse é o universo livre da realidade do tempo mecânico, do relógio, “que desde Baudelaire já vem sendo odiado pela civilização moderna” (FRIEDRICH, 1978, P. 24).

Nessa acepção, a imaginação criadora, manifestada pela poesia, é que tem o poder de proporcionar instantes estatizados, criando, assim, um mundo sempre novo. Ela tira o homem (sonhador) da imobilidade que se repete a cada tic-tac fastidioso e se alonga na horizontalidade do tempo. E, segundo Octavio Paz, essa poesia “lançada para um futuro inalcançável, não cessou de afirmar o tempo da origem, o instante do começo. O tempo de origem não é o tempo de antes: é o de agora” (PAZ, 1984:197). Tal concepção de tempo está presente na imaginação de Mario Quintana e, por isso, não podemos pensar somente no tema da memória e na fuga à realidade em sua obra. O poeta busca apreender o tempo como um instante

---

<sup>5</sup> Os termos destacados serão usados conforme a acepção do filósofo Gaston Bachelard, que defende que a toda imanência se associa a uma transcendência.

liberto desse passado, valorizando o presente, o instante poético do devaneio aéreo, com o qual trabalhamos nos estudos do *Imaginário*<sup>6</sup>.

A partir desse pensamento, apontamos, com o desejo de ampliar, uma ideia de Tânia Franco Carvalhal<sup>7</sup>, que levata uma questão pertinente acerca das obras *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), *Esconderijos do Tempo* (1980) e *Baú de Espantos* (1986). Segundo Tânia Carvalhal, essa produção, escrita num intervalo de dez anos, inter-relaciona-se quanto à temática e, por isso, torna-se determinante na leitura da poética de Mario Quintana. Nesse sentido, nosso trabalho defenderá que a temática que percorre as obras citadas é a da atitude do sujeito lírico face à passagem do tempo, uma vez que, partir da obra de 1976, essa visão permeia o plano simbólico das imagens de degradação, presente nos poemas, e adquire valores transcendentais.

Portando, este trabalho se encarregará de abordar a luta contra Cronos – o Deus do tempo – nessas três obras decisivas da produção de Mario Quintana. O conjunto de imagens poéticas e sua simbologia particular combinam-se, nessas obras, e instauram, assim, uma dinâmica de desmaterialização, pela imaginação aérea. Nesse momento, há um choque com a realidade, até então escondida pela apreciação do mundo onírico. Assim, o poder da imaginação entra num confronto com a passagem temporal e a possibilidade de morte, mostrando que no reino da liberdade aérea é possível, na plenitude de um instante, enganar Cronos.

Por tratarmos de um estudo sobre lírica, no primeiro capítulo, intitulado “*A essência da poesia: transfiguração da realidade*”, apresentaremos algumas considerações acerca da essencialidade da poesia e do estado poético, propiciado ao poeta no momento da criação. Esse estado é manifestado pela linguagem de uma “Natureza” que proporciona a inspiração. Além disso, é necessário enfatizar os elementos que corroboram para a concretização do poético no poema: imagem e ritmo. Estes são fundamentais para a revelação poética, que é a descoberta da “Outridade”. A “outra margem”, desvelada pela possibilidade de transcendência que a poesia propõe, é um penetrar no plano sagrado, onde há um tempo especial, longe do “tricotar” do tempo profano.

---

<sup>6</sup> Deixamos claro aqui que trata-se de um estudo acerca das relações do homem com o fluir temporal. Mais adiante, explanaremos acerca dessa proposta

<sup>7</sup> Em texto introdutório da poesia completa de Mario Quintana.

No segundo capítulo, “*Lírica e Imaginário*”, estabeleceremos questões acerca da poesia moderna, como sua relação de “revolta” contra o tempo do “futuro”, regido pela linearidade da história. A concepção de tempo na poesia mostra-se diferente, privilegiando a re(criação) dessa realidade e, com isso, a transfiguração do tempo. Por isso, logo trataremos sobre a problemática do estudo da temporalidade, com suas acepções religiosas, filosóficas, científicas até apresentarmos as concepções literárias e poéticas do tempo. Tal abordagem justifica a sua fundamentação nos estudos do Imaginário, como reação a dilemas existências do homem, corroborando para o desejo de compreender o mundo a partir de uma nova visão: a da libertação do caráter profano que a realidade circundante impõe. Por fim, o desejo de ascensão, de libertação da finitude está presente na poesia de Quintana, desde sua primeira produção e isso é explicado pela “vontade” de imaginar, que o poeta manifesta.

O terceiro capítulo, intitulado “*A Revolta contra Cronos: Apontamentos de História Sobrenatural*”, mostrará a luta de um sujeito contra as degradações sofridas pela passagem do tempo. Isso implica uma revolta diante da percepção da proximidade da morte, que passa a se manifestar com um ato de heroísmo para vencer Cronos. Na tentativa de penetrar num mundo livre do tempo, a transcendência através do olhar é outra arma que ele utilizará, pois é através dessa “plenitude” que há uma vontade de reviver momentos da infância. Porém, o autorreconhecimento corrobora para o desejo de separação, marcando uma mudança de atitude face à temporalidade. Logo, o sentimento de revolta perante a inutilidade frente à força devastadora de Cronos implica novas táticas para continuar essa luta.

A busca de um espaço harmonioso e “liberto do tempo”, como negação dessa passagem, é o tema da obra *Esconderijos do Tempo* (1980) e o ponto principal do quarto capítulo deste trabalho, intitulado “*A brincadeira de fingir de estátuas: Esconderijos do Tempo*”. Neste momento, apreenderemos uma possível amenização da face devastadora do Cronos – transfigurado na imagem da morte. O sujeito lírico, que ainda tenta vencer o inimigo, desiste da ideia de heroísmo e revolta, partindo para uma nova tática: a de negação de sua existência. Essa atitude se manifesta com a ampliação do espaço onírico, onde os devaneios da infância dão lugar aos jogos “pueris”. A exploração do espaço da casa, por exemplo, é uma forma de *esconderijos do Tempo*.

Por fim, último capítulo, intitulado “*A liberdade aérea: Baú de Espantos*”, finaliza as acepções da temporalidade na poesia de Quintana, através da leitura da obra *Baú de Espantos*. Nesta, estudamos a “aceitação” do fluir temporal pelo sujeito poético, para alcançar a liberdade no próprio seio do devir. Equiparando-se ao mar e, assim, fingindo aceitar-se como ser fluido, mortal, o sujeito poético engana Cronos e consegue descobrir um meio de purificação e renovação na senda temporal. Nesse sentido é que o mundo vivido por um sujeito que luta contra o tempo não é só o que se vê, mas o que se imagina. E isso se manifestará a partir da valorização do tempo, através da mudança de acepção deste. Alcançar o instante de plenitude, quer dizer aderir ao mundo sagrado, onde o tempo adquire um caráter mítico. Só assim, o sujeito poético conseguirá purificar-se e renovar suas energias para o “voo mágico”.

O imaginário é o mundo da liberdade, da poesia, do mito, da memória sonhadora. Nesse mundo, o homem encontra um tempo mítico, sagrado, capaz de ampliar os limites que a realidade profana lhe permite. Ao penetrar nas profundezas desse pensamento, a palavra poética revela ao homem outro mundo, dando-lhe a possibilidade de viver outros planos de existência e atingir o além de si mesmo, de ultrapassar suas condições temporais e encarar Cronos. Para tanto, é possível desmitificar a força insopitável desta entidade devastadora, pelo menos por um instante: o poético.

No reino do imaginário poético, o homem é capaz de vencer Cronos e pairar sob um mundo livre da temporalidade, um mundo onírico, onde não há espaço para o sentimento de errância, mas sim para a liberdade do devaneio. Podemos dizer, assim, que nessas três obras de nosso estudo verificaremos três acepções diferentes sobre o tempo: revolta contra o tempo cronológico, a negação desse tempo e, por último, o fingimento de aceitação do fluir temporal para alcançar o recomeço de tudo. E isso só se manifestará através do forte poder da imaginação simbólica de um ser aéreo, como Mario Quintana - o sonhador aéreo.

# 1 A ESSÊNCIA DA POESIA: transfiguração da realidade

“Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original” (Octavio Paz,)

“A poesia (...) procura restaurar a linguagem, reconduzindo-a às suas origens”  
(Mikel Dufrenne)

“A poesia enquanto revelação realiza um hiato no tempo e no espaço profanos para dar lugar ao “sagrado”, ao momento especial “epifânico” que enseja o encontro do homem consigo próprio.”  
(Ana Mello)

Pensar numa “essência” da poesia remete-nos ao pensamento filosófico de Martin Heidegger<sup>8</sup>. A hermenêutica heideggeriana trabalhou a essência da poesia concebendo a linguagem poética como meio que revela (desvela) o ser e sua relação com o mundo. Sabendo da importância da filosofia para nossa abordagem, não podemos deixar de adotar, então, algumas considerações do filósofo alemão no que concerne ao estudo da obra de arte em si e, especificamente, ao da poesia.

Em *A origem da obra de arte* (2007), Heidegger explica:

A própria linguagem é composição em sentido essencial. Como a linguagem é aquele acontecimento no qual a cada vez ente se descerra como ente para os humanos, por isso a poesia, a composição no sentido mais estrito, é a mais originária composição em sentido essencial. A linguagem não é composição por ser a poesia primordial [*Urpoesie*], mas sim, a poesia sucede a si mesma [*ereignet sich*] na linguagem porque esta resguarda [*verwahrt*] a essência originária da composição. (HEIDEGGER, 2007:55)

Na concepção do filósofo, cabe à linguagem o poder de revelação do ser, que é uma abertura, um desvendamento da verdade das coisas. Como essa linguagem é essencialmente poética, para Heidegger, tanto a poesia como a arte mostram a verdade<sup>9</sup>.

Em um texto complementar à obra anterior, intitulado “*Holderlin e a essência da poesia*” (1992), Heidegger volta a enfatizar a importância do estudo da poesia e da linguagem, mas pensando na essência de ambas. Para o filósofo, a “essência da linguagem é entendida pela essência da poesia” (HEIDEGGER, 1992:140) e o poder de criação da primeira pela segunda é que caracteriza o fundamento da existência humana. Atingindo uma amplitude mais filosófica, a poesia “é criação do ser pela palavra” (HEIDEGGER, 1992:137). Nesse sentido, o homem tem o poder da comunicação (da fala) e isso determina a sua relação com o mundo, pois pode nomear os seres e as coisas.

A partir desse pensamento do filósofo alemão, percebemos, então, que essa relação não é simples, já que é proveniente de uma linguagem especial. Uma vez

<sup>8</sup> Muitos estudiosos do filósofo alemão defendem que este pensamento faz parte da chamada “segunda fase” dele, na qual ele trata da essencialidade da linguagem e da poesia no processo de criação do ser.

<sup>9</sup> Esta reflexão é uma retomada da tradição do classicismo, que valorizava a Natureza e a verdade relacionada a sua beleza. Os estudos de Benedito Nunes em *Hermenêutica e Poesia* e em *A passagem para o Poético* são relevantes para um melhor entendimento da questão da linguagem e poesia em Heidegger. Foi ele quem apontou a existência de um vínculo de Heidegger à tradição clássica e sua concepção de verdade.

que a linguagem é essencialmente poética, o mundo que o ser habita é o sagrado, pois é neste plano que encontramos a pureza das coisas. Só o homem pode transcender para esse mundo, e é pela recuperação da originalidade da palavra, projetada em imagens, que ele tem esse poder. Segundo Heidegger, “é necessário que o ser seja colocado a descoberto, para que o ente apareça” (HEIDEGGER, 1992:137). Essa abertura – como revelação da verdade e da essencialidade – é serviço do poeta, pois ele “cria, nomeia todas as coisas, através da palavra essencial” (HEIDEGGER, 1992:137). Portanto, esse desvendamento é a essência da poesia.

Os críticos Octavio Paz e Mikel Dufrenne adotam concepções do filósofo alemão sobre esse desvelamento da poesia, com a finalidade de argumentar sobre o poético, em si, e a sua constituição no poema. Benedito Nunes, também seguidor de Heidegger, enfatiza, ainda, a importância do estudo da obra de arte, já que esta “é uma realização poética” (NUNES, 1999:100). Com isso, não há como falar em essência da poesia sem pensar no seu processo de formação, através do estado poético inspirador, dos principais elementos que a constituem (ritmo e imagem), bem como no produto de sua revelação.

### 1.1 Linguagem e Natureza: o estado poético

Sabemos que os seguidores de Heidegger não podem deixar de enfatizar a importância da linguagem para a existência humana, pois ela “preexiste ao homem e não existe senão por ele” (DUFRENNE, 1969:20). Mikel Dufrenne (1969) caracteriza a poesia como manifestação de uma linguagem original que preexiste ao homem e, mais do que isso, essa linguagem é “natureza, mas é uma natureza que fala e que inspira; testemunha e expressão, diremos, de uma Natureza naturante que por si mesma nos fala” (DUFRENNE, 1969:53).

A Natureza é essa “realidade inesgotável. O ser do ente” (DUFRENNE, 1969:196). Para Dufrenne (1969), ela exprime-se através da fala do poeta. A voz do poeta é a voz da própria Natureza, pois “no homem, a Natureza vem à consciência” (DUFRENNE, 1969:205). Ademais, a indissolúvel correlação entre linguagem, homem e mundo revela o estado poético no ato criação, na medida em

que o poeta é inspirado pela Natureza e pelas imagens que ela produz <sup>10</sup>. Logo, o estado poético, apontado por Dufrenne, é provocado no poeta por um ser que “preexiste à obra e que a provoca: a Natureza” (DUFRENNE, 1969:115).

O estado poético é um “estado de encantamento” (DUFRENNE, 1969:109), provocado pela linguagem que se manifesta a partir de uma inspiração na Natureza que “fala” ao poeta. Este se detém na percepção de inúmeras imagens para a realização de sua arte. Desse modo, Dufrenne acrescenta que:

Estado poético – ao nos dar o sentimento de um mundo, coloca-nos em comunicação com a Natureza. (...) Assim, a poesia só define uma certa experiência, porque designa o objeto da mesma. Esse objeto é a própria Natureza, na medida em que se significa no aparecer. Poético designa a expressividade das imagens em que se exprime o “poiein” da Natureza. Todo artista pode ser sensível a tais imagens: toda arte pode repeti-las à sua maneira, e emprestar assim a sua voz à Natureza.(...)Toda arte, então, imita a Natureza.(...)Toda arte é expressiva como o é a Natureza; mas exprime a Natureza pelo fato de que essa se exprime a si própria. (DUFRENNE, 1969:231)

O poder da enunciação presente na poesia a torna privilegiada diante da pintura, que é muda e só explora a visão. Essa atitude está ligada à inspiração no momento da criação, a qual pode revelar a presença do “Outro”, que, para Dufrenne, é a Natureza.

Na explanação de Octavio Paz, em *O arco e a Lira* (1982), o poema é concretizado a partir da palavra. Porém, há uma luta por transcendê-la e esta é manifestada através do poder imagético que o caráter simbólico da linguagem é capaz de despertar. Para o crítico, a essência da linguagem é simbólica porque é capaz de representar um elemento da realidade por outro: “a palavra é um símbolo que emite símbolos. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo” (PAZ, 1982:41). E acrescenta:

A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. Mas essa distância faz parte da natureza humana. Para dissolvê-la, o homem deve renunciar à sua humanidade seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que são impostas por sua condição. Ambas as tentações, latentes ao longo de toda a história, apresentam-se agora com maior exclusividade ao homem moderno. (PAZ, 1982:43)

---

<sup>10</sup> Dufrenne estabelece uma diferença entre o poeta inspirado e o artesão. Enquanto o primeiro é o que desperta ao estado poético, o segundo nega este estado de maravilhamento.

Portanto, notamos que a essência da poesia não só consiste no desvelamento da linguagem poética, como também da transfiguração dela pelas imagens criadas no poema. A palavra, por si só, não consegue ultrapassar a realidade, por isso ela busca a imagem, que vai além da simples linguagem, passando a permear o plano do “indizível”<sup>11</sup>. A luta por essa transcendência da palavra se dá através do ato poético, que se realiza no poema. Nele, a própria palavra (linguagem) produz a imagem. Esta, por sua vez, é essencial e plurissignificativa. Assim, o homem vai além de si mesmo pela criação de suas imagens poéticas. O poema é “o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se” (PAZ, 1972:122).

De maneira a romper a tradição de uma linguagem mimética, de raiz aristotélica, a poesia moderna cria diversas realidades, apresentado novas possibilidades de existência do homem. Segundo Octavio Paz (1972), as imagens poéticas mostram a sua própria lógica, por isso conseguem manter essa realidade, uma vez que “o poeta afirma que suas imagens dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela o que somos” (PAZ, 1972:45).

Logo, o estado poético é essa abertura à pluralidade de sentidos que o poema pode manifestar. O despertar do estado poético, proposto por Dufrenne, estende a linguagem simples (cotidiana) até o seu encontro com o simbólico, mostrando que há um forte poder dos elementos responsáveis por tal manifestação no poema. Transfigurar a realidade é a proposta da poesia, que é ritmo, imagem, símbolo e mito.

## 1.2 O poético no poema: imagem e ritmo

Como pensar nestes elementos caracterizadores da lírica, a fim de ratificar a relevância das suas correspondências para a revelação poética? A poesia é feita dessa correlação dos seus termos – oriundos de uma analogia – formando uma estrutura de palavras exclusiva de uma linguagem fundamentalmente simbólica. Cada elemento que a compõe é determinante para o efeito que ela produz tanto estética, quanto semanticamente. Primeiramente, comecemos a falar um pouco desses elementos de expressão (do estado poético) no poema, para que possamos

---

<sup>11</sup> Termo utilizado por Octavio Paz quando afirma que “a imagem diz o indizível”

chegar, enfim, ao processo de revelação, ao que a lírica nos revela. Traçaremos, então, um paralelo das concepções destes principais “instrumentos”: imagem e ritmo.

A imagem e o ritmo têm contribuição importante na caracterização da poesia como um “estado” da alma, como um fenômeno da liberdade, uma vez que são determinam a expressão do sujeito lírico no poema. O ritmo é mais do que um som, é a manifestação de um sentimento, de uma “visão de mundo”<sup>12</sup>. As imagens – produzidas através do ritmo do poema – são as revelações simbólicas dessa visão, desse sentimento que um sujeito lírico tenta passar através da criação. Isso confirma o caráter essencial do ritmo e da imagem nesse momento.

A dimensionalidade imagética proposta pelo texto literário e, principalmente, pela poesia é de fundamental importância para entendermos o devaneio poético e, conseqüentemente, os estudos do Imaginário. Entre as inúmeras concepções consistentes para um possível entendimento sobre o poder da imagem poética na construção do poema, consideramos os estudos de Octavio Paz e Gaston Bachelard. Paz, além de concordar com Bachelard na abordagem da imagem como produto imaginário, afirma que “a imagem é a ponte que liga o desejo entre o homem e a realidade” (PAZ, 1982:80). E afirma, ainda, que “a imagem é a essência da analogia e do ritmo, a forma mais perfeita e sintética da correspondência universal” (PAZ, 1984:160). É esse desejo de viver a imagem que faz o poeta transcender a realidade fornecida pela percepção, na medida em que ele “não descreve: coloca diante de nós. Assim, a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido” (PAZ, 1982:132).

Como grande sonhador das imagens poéticas, Gaston Bachelard dedicou-se plenamente aos estudos da imaginação criadora, mas, especificamente, em uma obra intitulada *A poética do Espaço* (2005), ele relata sobre o efeito do par ressonância-repercussão na formação da imagem dentro do poema e seu percurso ao leitor:

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é 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

---

<sup>12</sup> Segundo PAZ, “O ritmo não é medida, é visão de mundo”(PAZ, 1982:71)

profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. (BACHELARD, 2005:2)

As imagens que saltam dos poemas fazem sonhar e exportar o homem para outro universo, mas para entendê-la é preciso que ela repercute no leitor a ponto de unir sujeito e objeto: eu leio o poema, ele repercute em mim e se torna meu. Nesse ato, a imagem poética terá uma “sonoridade do ser” (BACHELARD, 2005:2). Dessa forma, a repercussão é fundamental para “determinarmos o ser de uma imagem” (BACHELARD, 2005:2). Segundo o filósofo, “a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos. É depois da repercussão que podemos experimentar a ressonância” (BACHELARD, 2005:7).

Já o ritmo é som expressivo das palavras, das rimas, das assonâncias, enfim, de um conjunto de artefatos, de instrumentos que se entrelaçam (numa ondulação) no poema. Octavio Paz diz que “o poeta cria por analogia. Segue o ritmo que movimenta todo o idioma, coordenando as aproximações e distanciamento das palavras” (PAZ, 1982:64). Ademais, o ritmo altera o sentido comum das simples percepções, manifestando um estado anímico de um ser que quer criar um novo significado para o mundo.

Para Dufrenne, o ritmo “é vivido como um convite a respirar ou a vibrar e o sentido é também vivido como o desvendamento de um mundo imediatamente exprimido na epifania do sensível” (DUFRENNE, 1969:105). Por isso, devemos ter a certeza de que na lírica há uma forte união entre ritmo e semântica, principalmente na poesia moderna, a partir da qual verificamos a preferência pelo ritmo no lugar da métrica. É pelo movimento de alteridade e repetição na poesia que o ritmo se manifesta como um ato de respiração. Para tanto, podemos sentir a transmissão de sentimentos por esse respirar de emoções<sup>13</sup>. Segundo Antonio Candido, o ritmo é “a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado” (CANDIDO, s/d:48).

Outra correlação imprescindível na poesia é a do ritmo com o tempo, não só o do poema, mas o do próprio ser. Para Octavio Paz (1982), o tempo da poesia é sagrado e é o ritmo que manifesta esse caráter:

---

<sup>13</sup> A obra *Le Vers français*, citada por Antônio Candido em *O Estudo analítico do poema*, Maurice Grammont afirma a existência de correspondências entre a sonoridade e o sentimento. Porém, somente a ligação entre o sentido e o som é fundamental para a produção deste efeito. Seguiremos algumas dessas correspondências na leitura dos poemas de Mario Quintana.

O tempo possui uma direção, um sentido, por que ele nada mais é do que nós mesmos. O ritmo realiza uma operação contrária à operação dos relógios e dos calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: algo concreto e dotado de uma direção. Contínuo jorrar, perpétuo andar para frente, o tempo é um permanente transcender. (PAZ, 1982:69)

Ademais, Paz acrescenta que o ritmo “apresenta a possibilidade de retorno ao tempo original” (PAZ, 1982:69) e isso nos remete ao pensamento de Dufrenne sobre o poder da poesia em devolver à linguagem a sua originalidade<sup>14</sup>.

Por isso não podemos deixar de estabelecer a correlação entre a linguagem e o ritmo na formação da imagem poética, pois o sentido das palavras se completará por tal “movimentação” – que é o ritmo – formando as imagens. A leitura da poesia deve se manifestar nessa amplitude imaginária do processo de transformação que ocorre no texto poético. É um caminho que percorre desde a simples imagem, tornando-se metáfora, até perpassar pelo caráter polissêmico do símbolo. E este processo nos leva às profundezas do pensamento mítico<sup>15</sup>.

Diante disso, vimos que é na beleza e no encantamento da poesia que as imagens brilham, iluminam o homem, a existência do poeta criador e a do seu leitor. Essa iluminação imagética deixa o ser mais feliz, pois “a experiência poética é uma revelação original e essa revelação é sempre resolvida numa criação: a de nós mesmos” (PAZ, 1982:187). Então, a possibilidade de aderirmos a um mundo imaginário concretiza-se a partir de uma passagem para o plano sagrado e, sobretudo, no resgate da condição original da existência.<sup>16</sup>

Portanto, coube a nós apenas um esboço sobre os elementos fundamentais que compõem a poesia, para que cheguemos ao que ela nos revela. Paz (1982) admite que a ligação desses elementos é fundamental para a inserção do ato poético no plano sagrado, uma vez que o ritmo poético “não deixa de oferecer analogias com o tempo mítico; a imagem, com o dizer místico; a participação, com a alquimia mágica e a comunhão religiosa” (PAZ,1982:141). Por isso, a poesia revela

---

<sup>14</sup> Dufrenne não explicita o que significaria, para ele, a originalidade da linguagem, mas como seguidor de Heidegger, consideramos a essencialidade da linguagem o seu caráter de plurissignificação, abordado por Octavio Paz.

<sup>15</sup> Wellek e Warren em *Teoria da Literatura* dedicam um capítulo exclusivo ao estudo desse processo que o ocorre com a Imagem .

<sup>16</sup> Segundo PAZ, “A experiência do sagrado é uma revelação de nossa condição original” (PAZ, 1982:176).

uma produção imaginária, oriunda de um devaneio poético, e torna-se o lugar do encontro do homem consigo mesmo na experiência da “Outridade”.

### 1.3 A revelação poética: Outridade

“Devemos penetrar no mundo do sagrado para ver de uma maneira concreta como “se passam as coisas” e, sobretudo, o que se passa conosco” (Octavio Paz )

Se o poeta cria o seu poema minuciosamente, escolhendo palavras únicas e árduas, ele tem um motivo. Ele se cria através da palavra e passa a ser o que deseja ser. Se não gosta do que é, ele quer transcender esta existência. Daí o poder mítico da palavra sagrada e a produção da imagem poética como reveladora de uma nova extremidade existente no ser e no mundo, através da cosmicidade da poesia. A experiência da “outra margem”<sup>17</sup> - que é esse perpetuar pelo plano sagrado – é encarada como privilégio “dos poetas, dos loucos, dos bêbados e das crianças”<sup>18</sup>. Estes, afastados do “raciocínio lógico” (PAZ, 1982:145), percorrem as sendas do sagrado, onde o curso temporal e a morte são desconhecidos. Mikel Dufrenne já relatou sobre a transposição do poeta para essa “outra margem” durante a experiência da criação poética:

O estado poético arranca o poeta de si mesmo e o une a algo exterior e estranho, pondo-o em contato e a serviço da Natureza. Daqui, precisamente tira testemunho a inspiração: de qualquer maneira que a ouçamos, quer seja um vento que arrebate o poeta, ou uma voz que lhe sobre o poema. (DUFRENNE,1969: 140)

Mas essa sensação da “outra margem”, em Octavio Paz, manifesta-se como um mistério, pois “a primeira coisa que a presença do “Outro” desperta, nesse encontro, é a estupefação” (PAZ, 1982:156). Contudo, o autor enfatiza que é graças à experiência do sagrado que o homem consegue se aceitar tal como ele é: “contingência e finitude” (PAZ,1982:175). Nessa experiência do “Sobrenatural”, o ser parece dividido, arrancado de si mesmo, pois ao penetrar nessa “outra margem”, o

<sup>17</sup> Termo proveniente de Octavio Paz , o qual se utiliza dele para explicar a existência de “outro mundo”.

<sup>18</sup> Esta concepção é relatada em PAZ,1982:145. Porém, tal ideia é vista em muitos poetas, inclusive em Mario Quintana num poema trabalhado em nosso estudo.

”Outro” emerge das profundezas de sua alma e arranca-o do seu mundo objetivo, concreto. É como um “desenraizamento” do estado profano em busca do sagrado:

É uma metáfora do sopro, onde o homem é desenraizado como uma árvore e lançado para além, para a outra margem, ao encontro de si mesmo. Se tiver sido escolhido pelo grande vento, é inútil que o homem tente resistir a ele. (PAZ, 1982:148)

Esses atos que nos arrancam deste mundo e nos fazem penetrar na outra margem são saltos possíveis somente no reino da imaginação simbólica, pois ela nos desprende não só da realidade, mas também de um passado preso numa memória que atormenta. Ademais, essa experiência transcendental nos faz enxergar além da percepção. A sublimação que a imagem poética nos proporciona é uma abertura para o desconhecido. E é em tal experiência que vivemos o não vivido. Depois de alcançar um novo plano, aderir ao mundo objetivo – que é aderir ao “ciclo do viver e morrer” (PAZ, 1982:147) – não é mais o que queremos. Penetramos no mundo imaginário para esquecer as solidões, a temporalidade e o passado que ressoa, porque nessa experiência do sagrado somos seres livre.

“O homem se imagina e, ao se imaginar, revela-se. O que nos revela a poesia?” (PAZ, 1982:165). A revelação poética pressupõe uma busca interior e o sujeito lírico desvela esta interioridade através de imagens que constituem o seu imaginário. O poema mostra a repercussão de certos acontecimentos na interioridade de um sujeito lírico. Conforme Paz (1982) esse ato faz com que o homem, num primeiro momento, se descubra interiormente, a fim de que consiga, num segundo plano, atingir a experiência da outra margem (transcendência).

Ana Maria Lisboa de Mello, em *Poesia e Imaginário* (2002), contribui para este pensamento, ao correlacionar poesia e mito no momento da revelação poética. A estudiosa sobre lírica e imaginário afirma que:

Como um mito, a poesia é revelação. O mito é uma expressão simbólica que trata de conhecimentos essenciais ao ser humano. Refere-se a essencialidade de sua vida, seu lugar no cosmos e suas formalizações culturais. Se a palavra mítica revela ao homem o sentido de seu estar-no-mundo, os mistérios que envolvem o existir, tendo na divindade o sustentáculo do enunciado, a palavra poética provém do interior do homem e nele tem ressonância, funcionando como recurso de auto-realização. (MELLO, 2002: 53)

Na concepção de Mello, a poesia “enquanto revelação e enquanto ruptura com o olhar prosaico do homem em relação ao mundo, realiza um hiato no tempo e no espaço profanos para dar lugar ao sagrado” (MELLO, 2002:54). Além disso, a autora acredita que esse momento proporciona o encontro do homem consigo mesmo.

Notamos, então, que é pelo processo imagético e pelo imaginário poético que penetramos no plano do sagrado, que transcendemos para a outra margem. Essa outra margem é a do mundo imaginário, que é um mundo liberto do tempo e espaço profanos, onde nos transportamos devido à força da imaginação criadora. Enfim, a poesia fornece o ritmo e a imagem e “expressa simplesmente o que somos: é uma revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema” (PAZ, 1982:180).

Na perspectiva da imaginação simbólica, o processo de imanência é o primeiro passo para a criação de um mundo novo, propiciado pelo devaneio poético, onde é possível alcançar a transcendência<sup>19</sup>. Conforme Octavio Paz,

o que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Essa circunstância permite uma indagação sobre sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. (PAZ, 1982:225)

O poder da palavra em transcender a realidade, em atingir o além de si mesmo pode ser concretizado no ato da criação poética, onde verificamos uma transfiguração da realidade circundante. Essa comunicação, evidentemente, faz parte da essência dessa criação e é por isso que defendemos, nesse primeiro capítulo, o fato de o poema ser o melhor meio de libertação e plurissignificação da linguagem. . Em virtude de tantas re (criações) e transformações presentes na modernidade, o sentimento de errância ganhou certa particularidade no que concerne ao pensamento do homem moderno, que anda à descoberta da sua identidade. Conseqüentemente, sua poesia passa a percorrer outras sendas até o reconhecimento da “Outridade”<sup>20</sup>, pela pluralidade de sentidos. Essa alteridade pode se manifestar como uma espécie de ruptura com a ideia da uniformidade do

---

<sup>19</sup> Termos provenientes da aceção de Gaston Bachelard.

<sup>20</sup> Termo utilizado pelo poeta e crítico literário Octavio Paz. É um neologismo que refere-se à descoberta da dualidade do homem. Equivalente à alteridade.

capitalismo predominante na sociedade moderna e, assim, surgir com o próprio homem, como relata Paz:

Irredutível, elusiva, indefinível, imprevisível e constantemente presente em nossas vidas, a alteridade se confunde com a religião, a poesia, o amor e outras expressões afins. Surge com o próprio homem. (PAZ, 1972:107)

Nesse sentido, cabe-nos, agora, a abordagem do poder do imaginário na construção da lírica, uma vez que nela verificamos essa vontade inconsciente de penetrar nas margens do sagrado, através da recriação do tempo na modernidade.

## 2 LÍRICA E IMAGINÁRIO

“No reino da imaginação, a toda imanência se junta  
uma transcendência” (Bachelard)

“Na escrita literária, o imaginário é o lugar de reconciliação  
entre angústia e desejo, carência e seu preenchimento,  
sentimento de finitude e possibilidade de regeneração,  
medo da ameaça externa e recolhimento apaziguador.”  
(Ana Mello)

A angústia diante do fluir temporal desperta o embate com essa situação existencial e, por isso, o poder da imaginação criadora pode ser uma das formas de amenizar a luta contra as “faces” do Tempo. Sua presença está determinada tanto em imagens que retomam uma visão cíclica, ou até mesmo nas imagens do *vazio* budista e *eternidade* cristã. Por isso, mesmo com muitas sendas de concepções sobre a temporalidade, todos esses arquétipos caracterizadores, por mais diversos que sejam, refletem acerca das mudanças, do devir, e da finitude humana.

Segundo Octavio Paz (1972), a poesia moderna – que teve suas origens a partir da “rebelião” dos poetas românticos e de seus herdeiros –

tem sido uma reação diante, para e contra a modernidade: a Ilustração, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo. Em sua disputa com o racionalismo moderno, os poetas redescobrem uma tradição tão antiga como o próprio homem, a qual, transmitida pelo neoplatonismo renascentista, além das seitas e correntes herméticas e ocultistas dos séculos XVI e XVII, atravessa o século XVIII, penetra no século XIX e chega aos nossos dias. Refiro-me à analogia, à visão do universo como um instante de correspondências e à visão da linguagem como o doble do universo. (PAZ, 1972:12)

Com uma tentativa de especulação mítica e uma busca de origens, os arquétipos temporais acabam por conciliar sentimentos opostos e isso implicou uma valorização da imaginação simbólica, que propõe a re(criação) da realidade circundante do tempo “linear” da modernidade. Mircea Eliade, no prefácio de *Imagens e Símbolos*, apresenta como se deu a “redescoberta” do simbolismo, frente a visão racional da sociedade:

A ultrapassagem do “cientificismo” na filosofia, o renascimento do interesse religioso após a Primeira Guerra Mundial, as múltiplas experiências poéticas e, sobretudo, as pesquisas do surrealismo (como a redescoberta do ocultismo, da literatura negra, do absurdo etc.) chamaram, em níveis diferentes e com resultados desiguais, a atenção do grande público sobre o simbolismo como modo autônomo de conhecimento. (ELIADE, 1979:10)

Para o historiador das religiões, essa evolução faz parte da reação contra o racionalismo, o positivismo e o cientificismo do século XIX e, por isso, não é uma descoberta nova, mas uma retomada de valores. Para Eliade, o mundo moderno ao

restabelecer o símbolo enquanto instrumento do conhecimento, só faz retomar uma orientação que foi geral na Europa até o século XVIII e que é, além do mais, conatural às outras culturas extra-européias, sejam elas “históricas”, arcaicas e “primitivas”. (ELIADE, 1979: 10)

O pensamento simbólico e até mesmo a imaginação foram muitas vezes criticados e, principalmente, negados durante muito tempo na História. Porém, segundo Eliade, “o símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento” (ELIADE, 1979:13). É dentro dessa perspectiva que a poesia, como produto imaginário e simbólico, pode retratar o homem não só como mero produto histórico e submisso ao mundo moderno, mas seu lado espiritual e sagrado, através das reatualizações míticas que ela propõe.

## 2.1 A lírica na modernidade: o tempo do futuro

Na tentativa de “negar” a modernização do mundo, a partir do século XIX, principalmente, muitas obras poéticas, escritas neste período, trabalharam com ideias de “ruptura”, “errância”, “despersonalização”, “dissonância”, “resistência”, enfim, manifestaram-se negativa e defensivamente contra essa nova proposta. Tal reação atinge o seu auge com o simbolismo francês que, segundo Hugo Friedrich (1978), foi o precursor da modernidade. Encarada como uma criação “auto-suficiente”, “pluriforme de significação”, submetida a uma “tensão dissonante” e com a finalidade de “transformar”, a lírica moderna, de acordo com Hugo Friedrich, caracteriza-se pela ideia de incomunicabilidade e isolamento. Características consideradas “negativas” nesse período de tantas modificações. Porém, não quer dizer que não haja intenção de comunicação dos poetas com o mundo. Essa assertiva se garante porque a própria essência da poesia, que é construída pela linguagem, implica esse ato de comunicação, que revela as angústias e sentimentos do mundo.

Alfredo Bosi (2000), ao explicar sobre o “encontro dos tempos” presente na criação dos poetas, diz que

mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado:

mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. (BOSI, 2000:131)

Para Bosi (2000), a linguagem da poesia é mais individual, mas isso não quer dizer isolada, pois ela é singularizada pelo “efeito mágico” da palavra poética. Nessa perspectiva,

a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência: não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos –, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem. (BOSI, 2000:132)

Para Bosi (2000), é na poesia que encontramos o presente “sem margens do tempo”, já que ele proporciona a existência simultânea desses invocando-os e evocando-os. A intenção de transfigurar a aceção acerca da linearidade do tempo histórico foi a forma que muitos poetas encontraram para lidar com o tempo do “futuro” que prescinde da “razão crítica” que, para muitos teóricos, foi marca de uma revolução. Nessa medida, a poesia propõe afirmar o tempo sem datas, original, que não cessa de retornar.

Além disso, sob um ponto de vista sociológico, tal “transformação” proposta pela lírica moderna tem uma intenção de cunho social, mesmo que muitos poetas tentem obscurecê-la, dizendo-se apartados do mundo burguês. Essa discórdia da poesia com a sociedade gera uma tensão que faz com que a criação poética manifeste certa resistência à ordem dominante. O resultado é um sentimento de revolta contra o mundo moderno e, mesmo que não tenha sido manifestado explicitamente, esse ideal repercutiu em várias poéticas, a partir de Baudelaire, principalmente.

Alfredo Bosi (2000) fala que a poesia moderna se torna uma resistência simbólica à sociedade capitalista, pois não consegue se integrar nos discursos recorrentes desta. Para o autor, a ironia, a cisão e a resistência são formas de relacionar o ser do poema com o mundo circundante. Assim, a poesia se mostra firme em sua negação à ideologia dominante e passa a ser considerada uma forma

de ruptura com a tradição, através de um comportamento de “anormalidade”<sup>21</sup> que o poeta manifesta em seu sofrimento.

As mudanças que a história causou na sociedade fizeram com que a visão “linear” do tempo fosse encarada como uma degradação dos valores antigos, já que as sociedades primitivas tinham horror a essas mudanças “nefastas”, que indicam uma queda. A decadência – que culmina com a morte – é um processo que está implícito no mundo moderno, justamente devido à abordagem acerca da concepção temporal nesse momento. Conforme relata Octavio Paz, “escrever um poema é constituir uma realidade à parte e auto-suficiente” (PAZ, 1984:53). Paz acredita que o poema é uma “máquina que produz anti-história” (PAZ, 1984:11), pois essa realidade “à parte” é uma ruptura com a linearidade.

A contradição entre a História e a poesia está presente desde o romantismo inglês e alemão, período que mostrou inúmeras disputas com o “racionalismo moderno” e, por isso, a arte desse período, em geral, é vista como “crítica de si mesma” (PAZ, 1984). Isso porque a lírica moderna rompe com os ideais que a própria modernidade pressupõe ou até “impõe” e essa “quebra” se mostra através da concepção de tempo que os artistas adotam. Diante da ideia de heterogeneidade nesse tempo “futuro”, a fragmentação do sujeito tornou-se uma problemática que culminou em uma série de discussões acerca da alteridade, da identidade e do próprio sujeito nessa despersonalização, degradação e multiplicação.

Ao tratar a lírica da modernidade como um momento de “revolta do futuro”, Paz (1984) faz uma crítica social à modernidade que adota tal concepção para o mundo, devido à rapidez, à fluidez, mas também à finitude. Para o crítico, nós temos sido, nas últimas décadas, “testemunhas de uma progressiva degradação de nosso estilo de vida e de nossa cultura” (PAZ, 1984:41) e é a partir dessa “nostalgia” que nos sentimos indefesos diante de tal situação, desse “contínuo transcorrer e perpétuo andar para o futuro” (PAZ, 1984:42).

Contudo, no reino da imaginação, o mundo poético é regido pelos ritmos e a metáfora é a base dessa linguagem.<sup>22</sup> Para Paz, a linguagem que fala na poesia moderna é a linguagem “dos sonhos, dos símbolos e das metáforas, numa estranha aliança do sagrado com o profano e do sublime com o obscuro e não a da

---

<sup>21</sup> Hugo Friedrich, em obra citada, fala sobre a anormalidade da poesia moderna.

<sup>22</sup> Segundo PAZ, “a analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde” (PAZ, 1984:88).

razão”.(PAZ, 1984:54). “Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: transforma-o” (PAZ, 1984:86).

E é nessa experiência que a poesia nos põe em contato com um tempo especial, um instante liberto da cronologia do mundo profano. E esse momento apresenta um caráter divino, um instante metafísico, em que o homem pode descobrir formas de sair do curso temporal, aceitando-se como finito. Então, passaremos à explanação acerca das concepções do tempo e, especialmente, da sua particularidade na poesia.

## 2.2 Acepções e concepções do tempo: o instante poético

"O tempo que é nosso para usar a cada dia é elástico:  
as paixões que sentimos o dilatam, as que inspiramos  
o contraem e o hábito o preenche"

"Um único minuto liberto da ordem cronológica do tempo  
recriava em nós o ser humano similarmente libertado"  
(M.Proust)

A questão da temporalidade e da duração (ou não) das coisas, do homem e do mundo sempre foi objeto de muitos questionamentos. Seja na religião, na filosofia, na ciência e até mesmo na literatura, pensar no “tempo” é refletir sobre sua complexidade e, principalmente, sobre a dificuldade em defini-lo. Contudo, temos a certeza de que ele é uma obsessão para o homem, especialmente para o moderno, pois o tempo muitas vezes o apavora, não o deixa esquecer do fim das coisas, sendo encarado como um “ser” devastador por sua força insopitável.

Mas quem nunca quis paralisá-lo por alguns momentos? Com essa intenção, ele pode adquirir caráter positivo, servindo como auxílio para a plenitude de um instante privilegiado. O fato é que o estudo sobre a temporalidade exige a abordagem de suas mais variadas concepções, que fundamentam um costume, uma sociedade, enfim, marcam uma época. Isso porque há uma variação entre as relações do homem com o seu “destino”, dependendo do que está enraizado em sua cultura no que concerne à concepção temporal. Nesse sentido, mostremos algumas abordagens religiosas, filosóficas e científicas, até estabelecermos os resultados desses questionamentos no que diz respeito ao estudo dessa problemática na literatura e, especificamente, na poesia.

No ponto de vista religioso, o tempo não poder ser encarado como um percurso simples de um acontecimento, pois apresenta um caráter mítico, ou seja, sagrado. E é por esse aspecto mítico-religioso que presente, passado e futuro passam a serem traços relevantes para cada “representação”. Dependendo do caráter de determinada religião, a concepção da existência (ou não) do tempo e de sua duração pode variar. Um exemplo na cultura oriental é o budismo, pois para os indianos o tempo é ilimitado e, assim, sua existência é ilusória, já que não apresenta o caráter cronológico. Além disso, o mundo carece de realidade e o homem pode aderir à perspectiva do eterno regresso. Logo, percebemos uma recusa total do mundo em busca da “realidade absoluta”, que está presente nas “técnicas de saída do tempo”<sup>23</sup>, que é uma revelação de ordem metafísica. O fato é que todas as abordagens mítico-religiosas dessa questão correspondem a uma concepção de tempo das origens, que é “forte, sagrado, primordial e indefinidamente recuperável”(ELIADE, 1972:21).

Depois, a concepção de tempo e de destino começou a separar-se de seu fundamento mítico, entrando na construção do pensamento filosófico, que se manifestou de forma pioneira com os filósofos gregos. Entre os pré-socráticos, Heráclito foi o que mais revolucionou essa ideia, com sua apreensão do devir, da mudança contínua do fluir temporal. Porém, nessa visão, o tempo que retorna não é idêntico a si mesmo, é novo a cada instante.

Regina Schopke, em *Matéria em Movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno* (2009), relata que alguns gregos antigos teriam herdado dos orientais a consciência do eterno retorno do tempo cíclico (Grande Ano). Porém, a autora afirma que esse pensamento não será totalmente retomado pelos pré-socráticos. Para eles, não há retorno idêntico do mundo, e até mesmo para Parmênides não há nem retorno, pois o sentido da temporalidade baseia-se na unidade, na eternidade e na imobilidade, ou seja, em um tempo que não passa e não existe.

As teorias clássicas de Platão e Aristóteles – mesmo que tenham associado o fluxo temporal ao movimento – também divergem no que concerne à abordagem dessa problemática. O primeiro, ao definir o tempo como a “imagem móvel da eternidade” (SCHOPKE, 2009:87), o relaciona com a movimentação das esferas celestes e o acusa de ser responsável por nossa degradação. Por isso, Platão não

---

<sup>23</sup> Mircea Eliade é quem se dedica ao estudo do simbolismo do Tempo na Índia. Veremos mais adiante algumas considerações sobre essa temática.

pensa no mundo “físico”, mas no das “Idéias”. Já Aristóteles determina que o tempo é o instante atual e o mundo que está em movimento é o material, não o transcendente. Enfim, Regina Schopke (2009) tem razão ao afirmar que essa questão sempre desconcertou os filósofos que nunca conseguiram dissociá-la do movimento do mundo. Aliás, muitos nem mesmo conseguiram definir o tempo, como Santo Agostinho<sup>24</sup>, por exemplo.

Santo Agostinho foi o primeiro pensador a desenvolver uma teoria filosófica baseada na experiência momentânea do tempo, representando-o como algo psicológico e subjetivo, através da ideia de *Distentio Animi*. Para Agostinho, a temporalidade só existe na alma. Logo, o eterno – ligado à imobilidade – não está presente em seu pensamento<sup>25</sup>. Com efeito, ele defende a existência de três tempos: o presente do passado (memória), o presente do presente e, por último, o presente do futuro (esperança – expectativa). O presente do “presente” seria a percepção direta das coisas, mas essas abordagens só existem na nossa mente, na nossa apreensão psicológica<sup>26</sup>.

Assim como Agostinho, mas apresentando um caráter mais radical da duração, o filósofo francês Henri Bergson (1990) aborda a continuidade do tempo pela memória e pela consciência. Na apreensão do filósofo, a duração “é a essência do ser” (SCHOPKE, 2009: 224), pois o “tempo puro não passa, na medida em que passar é apagar o que passou e isso é o mesmo que dizer que ele não existe.” (SCHOPKE, 2009:239). Além disso, Bergson defende a relação do fluxo temporal com a percepção que temos de sua passagem, mas não significando que seja apenas psicológico, uma vez que implica uma mudança. Porém, através da memória mantemos um instante que não morre, um prolongamento do passado no presente e é esse ponto que o filósofo aponta a permanência de um passado no interior de cada um, que se manifesta através das lembranças. Segundo Regina Schopke, o

---

<sup>24</sup> Em sua célebre frase do livro XI das Confissões: “Que é pois o tempo? Quem poderia explicá-lo de maneira breve e fácil? Quem pode concebê-lo, mesmo no pensamento, com bastante clareza para exprimir a idéia com palavras? E no entanto, haverá noção mais familiar e mais conhecida usada em nossas conversações?... Quando falamos dele, certamente compreendemos o que dizemos; o mesmo acontece quando ouvimos alguém falar do tempo. Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei.”

<sup>25</sup> Segundo Regina Schopke, desde Platão a eternidade está associada ao repouso, à falta de movimento, ao mundo imutável das Ideias. Mas com Plotino, o eterno se define como existência plena e indivisível, o tempo é algo gerado a partir da própria eternidade o tempo, para ele, será gerado pela Alma, que se destaca do eterno e se “temporaliza” é uma espécie de relativização da própria eternidade.

<sup>26</sup> A noção da percepção do tempo como produto da consciência, de um mundo interior de impressões, emoções e idéias gerais está presente em Immanuel Kant também, porém, o filósofo apreende o tempo como uma forma a priori, uma intuição interna que independe de nossa relação com o mundo

passado, para Bergson, é “a dimensão real do tempo, uma vez que o ser é memória” (SCHOPKE, 2009: 240)

Contrariando a aceção de Bergson, o filósofo alemão Martin Heidegger sempre defendeu a temporalidade na essência do ser. Sabemos que, para Heidegger, o ser é constituído por esse transcurso e, dessa forma, vamos nos construindo à medida que o tempo passa. Essa apreensão de futuro em Heidegger é pertinente no que concerne à diferenciação da ideia do passado em Bergson, uma vez que, para Heidegger, dirigimo-nos sempre para o futuro, para o destino da morte, ou seja, estamos inseridos na cronologia. Ademais, o passado não existe para Heidegger e a única forma de encarar a realidade é aceitando essa “temporalidade do ser”, ou melhor, a finitude.

Já na abordagem do filósofo Gaston Bachelard, em *A intuição do Instante* (2007), baseada na metafísica monista de Gaston Roupnel, defende que o mundo é sempre o presente e, mais especificamente, o instante. O filósofo não concorda que a realidade do tempo seja a do passado (Bergson), nem a do futuro (Heidegger), mas traz a concepção de instante, ou melhor, do presente. Assim, a memória não seria um depósito de lembranças, mas guardaria apenas o instante, sem o caráter da duração. Ademais, Bachelard aponta que só podemos atribuir caráter infinito a algo que não existe, pois somente o nada é contínuo. Para o filósofo, o tempo existe, logo, é descontínuo.

Nas concepções do imaginário o “instante” é privilegiado e o passado ganha uma apreensão relativa. Nós não buscamos o passado como as reminiscências bergsonianas, mas é através das imagens poéticas que nosso passado ressoa e nos proporciona esses momentos de libertação da cronologia, que são os devaneios. Segundo Bachelard o ser “é um lugar de ressonância para os ritmos dos instantes e, como tal, poder-se-ia dizer que ele tem um passado como se diz que um eco tem uma voz. Em nós, o passado é uma voz que encontrou um eco” (BACHELARD, 2007:55). Porém, o filósofo francês acredita que é inútil ficarmos presos às lembranças do passado, uma vez que sentimos um sofrimento quando saímos em busca de instantes perdidos: “quando se escuta a sinfonia dos instantes, sentem-se as frases que morrem, as frases que tombam e são arrastadas em direção ao passado” (BACHELARD, 2007:52).

Então, para o filósofo do imaginário, o tempo é “descontínuo”, feito de instantes e do ritmo das imagens que se transformam num processo dialético. Esse

movimento das imagens dentro de um poema engaja-se num processo rítmico, como o ato da respiração. A exclusão da horizontalidade, da linearidade da cronologia proporciona ao ser – poeticamente transformado pelo tempo verticalizante – devaneios dinâmicos. Para essa dinâmica, Bachelard se utilizou do termo “Ritmanálise.”<sup>27</sup> Por isso ele propõe a ideia de renovação – apresentada pela metafísica monista de Roupnel<sup>28</sup>- e diz:

Um destino tão longo prova que, ao retornar eternamente às fontes do ser, encontramos a coragem do voo renovada. Mais que uma doutrina do eterno retorno, a tese roupneliana é, pois, uma doutrina do eterno recomeço. Ela representa a continuidade da coragem na descontinuidade das tentativas, a continuidade do ideal apesar da ruptura dos fatos. (BACHELARD, 2007:80)

Para um sonhador aéreo, é no mundo imaginário, pleno de instantes, que tudo se renova. Essa abordagem através da “intuição do instante” é privilégio da criação poética, uma vez que a própria poesia produz o seu instante: o instante poético. A concepção da “verticalidade” e não mais da linearidade do tempo é a presente na poesia e, notadamente, nos versos de Mario Quintana, pois ela busca tal altura, ascensão, através da plenitude do voo. Para Bachelard, a poesia “recusa o preâmbulo, os princípios, os métodos, as provas. Recusa a dúvida. Quando muito, ela tem necessidade de um prelúdio de silêncio” (BACHELARD, 2007:99).

E é nesse tempo estabilizado que percebemos uma perspectiva metafísica:

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo. Se segue simplesmente o tempo da vida, ela é menos que esta; só pode ser mais que a vida imobilizando-a, vivendo no próprio lugar a dialética das alegrias e das dores. Ela é, então, o princípio de uma simultaneidade essencial em que o ser mais disperso, mais desunido, conquista sua unidade. (BACHELARD, 2007:99)

Segundo Bachelard (2007), o poeta busca e cria essa instantaneidade da qual ele sente necessidade. Assim, é no poema que encontramos os “elementos de um tempo interrompido” (BACHELARD, 2007:100), desse tempo vertical:

---

<sup>27</sup> Ritmanálise é um título de uma obra de Alberto Pinheiro, professor de filosofia na Universidade do Porto. A ritmanálise trata de uma psicologia através dos ritmos, que intenciona a libertação dos pesos e das angústias via uma vida em pleno movimento, dinâmica, rítmica.

<sup>28</sup> Bachelard aborda as ideias de Roupnel e, especificamente, na obra *Siloe*, a questão do recomeço das coisas.

É no tempo vertical- descendo- que se escalonam as piores dores, as dores sem causalidade temporal, as dores agudas que atravessa um coração para nada, sem jamais enlanguescer. É no tempo vertical- subindo- que se estabiliza a consolação sem esperança, essa estranha consolação autóctone, sem protetor. Em suma, tudo quanto nos aparta da causa e da recompensa, tudo quanto nega a história íntima o próprio desejo, tudo quanto desvaloriza ao mesmo tempo o passado e o futuro, encontra-se no instante poético.(BACHELARD, 2007:104)

Concluimos, então, que, na concepção de Bachelard, é através da valorização da desmaterialização que reconhecemos o instante poético, a libertação da linearidade, para “alçarmos voo” com o devaneio. O instante bachelardiano apresenta um caráter de ambivalência, uma vez que os sentimentos opostos vivenciados juntos, para ele, “imobilizam o tempo e removem o ser da duração comum” (BACHELARD, 2007:105). E é essa perspectiva que a poesia aborda. Ela não lida com do tempo físico, linear, concreto, que é dividido em porções iguais independente do sistema de medição e no qual sempre há uma sucessão quantitativa. A “cronologia” do mundo profano passa, acaba e degrada o homem.

Na literatura, as características “estruturais” do tempo: mensuração ordem e direção, com as quais tanto trabalham os cientistas, filósofos da ciência e lógicos, já encontram expressões diversas, pois o que vale para a literatura é a experiência e não a natureza do tempo. O teórico Hans Meyerhoff , em *O Tempo na Literatura* (1976), realizou um estudo comparativo entre os conceitos científico e literário do tempo, na divisão das abordagens de sua natureza e experiência. Para ele, o conceito científico parece ter pouco a dizer sobre os aspectos mais significativos da temporalidade na vida humana. Assim, Meyerhoff (1976) defende que a literatura trabalha com a experiência temporal, com a subjetividade do caráter psicológico.

Os conceitos de métrica, duração e ordem se apresentam de forma diferente na experiência e na literatura. No que concerne à métrica, o autor apresenta uma “relatividade subjetiva” na medida pessoal do tempo, baseada numa distribuição desigual, ou seja, numa irregularidade. Já o “fluxo contínuo” – que experimentamos na literatura – caracteriza a duração, que geralmente é representada pelo simbolismo do rio, do mar ou de imagens de voo. Por fim, em algumas abordagens literárias, o princípio de causalidade apontado pela física não é predominante,

quando há uma interpenetração dinâmica – característica de uma “livre associação” dos acontecimentos. Exemplo disso é o monólogo interior, onde não há uma ordem, uma sequência de fatos, mas uma associação que depende da experiência e da memória.

Enfim, a literatura sempre tentou abarcar questões ligadas ao homem e sua história, ou às angústias da temporalidade<sup>29</sup>, mas, desde as primeiras décadas do século XX, a humanidade e, por conseguinte, a arte, começou a admitir outras formas de apreensão do tempo. Não mais na sua horizontalidade, mas numa verticalidade que dividiu o tempo em profano e sagrado (mítico). E essa aceção de temporalidade é a que está presente no instante poético, trabalhado nas abordagens de Bachelard e nos estudos do Imaginário. A criação de um mundo sagrado – privilegiado por um instante de libertação da cronologia – é o resultado de uma nova apreensão da própria condição humana. Segundo Dufrenne “a eternidade só tem sentido quando designa a inteligibilidade de um objeto lógico ou a plenitude de um instante vivido” (DUFRENNE, 1969:201). Também para Octavio Paz, o tempo do poema é “arquetípico e a função do verso é recriar o tempo, pois, como no mito, o tempo cotidiano sofre uma transmutação no poema: deixa de ser sucessão homogênea e vazia para se converter em rítmica” (PAZ, 1982:76). Tal “plenitude” é consagrada pelo poder da imaginação criadora, através da qual o sujeito lírico pode “ascender” na verticalidade do instante poético, propiciado no reino do Imaginário.

### 2.3 Os estudos do Imaginário : prelúdios e perspectivas

“A imaginação é origem de uma libertação”

(Gaston Bachelard)

“O homem experimenta o que imagina experimentar”

(Wunenburger)

Os estudos acerca do imaginário foram iniciados por Gaston Bachelard, no início dos anos 40. O fenomenólogo francês, em suas primeiras obras, trabalha no ramo da ciência epistemológica, voltado para a consciência da racionalidade. Contudo, cada vez mais atraído pelo imaginário poético, amplia seu estudo para abarcar o processo de imaginação poética, valorizando-a como uma forma de

---

<sup>29</sup> Octavio Paz em *O arco e a Lira* aborda poeticamente a angústia de Heidegger, exemplificando com o sentimento do Amor.

apreensão e recriação da realidade. Trilhando essas duas sendas, paralelamente, une o estudo da consciência fenomenológica a uma psicologia voltada para o devaneio poético. Assim, Bachelard aprofunda suas reflexões acerca da imaginação criadora, pensando na consciência poética, pois passa a acreditar na inovação da linguagem pela poesia, enquanto a tradição filosófica racionalista prioriza a imaginação reprodutora.

Após suas pesquisas epistemológicas, Bachelard penetra na senda do imaginário traçando uma tipologia voltada aos quatro elementos materiais: água, terra, ar e fogo. Para ele, esses elementos são fontes arquetípicas do imaginário poético e compõem a ideia do cosmos, sendo concebidos como os “hormônios” da imaginação criadora. Já num segundo momento, o filósofo dedica-se ao estudo da desmaterialização das imagens e à liberdade do devaneio poético<sup>30</sup>. Fase na qual Bachelard escreve as obras *A poética do Espaço* (2005) e *A poética do Devaneio* (1996).

Na introdução da obra *A poética do Espaço*, o filósofo francês explana sobre o conhecimento da fenomenologia da imaginação e afirma que à fenomenologia caberia o estudo da imagem poética, enquanto produto da consciência criadora, direto da alma, pois “a poesia é um compromisso da alma” (BACHELARD, 2005:6). É apropriando-se de imagens que a fenomenologia bachelardiana reconstrói o cosmos e com ele todas as atitudes humanas. Além disso, apresenta o devaneio poético como objeto de estudo da fenomenologia da alma, pois é nele que se liberam as imagens do poeta.

A expansão do imaginário se concretiza a partir do século XX, após muita resistência por parte da iconoclastia endêmica do pensamento ocidental, que pregava um racionalismo extremado. Com uma desvalorização ontológica da imagem e psicológica da função da imaginação, desde Pascal, muitos pensadores julgavam a imaginação como “senhora” do erro e da falsidade, por a considerarem uma faculdade do irreal. No entanto, longe de ser irrealidade, os estudiosos do Imaginário concordam que há um realismo no mundo regido pelas imagens, que é a dimensão transcendental do sujeito.

Seguidores do precursor Gaston Bachelard, os franceses Gilbert Durand e Jean Burgos deram continuidade ao estudo do Imaginário e o expandiram, fazendo

---

<sup>30</sup> Abordaremos em nosso trabalho essa via de pensamento de Bachelard, mesmo que seu caráter epistemológico contribua para nossa pesquisa.

uma relação da imaginação criadora com a temporalidade e o destino do homem. Além da filosofia, na base de tal estudo, estão presentes ramos da psicologia, mitologia, sociologia e antropologia. Os principais contribuintes são: Ernst Cassirer, Mircea Eliade, C. G. Jung, Henry Corbin, Paul Ricoeur, Merleau-Ponty, Gadamer e Heidegger. Todos esses estudiosos complementam as propostas de Bachelard, Durand e Burgos para a abordagem do imaginário na literatura e, especificamente, na escrita poética.

Os fundamentos de Bachelard expandem-se para o campo da antropologia cultural e, especificamente no estruturalismo figurativo de Gilbert Durand. Este, autor de *As estruturas Antropológicas do Imaginário* (2001), apresenta-nos o símbolo, o *schème* (esquema), o arquétipo e o mito como ideias complementares ao pensamento de Bachelard. Com os conceitos de “trajeto antropológico” e “constelações de imagens”, Durand trabalha as relações entre a sensibilidade do homem com o meio em que vive. Esse trajeto persegue o isomorfismo dos símbolos que pertencem ao mesmo tema arquetipal. A convergência desses símbolos, forma, assim, as constelações de imagens primordiais presentes em cada esquema norteador do pensamento.

Em *A imaginação simbólica* (1993), Durand defende que o símbolo só é válido por ele mesmo. E acrescenta que, “não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato” (DURAND, 1993:12). Como uma representação que faz aparecer um sentido secreto, o símbolo é “a epifania de um mistério” (DURAND, 1993:12). Portanto, a partir de esquemas norteadores, as imagens primordiais (arquétipos) formam a ideia representada pelos símbolos. Estes, por sua vez, se dinamizam em imagens poéticas ou em relatos míticos. Logo, é a correspondência desses elementos que compõem o trajeto antropológico do homem e suas manifestações inconscientes, constituindo um novo mundo.

Desse modo, a leitura do Imaginário, proposta por Durand, “parte da hermenêutica das imagens, dos símbolos e dos mitos de uma obra até desvelar o imaginário do autor, de uma cultura, de uma época” (MELLO, 2002:11), uma vez que ele se preocupa com o contexto sócio-cultural. O antropólogo define o imaginário como um conjunto de imagens que, relacionadas entre si, constituem o pensamento do homem. Este conjunto de imagens é o lugar onde se encontram todas as criações do pensamento humano. E, nesse reino, é o símbolo quem ganha forças,

uma vez “que é um mediador entre consciente e inconsciente, entre sonho e fantasia” (MELLO, 2002:10) e, assim, o meio através do qual o sentido pode manifestar-se.

Em sua proposta para a organização do imaginário humano, Durand apresenta-nos uma divisão entre dois regimes: o Diurno e o Noturno. Propõe que estes são oriundos das três posições reflexológicas, as quais produzem três estruturas correspondentes aos gestos dominantes no homem. Junto ao Regime Diurno do Imaginário temos a estrutura esquizomorfa ou heróica, relativa à dominante postural. Desta derivam os esquemas de ascensão, verticalidade e a simbologia ligada à luta contra as trevas. Já no Regime Noturno do Imaginário, há uma bipartição das estruturas: sintéticas e místicas. À primeira corresponde a dominante rítmica, de que a sexualidade é o exemplo; já à segunda, a dominante digestiva com seus esquemas de aprofundamento, recolhimento ao útero protetor.

A função dessa organização proposta por Durand é trabalhar questões do mundo voltadas ao desvelamento dos mistérios da vida e da morte, buscando transcender a realidade material. Com a finalidade de compreender o homem em suas raízes, o antropólogo parece apresentar certa rigidez em tal classificação, mas já no início de seu trabalho ele ressalta que os regimes “não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis” (DURAND, 2001:64), por apresentarem um caráter infinitamente aberto não só do semantismo simbólico, como também da imagem significante.

Ana Mello (2002) relata acerca das imagens simbólicas como dinamismo organizador do imaginário poético em Bachelard e afirma que esse processo é retomado em Jean Burgos. No seu estudo sobre lírica e imaginário, a autora apresenta a ideia de Burgos que classifica a produção imaginária como uma defesa contra a aproximação da morte:

Na escrita literária, o imaginário é o lugar de reconciliação entre angústia e desejo, carência e seu preenchimento, sentimento de finitude e possibilidade de regeneração, medo da ameaça externa e recolhimento apaziguador, conforme se podem inferir das reflexões de Durand acerca dos regimes do imaginário diurno e noturno e das escritas literárias identificadas por Burgos. (MELLO, 2002:21)

Para Mello (2002), o imaginário resgata o valor da simbolização da existência humana, a fim de desvendar os mistérios relacionados à temporalidade e à morte.

Por isso é importante recuperar o pensamento de Burgos, na obra *Pour une poétique de l'imaginaire* (1982), a respeito do processo de aderir à leitura das imagens do texto. Nesta obra, o autor levanta questões sobre a dinâmica que corresponde à organização de determinadas imagens, a partir dos esquemas norteadores do pensamento do autor. Como Durand, ele vê a imagem como portavoza do símbolo. Porém, sua metafísica pode ser considerada “a posteriori” (JOACHIM, 2010:16), um além e não aquém, como o antropólogo acreditava:

“A imagem, para quem sabe captá-la, faz sonhar” (Bachelard).  
“Desse sonho (ou devaneio) vai nascer uma significação nova, uma ordem de significação oriunda, não de um uso antigo da palavra restaurada, mas sim da realidade nova proveniente do modo de viver esta imagem”(BURGOS apud JOACHIM, 2010:24)

Burgos infere ser no espaço textual que a imagem ganha sentido e sugere que, percorrendo o texto e conhecendo a sua sintaxe, reconheceremos o itinerário das imagens dos poetas, já que os esquemas guiam as leituras e as potencializam para o melhor entendimento do leitor.

A poética do imaginário é uma intenção de um “querer habitar” (JOACHIM, 2010:29) o texto, pois é nele que tudo acontece. Assim, estudando a presença dessas imagens e sua dinâmica, através de “pistas” dos esquemas diretores da leitura – que são os movimentos verbais – encontramos o reino do Imaginário. Assinala Sébastien Joachim, retomando Burgos, que “é no espaço do texto dinamizado pelo imaginário, que tudo está interligado, e essa interligação se mantém no decorrer das metamorfoses que advém às constelações” (JOACHIM, 2010:28).

Por isso, apresentamos o pensamento de Burgos e sua sintaxe do Imaginário – que se relaciona com a produção das imagens do texto poético – a fim de completar o sentido do mesmo. Burgos aponta possíveis respostas à questão da passagem temporal e, em consequência disso, à brevidade da vida, através de três atitudes do homem face ao tempo devastador: uma de revolta, outra de negação e, por último, a de aceitação do fluir temporal. Essas atitudes representam três modalidades de estruturação dinâmica da linguagem poética. É pela cristalização das imagens e pela seleção dos verbos que caracterizamos a qual dinâmica do imaginário pertence tal postura.

Na exposição sobre os três “impulsos” esquemáticos – modalidades ou categorias fundamentais - ele diz o seguinte:

São três as modalidades de comportamento perante o tempo cronológico, pois três são os tipos de soluções possíveis face à angústia ligada à finitude: uma de revolta, a segunda a de recusa e uma terceira de aceitação simulada ou astúcia. As duas primeiras organizam um espaço subtraído ao tempo cronológico e à degradação que ele opera, uma ao se esforçar para imobilizar o tempo, a outra ao evitar encará-lo, a terceira, ao contrário, utiliza esse tempo na sua força vetorial como na sua repetição cíclica para ocupar e abrir da melhor maneira possível esse espaço privilegiado que é o texto.(BURGOS, apud JOACHIM, 2010:43)

Essas são as possíveis atitudes de um ser dilacerado entre o Tempo e a Eternidade, que correspondem a questões estritamente metafísicas.

A primeira estrutura é a da Modalidade de Conquista (Escrita da Revolta), na qual há uma revolta diante da passagem temporal e da degradação sofrida com ela. Nessa modalidade, temos uma tentativa de deter o fluxo temporal e fixar um eterno presente. Os esquemas norteadores podem ser identificados a partir da intenção de “dominação”, com as atitudes de ascensão, de verticalização e multiplicação. Isso para preencher o espaço, de modo a deter o fluxo temporal, através de um sentimento de “posse” do lugar. Além disso, é a sintaxe de antítese que está presente nessa escrita.

Já a segunda estrutura pertence à Modalidade de Negação (Escrita de Recusa), através da qual há uma forma de ignorar a passagem temporal, negando Cronos. A construção de refúgios espaciais em busca de lugares fechados implica o recuo, a descida e fechamento sobre si mesmo, na tentativa de defesa do inimigo. A resposta à angústia diante da finitude é desvelada pela procura de perenidade fora da cronologia, por isso a fuga e interiorização, a descida e a invenção de outros espaços “libertos” são os esquemas norteadores dessa modalidade.

Enfim, a terceira Modalidade é a de Progresso (Escrita da Astúcia ou Dialética), na qual há uma inserção no sentido da cronologia e possível “aceitação” do seu decorrer. É uma tentativa de conviver com essa condição, reconciliando-se (ou fingindo aceitar) com a temporalidade, pela descoberta da repetição cíclica como saída para as angústias. Essa atitude busca a infinitude no próprio devir, para um além e fora do tempo. Assim, as figuras que melhor representam essa ideia fazem

parte dos esquemas relacionados ao percurso, ao progresso e ao reinício, que estão nas imagens de progressão e de eterno retorno.

Porém, Sébastien Joachim (2010) ressalta, ainda, que, como não estamos diante de tais “macroestruturas esmagadoras”, as mesmas imagens podem estar presentes em escritas diferentes. No entanto, existe um princípio organizador, que é a própria linguagem. Por isso, os esquemas são as pistas para encontrar a modalidade predominante na escrita do texto. Para Burgos “todo texto pode ser fadado, e revelado, e atualizado e vivido nas suas potencialidades, seja qual for o imaginário de sua escrita” (BURGOS apud JOACHIM, 2010:15)<sup>31</sup>.

Neste estudo acerca das teorias do Imaginário e das possíveis relações com Cronos dentro da poesia de Mario Quintana, nosso foco é desenvolver algumas ideias dos três teóricos apontados como maiores referências: Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Jean Burgos. De Durand, explanaremos, principalmente, sobre a caracterização da simbologia presente nas estruturas do Imaginário. Os símbolos que manifestam as relações com a temporalidade e a morte são fundamentais para a exegese do texto poético. Porém, não desejamos expandir para o reino antropológico do autor. Por isso, trabalharemos com a imaginação aérea – proposta por Gaston Bachelard – e a poética da Escrita do Imaginário de Jean Burgos, já que ambos trabalham especialmente com o texto literário.

Em *O ar e os sonhos* (2001), Bachelard caracteriza a imaginação como “a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção e, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens” (BACHELARD, 2001:1). Para o filósofo, “se não há mudanças de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante” (BACHELARD, 2001:1). Por isso,

o vocábulo que melhor representa a imaginação não é a imagem, mas o imaginário e, graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da novidade. (BACHELARD, 2001:1)

---

<sup>31</sup> Devemos considerar essa visão dos teóricos acerca do não fechamento, enquadramento, restrito em determinados Regimes, Estruturas ou Escritas do Imaginário. São os esquemas diretores que guiarão as metáforas “obsedantes” de um poeta ou poema. Por isso, nenhum poema que será trabalhado aqui estará estritamente enquadrado a uma dessas propostas. Serão apenas apontamentos que norteiam o pensamento do sujeito poético naquela construção. Devemos saber, assim, que um mesmo poema pode circular entre as três modalidades de estruturação do Imaginário, por exemplo. Mas o fato é que o conjunto vai propor qual o esquema mais norteador do pensamento.

Nas suas observações, Bachelard acredita na importância do estudo das imagens como forma de recuperar processos da criação. Assim, para uma leitura mais abrangente dessas figuras em um texto literário, ele propõe um método, unindo psicanálise e fenomenologia. A primeira – descendo às profundezas do inconsciente do ser sonhador – traz as lembranças, já a segunda – permanecendo na superfície, no ato consciente – contempla as imagens em seu “maravilhamento”. Com isso, tal imagem poética é analisada em seu duplo aspecto: o que se mostra e o que se oculta. Ademais, a imaginação é tão valorizada pelo filósofo na medida em que ela nos desliga do nosso passado, diferentemente da memória que nos liga completamente a ele.

Dessa forma, os acontecimentos perceptivos são meros pretextos para os devaneios imaginários:

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 de cores e das formas. (BACHELARD, 2001:1)

Essa proposta apresentada por Bachelard, e muito bem exemplificada em suas obras pela leitura de grandes poetas, trabalha com as imagens *a priori*, anteriores às representações da percepção. Assim, a força de vontade pulsa no ato imaginante e nos faz criar o que vemos. A vontade desse ato e o despertar de um sentimento de (re) viver o que imaginamos norteiam o pensamento do ser sonhador.

A partir de *O Ar e os Sonhos* (2001), o filósofo francês se desprenderá de um caráter mais racional (epistemológico) dos estudos das primeiras produções. Nessa obra, ele trabalha com a desmaterialização ao jogar-nos para os estudos da imaginação dinâmica. Um estudo de uma psicologia ascensional, através da qual aspiramos à altura, à sublimação, ao alívio e à alegria da verticalidade, pela mobilidade das imagens. Tal força dinâmica ratifica a vontade do voo onírico e eufemiza as imagens da tão indesejada queda e morte do homem. Destarte, ela é dirigida pelo movimento que a potência dos verbos conduz no poema. O verbo é o esquema norteador do poder imaginário na poesia, já que “uma imagem estável e acabada corta asas à imaginação” (BACHELARD, 2001:2).

O crítico e filósofo Jean-Jacques Wunenburger, em sua obra intitulada *O imaginário* (2007), nos propõe a pensar nos valores e funções do imaginário, questionando se este estudo tem valor empobrecedor, alienante ou libertador. Para ele, essa senda apresenta uma dinâmica criadora interna (função poética) de uma fecundidade simbólica, de um poder de adesão do sujeito. Assim, permite o seu afastamento do imediato, do real presente e percebido, sem encerrar-lhe nas abstrações do pensamento, pois “serve para dotar os homens de memória fornecendo-lhes relatos que sintetizam, reconstroem o passado e justificam o presente” (WUNENBURGER, 2007:63).

Segundo Wunenburger, o imaginário, ainda, “arma os agentes sociais de esperança, de expectativa, de dinamismos para organizar ou contestar, para encetar ações que fazem a própria vida dos corpos sociais” (WUNENBURGER, 2007:65). Ademais, seu pensamento se aproxima ao de Gaston Bachelard, quando fala da importância do par ressonância/ repercussão para o poder da imaginação. Os dois teóricos concordam que o homem experimenta o que imagina experimentar:

O imaginário é o espelho das nossas emoções, aquilo em que nossas imagens refletem de fato o estado de nosso corpo, de nossa constituição neurobiológica e, por outro lado, o imaginário excita em nós ressonâncias interiores de prazer e desprazer, pois uma imagem mental, assim como uma realidade externa, pode provocar efeitos sobre a sensibilidade, agir sobre o humor, fazer nascer sentimentos de tristeza ou de alegria. (WUNENBURGER, 2007:66)

#### 2.4 Mario Quintana e a “vontade” de imaginar

“Muitas vezes a morte não é mais do que o resultado da nossa indiferença perante a imortalidade”. (Mircea Eliade)

“Medo que ofusca: luz!” (QUINTANA, 2005: 38). Ente aéreo, imagem de iluminação e sabedoria, a Luz penetra na poesia de Mario Quintana desde a sua primeira obra, *A Rua dos Cataventos* (1940). O desejo de liberdade à procura da luz “perdida” é o que marca o início de um processo de autoconhecimento, em que o sujeito se divide entre o passado e o presente. A (re) criação de uma infância pueril se insere na vida cotidiana de um sujeito adulto, que já sente as marcas da temporalidade e passa a confundir identidades, misturando espaços e tempos diferentes. Ao negar a existência da passagem temporal e suas transformações, ele

busca na poesia a melhor maneira de se conciliar com a vida: recria sua personalidade e multiplica a sua identidade, imaginando um mundo à parte, com a finalidade de um isolamento e de uma introspecção.

Essa luz que permeia as primeiras obras de Quintana é uma “luz fraca que luta contra as trevas”<sup>32</sup>. Segundo Gaston Bachelard, em *A chama de uma vela* (1989), essa chama aumenta a percepção e vê algo além do sempre visto, “ela nos força a olhar” (BACHELARD, 1989:11). Assim, o desejo de imaginar, de enxergar além da simples percepção se manifesta através desta chama “solitária”, apontada pelo filósofo como o “modelo de verticalidade” (BACHELARD, 1989:22). Na poesia, essa vontade repercute com a criação de imagens altas, que intensificam esse desejo de ascensão.

A presença de tais imagens – aéreas – ratifica o sonho de voo, pelo canto de um sujeito que quer ascender em busca do eterno, da luz de uma vida imaginária. Assim, “subir” não só é o verbo norteador da primeira obra de Quintana como também é o que vai servir como força motriz de toda a sua poesia. Elevar-se às alturas em busca de um tempo perdido, para reinventar a sua imagem, é o que deseja um sujeito lírico aéreo, liberto das materializações do mundo cotidiano e real.

Com isso, o isolamento espacial e a dualidade temporal é a melhor saída para uma reflexão incessante de um “eu” que é sombra e tenta reencontrar a luz. A obra *A Rua dos Cataventos* enfatiza a vontade de liberdade de um sujeito poético que está atormentado pela memória e não sabe se ainda é criança ou adulto:

“Eu quero os meus brinquedos novamente!  
Sou um pobre menino..acreditai...  
Que envelheceu, um dia, de repente!...

(QUINTANA, 2005:92)

Essa confusão identitária – causada pelo não reconhecimento de sua imagem envelhecida e pela não aceitação da passagem temporal – permanecerá ao longo de suas 3 obras posteriores: *Canções* (1946), *Sapato Florido* (1948) e *O Aprendiz de Feiticeiro* (1950)<sup>33</sup>. Mesmo considerando *A Rua dos Cataventos* como força motriz

<sup>32</sup> Essa ideia de Luz é oriunda de Gaston Bachelard, na obra *A chama de uma vela*. É sob esta visão que adotamos a luz na poesia de Quintana.

<sup>33</sup> Em nossa reflexão, não serão consideradas pertinentes para a análise as obras que não se encaixam em formas de poemas ou poemas em prosa: *Espelho Mágico* (1951), *Caderno H* (1973), *Da preguiça como método de trabalho* (1987) e *Porta giratória* (1988) e as obras infantis.

da temática proposta por esse primeiro conjunto de obras, as seguintes são relevantes para provar a ampliação desse desejo de liberdade de um sonhador aéreo, que sonha através da pequena luz que ainda lhe resta.

Em *Canções* (1946), o próprio título do livro implica o desconcerto do sujeito lírico diante da proximidade da morte. Trata-se de um ser aéreo que canta para estancar o medo de uma nuvem que passa, de um vento que corre, de uma face que envelhece. Entre muitos poemas que confirmam essa ideia, vejamos um exemplo:

Medo da nuvem  
 Medo Medo  
 Medo da nuvem que vai crescendo  
 Que vai se abrindo

Que não se sabe  
 O que vai saindo

(QUINTANA, 2005:135)

Não somente nesse poema apontado, mas em toda a obra *Canções*, a sonoridade envolve o sujeito lírico. Este, ora encontra-se em sintonia com o canto dos pássaros, por exemplo, e ora sente-se incomodado a ponto de temer a “agressão” dessa sonoridade, como no poema. Assim, busca um silêncio íntimo diante do mundo agitado com os ruídos que o vento provoca ao balançar as cortinas.

Por isso, em geral, o medo dos ruídos da rua é comparado ao medo da morte, que ronda a sua vida e convida-o para uma introspecção. Ao ritmo de uma valsa “lenta”, encontramos um sujeito fatigado e triste ao refletir sobre a sua existência:

Minha vida não foi um romance...  
 Nunca tive até hoje um segredo.  
 Se me amar, não digas, que morro  
 De surpresa... de encanto... de medo...

(QUINTANA, 2005:156)

A busca pela liberdade ainda é o grande desejo que norteia a obra, manifestado na inocência e pureza dos atos de cantar e compor canções. Isso também implica uma recriação de sua imagem, que será resgatada devido à profunda vontade que permeia um ser aéreo. Antes, só resta sonhar, cantar e se entregar ao ritmo da canção que embala seus poemas.

Em *Sapato Florido* (1948) – obra de poemas em prosa – encontramos a primeira manifestação personificada desse mundo imaginário pueril que o sujeito lírico de Quintana inventa em sua poesia: o aparecimento (criação) da personagem Lili. Esta percorrerá os caminhos da infância imaginada pelo sujeito poético, mantendo uma relação entre os dois planos: o sonhado e o vivido. As “falsas recordações”, mostradas nos versos da obra, reificam o mundo infantil imaginado por um sujeito que busca a sua identidade. Preso, ainda, nas marcas de um passado mal resolvido, ele demonstra certa revolta com a impossibilidade de permear o universo infantil e, com isso, aguça sua fantasia.

Gaston Bachelard (1989) atribui comparações entre as fantasias produzidas num devaneio e o desejo de viver o imaginado, através da aspiração da altura - proposta pela luz - como amenização da revolta diante dessa impossibilidade de “reviver” o passado. Segundo o filósofo, “nas alternâncias da fantasia, essa revolta contra si acalma-se. O sonhador rendeu-se à melancolia que mistura as lembranças efetivas e as da fantasia”( BACHELARD,1989;43).

Com isso, os ecos que soavam nas obras anteriores e intervinham na visão de um “eu” confuso, perturbado pelas imagens presentes no seu espaço, começam a ser, de certa forma, “personificados”, em *Sapato Florido*. Isso porque a obra é finalizada com a presença do Anjo Malaquias. Este deixa de ser uma visão, um eco e ganha uma manifestação nesse espaço onírico. Contudo, em seu reino de fantasia, ele se confunde com a imagem do Anjo “sonhado”. Malaquias, em *Sapato Florido*, aparece como duplo da figura do sujeito lírico, que pinta uma imagem de si mesmo e passa a ocupar o seu espaço de criação e, ainda, a compor com ele o seu mundo pueril: “... E então, para disfarçar, a gente faz literatura.. e diz aos amigos que foi apenas uma folha morta que se despreendeu” (QUINTANA, 2005:192).

Como fechamento desse primeiro bloco de obras de Mario Quintana, que representam essa “confusão” pela mistura de identidades, a obra *O Aprendiz de Feiticeiro* (1950) mostra que a realidade “recriada” no universo fantástico do sujeito lírico de *Sapato Florido* torna-se insuficiente para lidar com a passagem temporal. O



apresenta como uma equação a ser resolvida. Porém, a resposta não é linear, uma vez que Mario Quintana é um poeta ascensional, como um pássaro que pela metáfora do sopro é desenraizado e lançado para o além.

Nessa busca por uma resposta que destoa do comum, Quintana apresenta acepções diferentes sobre o Tempo (Cronos) ao longo de sua produção poética. Sua atitude face à temporalidade vai desde uma revolta até a aceitação da proximidade da morte, norteadas pela liberdade da imaginação aérea. E esse processo de transformação da sua atitude pode ser verificado nas obras *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), *Esconderijos do Tempo* (1980) e *Baú de Espantos* (1986), apontadas como foco do trabalho.

“Dissolver o tempo e o espaço num fora-do-tempo, numa eternidade ou numa atemporalidade ou intemporalidade” (JOACHIM, 2010:17) é a função da imaginação, já que nesse penetrar nas imagens poéticas podemos viver a plenitude de um instante de liberdade fora da cronologia e tomar “posse” do espaço, a fim de deter o fluxo temporal. E é a partir disso que a vontade de imaginar, que norteia a poesia de Mario Quintana, se desenvolverá no desejo de permanecer nessa plenitude do devaneio aéreo – o sonho do voo.

### **3 A REVOLTA CONTRA CRONOS:** *Apontamentos de História Sobrenatural*

“Aqui, qualquer heroísmo se desmoraliza dia a dia  
[como a barba do Tempo arrancada, fio a fio,  
[das folhinhas...  
Como é possível, como é possível uma alma triturada  
[assim pelos relógios?

(Mario Quintana)

“Se ao menos eu pudesse voltar a ser o que era em minha  
infância” ( Shelley)

(...) Como desejaríamos, mesmo que por um momento,  
Voltar para trás e, trêmulos de embriaguez,  
Percorrer novamente o encantador meandro  
Que escava,escoando-se em nossos corações a  
[juventude. (...)

(Jean Marie Guyau)

Sobrepujar a morte é uma atitude heróica na luta contra a passagem do tempo. Essa tentativa está relacionada às verdades vitais do homem e tem origem primitiva, pois, nessa acepção, o herói tinha forças para ingressar no mundo dos mortos e retornar vivo. Porém, a modernidade mudou a concepção do ser face à temporalidade e esta se tornou um limite entre a vida e a morte. Ao perder o seu caráter “sagrado” original, Cronos, o Deus do Tempo, virou um dos maiores dilemas existenciais da humanidade moderna.

Na mitologia, os gregos, na tentativa de explicar a sensação do tempo, criaram o mito de Cronos – divindade correspondente ao latino Saturno. Filho de Urano (Céu) e de Gaia (Terra), Cronos era casado com a irmã Réia (Cibebe). Por medo de ser destronado, ele devorava cada prole na hora do nascimento, pois um oráculo predissera que ele seria destronado por um de seus filhos. Assim, foi enganado por Réia quando ela ofereceu-lhe para comer uma pedra, no lugar do último feto. Nasceu, então, Zeus – que destronou seu pai. Cronos simboliza o tempo, a entidade impiedosa que devora o passado e começa sua lastimável cavalgada rumo ao futuro – que é a morte. E desse “destino final” de mortel só escapam os entes imateriais – os deuses. Apenas a eternidade dos Deuses divinos pode vencer o tempo, enganá-lo como no mito.

A revolta contra a passagem temporal, proveniente de uma reflexão sobre a possibilidade de finitude é o tema de *Apontamentos de História Sobrenatural*. Nesta obra, a morte é encarada como destino aterrorizante e, dessa forma, principal motivo da luta contra as deteriorações causadas pelo tempo. A partir da possibilidade de morte, a solidão e o isolamento despertam um desejo de ascensão, dominação e detenção desse inimigo. Nesse ato (heróico), há uma possibilidade de contato com o plano transcendente, na tentativa de romper a escravização à cronologia. E tal libertação pode ser conquistada através da força de um olhar imaginante.

Esses são os *leitmotivs* que sustentam as exegeses dos poemas e a predominância da Modalidade de Conquista do Imaginário – proposto por Jean Burgos – na obra, pois sua tessitura imagética denota a presença de esquemas de extensão, expansão, ascensão, engrandecimento, aumento, multiplicação, rapto e dominação, numa tentativa de detenção do fluxo temporal. Além disso, a sintaxe de antítese é predominante, pois há um choque entre o presente e o passado, entre o visível e o invisível, enfim, entre o terreno e o aéreo. Essa dialética representa a

temática da oposição e confronto que compreende, ainda, a atitude heróica do Regime Diurno da imagem, proposto por Gilbert Durand.

Nesse sentido, a poesia transcendental e intimista de *Apontamentos de História Sobrenatural* mostra como repercussão dessa revolta uma revelação identitária. Tal desvendamento se dá através de uma visão antitética entre vida e morte, que é simbolicamente marcada pela separação de um sujeito de sua infância imaginada. Como se corresse juntas, essas instâncias, unidas, formam um espaço dialético de identidade. Assim, os símbolos construtores do imaginário presente na obra assumem várias formas: o tempo, o vento, o espelho e os retratos adquirem importância essencial, ressoando na palavra poética de um “eu” revoltado com sua possível finitude.

O processo de envelhecimento se dá através da passagem do tempo, que apresenta como arquétipos caracterizadores dentro dessa produção o relógio, a água e o vento. À medida do movimento deles é que o tempo decorre, causando todas essas transformações. Esses símbolos temporais mostram algumas transformações, na medida em que podem refletir a realidade e, ao mesmo tempo, retomar lembranças do passado. Isso faz o sujeito estabelecer uma comparação com seu estado físico atual, dominado por rugas, transmitindo-nos uma reflexão sobre o comportamento diante da velhice.

As imagens sobre a infância se concretizam, portanto, a partir de uma marca que deseja a transcendência. Em vários poemas notamos a presença de um sujeito lírico que rechaça a ideia de velhice e as mudanças ocorridas com ela. Com isso, espelham-se nesses elementos da natureza tentando retornar à infância perdida:

Onde estão os meus verdes?  
Os meus azuis?  
O Arranha-Céu comeu!

(QUINTANA, 2005: 442)

Ao mesmo tempo em que as folhas tombam, ele tomba na vida com a chegada da morte, fim da felicidade e da prosperidade:

O tempo é indivisível. Dize  
Qual o sentido do calendário?  
Tombam as folhas e fica a árvore,

Contra o vento incerto e vário...

(QUINTANA, 2005:397)

O desejo de transpor a realidade do tempo linear - imposto pela modernidade – instiga o homem a (re)criar sua condição de existência. E uma das maiores conquistas que ele almeja é vencer sua submissão à contingência e à finitude. Por isso, as figuras verticalizantes, o desdobramento identitário e o desejo de separação, são marcas de uma revolta diante do mundo profano, fazendo parte do esquema ascensional motivador dessa luta contra o destino, contra a equanimidade diante da mortalidade. Na trilha aberta pela imaginação aérea, na qual está centrada a poesia de Mario Quintana, “os acontecimentos perceptivos não passam de pretextos para os devaneios imaginários” (DURAND, 2002:33) e as trevas nefastas, o aspecto tenebroso e maléfico de Cronos são ignorados por uma atitude heróica que a imaginação “diurna”<sup>34</sup> de *Apontamentos de História Sobrenatural* denota.

### 3.1 A negação da morte: o heroísmo na luta contra Cronos

“Muitas vezes a morte não é mais do que o resultado da nossa indiferença perante a imortalidade”. (Mircea Eliade)

“O homem sabe que deve morrer. A humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte.” (DASTUR, 2002:13). Françoise Dastur, em *A Morte: ensaio sobre a finitude* (2002), faz uma abordagem das aceções e concepções desse destino ao qual o homem está predestinado e contra o qual não cessa de lutar. As visões acerca da morte variam entre rituais sagrados e costumes religiosos, perpassando pela filosofia e pela metafísica, até culminar nas concepções existencialistas de Martin Heidegger. Este trabalha com a condição finita do homem, defendendo a temporalidade como horizonte do ser. Já algumas visões da religião e da filosofia apresentam como proposta a superação da contingência e da finitude humana, através de uma participação no eterno, no plano espiritual.

---

<sup>34</sup> Ouso encaixar este pensamento à bipartição dos regimes do imaginário, proposta por Durand. Não é o foco principal do trabalho a abordagem sobre a proposta de Durand, porém não há como não correlacionar a imaginação aérea de Bachelard, a modalidade de Conquista de Burgos e o Regime Diurno da imagem de Durand.

Ernest Becker, em *A Negação da Morte* (1978), diz que o homem passa a sua vida inteira a evitar esse “tenebroso” destino e, por isso, tenta vencê-lo com um ato de heroísmo. Correlacionando o narcisismo a esse ato, o filósofo cita Freud dizendo que, para ele, “o inconsciente não conhece a morte nem o tempo: nos mais íntimos recessos orgânicos, físico-químicos do homem, ele se sente imortal” (BECKER, 1978:20). Para Becker, temos um sentimento reprimido, que é o medo da degradação, logo, “o heroísmo é, antes de qualquer coisa, um reflexo do terror da morte.” (BECKER, 1978:29).

Em *Apontamentos de História Sobrenatural*, encontramos um sentimento de capacidade para o enfrentamento de Cronos - olhando face a face para ele – e, nesse “heroísmo”, há um possível triunfo sobre o destino final e sobre a temporalidade, através de uma “liberação do olhar” (BECKER, 1978:34). E é por essa senda que escapamos de nossa condição profana e penetramos no plano do atemporal. Porém, o homem sabe que é mortal e, segundo Dastur, “ele pode, no máximo, lançar um olhar para fora, para a imortalidade e os heróis” (DASTUR, 2002:36).

O poema “O tempo” é o que melhor exemplifica a revolta de um sujeito lírico que se acha capaz de deter Cronos, mas que, ao tomar consciência de seus limites vê sua inutilidade frente às deteriorações acarretadas por essa entidade poderosa:

O tempo

1. O despertador é um objeto abjeto.
2. Nele mora o Tempo. O Tempo não pode viver sem  
[nós, para não parar.
3. E todas as manhãs nos chama freneticamente como  
[ um velho paraplégico a tocar a campainha atroz.
4. Nós
5. é que vamos empurrando, dia a dia, sua cadeira de  
rodas.
6. Nós, os seus escravos.
7. Só os poetas
8. os amantes
9. os bêbados
10. podem fugir
11. por instantes
12. ao Velho... Mas que raiva impotente dá no Velho
13. quando encontra crianças a brincar de roda
14. e não há outro jeito senão desviar delas a sua  
cadeira de rodas!

15. Porque elas, simplesmente, o ignoram...

(QUINTANA, 2005:426)

No poema, a morte é vista como um destino aterrorizante por um sujeito lírico que mostra seu desprezo pelo tempo profano. Este, na primeira estrofe do poema, está concretizado num simples objeto do cotidiano: um despertador. A princípio, encontramos uma ingênua descrição desse objeto, que não tem outra ação a não ser despertar diariamente. Porém, de metonímia do tempo ele passa a uma metáfora da morte, representando o estado de submissão das pessoas a tais entidades. Esse objeto “abjeto” pode acarretar, assim, a destruição das formas.

Em termos de estrutura aparente, o poema apresenta 15 versos – irregularmente metrificados – e, por isso, a ênfase maior está nos efeitos especiais da sonoridade das palavras que formam o ritmo. Compreendemos que as combinações de vogais e consoantes, baseadas na teoria de Maurice Grammont<sup>35</sup>, fundamentam esses efeitos, os quais se constroem a partir de assonâncias e aliterações. Segundo Grammont, a manifestação dos sons dentro de um poema é muito pertinente, mas ela depende também do sentido do verso, ou seja, da expressão do próprio dizer poético. Vejamos a primeira estrofe:

1. O despertador é um objeto abjeto.
2. Nele mora o Tempo. O Tempo não pode viver sem  
[nós, para não parar.
3. E todas as manhãs nos chama freneticamente como  
[ um velho paralítico a tocar a campainha atroz.
4. Nós
5. é que vamos empurrando, dia a dia, sua cadeira de  
rodas

Na estrofe acima, os sons mais expressivos estão relacionados ao “despertador”, à “campainha” e ao gesto de empurrar a cadeira de rodas. Assim, podemos dividi-la em três blocos de leitura sonora:

---

<sup>35</sup> Essa teoria de Grammont já foi apontada no capítulo anterior, quando falamos no ritmo como elemento constituinte do poema. A obra na qual Grammont aponta as correspondências sonoras é citada por Antonio Candido em *O estúdio analítico do poema*.

1. O despertador é um objeto abjeto.
2. Nele mora o Tempo. O Tempo não pode viver sem  
[nós,para não parar.

Notamos que há uma forte batida dos sons das consoantes oclusiva /t/ e vibrante /r/, permeada pelo enfraquecimento da vogal /o/. O jogo de aliterações e assonâncias não só manifesta as rimas internas presentes nos versos, como transmite o barulho seco e repetitivo do relógio – marcando o tempo – e do despertar vibrante, no final do verso. A sonoridade se confirma na medida em que as imagens do “despertador” e do “Tempo” intencionam transmitir um som pendular, constantemente presente em nossas vidas.

Já no segundo bloco, a assonância da vogal brilhante /a/ e a aliteração da sibilante fricativa /s/ sustentam a melodia do ritmo dos versos seguintes:

3. E todas as manhãs nos chama freneticamente como  
[ um velho paralítico a tocar a campainha atroz.

O barulho contínuo de frêmito e angústia do chamamento de todas as manhãs é confirmado nesse bloco. Ademais, a tonicidade da vogal /a/ no verso mostra o barulho de uma campainha, que é forte e constante. Finalizando a estrofe, os dois últimos versos denotam a frequência do movimento pressuposto pela imagem da cadeira de rodas, e, ainda, pelo verbo no gerúndio:

4. Nós
5. é que vamos empurrando, dia a dia, sua cadeira de  
rodas

Essa repetição está, mais uma vez, indicada na assonância da vogal /a/, que segue com sua tonicidade nesses versos. Tal insistência demonstra a repetição da ação diária de “empurrar” a cadeira de rodas.

Já as aliterações da consoante vibrante, transmitem um ruído, que podemos relacionar à dor e ao frêmito tanto de quem empurra (nós), quanto de quem é empurrado (o tempo na imagem do Velho). Por fim, podemos inserir, ainda, o som da vogal /o/ e seus fonemas /o/ e /ɔ/ como colaboradores para ressaltar a imagem da cadeira de rodas e o movimento circular que está relacionado ao tempo do verbo

“empurrar”. O gerúndio implica essa circularidade, porque determinada uma ação inacabada, vivida todos os dias. Isso pressupõe que o ato circular do tempo é o mesmo da nossa condição: nascer e morrer.

A ideia de circularidade advém da assonância da vogal /o/ - e seus fonemas – além da aliteração da consoante /s/, que se estende nas duas próximas estrofes, até o fim do poema:

6. Nós, os seus escravos.
7. Só os poetas
8. os amantes
9. os bêbados
10. podem fugir
11. por instantes
12. ao Velho... Mas que raiva impotente dá no Velho
13. quando encontra crianças a brincar de roda
14. e não há outro jeito senão desviar delas a sua  
cadeira de rodas!
15. Porque elas, simplesmente, o ignoram...

A recorrência e as rimas internas entre a vogal /o/ e a consoante sibilante /s/, nos versos 6, 7, 8 e 9, demonstram o barulho circular do tempo transcorrendo. Porém neste momento final, a expressão sonora está confirmada, semanticamente, pela intenção de libertação do tempo profano e inserção no tempo sagrado, que implica a circularidade e, por isso, representa o eterno retorno das coisas. Por isso, o “tempo” concretizado no despertador – que transmite aquele ruído seco – adquire um caráter sagrado, através da brincadeira de roda das crianças. No entanto, tal apreensão não faz parte da realidade do sujeito lírico, já que ele encontra-se “consumido” pela vida profana.

Sintaticamente, a quebra temporal é marcada pela conjunção adversativa “mas”(v.12), que separa o plano atemporal das crianças tanto do momento de fuga instantânea dos poetas, dos amantes e dos bêbados, como do plano de submissão temporal do sujeito lírico. Este – atormentado – acorda com o barulho do despertador, diariamente. Finalizando o poema, o uso de aposiopese no verso final confirma a permanência de tal condição temporal tanto das crianças – libertas de Cronos – quanto do sujeito lírico, dependente do barulho do despertador. É o ciclo de cada um, o tempo engendrando, devorando e renovando.

Notamos, então, que a atitude de revolta é percebida não só pela caracterização do despertador como um objeto desprezível, mas também pela relação entre o advérbio “manhã” e o barulho que nos chama freneticamente, remetendo à ideia da campainha e do poder dos verbos usados nas descrições. O arquétipo da manhã representa a “luz pura, os inícios, onde ainda nada está corrompido; é símbolo de pureza e de confiança” (CHEVALIER, 2006:587). Em contraposição a essa pureza da manhã, o som do despertador é um barulho constante, chato, que pode ser comparado ao da campainha, devido ao incômodo que ambos causam.

Através dos verbos conseguiremos enxergar uma mudança que vai de uma descrição da realidade de um mundo profano, finito ao desenvolvimento do sentimento de raiva por tal submissão. Esse aprofundamento começa, num primeiro momento, pelos verbos da primeira estrofe: “ser”, “morar”, “viver”, “parar”, “chamar”, “tocar”, conjugados no presente e que no verbo “empurrar”, empregado no gerúndio, confirma a ideia de fluidez do presente. Porém, ao mesmo tempo, transmite-nos o cansaço e a indignação pela situação a qual (nós) passamos diariamente. Então, num próximo momento, através da locução adverbial “podem fugir” e dos verbos “encontrar”, “brincar” e “desviar”, são reconhecidas possíveis tentativas de fuga a essa circunstância.

O espaço regido pela temporalidade opõe-se à falta de movimento que a comparação do tempo a um velho paralítico implica. E esse jogo antitético confirma uma possível conquista contra Cronos: “como um velho paralítico a tocar a campainha atroz”. A personificação do “Tempo” faz com que ele manifeste ações humanas, tais como: tocar a campainha, andar em cadeira de rodas, entre outras que se desenvolvem ao longo do poema. Assim, a estrofe termina com a transferência do sentido do tempo – agora não mais metaforizado pelo despertador – mas presente na imagem de um “Velho” numa cadeira de rodas:

4 Nós

5 é que vamos empurrando, dia a dia, sua cadeira de  
rodas.

Nesse verso final, o sujeito lírico mostra o quanto o fluir temporal é dependente da ação humana.

Porém, a segunda estrofe inicia com uma oposição a esse sentimento de vitória: “nós, os seus escravos”. Este verso denota a nossa submissão às transformações acarretadas pelo tempo, logo, ele está presente em nós. Por isso, tal condição impede qualquer tentativa de luta contra Cronos, diferentemente dos versos posteriores, onde encontramos a possibilidade de libertação por parte dos poetas, dos amantes e dos bêbedos e, ainda, de uma negação total do tempo pelas crianças:

7. Só os poetas
8. os amantes
9. os bêbedos
10. podem fugir
11. por instantes
12. ao Velho... Mas que raiva impotente dá no Velho
13. quando encontra crianças a brincar de roda
14. e não há outro jeito senão desviar delas a sua  
cadeira de rodas!

15. Porque elas, simplesmente, o ignoram...

Esse momento do poema confirma a dualidade temporal, marcada pela dicotomia entre velhice/infância, presente/passado e tempo profano/tempo sagrado; entidades opostas que representam, de um lado, a dependência e a presença constante do tempo e, de outro, a liberdade diante de Cronos. Tal atitude de um ser diáfano é manifestada por um desejo de ascensão, por um ato de heroísmo, que visa ao refúgio para um lugar livre da temporalidade.

Assim, a coesão textual final fica assegurada no nível imagético dos últimos versos do poema, através da ligação contrastiva entre as imagens “brincadeira de roda” x “cadeira de rodas”. Essas imagens estão correlacionadas ao processo dialético: criança x velho, liberdade x prisão, mobilidade x imobilidade, eternidade x efemeridade e cosmovisão x realidade, que ocorre em todo o poema. Enquanto o “Velho” está em cadeira de rodas, as crianças brincam de roda. O estado de velhice é apresentado pelo sujeito lírico ao penetrar na identidade do “Velho” que, primeiramente, é o tempo personificado. No entanto, a partir de um segundo olhar, notamos que essa atribuição – “Velho” – pode estar se referindo ao próprio sujeito lírico. Este, ao revelar a raiva do “Velho” frente à brincadeira das crianças,

manifesta, também, sua raiva diante da “infância perdida”, da brincadeira de roda e da “mobilidade” delas, enquanto seres de um plano atemporal.

A roda é o símbolo privilegiado do “deslocamento, da libertação das condições de lugar e do estado espiritual que lhes é correlativo” (CHEVALIER, 2006:783). Sua significação cósmica está relacionada à rotação permanente, que desvela um “símbolo de renovação e do retorno das formas de existência” (CHEVALIER, 2006:784). O sujeito inserido na ciclicidade da roda é atemporal, uma vez que dissimula certa indiferença em confrontar-se com Cronos, mas prepara-se para ultrapassá-lo, a fim de alcançar o eterno. Entretanto, em contraposição à liberdade infantil, encontramos um sujeito lírico tomado pela temporalidade e pela velhice, que precisa ser empurrado em sua cadeira de rodas, quebrando a mobilidade que a simbologia da roda implica.

A imagem da revolta do tempo humanizado no “Velho” e interiorizado no eu poético mostra a falta de forças contra a morte aterrorizante e sua detenção. E essa revelação serviu de fechamento para a análise, comprovando a tentativa de atitude heróica do sujeito lírico para deter o fluxo temporal. Mas a estupefação diante da liberdade total somente por parte das crianças faz com que ele sinta a sua queda, depois da tentativa de ascensão.

### 3.2 O “eu” e o “Outro” no espelho: a transcendência do olhar

“O homem é livre, desejo e imaginação são suas asas”  
(Octavio Paz)

A profundidade de um olhar pode buscar transcender a realidade para encontrar, no sonho onírico, as “asas” imaginárias. Gaston Bachelard, em *O Ar e os Sonhos* (2001), trabalha com a mobilidade das imagens arquetípicas derivadas do elemento ar, como a asa, a nuvem, o vento, o céu e a árvore (aérea). Essa dinâmica está ligada ao poder de verticalidade dessas imagens, que correspondem ao ato heróico na luta do homem contra o tempo. Assim, nessa atitude diurna, ele pode atingir a ascensão, a partir da valorização de sua “vontade”. Mas para isso tem que aprender a lidar com a queda imaginária, que faz parte do voo onírico propiciado pela imaginação aérea.

Segundo Bachelard, “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 2001:3). O filósofo defende que é pela imaginação que o homem consegue transcender a realidade perceptível, suspendendo, por um instante, o curso ordinário das coisas. “Pelo ar, toda a vida e todos os movimentos são possíveis” (BACHELARD, 2001:47):

Se o ar simboliza um instante de repouso e de distensão, dá também consciência da ação próxima, de uma ação que nos liberta de uma vontade acumulada. Assim, na simples alegria de respirar o ar puro, encontra-se uma promessa de poder. (BACHELARD, 2001:138)

Por isso, a força de um olhar, na tentativa de buscar um instante de liberdade, é a arma na luta contra o fluir temporal no poema “O espelho”:

#### O espelho

- 1 E como eu passasse por diante do espelho
- 2 não vi meu quarto com as suas estantes
- 3 nem este meu rosto
- 4 onde escorre o tempo.
  
- 5 Vi primeiro uns retratos na parede:
- 6 janelas onde olham avós hirsutos
- 7 e as vovozinhas de saia-balão
- 8 como pára-quadistas às avessas que subissem do  
[fundo do tempo.
  
- 9 O relógio marcava a hora
- 10 mas não dizia o dia. O Tempo,
- 11 desconcertado,
- 12 estava parado.
  
- 13 Sim, estava parado
- 14 em cima do telhado...
- 15 como um catavento que perdeu as asas!

(QUINTANA, 2005:392)

No poema acima, há uma dualidade temporal manifestada dentro do sujeito lírico, através da busca por uma identidade diante do espelho. Este simples objeto abre caminho para a emergência de uma consciência sonhante, pois reflete o desejo de reviver o que passou. Negando a imagem real, o reflexo no espelho suscita a entrevisão de outra percepção que o sujeito possui de si. Então, durante o processo

de negação da imagem fornecida pela percepção, ele imagina outro universo representado.

Ernest Becker (1978), ao fazer uma leitura de Otto Rank e apontar seu pensamento no que concerne à dualidade presente no homem, conclui que:

A pessoa é ao mesmo tempo um *self* e um corpo e desde o início há confusão sobre onde “ela” realmente “está” – no seu interior simbólico ou no corpo físico. Cada reino fenomenológico é diferente. O eu interior representa a liberdade de pensamento, imaginação e a infinita esfera de ação do simbolismo. O corpo representa determinismo e demarcação. (BECKER, 1978:61)

Nesse processo de observação, em que o sujeito se divide, a tematização do duplo firma-se como resultado de uma transcendência. Assim, o passado e a infância se apresentam como formadores de um imaginário solitário, num mundo de fuga e jogo especular do adulto em errância por sua luta contra o tempo que fulmina.

Segundo Becker, “a noção de imortalidade pode ser sustentada ilimitadamente no reino dos símbolos” (BECKER, 1978:21). Dessa forma, o “eu” simbólico livre – que pode ser recriado através da imaginação – se contrapõe ao “eu” corporal, que não pode ultrapassar a realidade. O espelho instaura, assim, o choque antitético entre percepção e imaginação, entre o presente e o passado, entre “eu” corporal e o “eu” simbólico. É por essa transcendência especular que o sujeito lírico projeta sua vontade: um instante de liberdade, num espaço livre da cronologia do tempo presente. E essa pausa temporal acarreta uma transposição espacial, pois o olhar dele está fixado a uma infância cósmica, reinventada nesse reflexo.

Octavio Paz (1982) relata que o homem precisa fundir-se no tempo se quiser escapar dessa condição temporal, criando um instante único e irrepetível, já que não há como alcançar a vida eterna. A condição original do homem é reconhecer seu duplo e é assim que ele se completa e se realiza plenamente. Mesmo que nesse processo o sujeito sinta uma estranheza e uma repulsa, a ideia de liberdade, de negação da temporalidade humana, proporcionada pela “Outridade”, gera um encantamento e aceitação dessa outra entidade:

Os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e fascinação, de separação e união com o Outro, são também estados de solidão e comunhão conosco mesmos. Aquele que realmente está a sós consigo, aquele que se basta em sua própria solidão, não está

só. A verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois. Todos estamos sós porque todos somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo. (PAZ, 1982:161)

Em “O espelho”, a dualidade imaginação versus percepção está norteadada pelo poder do verbo “ver”, pois é a força de um olhar que se projeta num simples objeto do cotidiano: um espelho. Desse modo, o advérbio de negação “não” e o verbo “ver” se combinam para explicar a colocação do verbo “passar” na forma do subjuntivo, que indica possibilidade, incerteza, ou seja, algo que não é certo que aconteceu e pode, ainda, ser apenas um devaneio, algo imaginado. A simbologia do espelho é bastante ampla. Apresenta tanto aproximações com a escuridão, com o caos, com as águas estagnadas (símbolos nictomórficos), quanto relações com o poder da visão e do olhar. Assim, ele pode refletir o “conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER, 2006:393), que tanto pode estar ligado à verdade ou ser uma inversão desta. No poema, ele denota o subjetivo, ou seja, aquilo que vem do interior do sujeito lírico, o que ele realmente quer ver e não exatamente a realidade circundante. “A lição que nos dá o espelho é mostrar-nos que toda a imagem tem um inverso; ela proclama a evidência do oculto” (DURAND, 1996:243). Nesse ato, o espelho dissolve o tempo, mas, ainda, pode devorar a sua face.

A dialética do poema está expressa, também, nas estruturas aparente e sonora. Estruturalmente, o poema se divide em dois momentos: o primeiro corresponde à primeira estrofe e, o segundo, às três sucessoras. Ambos desvelam, respectivamente, as visões acerca da realidade e do devaneio. Porém, já no primeiro verso percebemos a “vontade de imaginar” diante desse sonho especular, já que a expressão “e como eu passasse” cogita a hipótese de o espelho não refletir as percepções. Assim, a possibilidade da transfiguração do real, através do imaginário, existe no limiar de um simples olhar:

1 E como eu passasse por diante do espelho  
2 não vi meu quarto com as suas estantes  
3 nem este meu rosto  
4 onde escorre o tempo.

5 Vi primeiro uns retratos na parede:  
6 janelas onde olham avós hirsutos  
7 e as vovozinhas de saia-balão  
8 como pára-quadistas às avessas que subissem do  
[fundo do tempo.

Na primeira estrofe, o sujeito descreve o que não vê no reflexo especular. Ele não vê sua condição de finitude, marcada pelo isolamento e pela velhice. Nessa reprodução, seu rosto envelhecido representa a realidade que ele não enxerga. Já na segunda estrofe, ele exprime o que está visível neste reflexo: a imaginação de uma infância perdida. Essas possíveis reminiscências emergem do passado e ressoam como se subissem do “fundo do tempo”. Ademais, a importância do verbo nesse jogo é de fundamental entendimento para a fenomenologia de um olhar que deseja a transcendência. O olhar da primeira estrofe não é o mesmo da segunda (e das posteriores). A dialética entre o “ver” e o “não ver” estabelece essa divisão entre o possível e o não possível. Por isso a importância da expressão “e como eu passasse”, já que a mesma estabelece a divisa entre as duas sendas presentes na vida do sujeito lírico.

Além disso, essa tensão deságua no ritmo do poema, através de homofonias, como as aliterações das consoantes /s/ e /t/, as assonâncias dos fonemas /o/ e /e/ e muitas rimas, principalmente internas. As rimas alternam entre as palavras que representam o fluir temporal e as que o estancam, oscilando entre batidas rápidas e fortes. A alternância entre os fonemas fechados<sup>36</sup> /e/ e /o/, confirmam a dialética entre o som mais leve – fluido – e o mais pesado – obscuro –, respectivamente. O primeiro, quando acompanhado da consoante sibilante /s/, denota a fluidez que o verbo “passar” exprime, conferindo um momento de leveza durante o devaneio especular. Já o segundo som – assombroso – é o do tempo que, junto à consoante momentânea /t/, prova o choque, a rigidez que permeia o plano real. Insistindo na concretude – mesmo perante a liberdade – essa batida percorre o poema inteiro. De um lado, o passado imaginado no espelho, “subindo” do fundo do tempo, presente nos retratos, nas janelas, nas lembranças. Do outro, as marcas da velhice no rosto, nas estantes, no quarto, enfim, a temporalidade do presente.

Nas duas últimas estrofes, a situação de oposição ameniza-se e há um instante de estancamento do fluxo temporal. Esse viés revela, primeiramente, o desconcerto de Cronos durante um devaneio voltado para a infância. Depois, o “Tempo” e o “catavento” ficam imobilizados e sem forças, já que o primeiro para e o segundo perde as suas “asas”. O curso, o movimento que a imagem do catavento

---

<sup>36</sup> Temos uma representação do fonema aberto /ɔ/ nas palavras “escorre”, “olham”, “avós” e “vovozinhas” mas não são tão significativos, diante os outros (fechados), para o que queremos exprimir

idealiza é quebrado com a perda das asas que o guia. Para Durand (2002), a simbologia da asa é derivada do ar, que é “a substância do esquema ascensional”. Por isso, no poema, a asa é sentida como símbolo da libertação (assim como a roda do poema “O tempo”), da ascensão e do voo. Ademais, está indiretamente ligada ao sujeito lírico, através da provocação do devaneio e da rapidez na “subida” para o outro plano. Segundo Bachelard, “o ar puro é consciência do instante livre” (BACHELARD, 2001:138).

No poema, a inexistência das “asas” simula a idéia contrastiva de perda de forças de Cronos e, concomitantemente, a liberdade do sujeito lírico que se encontra num estado de plenitude sagrada – livre do inimigo. Além disso, a imagem do “telhado” corrobora para idealizar um espaço alto, próximo do céu, mostrando a ascensão do sujeito que sonha com a liberdade “aérea”. Assim, a imobilidade do “Tempo” pode referir-se ao estatismo provocado pela transcendência, que se opõe ao devir. Tal senda, associada à ascensão e à verticalização, transforma a sua imagem. Por isso, sua identidade é desdobrada nas figuras do “Tempo” e do “catavento”. E é pelo espelho que podemos ver esse desdobramento da identidade de um sujeito lírico, que é finito, que é devir, mas que transcende essa verdade. Como não pode negar a realidade, ele se transporta, imaginariamente, para um mundo no qual o tempo paralisa e o catavento para de rodar. Ali, ele pode perder as suas asas, pois elas já serviram para o “voo” imaginário.

Alfredo Bosi, num artigo intitulado “*A fenomenologia do olhar*” (1988), desvela que o ser se prende ao sagrado, como a religião, para “buscar no espírito a superação da finitude carnal” (BOSI, 1988:70). E acrescenta que “transcender o olho físico é ter acesso a um mundo que desconhece a lei da morte” (BOSI, 1988:70). O olhar, movimento interno do ser, busca um significado das coisas, um sentido para a existência humana e, desse modo, torna-se a “fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito” (BOSI, 1988:66). O olho – janela da alma – é uma fronteira entre o espaço profano e o espaço sagrado, assim como os retratos e as janelas descritas pelo sujeito lírico. Ambos incluem, em si, a ideia de limite, mas também de possibilidade de acesso e de fechamento de visão. Coerente, o olhar que vê o “nascer para a luz” (infância) “contempla também o mergulhar na treva” (BOSI, 1988:68) (velhice/morte). Segundo Bosi, “o olhar é linguagem da vontade e da força antes de ser órgão do conhecimento” (BOSI, 1988:78) e é essa vontade de

imaginar que faz com que o sujeito lírico de “O espelho” consiga um instante de fuga da cronologia.

A tessitura imagética do poema revela a diferença entre um olhar móvel e intenso, percebido no primeiro momento da divisão e que, no segundo momento, torna-se frio, imóvel, só presente em si mesmo. Metáfora de uma consciência autorreflexiva e descarnada. Portanto, de um simples espaço alegórico, o espelho passa a símbolo do mundo interior do sujeito que quer se reconhecer na voz do passado, nesse mundo projetado, através desse desdobramento identitário. Segundo Gaston Bachelard, nas “trevas, o herói que luta contra o tempo vê melhor a própria luz. A solidão lhe traz o pensamento solitário, pensamento sem diversão, pensamento que se eleva, que se acalma exaltando-se puramente. O tempo vertical eleva-se” (BACHELARD, 2007:103).

Por isso é que, ao refletir a imaginação, a pureza das formas, o espelho pode tornar-se, também, um símbolo derivado do arquétipo da água. Nessa medida é que Gaston Bachelard, em *A poética do Devaneio* (1996), relaciona a imagem do poço com a busca do ser por sua origem. E essa “essência” está na infância, pois, para ele, ela “é o poço do ser” (BACHELARD, 1996:109). Assim, tal aprofundamento, segundo Bachelard, acontece através de um devaneio voltado para esse período cósmico:

Quando, no fastígio da idade, no fim da idade, vislumbramos tais devaneios, recuamos um pouco porque reconhecemos que a infância é o poço do ser. Sonhando assim a infância insondável, que é um arquétipo, bem sei que sou tomado por um outro arquétipo. O poço é um arquétipo, uma das imagens mais graves da alma humana. (BACHELARD, 1996:109)

No poema “O espelho”, há esse devaneio que é refletido no espelho e, por isso, a relação desse objeto com o poço denota a possibilidade do desenvolvimento do inconsciente, gerando uma tentativa de retorno à origem. O sujeito cria um mundo imaginário, como tentativa de fuga da realidade e esperança de reviver o passado, a infância:

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. (BACHELARD, 1996:94)

Para Bachelard, “o ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice.” (BACHELARD, 1996:96). Porém, como esse ato não passa de um produto da imaginação criadora, não há como escapar da realidade, da temporalidade a não ser por esses “instantes” de devaneio.

### 3.3 Ascensão x queda: o autorreconhecimento

“Como pude ficarmos assim?  
Nosso olhar - duro - interroga:  
O que fizeste de mim?!”  
(Mario Quintana)

Segundo Ernest Becker “não há nada como os choques da vida real para soltar as repressões” (BECKER, 1978:39). Nesse sentido é que o espelho pode ser encarado, ainda, negativamente e, com isso, “devorar” a face do sujeito lírico, que sofre com o enfrentamento da verdadeira identidade, até então reprimida. Essa revelação pode causar um grande choque, já que mostra as marcas da temporalidade. Vejamos o poema “Vidas”, que denota esse viés:

Vidas

Nós vivemos num mundo de espelhos,  
mas os espelhos roubam nossa imagem...  
Quando eles se partirem numa infinidade de estilhas  
seremos apenas pó tapetando a paisagem.

Homens virão, porém, de algum mundo selvagem  
e, com estes brilhantes destroços de vidro,  
nossas mulheres se adornarão, seus filhos  
inventarão um jogo com o que sobrar dos osos.

E não posso terminar a visão  
porque ainda não terminou o soneto  
e o tempo é uma tela que precisa ser tecida...

Mas quem foi que tomou agora o fio da minha vida?  
Que outro lábio canta, com a minha voz perdida,  
nossa eterna primeira canção?!

(QUINTANA, 2005:396)

No poema “Vidas”, o espelho perde o seu poder de contemplação onírica e passa a ser percebido como um símbolo nictomórfico, relacionado à noite. E essa visão implica, negativamente, a correlação entre o espelho e as águas negras, estagnadas, que prendem o ser no “outro lado”. Ao “roubar” a imagem do sujeito lírico, o espelho o transporta para um novo plano, que não é mais o da infância “atemporal”, mas do mundo sombrio, da finitude e da morte. Como o voo onírico é síntese de uma subida e uma descida, no final do sonho, a queda é reveladora de uma realidade circundante.

Essa possibilidade de derrota deixa o sujeito lírico revoltado diante da possibilidade de “virar pó”. Assim, a não aceitação de sua permanência no espaço onírico o faz questionar sua existência:

Mas quem foi que tomou agora o fio da minha vida?  
Que outro lábio canta, com a minha voz perdida,  
nossa eterna primeira canção?!

O desconcerto do sujeito lírico frente à finitude é motivo de reflexão e reconhecimento de sua realidade profana. A partir disso, a paisagem “pintada” no voo imaginário do poema “O espelho” cede lugar a uma nova imagem, que é a indiferença da humanidade diante de sua ausência.

A tentativa de esconder a própria identidade refletindo-a, inversamente, no espelho, foi a arma utilizada para deter Cronos no poema “O espelho”. Porém, no poema “Vidas”, a situação começa a mudar, podendo haver uma separação entre o real e o imaginário. O sujeito lírico, que antes “ascendeu” e ficou “parado no alto”, tem na queda a revelação de que esse alento foi apenas aparente. Sobre esse “reconhecimento”, Ernest Becker, ao traçar uma psicologia acerca do instinto de animalidade na negação da morte, relata o pensamento de Kierkegaard a respeito da nossa capacidade de transcendência ao percebermos a verdade e enfatiza, ainda, que não há como fugir desse enfrentamento. Segundo Becker, Kierkegaard:

(...) diz-nos que a verdade de nossa condição é nossa completa e objeta animalidade, que parece nos empurrar mais para baixo ainda na escala da auto-realização, mais longe da possibilidade de auto-transcendência. Não pode se mentir para a angústia. Uma vez que a enfrentamos, ela revela a verdade de nossa situação, e só vendo tal verdade pode-se abrir para nós uma nova possibilidade. (BECKER, 1978:109).

Becker aponta, ainda, que Kierkegaard considera a angústia um meio de educação do homem para a conquista da maturidade.

Enfim, os símbolos ascensionais – apontados neste capítulo – como formadores da imaginação diurna e aérea estão relacionados com a transcendência e, por isso, subentendem, também, a visão. Porém, por comporem um processo antitético, implicam, ainda, distância e separação. E é esse reconhecimento que verificamos no poema “Ser e Estar”:

### Ser e Estar

1 A nuvem, a asa, o vento,  
2 a árvore, a pedra, o morto...

3 tudo o que está em movimento,  
4 tudo o que está absorto...

5 aparente é esse alento  
6 de vela rumando um porto

7 como aparente é o jazimento  
8 de quem na terra achou conforto...

9 pois tudo o que é está imerso  
10 neste respirar do universo

11 - ora mais brando ora mais forte  
12 porém sem pausa definida –

13 e curto é o prazo da vida  
14 e curto é o prazo da morte

(QUINTANA, 2005:433)

Segundo Bachelard, “no reino da imaginação, a luta se dá entre a claridade e a penumbra, de bruma a bruma, de fluido a fluido” (BACHELARD, 2001:55). E depois de toda ascensão, há uma queda, mesmo que ela seja “leve”. Assim, a dialética entre “ser” e “estar” – que é tão antitética quanto percepção e imaginação, essência e aparência – é a temática norteadora do poema acima. Após aquela primeira tentativa de transcendência no poema “O espelho”, o sujeito lírico de “Ser e Estar” reconhece sua verdadeira condição, aceitando ser inútil lutar contra Cronos, A separação entre o que ele “foi” e o que ele “é” (passado versus presente)

corroborar para a amenização da revolta contra a passagem temporal, mas não implica a desistência da liberdade, propiciada pela imaginação dinâmica.

Estruturalmente, esse poema é bem diferente dos anteriores, pois apresenta 6 dísticos e 2 monósticos (no final), regularmente metrificados, formando ritmos octossílabos. Além disso, notamos uma pequena pausa na quarta sílaba, o que caracteriza o verso como sáfico quebrado. As rimas consoantes estão combinadas em AB, AB, AB, AB, CC, DE, E e D. Mas há todo um processo homofônico de rimas internas toantes, devido à recorrência por repetições de palavras, com o objetivo de reiterar a importância dos elementos linguísticos na estrutura do poema, ou seja, para intensificar o significado do conteúdo do tema presente no jogo entre “ser” e “estar”. Assim, a sonoridade dos fonemas fica assegurada por uma divisão de batidas fortes e abertas – principalmente no fonema /a/ – e fracas e fechadas – nos fonemas /o/ e /ē/ – confirmando essa dualidade. Além disso, a aliteração das sibilantes /v/, /f/ e /s/ indicam a fluidez e a continuidade do movimento que as imagens ascensionais apresentam.

No primeiro dístico, as imagens aéreas – “nuvem”, “asa” e “vento” – ao lado das imagens terrestres – “árvore”, “pedra” e “morto” – denotam, numa primeira visão, uma separação de situações contrárias, confirmada no segundo dístico pela repetição da expressão “tudo o que está” (v. 3 e 4). De um lado, a mobilidade; do outro, a fixidez. Porém, justamente a utilização do verbo “estar” como referência a esses dois conjuntos de imagens sugere algo momentâneo e não fixo, diferentemente do que implicaria se fosse o “ser” no lugar do “estar”. O primeiro conjunto de imagens demonstra a tentativa de transcender o espaço e o fluxo temporal, indicando a fluidez e instantaneidade do mundo sensível. Como símbolos ascensionais, essas presenças marcam o desejo do sujeito lírico de alcançar o divino e a desmaterialização no plano espiritual. Em contraposição, está o plano terrestre, simbolicamente representado pelo segundo conjunto de imagens. Estas, a princípio, sugerem a imobilidade, a “estaticidade” e a morte da existência terrena:

3 tudo o que está em movimento,  
4 tudo o que está absorto...

No entanto, os próximos dois dísticos confirmam a ideia de não fixidez das figuras “em movimento” e das absortas, pela utilização do adjetivo “aparente” em cada dístico:

5 aparente é esse alento  
6 de vela rumando um porto

7 como aparente é o jazimento  
8 de quem na terra achou conforto...

Já vimos que, em *O Ar e os Sonhos* (2001), Gaston Bachelard trabalha com os símbolos ascensionais que indicam a desmaterialização das formas do plano terrestre. Assim, as imagens aéreas ligam-se às terrestres, fazendo com que elas adquiram outro valor, não mais negativo:

9 pois tudo o que é está imerso  
10 neste respirar do universo

11 - ora mais brando ora mais forte  
12 porém sem pausa definida –

Esses versos mostram que a essência é o que importa para o sujeito, pois estar em uma situação, aparentemente, tranqüila e estável, não significa aceitar a cronologia e esperar pela morte. Conforme Bachelard, “a palavra asa e a palavra nuvem são provas imediatas dessa ambivalência do real e do imaginário” (BACHELARD, 2001:13) e, por isso, o homem tem o direito de poder transitar entre uma “realidade desenhada” ou um “movimento sonhado”.

A simbologia das nuvens é um convite à ascensão, e “a aglomeração das nuvens só é uma escada quando se deseja subí-la, quando se deseja – do fundo da alma – ir mais alto” (BACHELARD, 2001:46). Para Bachelard, “o sonhador caminha sobre a nuvem; é à nuvem que ele pede uma impulsão, é a nuvem que transporta como um manto enrolado ao redor da cintura, como um manto que logo é uma asa, uma asa de águia” (BACHELARD, 2001:200). Na cultura chinesa, as nuvens estão relacionadas a transformações – em que o sujeito pode extinguir sua personalidade terrena e dissolver-se no infinito. Além disso, já vimos que a simbologia da asa é derivada do ar, que é “a substância do esquema ascensional” (DURAND, 2002). Por isso, no poema, a asa é sentida como símbolo da libertação e do voo – assim como a roda do poema “O tempo” e as asas do catavento do poema “O espelho” – estando indiretamente ligada ao sujeito lírico. No entanto, a significação desse

atributo não está direcionada somente ao “desejo de voar” mas muito mais em reforçar a corporeidade através do poder de se elevar acima do peso desta vida. Exemplo disso é a própria entidade mítica de Cronos, que era alado. Não que ele fosse voar como um pássaro, mas ele era mais potente do que qualquer coisa terrestre, corpórea.

Nesse sentido, o vento – que é um arquétipo aéreo – não impede que, no poema, apareça representado por uma dupla simbologia. De um lado, as manifestações sobrenaturais do próprio Cronos, com sua força cega e violenta. Do outro, quando associado às imagens ascensionais (asa, nuvem e árvore), corrobora para a ideia de libertação e verticalidade na luta contra essa entidade devastadora. Para Bachelard, “o vento, para o mundo, e o sopro, para o homem, manifestam a expansão das coisas infinitas. Levam para longe o ser íntimo e o fazem participar de todas as forças do universo” (BACHELARD, 2001:243).

Ademais, um dos símbolos mais ricos de significação é a árvore e sua presença em várias culturas implica diversas acepções. Ela não só pode simbolizar a ascensão, como também representar um lugar sagrado e fazer uma ligação entre céu e terra, entre macrocosmo e microcosmo. Completando o quadro dos símbolos de elevação, dessa atitude heróica do sujeito lírico contra o fluxo temporal, no poema, ela aparece como a maior representante da verticalidade. Associada à simbologia da escada, “ajuda o poeta a conquistar a altura, a ultrapassar os cimos, a viver de uma vida aérea” (BACHELARD, 2001:213). Por isso, em “Ser e Estar”, o desejo de ascensão para um espaço metafísico, além do tempo, é representado, principalmente, pela árvore, pois “enraizada na terra, mas com ramos apontados para o céu, ela é como o próprio homem, uma essência dos dois mundos e da criatura medianeira entre o acima e o abaixo” (BIEDERMANN, 1993: 38).

Nesse sentido, a descida ao plano terrestre adquire valores positivos, pois, no reino da imaginação, a queda é marcada pela lentidão e, segundo Bachelard “a queda imaginária só conduz a metáforas fundamentais para uma imaginação terrestre (BACHELARD, 2001:15). E isso revela o início de uma tomada de consciência da condição mortal, para que se faça, futuramente, bom uso do tempo. Mesmo que seja preciso encarar a realidade e que se deseje a separação das condições de existência (real e imaginária), é possível não perder a vontade de viver a plenitude do instante. Segundo Bachelard, a simbologia da árvore “aérea” está diretamente relacionada ao homem, uma vez que, como a árvore, ele “é um ser em

quem forças confusas vêm ficar de pé” (BACHELARD, 2001: 213), estabelecendo certa segurança na verticalidade.

Gilbert Durand (2001) relata sobre a questão da prática ascensional do sonho acordado (devaneio bachelardiano) dizendo que, nessa ação, não é possível largar o sonhador no topo da sua ascensão, uma vez que a descida deve ser progressiva, voltando ao seu nível de partida, trazendo-o “suavemente à sua altitude mental habitual” (DURAND, 2001:193). Para o antropólogo, esses sonhos de retorno são de “aclimatação ou consentimento da condição temporal. Trata-se de desaprender o medo. É uma das razões pelas quais a imaginação da descida necessitará de mais precauções que a da ascensão” (DURAND, 2001:200). E por isso há um reforço nesse ato, que conduz à tranqüilidade e está diretamente ligado aos símbolos da intimidade (DURAND, 2001). Ademais, Durand estabelece que

a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente. Assim há toda uma literatura que se esforça por inverter os valores diurnos instaurados pelos regimes diarético da representação e, por esse fato, reabilita o duplo e os símbolos do redobramento. (DURAND, 2001:210)

Sendo assim, aquela revolta contra o fluxo temporal – apresentada nos poemas anteriores – é amenizada em “Ser e Estar”. Este poema, que finaliza o momento de revolta contra Cronos, serve como marco para uma nova relação com essa entidade. Isso porque verificamos que em *Apontamentos de História Sobrenatural* o choque com a realidade circundante, implicou uma mudança de estratégia na luta contra o mundo profano. Isso a partir da ideia de começo de uma aproximação de coisas que seriam completamente antitéticas, como os símbolos aéreos e terrestres, presentes no poema “Ser e Estar”.

## **4 A BRINCADEIRA DE FINGIR DE ESTÁTUAS: *Esconderijos do Tempo***

“Subir muito alto, descer muito baixo é permitido ao poeta que une  
terrestre ao aéreo” (Gaston Bachelard)

“Para domar a morte é preciso dela se avizinhar” (Gilbert Durand)

“ (...)O que não é visto por ninguém  
Não sabe a cor e o aspecto que tem...

Por que tudo aquilo que jamais é visto  
- não existe...(...) “ (Mario Quintana)

Depois da ascensão e do desejo de transcender a realidade material, no processo de imaginação, a queda faz parte da subida e esse retorno é apenas uma descida para o real em busca de novas estratégias na luta contra a finitude. Segundo Gilbert Durand, “paradoxalmente, desce-se para subir no tempo e reencontrar as quietudes pré-natais” (DURAND, 2001:203) e isso é resultado de um processo de inversão que acontece no Regime Noturno do Imaginário, onde a morte perde sua relação com a treva e o recolhimento ao plano terrestre é o alimento para o retorno ao “voo”. Enquanto o ser “repousa” no plano terrestre, o desejo de se esconder em lugares estratégicos – fugindo do horrendo Cronos – é a força motriz da negação da temporalidade. Tal caminho é uma forma de amenizar a revolta contra essa entidade devastadora e, por isso, pressupõe o início da aceitação da mortalidade, caracterizando a temática norteadora da obra *Esconderijos do Tempo*, de 1980.

Separar o real do imaginário, o mundo material do espiritual, foi o resultado do autorreconhecimento mostrado no último poema do capítulo anterior. A partir daí, podemos inferir que, em *Esconderijos do Tempo*, começa a tomada de consciência da existência de dois mundos: o material e o espiritual (o “de cá” e o “de lá”) e, conseqüentemente, da ideia de morte, ou seja, de uma possível passagem para o plano espiritual:

E em que mundo? Em que outro mundo vim parar,  
que nada reconheço?  
Agora, a tua voz nas minhas veias corre...  
o teu olhar imensamente verde ilumina o meu quarto.

(QUINTANA, 2005:472)

Esse encontro com o “Outro Mundo” causa, primeiramente, estupefação e estranheza, mas que ameniza-se com a presença da “Morte” – personificada – e de “Entes Sobrenaturais”, que passam a rondar o imaginário do sujeito, estabelecendo o seu contato com o “Outro” plano:

Viagem futura

Um dia aparecerão minhas tatuagens invisíveis:  
Marinheiro do além, encontrarei nos portos  
Caras amigas, estranhas caras, desconhecidos tios  
[mortos]

e eles indagarão se é muito longe ainda o outro  
[mundo...

(QUINTANA, 2005:475)

Nesse sentido é que encontramos nessa obra uma espécie de preparação à passagem para o “Outro Mundo”:

Preparativos de viagem

Uns vão de guarda-chuva e galochas,  
outros arrastam um baú de guardados...  
Inúteis precauções!  
Mas,  
se levores apenas as visões deste lado,  
nada te será confiscado:  
todo o mundo respeita os sonhos de um ceguinho  
- a sua única felicidade!  
E os próprios Anjos, esses que fitam eternamente a  
[face do Senhor...  
os próprios Anjos te invejarão.

(QUINTANA, 2005:477)

No poema acima, podemos ter uma ideia da preocupação do sujeito lírico em manter as lembranças não apenas como memórias, mas reinventá-las em sua imaginação, uma vez que o poder de transcender a visão – para além da matéria – pode ser o seu maior bem. Isso só confirma a desmaterialização das formas, derivadas do elemento ar, com a qual estamos trabalhando na poética de Mario Quintana.

Além disso, nessa transposição espacial presente em *Esconderijos do Tempo* é possível achar formas de conviver em harmonia com o passado, diferentemente da obsessão verificada em *Apontamentos de História Sobrenatural*, a partir da insistência no retorno ao estado pueril:

Os retratos

Os antigos retratos de parede  
não conseguem ficar longo tempo abstratos.

Às vezes os seus olhos te fixam, obstinados  
porque eles nunca se desumanizaram de todo.  
Jamais te voltas para trás de repente.  
Não, não olhes agora!

O remédio é cantares cantigas loucas e sem fim...  
Sem fim e sem sentido...

Dessas que a gente inventava para enganar a solidão dos  
[caminhos sem lua.

(QUINTANA, 2005:486)

Por isso, verificamos certo esforço na convivência com o “estranho” – que é Cronos –multifacetado nas imagens do relógio, dos retratos, da Morte e do Sobrenatural. O que até então era marcado por uma revolta e desejo de separação, aqui começa a haver uma conciliação, denotada pelo desejo de ignorar a passagem temporal e brincar com a imaginação nesse jogo de “esconderijos”.

Com isso, as imagens da noite, da morte, enfim, da escuridão começam a perder seu caráter negativo e passam, assim, a eufemizar a passagem temporal. Vejamos um exemplo:

A noite grande

Sem o coaxar dos sapos ou o cricri dos grilos  
como é que poderíamos dormir tranqüilos  
a nossa eternidade? Imagina  
uma noite sem o palpitar das estrelas  
sem o fluir misterioso das águas.  
Não digo que a gente saiba que são águas  
estrelas  
grilos...  
- morrer é simplesmente esquecer as palavras.  
E conhecermos Deus, talvez,  
sem o terror da palavra DEUS!

(QUINTANA, 2005:482)

Com base nas concepções de Jean Burgos (1982) acerca das modalidades de estruturação dinâmica do Imaginário, essa obra de Quintana pode fazer uma ligação com a Modalidade de Negação – Escrita de Recusa. Isso porque verificamos a tentativa de ignorar a cronologia e recuar – pelo fechamento sobre si mesmo – em refúgios espaciais, num jogo de aproximação de Cronos, para, assim, dele se esconder. Além disso, o poema acima mostra o exemplo da amenização da imagem da noite – não vista mais como sinônimo de treva. Isso é uma marca do Regime Noturno do Imaginário, proposto por Gilbert Durand. Em *Esconderijos do Tempo*, a face da morte não causa mais terror, o que faz com o que percebamos certa recusa

na lutar contra o inimigo. Os esquemas de descida e aprofundamento são os que regem essa eufemização do terror à morte, corroborando para a exploração do espaço em lugares secretos e longínquos. Segundo Durand, há uma eufemização da queda, que “é travada, amortecida em descida e, por fim, converte os valores negativos de angústia e medo em deleitação da intimidade lentamente penetrada” (DURAND, 2001:202). E, por isso, ignorar a presença da morte (tempo) é o *leitmotiv* dessa Modalidade. Vejamos um exemplo:

#### Jogos Pueris

O que nos acontece nada tem com a gente  
o que nos acontece  
são simples acidentes que chegam de olhos fechados  
num jogo de cabra-cega  
e  
mesmo a morte  
é aquela conhecidíssima, aquela antiga brincadeira  
de fingir de estátuas...

(QUINTANA, 2005:476)

A inversão eufemizante dos símbolos da noite e da morte, juntamente com os da intimidade – que denotam uma descida, um aprofundamento e uma penetração – combinam-se, num processo de similitude e analogia, para mostrar uma dupla negação vivida no plano das imagens. Isso quer dizer que é através da aproximação do inimigo (Cronos) que o sujeito pode acabar se utilizando das armas do adversário, para, assim, ignorar o seu comportamento. Essa é a nova estratégia no embate contra o inimigo em *Esconderijos do Tempo*.

#### 4.1 “A morte não é um sono eterno”: o simbolismo da inversão

“(...) apresentar o que se é no modo de não o ser.  
(...)é a essa inversão que inspira toda a imaginação da descida”  
(Gilbert Durand)

A antífrase da ideia de morte e sua “dupla negação” é um redobramento das forças na luta contra o fluir temporal. Por isso a eufemização é indicativa da inversão

das atitudes diante dessa condição. No poema “Surpresas” encontramos essa revelação como esquema norteador do pensamento do sujeito lírico:

### Surpresas

1 Sabes? Os cabelos da morte são entrelaçados de flores.

2 Não de flores mortas como essas inertes sempre-vivas,

3 Mas inquietas e misteriosas como os não desfolhados  
[ malmequeres

4 Ou bravias como as pequenas rosas silvestres.

5 As mãos da morte, as suas mãos não tem anéis,

6 Sua virgem nudez não comporta o peso da jóia,

7 Os seus olhos não são, não são uns covis de treva,

8 Mas cheios de luz como os olhos do primeiro amor.

9 Porque a morte não faz esquecer, mas faz tudo

[ lembrar,

10 Porque a morte não é, não é um sono eterno:

11 Tu vais adormecer como num berço, pouco a pouco,

12 E acordarás de súbito num vasto leito de noivado!

(QUINTANA, 2005:478)

No poema acima, a personificação da morte está expressa num jogo de dupla negação, pois ela aparece comparada a si mesma, numa oposição de valores positivos e negativos, através de metáforas e metonímias. Segundo Durand, os símbolos de dupla negação “representam a primeira tentativa de domesticação das manifestações temporais e mortais ao serviço da vocação extratemporal da representação” (DURAND, 2001: 205). É uma conversão, em que o “apresentar o que se é no modo de não o ser” (DURAND, 2001: 205) faz parte de um processo de similitude e, ao mesmo tempo, confusão da visão sobre essa possibilidade de finitude.

Estruturalmente, o poema apresenta 12 versos, irregularmente metrificados, distribuídos em 3 quadras. Num ritmo centrado, principalmente, na aliteração da sibilante /s/, complementado pelas fricativas /f/ e /v/. Esse jogo de aliterações implica o movimento que tais consoantes contínuas requerem e, por isso, denota o fluir temporal no interior do poema. Além disso, as assonâncias estão divididas em dois blocos: o primeiro corresponde à vogal brilhante /a/ – presente na tonicidade da primeira estrofe – e, o segundo, à vogal /o/ – e seus respectivos fonemas /o/ e /ɔ/



5 As mãos da morte, as suas mãos não tem anéis,  
6 Sua virgem nudez não comporta o peso da jóia,

O poder que as mãos manifestam liga-se diretamente ao sujeito lírico do poema e ao seu escapamento frente às condições temporais e espaciais, uma vez que a falta de “anéis” da morte representa a quebra do vínculo entre ambos. A relação dialética que o anel mostra refere-se à ligação amo *versus* escravo, numa ambivalência de união e separação. Por isso, inferimos que a não – prisão pelo anel pressupõe um princípio de libertação da situação de mortalidade, que a própria morte determinaria.

Outrossim, a simbologia da jóia aparece num processo irônico referente à situação da “virgem nudez” da morte e de ela não comportar o “peso”. Nessa explanação, o adjetivo “peso” atribuído à “jóia” mostra a ambivalência dessa simbologia e sua inversão, pois ao mesmo tempo em que está ligada à desmaterialização, à pureza e à leveza, aparece, também como uma união entre os opostos (precioso / horrível) colocando em choque os próprios limites da condição humana. E essa inversão presente confirma a analogia existente no poema. Para tanto, o simbolismo da jóia está diretamente relacionado a terra e à caverna, no sentido de proteção maternal. Fato que designa a importância desse esquema norteador em toda a obra *Esconderijos do Tempo*.

Finalizando a segunda estrofe e, também, as representações metonímicas da morte, encontramos a simbologia dos “olhos”, que é de fundamental importância para o entendimento do nosso trabalho como um todo. Já desenvolvemos a questão do olhar desde as manifestações transcendentais vistas no capítulo anterior, que trata da imaginação predominantemente diurna e, por isso, dos símbolos espetaculares, presentes na obra de 1976. No poema “Surpresas”, a valorização dos olhos da morte – como límpidos e verdadeiros – entra em choque com a escuridão (treva) que deveriam revelar:

7 Os seus olhos não são, não são uns covis de treva,  
8 Mas cheios de luz como os olhos do primeiro amor.

A recorrência da negação à imagem fúnebre e tenebrosa da morte, através da afirmação de uma imagem positiva do seu olhar, denota a dupla negação que faz parte desse jogo de similitude presente nos esquemas da Modalidade de Negação



## Encontro

Era uma dessas mulheres que não se usam mais.  
 Vestes de trevas e vidrilhos.  
 Cabeleira trágica.  
 Olheiras suspeitas.  
 O grito horizontal de sua boca.  
 Surgindo da noite.  
 Sumiu pela última porta do poema.

(QUINTANA, 2005: 488)

Percebemos que, nesse poema, a morte está sendo comparada a uma “mulher que não se usa mais”, ou seja, que já não existe, que não faz parte da vida do sujeito lírico. A simbologia da “cabeleira”, das “olheiras” e do “grito da boca” está exposta no sentido pejorativo, diferentemente da descrição do poema anterior. Além disso, o sujeito lírico descreve a ambiente noturno desse encontro como sinônimo de treva. Isso, aliado ao verbo “ser” no pretérito imperfeito do indicativo, implica um tempo remoto, que não existe mais, ou seja, que houve uma mudança na concepção acerca da face devastadora da morte em *Esconderijos do Tempo*.

Vejamos outro exemplo da valorização da morte no poema “Retrato do poeta na idade ingrata”:

## Retrato do poeta na idade ingrata

A minha alma era uma paisagem hirsuta:  
 cactos, palmas híspidas,  
 estranhas flores que atemorizavam (seriam aranhas  
 carnívoras?) parecia  
 um texto obscuro com pontuação excessiva;  
 tudo porque me estavam apontando alguns fios de  
[ barba;
 e cada fio era uma baioneta -calada contra o mundo:  
 só  
 tu  
 com  
 a graça aérea de um helicóptero ou de uma libélula  
 soubeste achar - naquilo- onde o campo de pouso,  
 soubeste ouvir onde cantava  
 pura  
 a face oculta...

Só tu soubeste achar-me...e te foste!

(QUINTANA, 2005:478)

No poema acima, a dualidade entre o passado e o presente acarreta a importância da “morte” na vida do sujeito lírico, que está marcado pela temporalidade e pelas marcas da velhice. Isso se dá através de uma comparação implícita, através da utilização do verbo “ser”, novamente, no pretérito imperfeito do indicativo (era). O sujeito descreve o que ele era antes da chegada dessa entidade que o faz cantar novamente e, por isso, ele sente-se vivo e fora da cronologia. A simbologia das flores, do canto, da libélula e até mesmo do helicóptero corroboram para tal libertação e pureza da morte.

#### 4.2 “Até hoje eu vivo explorando os seus esconderijos”: os jogos pueris

“A morte é a coisa mais antiga do mundo  
E sempre chega pontualmente na hora incerta...  
Que importa, afinal  
É agora a única surpresa que nos resta!”  
(Mario Quintana)

Um importante arquétipo que orienta a simbologia da profundidade e dos esconderijos é a morada. A casa apresenta os valores de intimidade, de um espaço interior que se transforma num abrigo e que, segundo Bachelard (2005) representa a função original do habitar. O sentimento de sensibilidade e intimidade que a casa pressupõe está ao lado da imobilidade, pois “a casa mantém a infância imóvel” (BACHELARD, 2005:27). É pelas lembranças – associadas à imaginação – que os refúgios serão construídos e, com isso, a ideia de imobilizar o tempo torna-se possível nos mais diversos cantos de esconderijos. Vejamos o poema a seguir:

##### A casa grande

1 ...mas eu queria ter nascido numa dessas casas de meia-água.  
2 com o telhado descendo logo após as fachadas  
3 só de porta e janela  
4 e que tinham, no século, o carinhoso apelido  
5 de cachorros sentados.  
6 Porém nasci em um solar de leões.  
7 (... escadarias, corredores, sótãos, porões, tudo isso...)  
8 Não pude ser um menino da rua...  
9 Aliás, a casa me assustava mais do que o mundo, lá fora.  
10 A casa era maior do que o mundo!  
11 E até hoje  
12 - mesmo depois que destruíram a casa grande -  
13 até hoje eu vivo explorando os seus esconderijos...

(QUINTANA, 2005:479)

No poema “A casa grande” a simbologia da morada evoca os valores de intimidade e, por isso, a casa – imaginada como um “ser vertical” – denota a consciência de verticalidade e de centralidade. Por isso, o simbolismo do centro aparece como um dos maiores aportes do princípio aéreo, que não só orienta a temática desse poema, como também rege a poética de Quintana.

Segundo Bachelard “o bem-estar devolve-nos à primitividade do refúgio. Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se” (BACHELARD, 2005:104). A morada está diretamente ligada à estabilidade do homem e, com isso, a busca pelo centro implica sua reconstrução. Ademais, Bachelard acrescenta que

na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. (...) Sempre nos devaneios ela é um grande berço. (BACHELARD, 2005:26)

Por apresentar um caráter sagrado, o “Centro” é um espaço especial, onde as hierofanias se manifestam. Por isso o papel da casa na ligação entre o céu e a terra, pela verticalidade e altura. Para ascender, o sujeito tem que fazer essa ligação, ou seja, precisa estar na terra e achar o seu centro. Porém, a terra apresenta a cronologia e, nesse sentido, é preciso que encontremos formas de imobilizar o tempo enquanto buscamos forças no ambiente terrestre. Ainda conforme Bachelard,

por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (BACHELARD, 2005:28)

É criando um espaço sagrado que o sujeito lírico do poema “A casa grande” quer encontrar a arma para imobilizar o inimigo.

No que concerne ao nível de estrutura aparente, o poema apresenta 13 versos, distribuídos em apenas 1 estrofe. O início pela aposiopese, seguida da conjunção adversativa “mas”, pressupõe que o sujeito lírico está falando algo

anteriormente e, além disso, a exposição se dá numa linguagem extremamente cotidiana, o que faz com que o poema se aproxime do caráter narrativo. Além disso, a sonoridade mostra-se sustentada pelas rimas e assonâncias, principalmente.

Assim, podemos perceber que essa temática do poema – referente à temporalidade e a existência do sujeito lírico – pode ser compreendida e dividida em 3 momentos. O primeiro está relacionado ao passado (distante), a uma infância sonhada; o segundo, a um passado recente e, o último, ao presente do sujeito. Ao tempo da infância “desejada” compreende os cinco primeiros versos, os quais são sustentados pelos verbos que indicam o penetrar e o aprofundar no “aconchego” de uma casa simples:

1 ...mas eu queria ter nascido numa dessas casas de meia-água.  
 2 com o telhado descendo logo após as fachadas  
 3 só de porta e janela  
 4 e que tinham, no século, o carinhoso apelido  
 5 de cachorros sentados.

A estrutura rítmica desse primeiro bloco fica assegurada nas homofonias por meio das rimas internas e assonâncias nos finais dos versos, que estão sustentadas pelo jogo antitético entre as vogais /i/ e /a/. Enquanto a assonância da vogal aguda pressupõe uma angústia, uma dor, que pode ser pela saudade desse tempo pueril, a segunda, vogal brilhante – apoiada pela sibilante /s/ – faz alusão ao escorrer das águas que descem pelos telhados da casa “sonhada”.

Já os versos 4 e 5 apresentam assonância do fonema /o/ a partir dos termos “apelido” e “sentado”, referindo-se à imagem do “telhado”. Nesse jogo rítmico, encontramos também a sinestesia dos sons dos fonemas /a/ e /i/, formando essa dialética entre a fluidez do tempo de uma infância desejada com a dor de não ter sido como o sujeito queria. Além disso, os esquemas que compõem esse primeiro bloco, regido pelos verbos “queria”, “ter nascido” e “tinham”, juntamente com o gerúndio “descendo”, denotam a vontade de recolhimento do sujeito lírico à proteção dessa casa de “meia-água”, com o telhado que lhe abrigaria das tempestades e das chuvas. No final desse conjunto, a visão de um movimento – que está acarretado pelas assonâncias da vogal brilhante /a/ – é quebrada pela vogal /o/ com a indicação de estabilidade após esse “escorregamento” pelos telhados “protetores”.

No entanto, no segundo bloco – que corresponde ao tempo passado realmente vivido pelo sujeito lírico – há um choque diante da perplexidade da verdadeira morada, que assustava e não recolhia o ser. Vejamos o trecho:

6 Porém nasci em um solar de leões.  
 7 (... escadarias, corredores, sótãos, porões, tudo isso...)  
 8 Não pude ser um menino da rua...  
 9 Aliás, a casa me assustava mais do que o mundo, lá fora.  
 10 A casa era maior do que o mundo!

O início pelo conector adversativo “Porém” já mostra a quebra com o que ele estava descrevendo anteriormente. Assim, a expressão “solar de leões” está em oposição ao aconchego da casa de meia-água descrita nos primeiros versos.

Tais assonâncias seguem oscilando entre as vogais que indicam a estabilidade e o movimento. Este, está assegurado, ainda, pela aliteração da sibilante /s/, juntamente com as expressões “escadarias”, “corredores”, “sótãos” e “porões”. O fluxo temporal está presente nessas imagens e nas sinestésias dentro do poema. Portanto, percebemos que a vontade de imobilizar Cronos é que está implícita na assonância do fonema /o/ e o fechamento que ele sugere. Além do mais, os esquemas verbais desse conjunto estão divididos entre o passado mais remoto (daquela infância desejada descrita no trecho anterior), através do pretérito imperfeito do indicativo: “assustava” e “era”, e o pretérito perfeito do indicativo, acompanhado pelo advérbio de negação “não” em “não pude ser”. A lamentação do sujeito por não ter nascido naquele “paraíso”, mas num lugar tomado pela temporalidade, é uma prova de que ele se sente deslocado do seu centro e não pode ser o que realmente gostaria. Segundo Bachelard,

a casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. (BACHELARD, 2005:25)

É por isso que a expressão “solar de leões” (v.6) sintetiza ora o medo do sujeito diante de Cronos, ora implica a busca pela luz da morada. Estar na companhia de leões denota ser engolido pelo tempo, ou seja, envelhecer. Além disso, a imagem dos leões está ligada à simbologia do ouro e, assim, ao poder, à sabedoria, pois eles

são os “reis” dos animais terrestres. Nesse sentido, podemos inferir que mesmo que essa “força” esteja relacionada a Cronos, o sujeito pode dominar o inimigo e procurar a luz nessa descida à morada.

As simbologias das escadarias, dos corredores, dos sótãos e dos porões são de grande sustentação para a intenção de se esconder dos “leões”, ou seja, de Cronos. As escadarias – como arquétipo da ascensão e do centro – têm o poder de fazer a ligação entre os planos terrestre e aéreo e, assim, levar o sujeito lírico à liberdade desejada. Já os corredores são os labirintos que ele deve percorrer na terra para fugir da mortalidade. Assim, o sujeito pode escolher parar no sótão ou no porão, uma vez que cada um apresenta sua peculiaridade na relação com o fluxo temporal e com as lembranças “aprisionadas” em seus cantos.

A profundidade do porão faz com que possa surgir o encontro com os seres mais misteriosos, pois nesse espaço, “há trevas dia e noite” (BACHELARD, 2005). Esquivar-se no porão é recolher-se ao útero protetor na tentativa de imobilizar Cronos, mas isso ainda pressupõe um medo e não a total negação dessa entidade. Já no sótão, os medos “racionalizam-se facilmente” (BACHELARD, 2005:37), pois essa experiência da altura, da luz pode dissipar os temores da noite e da escuridão do porão. Por isso, o sujeito que sonha no sótão consegue imobilizar Cronos. Segundo Bachelard, “o sonhador sai das profundezas da terra e entra nas aventuras da altura” (BACHELARD, 2005:42). Assim, as imagens desses esconderijos movimentam-se na dialética do oculto e do manifesto, na medida em que o sujeito lírico de “A casa grande”, ao esconder-se do inimigo, “entra em sua concha” para preparar uma “saída”.

A casa, associada ao Universo, representa o centro do “eu” e, no poema, a sua estabilidade diante do fluxo temporal. Esse simbolismo feminino, ligado ao refúgio, à imagem da mãe, da proteção, do seio maternal, corrobora para expressar o estado interior de um sujeito que quer buscar na descida o alimento para seguir seu voo onírico (que o princípio aéreo requer). Destarte, o último momento temporal é o presente, que finaliza o poema, terminando com a exposição da imensidão desse universo de esconderijos de Cronos e a permanência desse jogo pueril, através da aposiopese final:

11 E até hoje  
 12 - mesmo depois que destruíram a casa grande -  
 13 até hoje eu vivo explorando os seus esconderijos..

Gaston Bachelard (2005), ao relatar sobre a simbologia dos cantos, explana que esse espaço da casa “é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade. Nele, a imobilidade irradia-se” (BACHELARD, 2005:146). Por isso, os “esconderijos” explorados pelo sujeito lírico pressupõem a existência dos cantos nessa casa “onírica”, pois ali ele pode negar a existência de Cronos, num jogo de esconde-esconde. Bachelard acrescenta, ainda, que

subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo é permitido ao poeta que une terrestre ao aéreo. (BACHELARD, 2005:155)

Portanto, o regresso a terra – que pressupõe uma descida à realidade para um repouso – é apontado em *Esconderijos do Tempo* como uma forma de negar a existência de Cronos. Brincar com a morte, eufemizando sua presença, foi a arma escolhida nessa luta. Assim como a árvore é um refúgio para o pássaro, o ninho – espaço de repouso – está associado à idealização da casa simples, proposta pelo sujeito lírico do poema “A casa grande”. Depois de explorar e imaginar esse “espaço feliz”, esse “centro paradisíaco”, enfim, essa constelação da intimidade – que é a morada – o sujeito muda de tática. A partir disso, a água será o elemento de purificação do homem que deseja alcançar a eternidade, desmaterializando-se do plano terrestre.

#### 4.3 “O mar...onde tudo recomeça”: a harmonia cósmica

“Joga no abismo aquilo que tens de mais pesado!  
 Homem, esquece! Homem, esquece!  
 Divina é a arte de esquecer! Se sabes elevar-te,  
 Se queres estar em casa nas alturas,  
 Joga no mar aquilo que tens de mais pesado!  
 Eis o mar, joga-te no mar.  
 Divina é a arte de esquecer”. (Nietzsche)

Conforme Gaston Bachelard (2001) a viagem aérea “aparece como uma transcendência fácil da viagem sobre as águas, depois que compreendemos o sentido profundo da felicidade embalada e a aproximamos da doçura das viagens oníricas” (BACHELARD, 2001:43). Assim, a água – símbolo da libertação das formas – aparece como arquétipo norteador do desejo de purificação da alma antes da desmaterialização. Procurar a própria evolução para ascender ao plano espiritual e alcançar a eternidade é o desejo de um “ser” aéreo. Vejamos o poema a seguir:

#### Evolução

- 1 Todas as noites o sono nos atira da beira de um cais
- 2 E ficamos repousando no fundo do mar.
- 3 O mar onde tudo recomeça...
- 4 Onde tudo se refaz...
- 5 Até que, um dia, nós criaremos asas.
- 6 E andaremos no ar como se anda na terra.

(QUINTANA, 2005:481)

No próprio título “Evolução”, já entendemos que o poema trata da luta de um sujeito lírico pelo alcance da liberdade aérea. Esse poema é marco da passagem das obras *Esconderijos do Tempo* (1980) para *Baú de Espantos* (1986), no que concerne à mudança de atitude com relação ao fluir temporal. A simbologia da noite – ligada à proteção e à descida ao plano terrestre – aparece, ainda, associada à água, no sentido de obter a harmonia cósmica. Segundo Chevalier (2006), “mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia” (CHEVALIER, 2006:15). Por isso, essa descida, como meio de purificação, é como uma morada sobre a água contra os “inelutáveis valores terríficos da morte” (DURAND, 2001).

O aspecto expressivo formal do poema se dá de forma simples, uma vez que sua construção compreende apenas 6 versos, livremente metrificados, mas com forte poder sonoro, lexical e imagístico. Sonoramente, a fluidez da sibilante /s/ denota o deslizamento que a imagem do mar pressupõe. A aliteração dessa consoante – em harmonia com a assonância da vogal brilhante /a/ – propõe o movimento das ondas do mar que podem ser equiparadas ao próprio fluir temporal. Nesse momento, verificamos que o sujeito lírico sonha com sua descida às águas

“renovadoras” e, ao mesmo tempo, com sua inserção no devir. Ao lado da simbologia da “noite” e do “sono” – que denotam o repouso – o mar aparece como a morada desejada para uma renovação que se aproxima:

3 O mar onde tudo recomeça...

4 Onde tudo se refaz...

No poema, evoluir que dizer regenerar-se corporal e espiritualmente e, na água - que é símbolo da fertilidade, da pureza e da sabedoria – o sujeito pode se “refazer” para ser conduzido à eternidade. Essa imersão no mar, para regenerar-se, está exposta também na própria construção do poema, através da recorrência de aposiopeses nos versos acima. Essa figura de pensamento aparece para marcar a imagem de eterno recomeço do tempo, pressupondo a libertação da matéria e a eternidade. O mar – “símbolo da dinâmica da vida” (CHEVALIER, 2006) – indica que tudo sai e retorna a ele e isso está presente desde nascimentos, como transformações e renascimentos. Por isso, representa a ambivalência, ou seja, a vida e a morte. Porém, nesse viés dos estudos do Imaginário, essa entidade aparece como reconciliadora dos contrários, já que é pelo “Mar” que se vai para o “Outro Mundo” - plano já aceito pelo sujeito poético de *Esconderijos do Tempo*. Encontramos, assim, a necessidade de, nesse aprofundamento, nessa alegria de navegar, enxergar melhor para alçar o voo tão esperado.

Segundo Gilbert Durand, os esquemas de intimidade presentes nas estruturas Místicas do Regime Noturno do Imaginário, que são os de “encaixe” e “redobramentos”

não passavam de prefiguração no espaço da ambição fundamental de dominar o devir pela repetição dos instantes temporais, vencer diariamente Cronos já não com figuras e num simbolismo estático, mas operando sobre a própria substância do tempo, domesticando o devir. (DURAND, 2001:281)

Por isso, esses atos giram em torno do domínio do próprio tempo, já que ele “faz passar os seres através das peripécias dramáticas da evolução” (DURAND, 2001:282). Assim, o antropólogo acrescenta que

todos os símbolos da medida e do domínio do tempo vão ter tendência para se desenrolar seguindo o fio do tempo, para ser míticos, e esses mitos serão quase sempre sintéticos que tentam

reconciliar a antinomia que o tempo implica: o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele. (DURAND, 2001:282)

No poema “Evolução”, o mar aparece como meio de lançar para longe todos os pesos, todos os seus desgostos, todos os seus remorsos, enfim, tudo o que faz o sujeito lírico olhar para o passado. Tirar o “peso” do medo de Cronos e aceitar-se como ser fluído (e finito) é a próxima atitude nessa luta contra a morte. Reconciliar-se com a mortalidade é a estratégia sustentada em *Baú de Espantos*: última obra de nosso estudo.

## **5 A LIBERDADE AÉREA: *Baú de Espantos***

“Morrer, enfim, é realizar o sonho  
Que todas as crianças têm...  
O motivo? Só elas sabem muito bem:  
Fugir...fugir de casa! “  
(Mario Quintana)

“É-se devorado pelo tempo não porque se vive no Tempo,  
mas porque se acredita na realidade do Tempo e portanto  
esquece-se ou despreza-se a Eternidade” (Mircea Eliade)

“(...) mas que mundo, que sonhos, que esperanças

se houvesse apenas jovens e crianças,  
e os Poetas...que não tem nenhuma idade  
e inauguram o mundo a cada instante!”  
(Mario Quintana)



O mistério pela descoberta do “Outro Mundo” cede lugar à aceitação dessa passagem como “destino final”, a fim de alcançar a liberdade da desmaterialização:

#### Poema Transitório

(...) é preciso partir  
é preciso chegar  
é preciso partir é preciso chegar... Ah, como esta vida  
[é urgente!

... no entanto  
eu gostava mesmo era de partir...  
e - até hoje - quando acaso embarco  
para alguma parte  
acomodo-me no meu lugar  
fecho os olhos e sonho:  
viajar, viajar  
mas para parte nenhuma...  
viajar indefinidamente...  
como uma nave espacial perdida entre as estrelas.

(QUINTANA, 2005:580)

O poema acima representa a vontade de lançar-se ao destino e aceitar-se como mortal, já que o poder da imaginação é infinito e pode levar-nos a qualquer lugar, ou a um “lugar qualquer”. Simplesmente porque a própria poesia propõe a reconstrução do tempo linear, pela transformação dele em mito, ou seja, em sagrado. A ideia do recomeço – proposta pela simbologia do mar – já vem aparecendo desde o final do capítulo anterior e está ligada, ainda, à musicalidade e ao ritmo, que são componentes da poesia. Assim, o renascimento, a música, a criação e a purificação pela água são os principais esquemas norteadores da obra *Baú de Espantos*, de 1986, que mostra a “aceitação” do curso temporal como meio para alcançar a libertação:

#### Viagem

O sono é uma viagem noturna:  
o corpo – horizontal – no escuro  
e no silêncio do trem, avança,  
imperceptivelmente avança... Apenas  
o relógio picota a passagem do tempo.  
Sonha a alma deitada no seu ataúde:  
lá longe  
lá fora  
no fundo do túnel,



- sabes onde irão dar?

Caminhos são mais antigos  
que a redondeza da terra.  
Eles não descem os horizontes...  
seguem, sozinhos, no ar.

(E ai dos caminhos que levam  
de volta ao mesmo lugar!)

Dizem que os deuses morreram?  
Um deus sempre está sepulto  
para depois ressuscitar...

Vimos do fundo do mar,  
no entanto, estamos na Lua...

Mas como se há de parar?

(Homens, sementes ocultas  
cujo sonho é germinar...)

E àquele que um dia foi  
do antigo Jardim expulso

ofertaremos os frutos  
da Grande Árvore Estelar.

(QUINTANA, 2005:589)

A simbologia dos caminhos está estritamente ligada à do destino e, com isso, ambas fazem alusão ao movimento. Porém, no viés das ciclicidade do tempo, o movimento não morre, só muda de direção e é isso que permite o eterno retorno. Aceitar-se como ser finito, não corresponde, necessariamente, entregar-se ao “destino final”. A luta contra essa condição continua, mas muda-se de estratégia para desdobrar o inimigo.

### 5.1 “Deixa-me fluir, passar, cantar”: a “conciliação” dos contrários

“A coisa mais natural da vida é a morte;  
A coisa mais absurda da vida é a própria vida”.  
(Mario Quintana)

Gaston Bachelard, num capítulo de *O Ar e os Sonhos* (2001) apresenta o psiquismo ascensional de Nietzsche, trabalhando com as propostas do filósofo alemão no que concerne à ideia da verticalidade e o sonho do voo. Segundo o

pensamento de Nietzsche<sup>37</sup>, o mar está ligado ao resgate das energias para o plano ascensional, já que não se aprende a voar “de repente”:

Lança-te no mar, mas não para encontrar ai a morte no esquecimento, senão para votar à morte tudo o que em ti não podia esquecer. (...) Então se realizará a inversão decisiva que te marcará com o signo do sobre-humano. Serás aéreo, surgirás verticalmente, rumo ao céu livre. (NIETZSCHE apud BACHELARD, 2001:145)

É esse o viés que tentaremos mostrar neste primeiro momento da leitura de *Baú de Espantos*, uma vez que percebemos o desejo do sujeito poético em jogar-se para o mar, onde ele poderá renovar suas forças. Vejamos o poema a seguir:

Deixa-me seguir para o mar

1 Tenta esquecer-me... Ser lembrado é como  
2 evocar um fantasma... Deixa-me ser  
3 o que sou, o que sempre fui, um rio que vai fluindo...

4 Em vão, em minhas margens cantarão as horas,  
5 me recamarei de estrelas como um manto real,  
6 me bordarei de nuvens e de asas,  
7 às vezes virão a mim as crianças banhar-se...

8 Um espelho não guarda as coisas refletidas!  
9 E o meu destino é seguir... é seguir para o Mar,  
10 as imagens perdendo no caminho...  
11 Deixa-me fluir, passar, cantar...

12 toda a tristeza dos rios  
13 é não poderem parar!

(QUINTANA, 2005:590)

O poema “Deixa-me seguir para o mar” apresenta explicitamente o tema do fluir temporal e o desejo do eterno recomeço das coisas. Equiparando-se ao “rio”, o sujeito lírico deseja seguir seus caminhos, “aceitando” a sua condição de ser mortal. As lembranças não o aprisionam mais, pois o que ele quer é “fluir, passar e cantar”. Porém, essa aceitação da morte é apenas aparente e, ainda, uma nova forma de enganar Cronos, já que o ato de “cantar” representa a própria libertação do sujeito lírico do curso temporal. À medida que verificamos o transcurso do tempo – pelo

<sup>37</sup> Gaston Bachelard limita-se quase exclusivamente ao exame das *Poesias* e da obra *Assim falava Zaratustra*.

movimento que as imagens do “rio” e do “Mar” adotam – há também a eterna renovação espiritual do ser, determinadas pelo elemento água.

No que se refere ao sentido geral do poema, sua estrutura aparente está composta por 13 versos, distribuídos em 4 estrofes – irregularmente metrificadas. Tal construção determina um ritmo fortemente marcado, devido à força da sonoridade com as rimas internas, com as assonâncias e com as aliterações. Já na primeira estrofe, há uma espécie de divisão do verso pela utilização de aposiopeses nos dois primeiros e uma vírgula no terceiro. Esses recursos causam o efeito de pausa, indicando uma quebra no movimento. A pausa sonora (e métrica) segmenta a estrutura sintática que continua no mesmo verso, mas como se fosse um novo, já que a oração seguinte inicia por letra maiúscula. Após o final desse segmento, há ainda, dois *enjambement*, indicando uma ondulação:

1 Tenta esquecer-me... Ser lembrado é como  
2 evocar um fantasma... Deixa-me ser  
3 o que sou,o que sempre fui, um rio que vai fluindo...

A homofonia se estabelece a partir do jogo entre a assonância das vogais brilhantes /a/ e /e/ e a aliteração das consoantes contínuas // (líquida) e /r/ (vibrante) reforçadas pelas nasais /m/ e /n/.

A partir desse processo homofônico no poema, podemos sentir a agitação das ondas do mar. As consoantes líquidas denotam a fluidez, o escorregando e, com o apoio das vogais brilhantes, ouvimos os rumores das águas. Tal movimento de ondulação segue ao longo do poema, mesmo que, em certo trecho, haja nova pausa causada pela aliteração da nasal /m/, apoiada pela fricativa /v/, as quais transmitem a sensação de lentidão desse fluir:

4 Em vão, em minhas margens cantarão as horas,  
5 me recamarei de estrelas como um manto real,  
6 me bordarei de nuvens e de asas,  
7 às vezes virão a mim as crianças banhar-se...

A recorrência da preposição “em” e dos pronomes oblíquos “me” e “mim” nos versos acima precisam a ideia inicial apresentada pelo sujeito lírico que diz aceitar essa fluidez do tempo, mas para enganá-lo. Nesse momento do poema, verificamos a transposição da identidade do “eu” para o o “rio”, que “vai fluindo”. O primeiro

verso dessa estrofe indica a ineficácia da passagem das horas diante de sua imagem. E é a simbologia das “estrelas”, das “nuvens” e das “asas” que corroboram para a significação dessa libertação de Cronos. Já vimos que esses arquétipos são construtores do esquema ascensional, que rege o pensamento do “ser” aéreo presente em Mario Quintana.

Por fim, o sujeito lírico de “Deixa-me seguir para o mar” defende que é preciso esquecer as lembranças “presas” num tempo passado e seguir o seu destino, aceitar esse curso temporal:

8 Um espelho não guarda as coisas refletidas!  
 9 E o meu destino é seguir... é seguir para o Mar,  
 10 as imagens perdendo no caminho...  
 11 Deixa-me fluir, passar, cantar...

Mais uma vez compreendemos a recorrência de aposiopeses, indicando o eterno recomeço. Os esquemas dos verbos “fluir”, “passar”, “cantar”, “seguir”, juntamente com os substantivos “caminho” e “destino”, confirmam o sentido da passagem para um outro plano, que a imagem do “Mar” e seu movimento indicam. Além disso, as formas verbais “cantarei”, “recamarei” e “bordarei” pressupõem a “reinvenção” do sujeito nesse processo de purificação, através de uma proteção, uma espécie de mecanismo de defesa contra Cronos. Tais esquemas que governam o poema fazem parte da atitude de “fingimento” de aceitação e “conciliação” com esse monstro, para que, assim, o sujeito possa renovar sempre e alcançar a eternidade. E é nesse sentido que o poema termina com uma ambigüidade. Vejamos os versos finais:

12 toda a tristeza dos rios  
 13 é não poderem parar!

Na medida em que o sujeito lírico equipara-se ao rio e diz que a tristeza deles (sua e do rio) é não poderem parar, ele quer indicar que ambos são movimento e, nesse caso, tempo. Porém, esse curso pode ser circular e a própria imagem formada pelo som das vogais confirma essa assertiva. Isso porque apenas esses dois últimos versos estão metrificados em redondilha maior, o que transmite a sensação do canto, das canções, que geralmente são ritmadas em versos de 7 sílabas métricas. Por isso o poema é finalizado com essa dupla significação, que na verdade é a





No nível lexical, o esquema que indica movimento está centrado no verbo “passar” – conjugado no presente do indicativo e flexionado no plural – e na expressão “ventarolagem”. Já a pausa se dá a partir da locução verbal “é preciso escolher” e dos substantivos “pensamento” e “elaborações geométricas”, os quais denotam a racionalidade do espaço profano. O choque pode ser percebido através da conjunção adversativa “mas”, que prova essa dúvida inicial e necessidade de escolha do “poeta”. Esse vocativo está direcionado ao próprio sujeito lírico, pois é ele quem deve decidir por qual caminho vai seguir. Com isso, o ponto final do último verso desse trecho, após o *enjambement*, é a síntese dessa oposição, pois pressupõe o fechamento da ideia e, assim, a resposta começará a ser desenvolvida no momento posterior:

6 E, no espaço liberto – liberto do tempo –  
 7 assenta, pedra a pedra, a tua pirâmide:  
 8 o resto é canção... Canção é feita de vento.  
 9 Do vento que faz o tempo, lento devorador de  
     [pirâmides...]

Nos versos acima, notamos que há uma avaliação dos dois caminhos, os quais aparecem, ainda, em contraste. Essa oposição se forma a partir do choque do verbo “assentar” com o adjetivo “devorador”, já que o primeiro reforça a firmeza da construção e, o segundo, da destruição. Segundo o sujeito lírico, é no espaço liberto do tempo que ele pode “construir” ou reconstruir a sua vida, que está metaforicamente representada pela pirâmide. Já o “resto” – que é feito de vento e pode se desfazer – seria a senda da canção, da música. Porém, notamos que é esse o ponto chave da ideia de dissimulação do sujeito para enganar o inimigo. Ele apresenta o lado “concreto” como liberto da cronologia, mas na verdade é a canção que o torna livre e o faz renovar sempre. Verificamos, nesse viés, a simbologia do vento ligada ao Cronos – tempo devastador. Assim, a canção, sendo feita de vento, também estaria corroborando para a deterioração do sujeito. Ademais, as imagens do poema estão estritamente ligadas ao refazer existencial e à renovação espiritual. De um lado, o corpo – representado pela pedra – e, de outro, o espírito e sua relação com o sopro criador.

A estrutura homofônica desses versos está assentada nas aliterações de consoantes momentâneas, como a /p/, apoiada pelas /t/, /d/ e /c/, as quais produzem um sentimento de ruído seco e um choque explosivo, ou seja, transmitem a

sensação do “peso” do tempo. Já ao lado das imagens aéreas – que comprovam a circularidade e o deslizar da musicalidade que a canção propõe – encontramos as fricativas /s/, /z/, /f/ e /v/. Percebemos, ainda, que as rimas entre “vento”, “tempo e “lento” estão apoiadas nas nasais, dando a impressão das batidas de um relógio. Por fim, nesse trecho, a métrica se torna mais presente, pois há uma oscilação de redondilhas menor e maior, que confirmam a musicalidade da “canção”. Com a recorrência de aposiopeses, indicando pausa, é possível notarmos o movimento ondular – como um sopro ou um vento – simulando o ato da construção da vida pela canção.

A coesão textual fica assegurada pelo nível imagético do poema, que é riquíssimo. Isso porque a síntese do pensamento de conciliação entre os opostos se forma pela simbologia da pirâmide. No verso “assenta, pedra a pedra, a tua pirâmide” (v.7) o sujeito pode estar falando da construção da sua vida, mas também da renovação desta pela sua morte, devido à imagem de um túmulo que está relacionada à pirâmide. Segundo Chevalier (2006), ela apresenta a dupla significação de “integração e convergência” e está rigorosamente ligada ao arquétipo ascensional da árvore invertida. E por esse caráter de convergência ascendente, que é uma espécie de consciência de síntese, a pirâmide pode ser uma das formas de comunicação entre dois mundos: “um mundo mágico, ligado aos ritos funerários de retenção indefinida da vida ou de passagem para uma vida supratemporal, e um mundo racional, que evocam a geometria e os modos de construção” (CHEVALIER, 2006:720).

Por isso, no verso “Do vento que faz o tempo, lento devorador de pirâmides...” (v.9), a atribuição de aposiopeses ao lado da imagem das pirâmides corrobora para a assertiva de re(criação) da vida. Mesmo que o tempo possa destruir a pirâmide, o aceita essa condição, para que possa aderir, enfim, à ciclicidade e renovar sua construção. O poema termina, então, com uma adversativa que precisa a escolha de confluência entre os opostos:

- 10 Mas só se pode construir cantando! E então?
- 11 Passam as belas na passarela.
- 12 Cantam as belas na passarela,
- 13 com seus vestidos da cor do tempo

Unindo o canto à construção, a renovação se faz presente e o tempo adquire o caráter sagrado, mítico, ou seja, retorna sempre. A imagem da “passarela” refere-se aos caminhos da existência e do curso temporal. Pelo esquema norteador do movimento – que se dá a partir das formas verbais “passam” e cantam” – inferimos que o adjetivo “belas” está ligado tanto à vida quanto à morte, já que indica a renovação. A vida “corre”, dando lugar para a morte e, depois, tudo se inicia novamente. Os caminhos, que as passarelas representam, marca a passagem de um plano para o outro: o divino – regido pela canção – e o mundo profano, tricotado pelo tempo. E é essa ascensão à realidade absoluta que o sujeito lírico deseja. Por isso, aceitar a morte é a melhor forma de se conciliar com ela. Segundo Octavio Paz,

a morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. A morte não é uma falta da vida humana, ao contrário, ela a completa. Viver é ir para diante, avançar para o desconhecido e este avançar é um ir ao encontro de nós mesmos. Portanto, viver é enfrentar a morte. (PAZ,1982:182)

A “aceitação” da condição mortal do ser é que está presente nesse momento da poética de Mario Quintana, em que o fingimento do sujeito poético de *Baú de Espantos* o conduz à plenitude de um momento livre da cronologia. O “instante sagrado” pode ser alcançado por várias sendas, as quais estão sendo apresentadas ao longo dos poemas. Vejamos outro um exemplo da ideia de ciclicidade do tempo:

A nossa canção de roda

A nossa canção de roda  
 tinha nada e tinha tudo  
 como a voz dos passarinhos

— mas que será que dizia?

A nossa canção de roda  
 era boba como a lua.  
 Mas a roda dispersou-se  
 cada qual perdeu seu par...  
 Agora,  
 nossos fantasmas meninos  
 talvez a cantem na lua...  
 talvez que junto a algum leito  
 a morte a esteja a cantar  
 como quem nana um filhinho...  
 A nossa canção de roda  
 tinha nada e tinha tudo:

era  
 uma girândola de vozes  
 chispando  
 mais lindas do que as estrelas  
 era uma fogueira acesa  
 para enganar o medo, o grande medo  
 que a Noite sentia  
 da sua própria escuridão.

(QUINTANA, 2005:600)

Já vimos que a água e, agora, a música são formas que conduzem a tal liberdade Aliada à imaginação, a canção tem o poder de renovar o espírito do ser e, assim, transfigurar a realidade circundante. Viver cada instante e aceitar a existência finita não quer dizer aderir à cronologia.

Mircea Eliade, em *Imagens e Símbolos* (1979) e *Mito do Eterno Retorno* (1992) abrange as concepções e “técnicas” de saídas do tempo profano, através de rituais e repetições do mito de criação e diz que

o importante nem sempre é renúncia à sua situação histórica esforçando-se em vão por atingir o Ser universal, mas sim ter constantemente no espírito as perspectivas do Grande Tempo, continuando a cumprir o seu dever no tempo histórico (ELIADE, 1979:68)

E essa “iluminação instantânea” é uma espécie de salto para fora do Tempo e, por isso, uma libertação da memória e abolição do passado. O poema exemplificado acima confirma o pensamento e o desejo de viver o “Grande Tempo” ao encontrar na “canção de roda” a forma de libertação da cronologia. Ademais, os arquétipos da lua, da roda, da Noite e do fogo – apoiados pelo ritual de ascensão que a simbologia dos passarinhos representa – contribuem para o “voo mágico”, que ultrapassa as relações com a historicidade do ser.

Para Eliade, essa ascensão ritual do simbolismo do voo, do sonho ascensional, dos devaneios e visões estáticas

não só serão centrados em torno do complexo de ascensão e do voo, mas apresentam este complexo já organizado e carregado dos mesmos valores que revelam os rituais, os mitos e os *philosophoumena* da ascensão. (ELIADE, 1979:117)

A concepção de resgate do instante primordial – que causa uma ruptura do tempo profano – define relações íntimas do tempo sagrado com o mito, já que, segundo Eliade (1979), essa perspectiva torna ilusória qualquer historicidade presente no tempo. Além disso, Eliade acrescenta que

nas sociedades tradicionais as pessoas esforçavam-se consciente e voluntariamente, por abolir periodicamente o Tempo, por apagar o passado e regenerar o Tempo, através de uma série de rituais que reatualizavam de certo modo a cosmogonia. (ELIADE, 1979:57)

Portanto, o mito aparece como uma nova forma de lidar com a temporalidade. E, no caso do sujeito poético de *Baú de Espantos*, a mudança na acepção acerca da possibilidade de finitude é a última tática usada para lutar contra Cronos. Atribuindo um caráter sagrado ao Tempo, o sujeito (re)cria-se através do próprio devir. Isso porque, conforme Eliade,

o mito arranca o homem do seu tempo próprio – do seu tempo individual, cronológico, histórico – e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal que não pode ser medido porque não é constituído por uma duração. O que é o mesmo que dizer que o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo circundante; ele realiza uma abertura para o Grande Tempo, para o Tempo sagrado. (ELIADE, 1979:57)

É partindo do ponto de vista de que o mito reatualiza “periodicamente” esse “Grande Tempo” – projetando o ser para um plano sobre-humano e sobre-histórico – que trabalhamos com a descoberta da realidade absoluta, com o alcance da plenitude do instante primordial, pela transcendência dessa situação profana. Para Mircea Eliade, a possibilidade de transcendência é uma realidade “estritamente metafísica que não pode ser alcançada senão através dos mitos e dos símbolos” (ELIADE, 1979:61). Logo, a regeneração do sujeito poético de *Baú de Espantos* se manifesta a partir de sua inserção na ciclicidade do tempo, com a tentativa de que sua morte seja apenas um renascimento.

### 5.3 "Como é linda a asa em pleno voo": o eterno recomeço

“E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles”. (Apocalipse IX,6)



No poema “Esperança” o tema da ascensão após a queda está ligado ao ato de regeneração do “Tempo”, ou seja, à re(criação) e ao simbolismo do Ano Novo. A ideia de que a vida não pode ser restaurada, mas somente recriada por meio da repetição da cosmogonia está presente em vários rituais indianos, como o de cura, por exemplo. E é Mircea Eliade quem aponta os temas e arquétipos de repetição e cosmogonia através dos sistemas de purificações e de regeneração periódicas da vida, assim como exemplifica os rituais de repetição do ato cosmogônico. Essas manifestações compreendem a regeneração cíclica do tempo, ou seja, a abolição da história. Por isso, é na senda da ruptura do passado, a partir do Ano Novo, que é possível pensar no renascimento do ser. Segundo Mircea Eliade, “cada Ano Novo é considerado como reinício do tempo, a partir do seu momento inaugural, isto é, uma repetição da cosmogonia” (ELIADE, 1992:59).

No poema acima, verificamos a tentativa de restaurar – ainda que momentaneamente – o tempo mítico e primordial, o tempo “puro” do “instante” da Criação. Gramaticalmente, essa ideia está exposta a partir do conector temporal “quando” (v.3). Confirmando a ideia de Eliade, o “quando” seria o momento favorável para o renascimento. Por isso, o próprio sujeito lírico representa a esperança da renovação e essa se dá a partir da imagem do “delicioso voo”. Isso é um espécie de purificação pela morte, que acaba por trazer “Esperança” novamente à vida.

Estruturalmente, o poema apresenta 16 versos, distribuídos em apenas 1 estrofe, mas com uma divisão semântica diferente. Isso porque verificamos uma quebra que indica a ruptura do desenrolar da descrição do “eu” lírico. Vejamos os 5 primeiros versos:

1 Lá bem no alto do décimo segundo andar do Ano  
 2 Vive uma louca chamada Esperança  
 3 E ela pensa que quando todas as sirenas  
 4 todas as buzinas  
 5 todos os reco-recos tocarem,

No que concerne ao nível fônico, a assonância da vogal brilhante /a/ – associada às aliterações da sibilante /s/ e da vibrante /r/ – indicam, nesse primeiro momento, os rumores que as imagens das “sirenas”, das “buzinas” e dos “reco-recos” estabelecem. Além disso, a recorrência dos pronomes indefinidos “todas” v.3 e v.4 e “todos” v.5 corroboram para a intensificação desse “ruído” sonoro. Nos dois primeiros versos, encontramos duas prosopopéias que estão conciliadas pela

simbologia que representam. Os substantivos “Esperança” e “Ano” – personificados – adquirem caráter sagrado no poema, representando o mito do eterno recomeço.

A imagem do décimo segundo andar presume tal relação com a simbologia do calendário, dos meses do “Ano”. Logo, é no final desse período que a “esperança” de renovação se manifesta. Por isso, os “barulhos” indicam a libertação e o canto dos rituais de purificação presente nas culturas que aderem ao calendário cíclico. Além disso, segundo Eliade (1992) é no momento do final do ano e na expectativa de um “Ano novo” que existe uma repetição do instante mítico, ou melhor, da transformação do caos (desordem) para o Cosmo (ordem).

Após esse primeiro momento, encontramos uma pausa, uma interrupção durante a explanação do sujeito lírico sobre o pensamento de “Esperança”. Essa ruptura se dá com a o voo de Esperança e seu lançamento para baixo:

6 atira-se  
7 e  
8 — ó delicioso vôo ---

Como já vimos, a queda é uma prefiguração para a ascensão e para o alcance da liberdade aérea. Por isso, a forma verbal “atira-se” se justifica no poema. Segundo Gaston Bachelard, o voo onírico é “uma queda lenta, uma queda da qual nos reerguemos facilmente e sem sofrer nenhum dano. O voo onírico é a síntese da queda e da elevação” (BACHELARD, 2001:35). Aderindo à descida, o sujeito lírico – que é a própria Esperança – busca forças para retornar a esse momento onírico. Depois da pausa – do “delicioso” instante de libertação – a renovação acontece:

9 será encontrada miraculosamente incólume na calçada,  
10 outra vez criança...  
11 E em torno dela indagará o povo:  
12 — Como é teu nome, meninazinha de olhos verdes?  
13 E ela lhes dirá  
14 (é preciso explicar-lhes tudo de novo!)  
15 ela lhes dirá, bem devagarinho, para que não  
[esqueçam nunca:  
16 — O meu nome é ES-PE-RAN-ÇA...

Para Eliade, há no homem um desejo de “desvalorizar o tempo”, pois “se não dermos atenção a ele, o tempo não existe; além do mais, sempre que ele se torna perceptível – por causa dos “pecados” do homem, isto é, quando o homem se afasta do arquétipo e cai na duração –, o tempo pode ser anulado” (ELIADE, 1992:84).

Para o filósofo das religiões, o passado é apenas uma “prefiguração” para o futuro. Com isso, a repetição se mostra com facilidade no final do poema e pela expressão do verso 14 “é preciso explicar-lhes tudo de novo”, notamos a “saída” do tempo profano e a projeção do sujeito (Esperança) para o tempo mítico. Ainda conforme Eliade (1992), essa “transcendência” só acontece nos “períodos essenciais, - isto é, naqueles em que o indivíduo de fato é ele próprio” (ELIADE, 1992:37).

Sendo assim, terminamos a leitura do poema com o “movimento” do pássaro que a divisão silábica da palavra “ES-PE-RAN-ÇA” requer e, nesse sentido, a aposiopese final indica que o voo não pode parar, que é preciso renovar sempre essa esperança de alcançar a eternidade. A certeza de que tudo começa de novo – no principio – a cada instante é o ponto chave da obra *Baú de Espantos* e essa ideia é confirmada com mais um poema, a seguir:

Viver

Quem nunca quis morrer  
 Não sabe o que é viver  
 Não sabe que viver é abrir uma janela  
 E pássaros pássaros sairão por ela  
 E hipocampos fosforescentes  
 Medusas translúcidas  
 Radiadas  
 Estrelas-do-mar... Ah,  
 Viver é sair de repente  
 Do fundo do mar  
 E voar...  
     e voar...  
             cada vez para mais alto  
 Como depois de se morrer!

(QUINTANA, 2005:607)

Após a renovação –com a descida –, o voo pode atingir a altura tão desejada desde o início dessa luta contra as faces do Tempo. Por isso, o poema “Viver” serve como marco para finalizar nossa abordagem da poesia de Mario Quintana, sob a perspectiva da imaginação aérea. Sair do fundo do mar e levantar-se do chão (após a morte) são metáforas da purificação e renovação do ser e isso está estritamente relacionado à conciliação com o inimigo. As três relações do sujeito poético de Quintana com a diversidade de Cronos – o Deus do tempo – foram apontadas até o

momento para que pudéssemos mostrar que existe uma amenização e conciliação com o inimigo, através do forte poder da imaginação criadora.

Nesse poema final, confirmamos que a aceitação da morte, ou seja, a conciliação dos contrários é de fundamental importância para “fechar” o ciclo da vida. Morrer é renascer e o principio aéreo – que rege a poética de Quintana – indica que é pelo ato de heroísmo que tentamos domar o “monstro”. Porém, para vencê-lo, é preciso atraí-lo, negando sua presença e, depois, “fingir” conciliar-se com ele. Só assim o sujeito pode viver momentos de “resgate” do instante original, de um *in illo tempore, ab origine*.

Por isso, é o esquema ascensional que serve como motivador dessas relações com o fluir temporal. Mesmo que o sujeito passe pela terra, pela água e chegue, enfim, ao eterno recomeço pelo fogo, o ar é o que o faz alçar o voo e o conduz a esse passeio onírico. O ar é o elemento principal dessa imaginação dinâmica. E os desejos de ascensão e transcendência vão corroborar para as relações com a temporalidade. Mesmo que, num primeiro momento, o “fugir daqui” esteja ligado à revolta contra Cronos, é só o primeiro passo para a liberdade aérea, que a verticalização conduz.

Diante disso, concluímos nossa leitura com o simbolismo cíclico, pois ele está no seio das aspirações verticalizantes e isso corrobora para o progresso do sujeito diante da temporalidade e do destino de morte. A revelação presente nesse momento de “conciliação” com Cronos é a da própria identidade do “eu” poético que percorre as 3 obras trabalhadas: *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), *Esconderijos do Tempo* (1980) e *Baú de Espantos* (1986). Para o “ser” aéreo de Mario Quintana, “o mundo não é só o que se vê” e é por essa transfiguração da realidade circundante que o tempo passa a ser encarado de outra forma: sob um caráter mítico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“(...) viajar, viajar  
 mas para parte nenhuma...  
 viajar indefinidamente...  
 como uma nave espacial perdida entre as estrelas.”  
 (Mario Quintana)

Mario Quintana: *Mercúrio* e as asas oníricas

Viajar por “vontade” e obter uma vantagem inesperada foi a senda percorrida pelo sujeito poético de Quintana em sua luta contra o fluir temporal. Assentar pedra a pedra a sua pirâmide, num espaço liberto de Cronos, é controlar o vento – lento devorador das construções realizadas no curso da vida. Por isso a atribuição das asas oníricas a Mario Quintana – o sonhador aéreo. Assim como Hermes – Mercúrio, o “viajante noturno” Quintana sonha com o seu movimento libertador. Essa mobilidade é, então, despertada pelas asas oníricas – que o levam ao alcance da “outra margem”.

Se o homem pode se projetar além e re(criar) a sua imagem pela possibilidade de transcendência, na exegese da poesia de Mario Quintana – que intentamos mostrar neste trabalho – a busca pela plenitude de um instante fora do mundo profano justificou a “potência” da imaginação aérea presente no poeta, que deseja essa ultrapassagem. A poesia transforma o mundo do homem – criando um além do perceptível – e sua beleza e encantamento iluminam quem sonha diante das imagens. Estas, segundo o filósofo Gaston Bachelard (2001), fazem despertar o sonho do homem e, com isso, seu mundo passa a significar outra coisa. Ademais, esse ato destrói a continuidade do tempo profano.

Vimos que a linguagem poética é especial, pois ela tem o poder de transfigurar a realidade na construção do poema. No primeiro capítulo, trabalhamos, então, com a essencialidade da poesia e com a importância dos elementos que a constituem, para provar, justamente, seu caráter sagrado e seu poder de transportar o homem para “outro plano”. No devaneio poético, as barreiras que a linearidade do tempo impõe são quebradas, para que os escritos propiciem instantes verticalizantes. Por isso, a contemplação diante de uma imagem é que faz despertar o cogito do sonhador, para que, em sua solidão, ele possa ultrapassar a imobilidade

da percepção e se entregar à dinamicidade da imaginação aérea. Essa contemplação pode estar, então, num simples objeto do cotidiano, como o espelho.

Contrariando o tempo linear, a criação poética propõe a re(valorização) da imaginação, ao apreender o presente, o instante. E essa possibilidade de viver a “plenitude” desse momento – dissolvendo o passado e o futuro – está no poder da criação de tais imagens no poema. Segundo Octavio Paz (1984), esse ato é um momento de retorno ao princípio do princípio, como se voltasse à sensibilidade e à paixão dos românticos. Mas o passado não volta, o tempo é que é recriado e instalado na modernidade. Pela poesia, o homem ganha forças e pode inserir o tempo do princípio no futuro.

Na modernidade, o tempo deixou de ser encarado de forma amigável pelo homem – que antes se detinha na dimensão de eternidade – e passou a ser visto de maneira horrenda, indiferente e hostil às suas obras e valores. A passagem temporal, assim, passa a ser uma fonte de sofrimento e ansiedade para o ser que reconhece sua identidade desgastada por esse transcurso. Entretanto, falar sobre isso é particularmente significativa para o homem, pois o tempo “é inseparável do conceito do eu” (MEYERHOFF, 1976:1) e os momentos e mudanças temporais são o que formam o homem – que é temporalidade.

Por isso, o segundo capítulo tentou apreender questões ligadas à lírica e suas relações com a modernidade, assim como as acepções e concepções acerca do tempo, apontando os estudos do Imaginário como um caminho para entender essa problemática do homem com o devir. No devaneio criador – propiciado pela imaginação dinâmica – o homem dá vazão à voz primitiva de um desejo ancestral, que o permite ultrapassar sua própria condição de ser finito e transitório. Assim, o esquema dinâmico que rege essa imaginação é o heroísmo, pois tudo é força e energia para um sujeito “tonificado pela vontade” de ir à luta contra um mundo hostil e resistente. Segundo Bachelard, a “valorização decide o ser – eis um dos grandes princípios do imaginário.” (BACHELARD, 2001:75). Logo, o homem deve ser levantado para ser transformado, pois a verticalidade é a postura essencial para o sonhador aéreo.

Vimos, portanto, que a imaginação dinâmica se justifica pela mobilidade das imagens e por isso o filósofo aponta que o movimento é – mais que a substância – imortal em nós, pois ele “pode mudar, mas não pode morrer” (BACHELARD, 2001:47). Isso porque as imagens não envelhecem e a imaginação é o princípio de

uma eterna juventude. É pelo ar que toda a vida e todos os movimentos são possíveis, uma vez que “é o sopro do ar que faz girar a terra.” (BACHELARD, 2001:47). Diáfano, móvel e sonoro; eis as três características de um devaneio dinâmico do ar.

Para Bachelard, o mundo re(criado) pela literatura é válido, já que suas imagens são arquetípicas. São as imagens “do sonho falante, do sonho que vive no ardor da imobilidade noturna, entre o silêncio e o murmúrio. Uma vida imaginária – a verdadeira vida! – se anima em torno de uma imagem literária pura” (BACHELARD, 2001:261). Ademais, é pelo instante poético que a imaginação aérea nos oferece essa visão na experiência do “voo onírico”: “Por que não nos confiarmos a ela? Por que não viver todos os seus temas, todas as suas variações?” (BACHELARD, 2001:266)

Nesse caminho, no terceiro capítulo, vimos que o poder do devaneio do olhar pode romper com a solidão de um sujeito que deseja “mirar-se” num espelho, “enxergar” o céu e contemplar essa miragem, já que se sente revoltado perante sua inutilidade na luta contra o Tempo. Na obra *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), o foco esteve centrado nessa atitude heróica, que caracteriza o Regime Diurno do Imaginário – apontado por Gilbert Durand – e a Escrita de Conquista, apresentada por Jean Burgos. Na tentativa de transcender a realidade perecível, “no reino da imaginação, tudo o que brilha é um olhar” (BACHELARD, 2001:187). Para Bachelard, a imaginação precede a representação, assim, o sujeito sonha, eleva-se e duplica ou multiplica a sua imagem. Para tanto, o reconhecimento dessa inutilidade diante do mostro devorador – Cronos – corrobora para o surgimento de uma nova tática na luta pelo alcance de um instante fora da cronologia.

Mudar de estratégia – na expectativa de atrair o “inimigo” e utilizar suas armas – foi uma nova atitude frente ao doloroso destino de morte. No quarto capítulo, no qual fizemos a leitura da obra *Esconderijos do Tempo* (1980), mostramos que o simbolismo da inversão pressupõe uma eufemização diante da possibilidade de negar a existência de Cronos, explorando os mais diversos esconderijos de um espaço onírico. Nesse ato característico da Estrutura Mística do Regime Noturno da imagem – proposto por Durand – e da Escrita de Negação, apontada por Burgos, o sujeito pode aderir a instantes de “fuga” e imobilizar o monstro. Ademais, é pelo recolhimento, por essa descida a terra, que ele pode pegar mais alimento para o voo tão desejado. Vimos, ainda, que o filósofo Bachelard defende que essa descida faz

parte da ascensão e não é vista, necessariamente, como uma queda brutal. Foi preciso, portanto, obter uma harmonia cósmica e renovar as energias para alcançar a eternidade, fingindo aceitar a mortalidade.

Nesse sentido, a última atitude diante de Cronos é justamente o “fingimento” da aceitação dessa condição e isso foi mostrado no quinto capítulo, a partir da leitura da obra *Baú de Espantos* (1986). Essa relação faz parte da Estrutura Sintética do Regime Noturno e da Escrita de Progresso (Burgos), nas quais apontamos que há a inserção no curso temporal, para obter a eternidade no próprio seio do devir. A morte, então, aparece como renascimento ao lado da simbologia indianista do “Grande Ano” e das técnicas de “saída” do tempo. A partir desse viés, a aceção de temporalidade passa a adquirir um caráter sagrado, ou seja, mítico, fazendo com que o sujeito encontre formas de conviver com Cronos.

Sendo assim, notamos que o princípio aéreo é o que rege a imaginação de Mario Quintana. Mesmo que a terra esteja presente, através dos símbolos de intimidade e de descida, ela aparece apenas como resultado de uma queda necessária para o resgate de forças físicas e espirituais. Neste ato, o mar também aparece como meio de purificação da alma para o alcance da desmaterialização. Por isso que podemos dizer que a perspectiva de expansão liga-se à intimidade, dentro dessa atividade metafísica da liberdade, da imaginação aérea. Para Bachelard, “as asas de Mercúrio são as asas do voo humano” (BACHELARD, 2001:34) e é por isso que nossa última obra trabalhada fecha com a ideia de ciclicidade presente no tempo mítico – o mesmo de um voo que não pode parar:

O vento e a canção

Para Tânia Carvalhal

Só o vento é que sabe versejar:  
Tem um verso a fluir que é como um rio de ar.

E onde a qualquer momento podes embarcar:  
O que ele está cantando é sempre o teu cantar.

Seu grito é o grito que querias dar,  
É ele a dança que ias tu dançar.

E, se acaso quisesses te matar,  
Te ensinava cantigas de esquecer

Te ensinava cantigas de embalar...  
E só um segredo ele vem te dizer:

- é que o vôo do poema não pode parar.

(QUINTANA, 2005: 630)

Recriada, dispersada, transfigurada, desmaterializada, a realidade sobrevive, ainda, na criação poética. Mas é a realidade intangível do devaneio, do inconsciente, do imaginário. Este pensamento, mesmo que criticado e caracterizado por apresentar uma maneira ambivalente e uma subjetividade, penetra nas profundezas da alma por sua fascinação irreprimível. Aprendemos com Bachelard, o filósofo do devaneio poético, que o imaginário é mundo da liberdade e do sonho, livre da temporalidade, da morte e do destino aterrorizante. Penetramos no mundo imaginário bachelardiano para não voltar. Vivemos como se fosse nosso, o mundo criado pela imaginação, e por que não sê-lo? Na poesia não há distância temporal nem espacial. Nesse mundo somos seres livres, somos nós e o outro, crianças, velhos, enfim, o que quisermos ser.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia – Corpus

QUINTANA, Mario. **Poesia Completa**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

### Bibliografia Teórico – Crítica:

ARENDR, João Cláudio & PAVANI, Cinara Ferreira: **Na esquina do tempo**: 100 anos com Mario Quintana. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

ARRIGUCCI, Davi Jr. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1989.

\_\_\_\_\_. **A intuição do Instante**. São Paulo: Verus Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Poética do Devaneio**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1985.

BARBOSA, J.A. **As ilusões da modernidade** – notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BECKER, Ernest. **A Negação da morte**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978.

BECKER, Paulo. **Mario Quintana e as faces do feiticeiro**. Porto Alegre: EdUFRGS, 1996.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Amoroso. São Paulo: CosacNaify, 2007.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de Símbolos**: com mais de 100 ilustrações. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOUTANG, Pierre. **O tempo**: ensaio sobre a origem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BURGOS, Jean. **Pour une poétique de l'imaginaire**. Paris: Seuil, 1982.

CANDIDO, Antônio. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, s/data.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das Formas Simbólicas**: segunda parte: o pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTRO, Suzana de. **Introdução à Filosofia**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHEVALLIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DASTUR, Françoise. **A morte**: ensaio sobre a finitude. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

\_\_\_\_\_. **Heidegger e a questão do tempo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Golobo, 1969.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto**: teoria da lírica e do drama. São Paulo: Atica, 1995.

DURAND, Gilbert. **A imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes: 2001.

\_\_\_\_\_. **Campos do Imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. 6 ed. São paulo: Martins Fontes, 2006.

EIKHENBAUM, Boris [et.al]. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

\_\_\_\_\_. **Mito do Eterno Retorno: Cosmo e História**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FELÍCIO, Vera Lucia G. **A imaginação simbólica nos Quatro Elementos Bachelardianos**. São Paulo: EDUSP, 1994.

FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Critica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GRINGS, Dadeus. **O homem diante do universo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de Arte**. Trad. Laura Borba Moosburger. Curitiba, UFPR, PPGF, 2007 (Dissertação de mestrado).

\_\_\_\_\_. **Arte y Poesia**. trad. Samuel Ramos. Fondo de cultura econômica: México, 1992.

JOACHIM, Sébastien. **Poética do Imaginário: leitura do mito**. Recife: EdUFPE, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1977.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

LEVINAS, Emmanuel. **Deus, a morte e o tempo**. Coimbra: Almedina, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **O ritmo da vida**: variações sobre o imaginário pós-moderno. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MELETINSKI, E.M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MEYERHOFF, Hans. **O Tempo na Literatura**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e Poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

PAIVA, Rita. **Gaston Bachelard**: a Imaginação na Ciência, na Poética e na Sociologia. São Paulo: Annablume, 2005.

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PECORARO, Rossano. **Os filósofos**: clássicos da filosofia: v. I, II e III. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**: por Bernardo Soares. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PITTA, Danielle P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

QUILLET, Pierre. **Introdução ao pensamento de Bachelard**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

RANK, Otto. **O duplo**. Rio de Janeiro: Alba, 1939.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RUTHVEN, K.K. **O mito**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1976.

SCHOPKE, Regina. **Matéria em Movimento**: *a ilusão do tempo e o eterno retorno*. São Paulo: Martins, 2009.

SCHÜLLER, Donaldo. **Narciso errante**. Petrópolis: Vozes, 1994.

SOUZA, Ricardo Timm de. **O tempo e a máquina do tempo**: estudos de filosofia e pós-modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

STALONI, Yves. **Os gêneros literários**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

TAVARES, Henio. **Teoria da Literatura**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996.

TREVISAN, Armindo. **A Poesia**: uma iniciação à leitura poética. Porto Alegre: UNIPROM, 2001.

\_\_\_\_\_. **Mario Quintana desconhecido**. Porto Alegre: Brejo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Mario Quintana** : poeta gaúcho e universal. Porto Alegre: CEEE, 2000.

TRIONE, Aldo. **Ensonacion e Imaginário**: la estética de Gaston Bachelard. Madri: Tecnos, 1989.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: UnB, 2003.

VERNANT, Jean Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

WELLEK, René & WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Europa-América, 1976.

WUNENBURGER, J.J. **O imaginário**. trad. M.Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. **A memória lírica de Mario Quintana**. Porto Alegre: EdUFRGS, 2006.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.