

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

TAIANE BASGALUPP DE VARGAS

**“Das mudanças do tempo, que ora nos traz esperanças,  
ora nos dá incerteza”: imagens do Tempo na poesia de Mario  
Quintana**

Rio Grande

2019

TAIANE BASGALUPP DE VARGAS

**“Das mudanças do tempo, que ora nos traz esperanças,  
ora nos dá incerteza”: imagens do Tempo na poesia de Mario  
Quintana**

Tese de doutorado apresentada à  
Universidade Federal do Rio Grande, para a  
obtenção do título de doutora em História da  
Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Mentz Martins

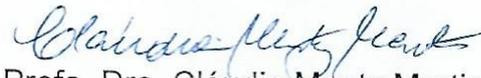
Rio Grande

2019

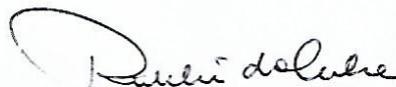
# Taiane Basgalupp de Vargas

## “Das mudanças do tempo, que ora nos traz esperanças, ora nos dá incerteza”: imagens do Tempo na poesia de Mario Quintana

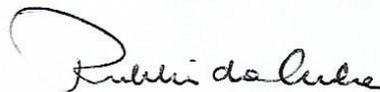
Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação foi constituída por:



Profa. Dra. Cláudia Mentz Martins  
Orientadora – FURG



Profa. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza  
UFU



Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires  
UNESP



Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer  
FURG



Profa. Dra. Raquel Rolando Souza  
FURG

Ao meu filho Pedro Henrique, que nasceu no princípio deste devaneio e, com ele, aprendeu a ficar em pé, a andar, a correr, a saltar, a subir e a dançar.

## **AGRADECIMENTOS**

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

Ao meu esposo Carlos Nei e ao meu filho Pedro Henrique, por estarem ao meu lado durante esse processo. Por me darem um amor incondicional e terem paciência durante minha ausência nas viagens semanais e nos momentos de devaneio: Amo vocês mais do que tudo nesta vida.

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 e às minhas irmãs Suélen e Ana Luiza, pela amizade e carinho que sempre tiveram por mim;

À minha orientadora Cláudia Mentz Martins, por ser uma grande mestre dos caminhos do Imaginário e por me acolher nessa caminhada;

Aos membros desta banca, pela disponibilidade e interesse na leitura e avaliação deste trabalho

À FURG e à CAPES, pela oportunidade de realizar este projeto intelectual.

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

Aos meus livros, por me ensinaram o poder da palavra poética.

“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

Infância; Revolta; Morte; Eternidade. Imagens que representam o maior de todos os anseios do homem: o Tempo. Plurívoco na poética de Mario Quintana, as relações com essa entidade serão reveladas, nesta tese, a partir da leitura das obras *A rua dos Cataventos* (1940), *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), *Esconderijos do Tempo* (1980), *Baú de Espantos* (1986), *Preparativos de Viagem* (1987) e *A cor do invisível* (1989). À luz dos estudos do Imaginário, notadamente com as reflexões de Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean Burgos, Mircea Eliade e Octavio Paz, a exegese dessa produção compreenderá o processo de (re)imaginação de um sujeito lírico que intenta (re)inventar-se. À medida que constrói - pedra a pedra - a pirâmide da sua vida, ele desperta memórias, reinvenções, medo, revolta, evasão e conciliação com o Tempo num universo onírico. Só assim esse ser aéreo de Quintana poderá alcançar a libertação material para atingir a plenitude do seu voo: viver o eterno retorno.

Palavras –chave: Poesia – Imaginário – Mario Quintana – Tempo

## ABSTRACT

Infancy; Revolt; Death; Eternity. Images that represent the greatest of all man's longings: Time. Plurivocal in the poetics of Mario Quintana, the relations with this entity will be revealed in this thesis, from the reading of the works *A rua dos Cataventos* (1940), *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), *Esconderijos do Tempo* (1980), *Baú de Espantos* (1986), *Preparativos de Viagem* (1987) e *A cor do invisível* (1989). In the light of the Imaginary studies, notably with Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean Burgos, Mircea Eliade and Octavio Paz's reflexions, the exegesis of this production will address the process of (re) imagination of a lyrical subject who attempts to (re) invent himself. As he builds - stone by stone - the pyramid of his life, he arouses memories, reinventions, fear, revolt, evasion and conciliation with Time in a dream universe. Only in this way this aerial being from Quintana will be able to achieve material liberation to reach the fullness of his flight: to live the eternal return.

Keywords: Poetry – Imaginary – Mario Quintana – Time

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1 “PORQUE NA POESIA O TEMPO NÃO EXISTE! OU ACONTECE TUDO AO MESMO TEMPO”: o que é o tempo?</b>	<b>23</b>
1.1 Acepções e concepções do tempo na religião e na filosofia	24
1.2 Os estudos do Imaginário e a luta contra a temporalidade: o instante poético de Gaston Bachelard	32
1.3 Imagem e Ritmo: a lírica na modernidade e o tempo do futuro	40
<b>2 “ONDE ESTÃO OS MEUS VERDES? OS MEUS AZUIS? O ARRANHA-CÉU COMEU”: imagens de uma infância reinventada</b>	<b>52</b>
2.1 “Entre os loucos, os mortos e as crianças”: os comuns desejos e esperanças	56
2.2 “Sou um pobre menino... acreditai.../Que envelheceu, um dia, de repente!”: o autoconhecimento	69
<b>3 “SÓ NUM RELÓGIO É QUE AS HORAS VÃO PASSANDO SEM SOFRER”: a revolta contra o Tempo</b>	<b>79</b>
3.1 “Aqui, qualquer heroísmo se desmoraliza dia a dia”: o tempo no cotidiano	81
3.2 “Em que outro mundo vim parar, que nada reconheço?”: o autorreflexo no espelho	94
<b>4. “SEMPRE CHEGA PONTUALMENTE NA HORA INCERTA”: a Morte</b>	<b>108</b>
4.1 “ Aquela antiga brincadeira de fingir de estátuas”: a eufemização da partida	110
4.2. “É preciso partir é preciso chegar... Ah, como esta vida é urgente!”: o arquétipo da morada	120
<b>5. “DEIXA-ME FLUIR, PASSAR, CANTAR”: imagens de um Tempo sagrado</b>	<b>130</b>
5.1. “Quando eu acordar amanhã, livre e liberto como uma asa”: a Viagem onírica e o eterno recomeço	131
5.2 “ Chegamos de muito longe, de alma aberta e o coração cantando!”: (re)construir-se cantando	146
<b>“É QUE O VOO DO POEMA NÃO PODE PARAR”: CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>161</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>174</b>

## INTRODUÇÃO

A busca por uma ampliação da crítica acerca da produção poética de Mario Quintana tornou-se muito recorrente a partir de 2006, ano em que o poeta completaria um século de vida. Até então, encontravam-se publicadas algumas teses, artigos científicos, resenhas em jornais (principalmente no *Correio do Povo*<sup>1</sup>), que – via de regra – apresentavam como suporte teórico o trabalho de Regina Zilberman, desenvolvido nos anos de 1980. Pioneira nos estudos mais relevantes da poesia de Quintana, ela foi a primeira a relatar a complexidade da produção do poeta quanto à questão da temporalidade e à 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 seu olhar 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 (enquanto detento de finitude), apreciação pelo universo infantil, linguagem provida de diminutivos, coloquialidade, valorização do devaneio, transmutação para a interioridade. Além desses, mostra a valorização da infância e o desejo de regressão a um universo 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 *corpus* trabalhado por Zilberman, 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) que, em sua tese, abordou aspectos pertinentes a respeito da correlação existente nas temáticas deste conjunto. Além disso, o autor traz dados sobre a fortuna crítica do poeta desde o final dos anos 60 até o início dos 90<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Jornal diário, publicado em Porto Alegre, em distribuição e circulação no Rio Grande do Sul, desde 1º de outubro de 1895, com relançamento em 31 de agosto de 1986.

<sup>2</sup> Outras críticas apresentadas antes da obra de Regina Zilberman (1992) e, algumas consultadas posteriormente, não são tão relevantes para o enfoque que se pretende dar aqui. Entre as referências consultadas estão textos de Armino Trevisan, Augusto Meyer, Donaldo Schüller, 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 algumas dissertações que também foram consultadas. Essas obras não foram consideradas relevantes porque trazem um olhar mais pueril com relação ao poeta e sua produção inicial.

Sob um foco mais amplo, para um livro que reúne a poesia completa de Mario Quintana<sup>3</sup>, Tânia Franco Carvalhal (2005) desenvolveu um texto introdutório, abordando temas recorrentes na produção do poeta. Entre eles estão presentes a questão do questionamento identitário e os esconderijos do tempo pela memória e imaginação.

Já Solange Fiuza Yokozawa, em *A memória lírica de Mario Quintana*, tese publicada em 2006 pela EDUFRGS, trabalha minuciosamente a poesia de Quintana sob o viés da memória e da ironia como refúgios frente aos dilemas sociais e existenciais. Para YOKOZAWA (2006), é a partir desse choque entre o poeta e a sociedade que floresce a criação poética, a qual está voltada para o passado, notadamente ao tempo da infância. Retornar a esse tempo pode amenizar o contraste com o mundo circundante. É um modo de recuperar a unidade face à fragmentação da vida moderna.

Por sua vez, a dissertação de mestrado, intitulada “*Ser “livre e liberto como uma asa”: Cronos e a imaginação aérea na poesia de Mario Quintana*”<sup>4</sup>, de minha autoria, norteou-se na perspectiva dos estudos do Imaginário<sup>5</sup>, conduzindo uma possível correlação entre as obras *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), *Esconderijos do Tempo* (1980) e *Baú de Espantos* (1986)<sup>6</sup>. Tais livros, publicados num intervalo de dez anos, relacionam-se quanto à temática e são determinantes na produção de Quintana. Por isso, nesse estudo, defendeu-se que o fio condutor que atravessa o conjunto são as relações do sujeito lírico face ao fluir temporal.

Foi feita uma abordagem de três atitudes desse “eu” face ao Tempo: a de revolta contra o tempo cronológico; a negação dele (através da adesão a um espaço “pueril”) e, por último, o fingimento de aceitação do devir, para alcançar a eternidade. Nelas, o conjunto de imagens poéticas e sua simbologia particular combinam-se e instauram, assim, uma dinâmica de desmaterialização pela imaginação aérea. Para

---

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

<sup>4</sup> A dissertação de mestrado de nossa autoria foi defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, em 06/01/ 2011, sob a orientação da professora doutora Ana Maria Lisboa de Mello e encontra-se depositada na Biblioteca Central Irmão José Otão.

<sup>5</sup> No ano de 1998, a dissertação de mestrado de Ana Beatriz Cabral, pela UnB, intitulada: “*As faces do tempo: o regime diurno da imagem na poética de Mario Quintana*”, ocupou-se, de certa forma, com o enquadramento da poesia de Quintana nesse Regime do Imaginário, proposto por Gilbert Durand. O que não é o objetivo deste estudo.

<sup>6</sup> Tânia Franco Carvalhal (2005), no texto introdutório à poesia completa de Quintana, apontou que essas três obras dialogavam quanto à temática, mas não especificou qual era a relação entre elas.

tanto, 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 o Tempo.

Nessa acepção, a imaginação criadora, manifestada pela poesia, é a que tem o poder de proporcionar instantes estatizados, criando um mundo sempre novo. Ela tira o homem (sonhador) da imobilidade que se repete a cada fluir que se desenvolve na horizontalidade do tempo. Em Mario Quintana, o “horrendo” tempo manifesta-se em inúmeras imagens arquetípicas, construtoras do imaginário do poeta. Num primeiro plano, essa força insopitável e devastadora ratifica sua presença ao mostrar a fluidez das coisas e da vida em pequenos objetos do cotidiano, tais como: relógios, retratos e espelhos. Já num segundo momento, o tempo pode, ainda, alcançar uma dimensão maior e ser personificado nas imagens de Crianças, da Morte e do Sobrenatural. Nessa atitude, essa entidade fixa sua presença no espaço e mantém-se ao lado de um sujeito que questiona sua identidade.

A partir da perspectiva da diversidade das imagens temporais na obra de Quintana, a tese a ser defendida é a de que essa relação poderá se estabelecer de maneiras distintas no decorrer da sua produção, cabendo a este trabalho desvelá-las. Sob o viés da imaginação simbólica, é possível revelar novos olhares e relações com o tempo e a finitude, acrescentando, principalmente, à fortuna crítica do poeta outra perspectiva de leitura.

Diante desse quadro, ampliar o espaço de Mario Quintana, no âmbito historiográfico literário brasileiro, é uma missão emergente, uma vez que a maioria da crítica centrou-se no conjunto de suas primeiras obras e/ ou acerca do tema da infância. A tentativa de se encontrar, no início dos anos 2000, certo amadurecimento da crítica e conseqüente alargamento das concepções acerca da produção do poeta: como inovações temáticas e olhar mais global para o todo de sua poesia (não centrado apenas em partes), percebeu-se frustrada. Torna-se fundamental, portanto, uma atenção especial a essas lacunas, principalmente no que concerne à poesia publicada a partir de *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976).

Mediante o exposto, é necessário abordar a posição e participação efetiva de Mario Quintana nos manuais de histórias da poesia brasileira publicados a partir de 2001. Essa escolha justifica-se pelo fato de Mario Quintana ter encerrado sua produção com a obra *Velório sem Defunto*, em 1990, e falecer em 1994. Dessa forma,

visualizar-se-á o(s) caminho(s) que a crítica historiográfica literária percorreu nas últimas décadas, ao tratar de Quintana e sua produção poética.

Ao levar-se em consideração que os mais significativos manuais de história da literatura brasileira são escritos até as décadas de 60 e 70 do século XX, acredita-se que essa seja a justificativa para parte da produção de Mario Quintana não constar nesses materiais. Quintana publicou sua última obra em 1990, então, até os anos 2000, poderia ser aceita a falta de leituras e trabalhos da crítica sobre suas produções finais, já que é importante certa reflexão sobre o material publicado. Porém, essa situação perdurou, permanecendo o poeta quase esquecido pela história da literatura brasileira até hoje, no século XXI.

Para desvendar os mistérios desse silenciamento, três obras contemporâneas, as quais trataram de explanar sobre a história da poesia brasileira, são pertinentes. São elas: *100 anos de Poesia: um panorama da poesia brasileira no século XX* (2001), organizada por Cláudio Rodrigues e Alexandra Maia, *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* (2002), de Ítalo Moriconi e, por fim, *Uma história da poesia brasileira* (2007), de Alexei Bueno.

Em *100 anos de Poesia: um panorama da poesia brasileira no século XX*, os organizadores objetivaram traçar um panorama de aspectos que julgaram relevantes para a poesia brasileira ao longo de todo o século XX, levando em conta ainda os resquícios do final do XIX. Trata-se de uma obra dividida em dois volumes, bastante extensa, mas de fácil compreensão, pois há um número elevado de poetas em destaque, fazendo com que o leitor possa conhecer muitos dos “esquecidos” pelo cânone.

De um modo geral, os dois volumes que compõem a obra apresentam uma estrutura muito interessante e dinâmica, dividida entre ensaios críticos, bibliografia do autor, fotos e poemas, além de curiosidades. Os momentos que servem como marcos historiográficos da literatura brasileira são percorridos em ensaios que atuam como capítulos divisores, os quais foram escritos por diferentes colaboradores. A partir deles, encontrar-se-á uma dedicação exclusiva a cada poeta que fez parte da produção de uma época, vertente ou movimento em destaque. Há uma estrutura igualitária entre os autores, independente de fazer parte ou não do cânone nacional. Para isso, os editores afirmam já na apresentação que:

Toda escolha é subjetiva, mas, na medida do possível, buscamos refletir as diversas tendências, estilos e caminhos da poesia brasileira, sem sectarismos ou preferências pessoais. A criação de um conselho editorial, formado por reconhecidos nomes do nosso meio literário, nos pareceu o melhor ponto de partida. Mais tarde, o trabalho de pesquisa nos revelou grandes poetas esquecidos no passado, e outros, igualmente excepcionais vivendo fora do eixo Rio – São Paulo. Por fim, adotamos como critério principal valorizar poetas com obras já consolidadas, a partir da constatação de que os mais jovens, em pleno vigor artístico, ainda têm o século XXI para desenvolver suas atividades, e construir suas glórias. (TELES apud MAIA; RODRIGUES, 2001, p. 6)

Salienta-se que, no primeiro volume, encontram-se 47 poetas e, no segundo, 58. Os primeiros compõem um quadro que vai dos românticos – e suas heranças do século XIX - até o grupo que iniciou sua produção na década de 40 do século XX. Neste está localizado Mario Quintana que, casualmente, é o último da lista e encerra o primeiro volume da obra. Já o segundo volume abarca um conjunto mais contemporâneo, uma vez que muitos ainda estão ou estavam vivos no ano da publicação do livro, ou seja, poetas que iniciaram suas produções na segunda metade do século XX e, ao longo dele, se consagraram como grandes escritores. Portanto, visando à discussão acerca do destaque dado a Mario Quintana, é sobre o primeiro volume que se pretende explanar aqui.

O último ensaio da primeira coletânea denomina-se “O estigma de uma geração” e foi escrito por Gilberto Mendonça Teles. Este trata de enfatizar os ideais de uma nova geração de autores, os quais se dedicaram ao alargamento das concepções poéticas com um novo tratamento para essa linguagem simbólica. Vinte anos após a Semana de Arte Moderna, a literatura brasileira já havia adquirido o amadurecimento necessário para compreender o espírito moderno e expandir-se das capitais para o interior do país até se fazer entender pelos leitores.

Para Teles, o grupo de poetas que iniciou sua produção na década de 40 é quem leva mais longe o projeto modernista, mesmo que tenha sido apontado como contestador da ideologia de seus antecessores:

Poetas que vêm da primeira e da segunda gerações, que entram agora nos seus 40 ou 50 anos e adquirem a competência e o desempenho dos grandes manipuladores da linguagem poética, encontram na década de 40 um grupo de novos que aparentemente os contestam,

mas que, no fundo, estão levando adiante alguns dos postulados modernistas, entre os quais o direito à livre pesquisa e à liberdade estética do poema. É aí que entram em cena poetas como Domingos Carvalho da Silva, Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Cabral de Melo Neto, Lêdo Ivo e, mais tarde, Darcy Damasceno e outros, ligados mais ou menos por um ideal estético-literário já hoje historicamente definido como o da Geração de 45. (TELES apud RODRIGUES; MAIA, 2001, p. 186)

Embora o crítico faça referência aos poetas como “Geração de 45”, ele discorre que tal terminologia não foi deflagrada por eles:

Até há pouco, a crítica, que sempre estudou mal a poesia e a função histórica deste grupo, se repetia, teimando em dizer “a chamada Geração de 45”. Alguém um dia escreveu assim, em dúvida se a nova geração de poetas pertencia ainda ao Modernismo ou se já se desvinculara dele. A partir daí, todos os críticos, maiores e menores. Começaram a repetir o sintagma que passou a ter conotação depreciativa e, num certo momento, adquiriu categoria de slogan político-literário. Para os críticos que cobravam o engajamento temático, a “Geração de 45” era absenteísta e estava fora da realidade brasileira. (TELES apud RODRIGUES; MAIA, 2001, p. 187)

Teles alega, ainda, que muitos estudiosos acabaram julgando essa nova geração, sem ao menos conhecer suas técnicas e a função social da poesia, de um modo geral. Destaca que no sentido de transformação do discurso poético, eles souberam dar uma nova dicção; e que somente os ideais concretista, na década de 50, se tornariam adversários e reagiriam à “Geração de 45”, quando se intensificaram os problemas de engajamento político-literário no país.

No entanto, Gilberto Mendonça Teles não cita o nome de Mario Quintana em seu ensaio. Embora ele tenha se referido a diversos autores representantes da década de 45, como Domingos Carvalho da Silva, Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Cabral de Melo Neto e Lêdo Ivo, a inclusão de Quintana na obra deu-se através dos organizadores, nos capítulos individuais posteriores ao texto do crítico.

Nessa abordagem editorial, a apresentação sobre Mario Quintana não traz nada de inovador, sendo inclusive superficial. Os organizadores pouco falam sobre a recepção da obra do poeta, focando-se na vida dele, bem como na exposição de trechos e poemas inteiros e com inserção de fotos. Uma assertiva que remete a algo

relevante é a de que a obra de Quintana é multifacetada, justamente pelo uso diversificado de composições – as quais variam do soneto clássico ao uso de verso livre e à composição do poema em prosa. Essa é umas das razões pelas quais o poeta geralmente não está vinculado a nenhuma escola literária.

Assim, o tratamento dado a Mario Quintana no livro *100 anos de Poesia*: um panorama da poesia brasileira no século XX é raso, uma vez que muito se fala sobre a sua vida e pouco acerca de suas características literárias. Além disso, eles discorrem sobre apenas três produções aleatórias do poeta: o livro de estreia, *A Rua dos Cataventos* (1940), *O Aprendiz de Feiticeiro* (1950) e as crônicas para o jornal *Correio do Povo*, as quais foram reunidas, posteriormente, em *Caderno H* (1973).

Já em *Como Por que ler a poesia brasileira do século XX*, publicada em 2002, Ítalo Moriconi propõe apresentar os poemas e poetas ditos essenciais para quem quer conhecer a poesia brasileira do século XX, bem como destacar os momentos mais marcantes da produção dessa época. Ele explicita que a seleção feita trata-se de um manual básico para iniciantes.

Percebe-se uma perspectiva simplificadora de Moriconi, a qual sugere um caráter elitista e uma obra fechada. No decorrer do trabalho, ele não surpreende ao abarcar as ideias que permearam o século XX modernista, as revoluções na década de 20 e a dita cultura pop, no final dos 1900. Falar em “espírito moderno”, “conscientização nacional” e nos pressupostos que regem o conceito de modernidade, bem como os artistas que a compreenderam e se renovaram, foi a tática utilizada pelo autor para justificar a eleição do seu cânone.

Os poetas Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto constituem o *corpus* eleito por Ítalo Moriconi como personalidades essenciais do modernismo brasileiro. Aos dois primeiros são dedicadas poucas páginas, já que estão vinculados ao contexto da Semana de Arte Moderna e à nova visão do Modernismo Brasileiro. Já os demais ganham capítulos especiais e centrados em suas obras e/ou poemas ao longo do livro.

Nessa medida, pode-se perceber que muitos poetas foram cortados dessa seleção, em especial Mario Quintana. Este teve apenas seu nome citado em uma página, em um dos capítulos finais onde se encontra uma mera enumeração de poetas que compõem determinado grupo ou momento literário. Eis o trecho: “A poesia

marginal carioca dos anos 70 claramente encontrou seus modelos na poesia essencial de Bandeira, do primeiro Murilo, do primeiro Drummond, de Mario Quintana, de Raul Bopp”. (MORICONI, 2002, p.133).

Para tentar compreender o motivo pelo qual Quintana não fez parte de sua seleção, pensa-se no fato de Moriconi centrar-se no primeiro grupo de poetas do Modernismo, cujas obras de estreia foram produzidas no auge do período em questão e tiveram extrema importância para a divulgação do novo espírito da época. Nessa condição, realmente Quintana destoou um pouco do conjunto, no sentido de se colocar à parte de muitas discussões e movimentos revolucionários que permearam a primeira metade do século XX.

Se tal exclusão deu-se por falta de ativismo de Quintana para com os ideais modernistas e suas inovações na construção poética, ficou extremamente deslocado o único comentário de Moriconi acerca do poeta. Isso porque, ao colocá-lo ao lado de Bandeira, Murilo e Drummond, pareceu que o crítico havia dado espaço a Quintana em algum momento do livro: o que não ocorreu.

Já o último manual a ser discutido, *Uma história da poesia brasileira*, de Alexei Bueno, publicado em 2007, é o mais recente e o mais completo dos analisados aqui. Ele engloba um conjunto de produções poéticas que intenta abarcar toda a história da literatura brasileira e não somente a do século XX. Essa compilação está dividida em 12 capítulos, dos quais 10 discorrem sobre um período que compreende os primórdios do descobrimento do Brasil – com os versos de José de Anchieta – até a poesia do século XXI. Há também outros dois, que são ensaios complementares sobre a poesia popular e a tradução desse gênero.

Já no prefácio, Bueno faz uma crítica implícita ao grande número de tentativas de se escrever sobre o gênero poético, alegando que é preciso conhecê-lo para se arriscar a isso:

A leitura aprofundada da poesia exige, do leitor, uma sensibilidade incomum, que é quase como uma outra forma de arte, ainda que passiva. (...) Tal capacidade, infelizmente, não é de posse geral, e inclusive numerosos críticos são visivelmente destituídos dela, ao menos em relação a determinados estilos de época. (BUENO, 2007, p.10)

O autor enfatiza que para construir uma crítica séria, em primeiro lugar, é fundamental certa limitação de idiosincrasias pessoais, já que eliminá-las por completo é impossível, pois a apreensão estética da poesia, enquanto obra de arte, implica uma crítica impressionista. Em seu livro, Bueno pretende traçar um panorama histórico e aprofundado de cada autor dentro de sua própria visão de mundo, sua época e estilo, não se detendo muito a questões pessoais e biográficas.

Outro ponto tratado nessa introdução é que o autor manifesta sua perspectiva de rejeição ao olhar simplificador positivista dentro da Literatura, pois essa abordagem, com seu ideal de progresso, considerava como superiores os escritores mais recentes, dando privilégios a eles. O crítico acredita que priorizar o “novo” é uma desculpa para não dar ênfase aos mais antigos. Eis sua declaração:

A questão é que um poema, uma sinfonia, uma pintura, uma igreja, não são celulares ou geladeiras, cada vez mais rapidamente atropeladas por seus congêneres da “última geração”. Só um parvo julgaria que o Modernismo é intrinsecamente superior ao Romantismo, do mesmo modo que esse é superior ao Barroco, e assim por diante. (...) Esse fenômeno que sempre nomeamos como ilusão do privilegio da contemporaneidade, se é filosoficamente absurdo, é criticamente desastroso. (BUENO, 2007, p. 11)

Bueno está correto ao apreender que toda obra de arte, quando plenamente realizada, corresponde à ubiquidade, ou seja, vive no encontro dos tempos. Um presente que está sempre retornando: este é o movimento circular da arte. A popularização de conceitos que indicam superação cronológica estética, como compreender que tal obra envelheceu ou está muito defasada em relação a outra, para ele, alcançou simplificações lamentáveis no Brasil. E isso se expandiu, principalmente, a partir das vanguardas de 1950. Nessa medida, o autor de *Uma história da poesia brasileira* justifica as escolhas e seleções feitas em sua abordagem, considerando que quanto mais contemporânea a época em apresentação, mais omissões serão cometidas, uma vez que é impossível abarcar a todos os poetas.

No capítulo intitulado “A festa modernista”, Alexei Bueno elege nomes que surgiram num estilo totalmente diverso, mas que de forma peculiar acabaram por contribuir para a nova aspiração moderna, garantindo a aproximação entre poetas, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles. Estes

ganham destaque com a média de dez a onze páginas de estudo para cada um deles. Em termos medianos, ficaram Mario de Andrade, Jorge de Lima e Vinícius de Moraes, com cerca de cinco páginas dedicadas a eles.

No que diz respeito ao estudo em questão, a representação de Mario Quintana dá-se de forma simples, mas não tão rasa como nos outros textos analisados, pois são três páginas e meia de comentários acerca de algumas de suas produções relevantes, intercalados com poemas e trechos, precedidos, também, por uma foto dele. Alexei Bueno disserta sobre as primeiras produções do poeta gaúcho, percorrendo sobre as particularidades delas e cita poemas para exemplificar ao leitor as referências textuais e estruturais utilizadas nessas construções poéticas.

O crítico relata também a presença de traços simbolistas na escrita de Quintana e da visão de plasticidade, além do humor perseverante e da musicalidade. Outras características de sua poética, como a densidade emocional e o sentido de efemeridade, são peculiaridades levantadas por Bueno ao redigir um parágrafo para cada uma das cinco primeiras obras: *A Rua dos Cataventos* (1940), *Canções* (1946), *Sapato Florido* (1948), *Aprendiz de Feiticeiro* (1950) e *Espelho Mágico* (1951). Abaixo, o enxerto que corresponde a esse levantamento:

Se o vasto *Caderno H*, de 1973, representa um retorno para o poema em prosa e os aforismos do *Sapato Florido*, dois gêneros em que o poeta era mestre, *Apontamentos de História Sobrenatural*, de 1976, é quase como uma síntese, excetuando justamente o poema em prosa, de todas as maneiras dos seus livros anteriores, reunindo o verso livre, as canções, as quadras, alguns sonetos magistrais, como “Este quarto...” ou “Os parceiros”, que lembram o tom daqueles de *Rua dos Cataventos*. Do mesmo modo, se em *A vaca e o hipogrifo*, de 1977, o poema em prosa retorna plenamente, em *Esconderijos do Tempo*, de 1980, domina mais uma vez o verso livre. (BUENO, 2007, p. 348)

Alexei Bueno encerra sua descrição acerca do cenário poético de Quintana referindo-se à amplitude e à circularidade da criação de suas formas, não lhe poupando elogios:

(...) O mestre do poema em prosa, o grande sonetista, o criador de canções, o preciso poeta aforismático, o autor de *rubais* sentenciosos, como que dançam uma ciranda imponderável e circular na grande obra lírica que nos deixou o autor, um dos poetas brasileiros que mais cumpriram, biograficamente, a ideia popular do poeta, com seu

desprendimento sábio e superior por todas as coisas. (BUENO, 2007, p. 348)

Nota-se, contudo, que Alexei Bueno não expande seus comentários acerca das obras finais de Quintana. Isso mostra que, embora menos superficial, sua crítica não deixou de apresentar lacunas também. Todavia, em comparação aos outros textos, esse manual mostra como a obra de Mario Quintana é grandiosa e repleta de inovações formais e linguísticas. Uma pluralidade temática que gira em torno de um mesmo assunto: a vida do homem moderno.

Diante desse quadro, ampliar o espaço de Mario Quintana, no âmbito historiográfico literário brasileiro, é uma missão a ser realizada, uma vez que a maioria da crítica centrou-se no conjunto de suas primeiras obras e/ ou acerca do tema da infância. A tentativa de se encontrar, no início dos anos 2000, certo amadurecimento da crítica e conseqüente alargamento das concepções acerca da produção do poeta - como inovações temáticas e olhar mais global para o todo de sua poesia (não centrado apenas em partes) - foi frustrada. Logo, é fundamental uma atenção especial a essas lacunas, principalmente no que concerne à poesia publicada a partir de *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976).

Na tentativa de abarcar o maior número possível de obras de Mario Quintana, esta tese tratará de abordar as figuras mais emblemáticas do poeta com relação às angústias frente ao Tempo. As imagens plurívocas dessa entidade direcionarão não só a uma tentativa de fuga, mas também a um autêntico contato do homem com a sacralidade cósmica: experiência que ultrapassa o caráter de duração. Assim, alguns *leitmotifs* sustentam o percurso imagético da produção de Quintana, estabelecendo o diálogo temático entre algumas obras e, por conseqüência, certa divisão no que concerne às relações do seu eu lírico com a temporalidade.

O primeiro capítulo, intitulado ““Porque na poesia o tempo não existe! Ou acontece tudo ao mesmo tempo”: o que é o tempo?”, trará questionamentos acerca da difícil definição da temporalidade, seja por sua dimensão ou pela duração. Nos âmbitos da religião, da ciência, da filosofia e da literatura, por exemplo, as acepções são distintas e quase ilimitadas. Por isso, essa problemática será discutida com a finalidade de determinar os rumos de sua apreensão na poesia. É importante destacar que, na perspectiva de Gaston Bachelard, o tempo é apreendido como um “instante”

e essa é a força motriz da discussão deste trabalho. A concepção de tempo na poesia mostra-se diferente, privilegiando a re(criação) da realidade e, por isso, a transfiguração do tempo.

Além disso, será necessário enfatizar as mudanças enfrentadas pela poesia moderna e sua imagem de “revolta” contra o futuro. Nesse caminho, é importante compreender 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”<sup>7</sup>. 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 “tiquetaquear” do tempo profano. Esta abordagem justifica a sua fundamentação nos estudos do Imaginário, como reação a dilemas existências do homem. Fato que configura o desejo de compreender o mundo a partir de uma nova visão: a da imaginação criadora.

Destarte, serão abordadas as diversas imagens do tempo, começando pela infância, no capítulo ““Onde estão os meus verdes? Os meus azuis? O arranha-céu comeu”: imagens de uma infância reinventada”. Numa abordagem centrada no conjunto das cinco primeiras obras do poeta, principalmente na inaugural *A rua dos Cataventos* (1940), o arquétipo da criança aparece concretizado nas lembranças de um tempo e de um espaço especiais. Os devaneios voltados para a infância reascendem no sujeito poético um universo onírico regado de desejos e esperanças de quem vive numa rua iluminada e encantadora. O sonhador carrega consigo marcas indeléveis de uma infância, contudo, é necessário o entendimento de si mesmo, num processo de individuação, para que essas (re)criações imaginárias sejam superadas na vida adulta.

Já o terceiro capítulo, intitulado ““Só num relógio é que as horas vão passando sem sofrer”: a revolta contra o Tempo”, mostrará as figuras mais emblemáticas da produção quintaneana relacionadas ao tempo cotidiano. Especificamente na obra *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), são relógios, retratos, despertadores, cata-ventos e espelhos que representarão a crueldade do tempo devorador, que marca pontualmente sua presença na vida do sujeito lírico. Este, com um sentimento

---

<sup>7</sup> Toma-se esse termo de Octavio Paz (2012), quando ele refere-se à descoberta de algo além de si mesmo na experiência da outra margem.

de revolta, toma atitudes heroicas na tentativa de vencer o inimigo, por não se reconhecer como ser finito, ainda que veja a morte a se aproximar.

Dessa forma, ao longo das últimas obras, notadamente em *Esconderijos do Tempo* (1980), *Baú de Espantos* (1986), *Preparativos de Viagem* (1987) e *A cor do Invisível* (1989), percebem-se mudanças no comportamento do sujeito poético frente ao assombroso destino final. Transfigurado, principalmente, na imagem da Morte, o Tempo tem seus feitos devastadores amenizados no quarto capítulo, intitulado ““Sempre chega pontualmente na hora incerta”: a Morte”. A ambivalência simbólica de tal imagem compreende tanto perenidade quanto a destruição da existência, assinalando tudo o que desaparece na evolução irreversível das coisas. No devaneio, portanto, o sujeito lírico consegue mudar a expectativa diante da morte. E é o arquétipo da morada numa reintegração de si o *leitmotiv* fundamental para entender a importância da busca pelo centro, pela integridade do ser antes da partida. Logo, em suas profundezas, o sonhador entende que há um final, que é preciso partir, mas quer apagar a sua chama “lentamente”, pois a vida é “urgente”. Nesse contexto, o sujeito conseguirá atingir a purificação e a renovação de suas energias para o “voo mágico”.

A busca por um instante de plenitude no plano mítico será abordada no quinto capítulo, ““Deixa-me fluir, passar, cantar”: imagens de um Tempo sagrado”, no qual a viagem onírica proporcionará o eterno recomeço das coisas. Depois de assentar pedra a pedra a sua pirâmide, num espaço liberto do Tempo, essa voz poética sonha com o seu movimento libertador. É cantando com a alma aberta que ele reconstruirá sua vida, com a certeza de que para ser livre, basta sonhar.

No fim, serão as coisas mais leves as únicas que o vento – tempo não conseguirá levar. Por isso é preciso desapegar-se das coisas mundanas, desprender-se do plano material e sonhar, porque nada na vida continua, tudo recomeça. Portanto, mostrar-se-á os artífices da construção poética de Mario Quintana, a partir de um olhar nos principais *leitmotivs* que sustentam seu imaginário. O desejo de ascensão, de libertação da finitude está presente na poesia de Quintana, desde sua primeira produção e isso será explicado pela “vontade” de imaginar do poeta.

## **1 “PORQUE NA POESIA O TEMPO NÃO EXISTE! OU ACONTECE TUDO AO MESMO TEMPO”: o que é o tempo?**

“Sentindo-se durar, o homem sente-se morrer”  
(GUYAU, 2010, p.157).

Não se pode pensar no tempo sem temê-lo, mas o homem tenta ignorar seu destino de inúmeras formas, trilhando caminhos com passos pesados e dolentes. Acredita-se que o tempo é o que o ser consegue absorver dele – o que a espécie humana retém dos rastros que deixa no mundo.

As questões sobre a temporalidade e a duração (ou não) das coisas, do homem e do mundo sempre foram objetos 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, tem-se a certeza de que a finitude é uma obsessão para o homem, especialmente para o moderno, uma vez que a ideia da mudança instiga o ser que vive um momento marcado por instabilidades.

Por isso, é importante refletir acerca da profundidade da concepção do tempo, cuja existência sempre pareceu um fato inquestionável, a medida em que se tem muitos sinais de prova de sua passagem: o movimento contínuo do mundo, o envelhecimento de todas as coisas. A duração é o que melhor define o ser enquanto humano, pois norteia a projeção do porvir e o ato de olhar para trás, isto é, para o que ele viveu.

Nesse sentido, o desejo de engrandecimento e/ou a paixão pela ideia de eternidade, conquistados ainda com o corpo, fazem o homem buscar uma perfeição, na intenção de viver mais – e de forma intensa – do que os outros mortais: é uma ânsia de vida e uma tentativa de sobreviver para além de si mesmo. A vontade de alçar voo e ser imortal simbolizam a potência digna de um herói homérico, cuja existência deixa marcas indeléveis, como não temer a morte.

Nesse caminho, o homem tenta recriar o mundo em seu espírito, uma vez que os vestígios de suas pegadas podem ser apagados pelo tempo. Os momentos passados constituem uma alma feita de lembranças, impressões, sonhos e aspirações. Conservar isso é alinhar ou até mesmo remendar as vivências.

Em muitas sociedades, o tempo é visto como um “ser” devastador, em virtude de sua força insopitável. Porém, é possível perceber certa descontinuidade e heterogeneidade do fluir temporal. Existe uma diferença entre o tempo “monótono” do trabalho, do dia a dia, e o “festivo”, de lazer. Esse contraste permite que o homem reconheça certa vivência em ritmos temporais variados e diferentemente intensos. Exemplo disso é quando escuta sua música preferida, está enamorado, ou realiza seus atos religiosos, porque ele experimenta um momento diferente de quando exerce uma atividade cotidiana. São instantes atemporais, os quais possibilitam a vivência na plenitude de um “Tempo Sagrado”, que não participa da duração ordinária das coisas: é um tempo primordial, o “Grande Tempo”<sup>8</sup>.

Portanto, o estudo sobre a temporalidade exige abordagens variadas, que fundamentam um costume, uma sociedade; enfim, marcam uma época, em virtude das muitas relações do homem com o seu “destino”, as quais representam o que está enraizado em sua cultura no que concerne à concepção temporal. Nesse sentido, é necessário mostrar algumas abordagens religiosas e filosóficas do tempo, para que se compreenda os questionamentos acerca dessa problemática na literatura e, especificamente, na poesia.

### **1.1 Acepções e concepções do tempo na religião e na filosofia**

"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 liberto"  
(M.Proust)

No ponto de vista religioso, o tempo não pode ser compreendido como um percurso simples de um acontecimento, pois presente, passado e futuro são traços relevantes para cada “representação”. Dependendo do caráter de determinada religião, a concepção da existência (ou não) da duração pode variar.

---

<sup>8</sup> Conforme Eliade (1992a, 1992b, 1979), essa acepção de tempo representa o tempo sagrado, caracterizado pelo eterno retorno. Esse conceito será trabalhado ao longo deste capítulo e no decorrer da tese.

Na história das religiões pré-cristãs de sociedades arcaicas, o tempo é considerado uma espécie de hierofania: uma realidade sagrada. Nesse sentido, o homem religioso não o apreende como homogêneo e contínuo, o chamado de profano, cuja duração é medida conforme a existência humana. O olhar da cultura arcaica do Oriente concebe esse instante como “festivo”, sendo marcado por rituais de purificação que estão além da duração “ordinária”, a partir de uma reintegração no cosmos.

Essa distinção acerca da concepção de temporalidade é relatada pelo historiador das religiões Mircea Eliade, na obra *O Sagrado e o Profano* (1992b), a partir da divisão entre o tempo profano e o “Grande Tempo”, que é o sagrado. O Tempo<sup>9</sup> sagrado caracteriza-se como reversível, recuperável e repetível, uma vez que ele não flui, mantém-se sempre igual, não muda: é um tempo ontológico, que não se esgota e é periodicamente reatualizado a partir do encontro com o divino:

O homem religioso vive assim em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse comportamento em relação ao Tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, chamamos de “presente histórico”; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à “Eternidade”. (ELIADE, 1992b, p.39)

Eliade também ressalta a distinção entre homem religioso – que compreende o Tempo mítico – e o ocidental moderno, o qual, muitas vezes, não consegue entender a revelação divina em imagens ditas “concretas”, como a pedra e a árvore, por exemplo. Porém, o testemunho de um espaço sagrado tem um apreço existencial para o homem religioso<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Sempre que se fizer referência ao Tempo sagrado, conforme Eliade (1992a, 1992b e 1979), ele será escrito em letra maiúscula. Posteriormente, nas leituras das imagens dessa figura na poesia do Quintana, ele também será apresentado dessa forma, mas na condição de sua “personificação”.

<sup>10</sup> Conforme Eliade (1992b), este exemplo não explicita toda a diferença existente entre o Tempo profano e o Tempo sagrado. Após o surgimento do cristianismo, percebeu-se, com relação às outras religiões, uma inovação na experiência do conceito do Tempo litúrgico, ao afirmar a historicidade da pessoa do Cristo. A liturgia cristã desenvolve-se num tempo histórico santificado pela encarnação do Filho de Deus.

O tempo representa uma dimensão existencial do homem, está ligado à sua própria essência, portanto, a ideia de um fim, que é a morte, é negada a partir de sua depreciação metafísica e da luta contra a memória: o homem que acredita na destruição periódica do mundo pretende viver um universo novo, refeito, sem história.

Nesse sentido, entende-se os motivos pelos quais as sociedades tradicionais esforçavam-se para abolir periodicamente o tempo profano: apagar o passado, regenerando-se através de uma série de rituais, seja através da repetição de certos arquétipos e comportamentos, ou com a ideia de “eterno recomeço”<sup>11</sup>. Na perspectiva do “Grande Tempo”<sup>12</sup>, toda a existência é precária, passageira e, destarte, ilusória.

Assim, a história – com todas as suas marcas e revoluções – torna-se efêmera e o próprio Universo fica vazio de realidade. O mundo histórico, as sociedades e as civilizações construídas durante gerações são irreais porque, no plano dos “ritmos cósmicos”, esse Tempo dura o espaço de um instante. Logo, a adesão ao caráter mítico vai proporcionar o equilíbrio ao homem, uma vez que renunciando à sua condição histórica, espiritualmente disposto, ele vai atingir o “Ser Universal” e penetrar no sagrado, sem deixar de cumprir o seu dever no mundo profano.

Para Eliade, em *Imagens e Símbolos* (1979), a grande libertação é desapegar-se das coisas mundanas que a realidade profana impõe, a partir de uma “iluminação instantânea”, caracterizada como momento “favorável” o qual proporciona um salto paradoxal para fora da curso linear da vida:

o Tempo pode tornar-se um instrumento de conhecimento, no sentido de nos bastar projetar uma coisa ou um ser plano do Tempo cósmico para nos apercebermos da sua irrealidade. A função gnoseológica e soteriológica de tal mudança de perspectiva obtida pela abertura para os ritmos maiores do tempo, é admiravelmente trazida à luz por certos mitos relacionados com a Mâyâ de Visnu. (ELIADE, 1979, p.68)

Um exemplo, na cultura arcaica oriental, encontra-se na religião budista. Para os indianos há uma compreensão de “Tempo ilimitado”, assim, sua existência é

---

<sup>11</sup> Conforme Eliade (1992b), o eterno recomeço é característica desse tempo sagrado, que possibilita a recuperação do tempo, através da eterna repetição. É a circularidade no lugar da linearidade.

<sup>12</sup> De acordo com Eliade (1992b), o Grande Tempo, por seu caráter sagrado, não é constituído por uma duração.

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. Percebe-se, assim, uma recusa total do mundo em busca da “realidade absoluta”, a qual está presente nas “técnicas de saída do tempo”<sup>13</sup>, como uma revelação de ordem metafísica. O fato é que todas as abordagens mítico-religiosas dessa questão correspondem a uma concepção das origens, de um Tempo “forte, sagrado, primordial e indefinidamente recuperável” (ELIADE, 1979, p.21).

O mito aparece como uma nova forma de lidar com a temporalidade. Atribuindo um caráter sagrado ao Tempo, o sujeito (re)cria-se através do próprio devir. 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, p.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 é possível pensar na 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 que só pode ser alcançada através dos mitos e dos símbolos.

Na aceção do homem não religioso das sociedades modernas, a concepção de tempo<sup>14</sup> e de destino começou a separar-se de seu fundamento mítico, entrando na construção do pensamento filosófico de forma pioneira com os pensadores gregos. Entre os pré-socráticos, Heráclito foi o que mais revolucionou essa ideia, com sua apreensão do devir e da mudança contínua do fluir temporal. Contudo, nessa visão, o tempo que retorna não é idêntico a si mesmo, é novo a cada instante.

---

<sup>13</sup> Mircea Eliade é quem se dedica ao estudo do simbolismo do Tempo na Índia. Ver-se-á mais adiante algumas considerações sobre essa temática.

<sup>14</sup> Quando sua apreensão não for com relação ao mítico, ao sagrado, como nas concepções da filosofia ou corriqueiras, o termo “tempo” será utilizado em letra minúscula.

Regina Schopke, em *Matéria em Movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno* (2009), relata que alguns gregos antigos até teriam herdado dos orientais a consciência do eterno retorno do tempo cíclico (Grande Tempo). Esse pensamento, no entanto, não será totalmente retomado pelos pré-socráticos. Para eles, não há retorno idêntico do mundo e para Parmênides, não há sequer retorno. Isso porque 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”, relaciona-o com a movimentação das esferas celestes. Platão não pensa no mundo “físico”, mas no das “ideias”.

Já Aristóteles determina que o tempo é o instante atual e o mundo que está em movimento é o material, não o transcendente. Essa questão costuma desconcertar os filósofos que nunca conseguiram dissociá-la do movimento do mundo. Em seu clássico *Física*<sup>15</sup> (2010), o filósofo dedica-se às indagações acerca do devir. Ele entende o passado como algo que aconteceu, mas que já não existe mais e o futuro como o porvir, mas que ainda não é. O presente é o “agora”, que não pode permanecer sempre o mesmo, porque é finito, divisível, limitado. Para o filósofo, é impossível compreender o presente enquanto parte de um tempo que não existe, pois

o tempo é ser em um e o mesmo agora, nem antes nem depois, e se tanto as coisas anteriores como as posteriores estiveram neste agora presente, então os acontecimentos de dez mil anos atrás seriam simultâneos com os atuais, e nada que acontece seria anterior ou posterior a nada. (ARISTÓTELES, 2010, p. 2)

Dessa forma, estar no tempo é ser afetado por ele, sofrer as mudanças que o seu movimento ocasiona. Ao deteriorar as coisas e fazer tudo envelhecer por sua causa, ele faz esquecer e ser esquecido. Somente o eterno não é afetado pela

---

<sup>15</sup> A leitura de *Física, Livro IV, Seção C (O Tempo)* foi feita a partir de uma tradução individual, pois não foi possível encontrar o livro por inteiro. A tradução é de William de Siqueira Piauí e está disponível em <http://producaom.wikiidot.com/anexo-3-13-fisica-de-aristoteles-livro-iv>. 2010.

degradação, pois “as coisas que são sempre, desde que são sempre, não são no tempo, já que não estão contidas pelo tempo, nem seu ser é medido pelo tempo” (ARISTÓTELES, 2010, p. 7)

Santo Agostinho, no livro XI de *Confissões* (2008) refletindo acerca dos feitos de Deus, da Criação e da eternidade divina, desenvolveu uma teoria filosófica baseada na experiência momentânea do tempo. Para o filósofo religioso, os humanos esforçam-se em aproveitar as coisas eternas, mas seus espíritos ainda permeiam as realidades passadas e futuras. Só quem detém esse pensamento, fixando-o por um momento, consegue contemplar a eternidade imutável.

Dessa forma, Agostinho acredita que a sucessão dos tempos é composta por uma série de instantes, que não podem ser simultâneos e que a eternidade é sempre o momento presente: “o passado é repellido pelo futuro, que todo futuro segue o passado, que tanto o passado como o futuro tiram seu ser e seu curso daquele que é sempre presente” (AGOSTINHO, 2008, p. 111). Conforme Agostinho, o tempo é obra de Deus, que existe antes e criou tudo, inclusive o próprio devir. Por isso, o “hoje” divino corresponde ao estado de imutabilidade de Deus: sua eternidade.

Em suas reflexões, Agostinho compreende, contudo, ser difícil de definir o tempo:

O que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei: no entanto, digo com segurança que sei que, se nada passasse, não existiria o tempo passado, e, se nada adviesse, não existiria o tempo futuro, e, se nada existisse, não existiria o tempo presente. De que modo existem, pois, esses dois tempos, o passado e o futuro, uma vez que, por um lado, o passado já não existe, por outro, o futuro ainda não existe? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse a passado, já não seria tempo, mas eternidade. (AGOSTINHO, 2008, p. 112)

Para o filósofo, a temporalidade existe na alma, ela é vivenciada no interior do ser<sup>16</sup>. O presente seria a percepção direta das coisas, enquanto o passado e o futuro, por não existirem, são apenas “sentidos” nesse presente. O primeiro, enquanto

---

<sup>16</sup> A noção da percepção do tempo como produto da consciência, de um mundo interior de impressões, emoções e ideias 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.

memória, é o momento em que as imagens gravadas no âmago do ser são evocadas e descritas. Já o futuro inspira uma expectativa, uma premeditação de coisas possíveis de acontecer a partir do que já existe. Representando o tempo como algo psicológico e subjetivo, o filósofo compreende esse percurso na interioridade do ser:

Com efeito, sem dizer palavra nem mexer os lábios, recitamos mentalmente poemas, versos, e qualquer discurso, e as medidas do seu movimento, quaisquer que sejam, e damos-nos conta das extensões dos tempos, qual a dimensão de um em relação ao outro, precisamente da mesma maneira como se os pronunciássemos em voz alta. Alguém que tenha querido emitir um som um pouquinho mais alongado e que tenha decidido mentalmente qual há-de ser a sua duração, esse, na verdade, delimitou a duração do tempo em silêncio e, confiando-o à memória, começa a emitir esse som que soa até atingir o limite fixado: mais ainda, tal som soou e soará, pois a parte que se extinguiu sem dúvida soou, enquanto o que resta soará, e assim se prolonga, enquanto a atenção presente arrasta o futuro para o passado, crescendo o passado com a diminuição do futuro, até ao momento em que, com a extinção do futuro, tudo é passado. (AGOSTINHO, 2008, p. 126)

A partir de abordagens mais modernas na filosofia, começa-se a perceber uma espécie de crítica ao determinismo científico. Assim, o conceito de tempo passa a ser abordado como uma realidade empírica, metafísica e até transcendente. Já no final do século XIX, o filósofo francês Henri Bergson (2006) abordou a continuidade do tempo pela memória e pela consciência. O conceito de “duração” é o que une esses dois estados e rege toda a sua filosofia, pois ele a entende como constituinte do ser humano: no seu nível mais essencial e puro. Além disso, Bergson defende a relação do fluxo temporal com a percepção que se tem de sua passagem, mas não significando que seja apenas psicológico, pois a mudança faz parte do ser vivo. Através da memória, porém, o homem consegue sentir um instante que não morre: é um prolongamento do passado no presente. E é nesse ponto que o filósofo indica a permanência de um passado no interior de cada um, que se manifesta através das lembranças. É uma dimensão real do tempo, pois o ser é constituído de memórias.

Compartilhando a mesma concepção de Bergson acerca da memória e da duração, o filósofo e poeta Jean-Merie Guyau apresenta um olhar mais empírico para o tempo: enquanto movimento, ele trata das mudanças de estados das coisas no

próprio ser. O temível “Cronos” é apenas uma ideia que se manifestou a partir do contato do homem com o mundo. Guyau produziu uma série de reflexões a respeito da temporalidade, por volta de 1888. Todavia, foi somente após sua morte que algumas obras foram publicadas, entre elas *A gênese da ideia de tempo e outros escritos* (2010).<sup>17</sup>

Para o filósofo, só existe o presente da existência: não é o tempo que passa, mas as coisas que passam no devir infinito do mundo. E isso constitui a memória, que é a duração e formadora do “eu” por completo. Essa sensação de movimento, segundo Guyau, forma-se no interior do homem, abarcando as percepções e os sentimentos das lembranças, a partir da consciência.

A gênese da ideia de tempo, então, corresponde à origem empírica e derivada dele mesmo, além de estar associado ao espaço. O homem que segue em busca de seus desejos cria, concomitantes, o tempo e o espaço: “nós vivemos e o mundo – ou aquilo que chamamos assim – se faz diante de nosso olhos. Assim, é sobretudo a energia da vontade que produz a tenacidade da memória” (GUYAU, 2010, 81/82).

Nessa medida, o tempo é uma sensação que pode ser suprimida se não houver consciência de sua passagem. Existem algumas situações que colocam o homem no estado de abstração da sucessão temporal e isso afeta a representação da duração: é uma espécie de paralisia que transporta o homem. Sem a sensação da sucessão, não há tempo.

Além disso, Guyau fala da força libertadora do futuro, que faz o ser superar os pesares do passado enquanto o impulsiona a seguir em frente: “Gosto de sentir sobre mim este eterno mistério/ O futuro – e, sem medo, nele penetrar: / A felicidade mais doce é aquela que se espera” (GUYAU, 2010, p. 13).

Em contrapartida às filosofias que acreditam na eternidade ou no instante temporal, já no século XX, o filósofo alemão Martin Heidegger (2005) inaugurou a ideia de apreensão do devir como formador da essência do ser. Sabe-se que, para Heidegger, o homem constrói-se à medida que o tempo passa. Essa apreensão de futuro é pertinente no que concerne à diferenciação da ideia do passado em Bergson e Guyau, por exemplo, uma vez que o ser, dirigindo-se sempre para o futuro, para o destino da morte, está inserido na cronologia. Ademais, o passado não existe para

---

<sup>17</sup> Obra publicada originalmente em 1890.

Heidegger e a única forma de encarar a realidade é aceitando essa “temporalidade do ser”, ou melhor, a finitude.

A condição de possuir um corpo efêmero, sujeito à destruição pelo tempo, leva à reflexão de uma experiência metafísica. De acordo com Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção* (1971), a temporalidade é a própria essência humana e motivo da transcendência também:

Nós não somos temporais porque somos espontâneos e porque, como consciências, nos afastamos de nós mesmos, mas pelo contrário, o tempo é o fundamento e a medida de nossa espontaneidade, a força de ultrapassar e de anular quem habita em nós, que somos nós mesmos. (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 413)

Para o filósofo, o tempo não é um “dado da consciência”, mas é a própria consciência que desenvolve e constitui o tempo. Através dela, o homem pode exercitar uma permanente evasão do presente, para percorrer a idealidade do futuro ou do passado.

Contudo, com a intenção de transportar o ser aos desdobramentos do tempo, a poesia apreende uma nova concepção desse fenômeno. 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, 2012, p.76).

Na poesia, pelo poder da imaginação criadora, o sujeito lírico pode “ascender” na linha de um novo tempo: o instante poético. Este inspira uma verticalidade e não mais horizontalidade, sendo possível sua apreensão no reino do imaginário. É perceptível, portanto, um sentido existencial das imagens temporais para o homem moderno, através da palavra poética, uma vez que elas ressignificam um universo fechado (cotidiano) ao revelar um mundo mais vasto e plurívoco, carregado de espiritualidade, para além do plano temporal.

## **1.2 Os estudos do Imaginário e a luta contra a temporalidade: o instante poético de Gaston Bachelard**

Por muito tempo a visão acerca da imaginação foi questionada e refutada. Vista como “amante do erro e da falsidade” (DURAND, 2001) entrava em choque com os métodos que compreendiam a verdade, a partir do socratismo baseado numa lógica binária, a qual compreendia somente o verdadeiro ou falso. Essa abordagem, ainda, estava ligada a um iconoclastismo religioso, o qual considerava impossível a criação de qualquer imagem que não fosse a divina (segundo o monoteísmo da *Bíblia*). Durante muitos séculos, e especialmente a partir de Aristóteles, a via de acesso à verdade foi a experiência dos fatos, das certezas da lógica, no intuito de chegar a ela pelo raciocínio binário dialético.

No entanto, por se desenvolver dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável, a imagem é incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, já que ela propõe uma realidade velada. Se considerar apenas as propostas verdadeiras, a imagem – que não poder ser reduzida a um argumento verdadeiro ou falso formal – é desvalorizada, apreendida incerta e ambígua, impedindo, ainda mais, a expansão do imaginário. A partir do século XVII, então, o imaginário passa a ser excluído dos processos intelectuais. Isso se deu em virtude da exclusividade de um único método de compreensão: o de descobrir a verdade através das ciências.

O Positivismo e as filosofias da História (cientificismo e historicismo) foram as duas filosofias que desvalorizaram o imaginário, o pensamento simbólico e o raciocínio por semelhança (metáfora). Para os positivistas, o conhecimento histórico é possível como reflexo de todo fator subjetivo, da recuperação dos fatos do passado. Além disso, sabe-se que essa corrente visa a uma abordagem científica como único conhecimento possível.

Contudo, após oito séculos de resistência, o imaginário encontrou um caminho no século das Luzes, a partir do pensamento romântico. Essa nova compreensão de mundo permitiu que se considerasse uma terceira via de acesso ao conhecimento e, por consequência, outra ordem de realidades. Ela privilegiava mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe. A partir disso, o imaginário voltou a procurar um espaço epistemológico, consolidando-se definitivamente.

Os estudos acerca das Teorias do Imaginário foram iniciados por Gaston Bachelard, no início dos anos 40 do século XX. O fenomenólogo francês, em suas

primeiras obras, trabalhou no ramo da ciência epistemológica, voltado para a consciência da racionalidade.

Contudo, cada vez mais atraído pelo imaginário poético, ampliou seu estudo para abarcar o processo de imaginação criadora, valorizando-a como uma forma de apreensão e recriação da realidade. Ao trilhar essas duas sendas, paralelamente, Bachelard uniu o estudo da consciência fenomenológica a uma psicologia voltada para o devaneio poético e aprofundou suas reflexões, pensando na consciência poética. Ele passou a acreditar na inovação da linguagem pela poesia, enquanto a tradição filosófica racionalista priorizava a imaginação reprodutora.

Em *O ar e os sonhos* (2001), Gaston Bachelard apresenta a imaginação como um ato de alteração das imagens que são apreendidas e, sobretudo pelo ato de libertação e mudança delas. Para o filósofo, se não houver transformação, a partir da união inesperada de várias imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Por isso, a palavra imaginário é a que melhor qualifica o ato de imaginar, uma vez que ele propõe uma abertura à pluralidade a partir da qual se tem a experiência da novidade.

Nesse caminho, torna-se evidente a importância do estudo das imagens como forma de recuperar processos da imaginação criadora. Para sua leitura mais abrangente em um texto literário, também é importante a união entre 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, a figura poética é analisada em seu duplo aspecto: o que se mostra e o que se oculta. Ademais, a imaginação ganha o seu espaço ao desligar o homem do seu passado, diferentemente da memória que o liga completamente a ele.

Gaston Bachelard sempre acreditou que os acontecimentos perceptivos são 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, p.1).

O ato de imaginar trabalha com as imagens *a priori*, anteriores às representações da percepção e a força de vontade pulsa no ato imaginante a ponto de fazer-se criar o que se vê. Assim, a transfiguração da realidade e o despertar de um sentimento de (re)viver o que se imagina norteiam o pensamento do ser sonhador, que aspira à altura, à sublimação, ao alívio e à alegria da verticalidade, pela mobilidade das imagens.

A dinâmica presente no ato da imaginação criadora ratifica a vontade de transformar as figuras da indesejada queda e morte do homem. Destarte, ela é dirigida pelo movimento das imagens aéreas e pela potência dos verbos que a conduzem. Isso porque o verbo é o esquema norteador que desperta a mobilidade das imagens, já que “uma imagem estável e acabada corta asas à imaginação” (BACHELARD, 2001, p.2).

Na introdução de *A poética do espaço* (2005), Bachelard relaciona a imagem poética com os arquétipos adormecidos no inconsciente do homem e afirma que essa relação não é causal:

a imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. (BACHELARD, 2005, p. 2)

O filósofo explana sobre o conhecimento da fenomenologia da imaginação e afirma que essa vertente estuda a imagem poética enquanto produto da consciência criadora, direto da alma: esse é o compromisso da poesia. Por isso é importante conhecer a evolução do fenômeno da imagem, enquanto produto da alma, desde o devaneio poético até a sua liberação e execução pelos poetas.

Os estudos do Imaginário foram expandidos ao longo dos séculos XX e XXI, após grande resistência por parte da iconoclastia endêmica do pensamento ocidental, que pregava um racionalismo extremado. Longe de corresponder ao irreal, os estudiosos do imaginário concordam que há um realismo no mundo regido pelas imagens, que é a dimensão transcendental do sujeito.

Os franceses Gilbert Durand e Jean Burgos deram continuidade à proposta de Bachelard, fazendo uma relação da imaginação criadora com a temporalidade e o destino do homem. Além da filosofia, na base das Teorias do Imaginário, estão presentes ramos da psicologia, mitologia, sociologia e antropologia.

O antropólogo Gilbert Durand, em *As estruturas Antropológicas do Imaginário* (2001), apresenta o símbolo, o *schème* (esquema), o arquétipo e o mito como ideias complementares aos estudos da imagem poética. 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 caminho persegue o isomorfismo dos símbolos que pertencem ao mesmo tema arquetipal. A convergência de símbolos, forma, assim, um conjunto 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, p.12). Como uma representação que faz aparecer um sentido secreto, o símbolo é “a epifania de um mistério” (DURAND, 1993, p.12). Portanto, a partir de esquemas norteadores, as imagens primordiais (arquétipos) formam a ideia representada pelos símbolos. Estes, por sua vez, dinamizam-se em imagens poéticas ou em relatos míticos. E é a correspondência desses elementos que compõem o trajeto antropológico do homem e suas manifestações inconscientes, constituindo um novo mundo.

Por Durand preocupar-se com o contexto sociocultural da escrita poética, sua leitura do imaginário aborda uma hermenêutica das imagens, dos símbolos e dos mitos de uma obra até conciliar com o imaginário do autor, visando à ampliação do olhar para toda uma cultura. O antropólogo define o imaginário como um conjunto de imagens que, relacionadas entre si, constituem o pensamento do homem e suas criações. Já o símbolo, enquanto mediador entre consciente e inconsciente, é o meio através do qual o sentido pode se manifestar.

Em sua proposta para a organização dessa dinâmica, Durand apresenta uma divisão entre dois regimes: o diurno e o noturno; oriundos das três posições reflexológicas, as quais produzem três estruturas correspondentes aos gestos dominantes no homem. Junto ao Regime Diurno do Imaginário, encontra-se a

estrutura esquizomorfa ou heroica, 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. A primeira compreende a dominante rítmica, de que a sexualidade é o exemplo; já a segunda, a dominante digestiva, com seus esquemas de aprofundamento, voltando-se ao recolhimento ao útero protetor.

A função dessa organização 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 propor 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, p.64), por apresentarem um caráter infinitamente aberto não só do semantismo simbólico, como também da imagem significante.

Já Jean Burgos, na obra *Pour une poétique de l'imaginaire* (1982), apreende a produção imaginária como uma defesa contra a aproximação da morte, uma vez que o imaginário resgata o valor da simbolização da existência humana, a fim de desvendar o mistério relacionado à temporalidade. O autor levanta questões sobre a dinâmica que corresponde à organização de determinadas imagens, a partir dos esquemas norteadores do pensamento do seu criador. Como Durand, ele vê a imagem como porta-voz do símbolo.

Burgos infere ser no espaço textual que a imagem ganha sentido e sugere que, percorrendo o texto e conhecendo a sua sintaxe, reconhece-se o itinerário imagético dos poetas. Isso porque os esquemas guiam as leituras e as potencializam para o melhor entendimento do leitor. Assim, estudando a presença dessas figuras e suas dinâmicas, através de “pistas” dos esquemas diretores da leitura (movimentos verbais), pode-se perceber características constituintes do imaginário de um determinado autor.

Em sua sintaxe do Imaginário, 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 se identifica à qual dinâmica do imaginário cada postura está vinculada.

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, tem-se 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 o 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 a interiorização, a descida e a invenção de outros espaços “libertos” são os esquemas norteadores dessa modalidade.

Por fim, 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.

Embora seja possível encontrar imagens iguais presentes em escritas diferentes, existe um princípio organizador nessa abordagem, que é a própria linguagem. Por isso, os esquemas servem como pistas para que se encontre a modalidade predominante na escrita do texto. Para Burgos, o texto não é fechado, podendo ser revelado, atualizado e vivido em suas maiores potencialidades<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Deve-se 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

Nesse sentido, na perspectiva dos Estudos do Imaginário, é a concepção temporal de “instante” que é privilegiada e o passado ganha uma apreensão relativa. Não se busca o passado, como as reminiscências bergsonianas, mas é através das imagens poéticas que ele ressoa e proporciona esses momentos de libertação da cronologia, que são os devaneios.

Gaston Bachelard, em *A intuição do Instante* (2007), defende que o mundo é sempre o presente e, mais especificamente, o instante, dispensando as compreensões de passado e futuro. Assim, a memória não seria um depósito de lembranças, mas guardaria apenas um impulso breve, sem o caráter da duração. Por isso, ele afirma o caráter de descontinuidade do tempo. Para ele, 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, p.55). Bachelard ainda acredita na inutilidade de se ficar preso às lembranças do passado, uma vez que o homem sofre quando sai 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, p.52).

Portanto, o tempo, em sua descontinuidade, é feito de instantes e do ritmo das imagens que se transformam num processo dialético. Esse movimento, dentro de um poema, engaja-se num processo rítmico, como o ato da respiração. A exclusão da horizontalidade e da linearidade da cronologia proporcionam ao ser – poeticamente transformado pelo tempo verticalizante – devaneios dinâmicos. Para se referir a essa estratégia, Bachelard se utilizou do termo “Ritmanálise.”<sup>19</sup>, e propôs a ideia de renovação – apresentada pela metafísica monista de Roupnel <sup>20</sup>:

Frente a um destino próximo, retornar “eternamente” às fontes do ser proporciona ao homem a renovação de sua coragem para alçar voo. Para o filósofo, a poesia é uma metafísica instantânea e

---

enquadrado a uma dessas propostas. Serão apenas apontamentos que norteiam o pensamento do sujeito poético naquela construção. É importante saber, assim, que um mesmo poema pode circular entre as três modalidades de estruturação do Imaginário, por exemplo. Porém, o fato é que o conjunto vai propor qual o esquema predominante.

<sup>19</sup> Ritmanálise é o 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>20</sup> Bachelard aborda as ideias de Roupnel e, especificamente, na obra *Siloe*, a questão do recomeço das coisas.

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, p.99)

Além disso, o poeta busca e cria essa instantaneidade da qual ele sente necessidade. É no poema que se encontram os “elementos de um tempo interrompido” (BACHELARD, 2007, p.100):

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, p.104)

Em virtude disso, a concepção de Bachelard valoriza a desmaterialização através da qual se reconhece o instante poético, a libertação da linearidade, para que se possa alçar voo a partir do devaneio. O instante apresenta um caráter de ambivalência, uma vez que os sentimentos opostos, ao serem vivenciados juntos, estancam o tempo, deslocando o ser do caminho linear da duração.

E é essa perspectiva que é adotada no texto poético. A poesia não lida com o 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. Para um sonhador aéreo, é no mundo imaginário, pleno de instantes, que tudo se renova. E essa abordagem é privilégio da criação poética, em virtude da poesia produzir o seu instante: o poético.

### **1.3 Imagem e Ritmo: a lírica na modernidade e o tempo do futuro**

Em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, Ítalo Moriconi chama a atenção para a flutuação de sentidos da palavra poesia, que, em muitos momentos,

surge como uma ameaça à ordem das coisas, o que dificulta leitores leigos na compreensão do gênero. Nesse contexto, muitas expressões, como “possibilidades de sentido”, “poder de sonoridade”, “sentido além da palavra”, “ato de criação poética”, entre outras, são, de fato, muito significativas e relevantes para se começar a entender o significado do fazer poético. Ao tratar da essencialidade da poesia, enquanto linguagem simbólica, que é escrita, mas deve ser declamada também, Moriconi toca no âmago do leitor para atraí-lo. A sensibilidade chama a atenção pela linguagem que o autor utiliza para tratar da poesia: pueril, ingênua e simbólica, como o ato de criação.

Segue um excerto desse discurso enfático:

O poema, ao ser lido sobre a página, ou ouvido com atenção, aproxima o leitor do poeta. Todo leitor ou leitora de poesia é um pouco de poeta também, mesmo que não profissional. O ato criador do poema sobre a linguagem evoca a criação poética do mundo implícita na própria existência dela, linguagem, que é de todos. Por isso a leitura do poema ativa o poeta que somos, o criador ou a criadora que somos, nesse sentido amplo da palavra. Daí por que a poesia pede tanto para ser decorada. Mesmo no caso de poemas mais longos, somos levados a memorizar os que mais amamos. Quando o poeta e a poeta profissionais escrevem um poema, sonham em transformá-lo em parte integrante da intimidade psíquica de seus leitores. (MORICONI, 2002, p.10)

A relação entre imaginação e criação poética não é simples, já que dela deriva uma arte cuja linguagem é essencialmente especial. Através desta, o homem penetra no plano sagrado, visando ao encontro da pureza da alma. Só ele pode transcender para esse mundo, e com a recuperação da originalidade da palavra, projetada em imagens, isso será possível. Segundo Heidegger (1992), tal 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, p.137). Esse desvendamento, portanto, constitui, em parte, a “essência” da poesia.

Conforme Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012), o poema é concretizado a partir da palavra. Porém, há uma luta por transcendê-la, a qual é manifestada pelo poder imagético que o caráter simbólico da linguagem é capaz de despertar, porque representa um elemento da realidade por outro:

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, 2012, p.43-44)

Pensar na essencialidade da poesia vai além de explicar o sentido das palavras, pois devem ser consideradas suas transfigurações, em virtude das imagens criadas no poema. Direcionar-se além da simples linguagem para permear o plano do “indizível”<sup>21</sup> denota a luta por uma transcendência, a qual se dá através do ato poético e sua realização efetiva no poema. Nele, produz-se a imagem, que é essencial e plurissignificativa. Assim, o homem vai além de si mesmo pela criação, pois o poema é “o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se” (PAZ, 2012, p.123). Na poesia, a linguagem reconquista o seu estado puro num ritmo que denota a convocação de um tempo original.

Para Paz, a experiência poética é algo irredutível à palavra, mesmo que ela a expresse. Criar é dar um salto para o plano sagrado e o poema, num ato de participação, provoca o trânsito entre poeta, ritmo, imagem e leitor – é o feito da recriação:

O ato poético, o poetizar, o dizer do poeta – independentemente do conteúdo particular desse dizer – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, e sim uma revelação da nossa condição - a palavra poética é ritmo, temporalidade emanando e se engendrando incessantemente. E, sendo ritmo, é imagem que abraça os opostos, vida e morte num único dizer. (PAZ, 2012, p.155)

Octávio Paz considera a imagem como a travessia do homem ao alcance dos seus desejos. É a vontade de viver a imagem que faz o poeta transcender a realidade fornecida pela percepção, na medida em que ela o coloca em contato com o sagrado. No plano imagético, a visão do leitor é forçada para que de sua alma desperte suas intenções e revelações.

---

<sup>21</sup> Termo utilizado por Octavio Paz (2012) quando afirma que “a imagem diz o indizível”.

Além disso, a poesia é efetivada e materializada a partir de uma correlação entre elementos como inspiração, ritmo e imagem – oriundos de uma analogia – os quais formam uma estrutura de palavras exclusiva de uma linguagem fundamentalmente simbólica. Cada elemento que a compõe é determinante para o efeito produzido tanto estética, quanto semanticamente. O processo inicia-se com a extensão da linguagem simples e cotidiana até o seu encontro com o simbólico, para que, a partir disso, haja a união dos elementos representantes dessa manifestação na realização do poema. Transfigurar a realidade é a proposta da poesia, que é ritmo, imagem, símbolo e mito: inspiração e epifania

A ideia de inspiração está estritamente ligada à cosmicidade da construção poética. A experiência da “outra margem”<sup>22</sup> - que é um perpetuar pelo plano sagrado – é encarada como privilégio “dos poetas, dos loucos, dos bêbados e das crianças” (PAZ, 2012, p. 146). Estes, afastados do “raciocínio lógico”, percorrem o trajeto do sagrado, onde o curso temporal e a morte são desconhecidos.

Essa vivência também é relatada com veemência em Mikel Dufrenne, em *O poético* (1969) em sua definição sobre o estado poético:

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, p.140)

A sensação de alcançar a “outra margem” manifesta-se como um mistério e precede uma revelação. É como um “desenraizamento” do estado profano em busca do sagrado, para esquecer a condição humana de contingência e finitude. Para Paz, 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, 2012, p.149). Nessa medida, a revelação poética pressupõe uma busca interior e o sujeito lírico a desvela através da palavra que se transforma em imagens, as quais constituem o seu imaginário.

---

<sup>22</sup> Termo proveniente de Octavio Paz (2012), o qual se utiliza dele para explicar a existência de “outro mundo”.

O poema, portanto, mostra a repercussão de certos acontecimentos na interioridade de um sujeito lírico, mas essa criação não é uma experiência traduzida pela linguagem, pois as próprias palavras constituem o núcleo dessa epifania. Ademais, segundo Paz (2012), a inspiração é uma intrusão denotada por uma voz que se diz ser e não ser do poeta. O crítico a caracteriza como “estranha colaboração”:

A inspiração poética exige uma inversão total das nossas perspectivas cotidianas: a feliz felicidade da inspiração brota de um abismo. O dizer do poeta se inicia como silêncio, esterilidade e seca. É uma carência e uma sede, antes de ser uma plenitude e um acordo; e depois é uma carência ainda maior, pois o poema se separa do poeta e deixa de pertencer a ele. Antes e depois do poema não há nada nem ninguém por perto; estamos a sós conosco. (PAZ, 2012, p.169)

Nessa conciliação de vozes, em que o homem é pluralidade e dialoga consigo mesmo, o poeta se declara como sujeito e objeto da criação poética. Porém, o poético em si não é algo que nasce com ele, mas é revelado a partir de algo que o provoque, inspire a explosão de imagens e recriação pela palavra. Nesse ato possível, leitor e poeta se (re)criam:

Depois da criação, o poeta fica sozinho; são outros, os leitores, que agora vão criar a si mesmos recriando o poema. A experiência se repete, só que ao contrário: a imagem se abre diante do leitor e lhe mostra o seu abismo translúcido. O leitor se inclina e se precipita. E ao cair, ou ao ascender, ao penetrar nos aposentos da imagem e entregar-se ao fluir do poema – se desprende de si mesmo para internar-se em “outro si mesmo” até então desconhecido ou ignorado. O leitor, tal como poeta, torna-se imagem: algo que se projeta e se desprende de si e vai ao encontro do inominável. [...] Antes da criação, o poeta, como tal, não existe. O poeta é uma criação do poema tanto quanto este daquele”. (PAZ, 2012, p.175)

De maneira a romper a tradição de uma linguagem mimética de raiz aristotélica, a poesia moderna criou novas realidades e apresenta a sua verdade: a da existência, contingência e finitude humanas. Paz (2012) faz uma crítica ao conceito de inspiração proposto pelos simbolistas franceses, os quais acreditavam no isolamento e no solipsismo, ao alegarem que nada correspondente ao mundo poderia servir de impulso para criação. Trata-se da famosa ideia de “*Poésie Pure*”. Contudo, a partir do

Movimento Surrealista - e do Manifesto proposto por André Breton - um novo ideal de inspiração fez-se presente: mesmo diante de um mundo abominável (como alegavam Poe e os simbolistas franceses), de nada adianta o poeta negá-lo ou condená-lo. Esse ato prende o homem, ainda mais, e o faz padecer passivamente neste plano. Por isso, a transcendência faz parte da inspiração: um ato natural de conviver com o sobrenatural.

Para Paz (2012), apegar-se ao mundo objetivo é aderir ao ciclo do viver e morrer, ou seja, à condição terrena. No entanto, o “salto mortal”, a inserção num outro plano, está dentro do próprio homem, no intuito de uma reconciliação íntima que implica a apreensão do agora. E isso propicia o encontro com o “Outro”<sup>23</sup>, que causa, num primeiro olhar, estranheza – estupefação.

Assim, a inspiração torna-se uma manifestação do “Outro”, que faz parte do eu, e o ato de criação poética é exercício de sua liberdade. Nela o homem se realiza, torna-se outro e recupera seu estado original, anterior ao abismo em que se viu um dia. A inspiração o arranca da estabilidade mundana e permite que ele seja tudo o que desejar ser, um corpo diverso:

Pela imaginação, quer dizer, por nossa capacidade inerente à nossa temporalidade essencial, de transformar em imagens a contínua avidez de encarnar-se dessa mesma temporalidade – podemos sair de nós mesmos, ir além de nós ao encontro de nós mesmos.” (PAZ, 2012, p. 186)

Além disso, nota-se que a imagem e o ritmo são os maiores responsáveis pelo caráter da poesia como um “estado” da alma, como um fenômeno da liberdade, uma vez que são determinantes para 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>24</sup>. As imagens – produzidas através do ritmo do poema – são as revelações simbólicas do sentimento que o sujeito lírico tenta passar através da criação. A assertiva também

---

<sup>23</sup> Termo proveniente de Octavio Paz (2012), para explicar a existência de um “outro eu” no âmago do próprio ser.

<sup>24</sup> “O ritmo não é medida, é visão de mundo” (PAZ, 2012, p.72)

confirma o caráter essencial do ritmo e da imagem no ato poético, oriundo da inspiração e motivador de uma revelação.

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. Isso porque a literatura tem interesse só pela experiência e não pela 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. Esta compreende o viés com o qual a literatura trabalha, a partir da subjetividade do caráter psicológico. Já a ciência parece ter pouco a dizer sobre os aspectos mais significativos da temporalidade na vida humana.

Por isso, os conceitos de métrica, duração e ordem apresentam-se de formas distintas nesse contexto. No que concerne à métrica, há uma “relatividade subjetiva” na medida pessoal do tempo, baseada numa distribuição desigual, ou seja, na irregularidade. Já o “fluxo contínuo” – que se experimenta na Literatura – caracteriza a duração, geralmente 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, em que não há uma ordem, uma sequência de fatos, mas uma combinação que depende da experiência e da memória.

Desse modo, a partir do Romantismo, a Literatura tentou abarcar questões ligadas ao homem e sua história, ou às angústias da temporalidade<sup>25</sup>. Já nas primeiras décadas do século XX, a humanidade e a arte começaram a admitir outras formas de apreensão do tempo: não mais na sua horizontalidade, mas na divisão do tempo em profano e sagrado<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Octavio Paz em *O arco e a Lira* aborda poeticamente a angústia de Heidegger, exemplificando com o sentimento do Amor.

<sup>26</sup> Além do Tempo Sagrado ser apreendido nas declarações de Mircea Eliade, ao longo deste trabalho, essa acepção também é a que está presente no instante poético, trabalhado nas abordagens de Bachelard e nos estudos do Imaginário.

A partir disso, muitos poetas deixaram de pensar na totalidade do mundo e tomaram consciência da descontinuidade do tempo, manifestando um sentimento de errância – imposto pela modernidade – que instigou o homem a se reconstruir. Em virtude de tantas re(criações) e transformações presentes nesse período, tal sensação, aliada à noção de alteridade, ganhou certa particularidade no que concerne ao pensamento de um novo sujeito/ poeta que anda à procura de sua identidade.

Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (2013), alega que o poema, enquanto produto da história de uma sociedade, de suas crenças e obsessões, carrega consigo uma contradição: representa também a consciência da discórdia entre sociedade e poesia, a qual é manifestada, explicitamente, na modernidade. A poesia moderna foi uma reação frente a esse novo tempo, embora efeito dele. Mesmo com tal disputa, no interior dessa produção e de cada obra encontram-se as grandes marcas dessa revolução: a ironia e a analogia.

Ao tratar a lírica da modernidade como um momento de “revolta do futuro”, Paz (2013) faz uma crítica social a essa concepção de mundo, devido à rapidez, à fluidez, mas também à finitude. Para o crítico, todos têm sido, nas últimas décadas, “testemunhas de uma progressiva degradação de nosso estilo de vida e de nossa cultura” (PAZ, 2013, p.41) e é com certa nostalgia que o homem sente-se indefeso diante desse “contínuo transcorrer e perpétuo andar para o futuro” (PAZ, 2013, p.42).

Oriunda de uma dualidade temática, de um contexto marcado por um diálogo contraditório, a poesia moderna pode ser compreendida como uma história frisada por “fascinação e repulsa, entre as línguas românicas e germânicas, entre a tradição central do classicismo greco-latino e a tradição do particular e do bizarro representada pelo Romantismo, entre a versificação silábica e a acentual” (PAZ, 2013, p.10). Outrossim, com a tentativa de especulação mítica e de busca de origens, muitos poetas centraram-se em conciliar sentimentos opostos e isso resultou na valorização da imaginação simbólica, enquanto ideia de negação do tempo “linear” da modernidade.

Nesse sentido, ideias de “ruptura”, “errância”, “despersonalização”, “dissonância”, “resistência”; entre outras, manifestaram-se negativa e defensivamente contra o novo ideal emergente. Compreendida como uma criação “autossuficiente”, “pluriforme de significação”, submetida a uma “tensão dissonante” e com a finalidade

de “transformar”, a lírica moderna particulariza-se por uma linguagem muitas vezes compreendida como hermética<sup>27</sup> nesse período de tantas modificações.

A linguagem poética é mais individual, mas isso não quer dizer isolada, pois ela é singularizada pelo “efeito mágico” da palavra, a qual é multiplamente composta de conotações históricas e sociais. Nessa poesia é possível encontrar o presente “sem margens do tempo”, já que ela proporciona a existência simultânea de todos os tempos, invocando-os e evocando-os, ao provocá-los.

Cercada por um sentimento de nostalgia e crítica, a poesia moderna conquistou seu espaço num trajeto marcado pelo simbólico, mesmo que materialmente esse novo mundo e as novas relações sociais advindas dele não pudessem existir. Porém, através da reciprocidade de uma sociedade que deseja a mudança, o poeta conseguirá fazer-se entender por todos, atingir o mais íntimo desse homem que anda à procura de si mesmo.

A intenção de transfigurar a aceção acerca da linearidade do tempo histórico foi a forma que muitos poetas encontraram para lidar com o “futuro” que prescindia da razão crítica, a qual, para muitos teóricos, foi marca de uma revolução. Sob um ponto de vista sociológico, a transformação proposta pela lírica moderna tem uma intenção de cunho social, mesmo que muitos autores tentem obscurecê-la, dizendo-se apartados do mundo burguês. Essa discórdia com a sociedade gerou uma tensão que fez com que muitas criações manifestassem certa resistência à ordem dominante: ideal que repercutiu em várias poéticas, a partir de Baudelaire, principalmente.

Alfredo Bosi (2000) fala que a poesia moderna denota uma resistência simbólica à sociedade capitalista, pois não consegue se integrar nos seus discursos recorrentes. 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 mostra sua firmeza na negação à ideologia dominante e passa a ser considerada uma forma de ruptura com a tradição, através de um comportamento de “anormalidade”<sup>28</sup> que o poeta manifesta em seu sofrimento.

---

<sup>27</sup> Algumas das expressões destacadas nesse parágrafo correspondem às características empregadas por Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna*, acerca da poesia que surgiu com os simbolistas franceses.

<sup>28</sup> Expressão também retirada de Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna*.

O crítico aponta diversos caminhos de resistência, trilhados a partir de certas construções poéticas, tais como: metalinguagem, mito, biografia, sátira e utopia. Destas, a metapoesia é a que carrega marcas mais profundas de certos modos de pensar que rodeiam cada atividade humana. Isso porque, essa composição, enquanto técnica autônoma da linguagem, posta à parte das outras técnicas, basta-se a si mesma.

Com isso, as mudanças que a história causou na sociedade acarretaram um olhar crítico sobre ela, principalmente com relação à visão “linear” do tempo. Esta passou a ser encarada como uma degradação dos valores antigos, já que as sociedades primitivas tinham horror a transformações “nefastas”, as quais indicam uma queda. A decadência – que culmina com a morte – é um processo implícito no mundo moderno, justamente devido à abordagem acerca da concepção temporal nele presente.

Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), levanta uma série de questões acerca desse novo tempo, pelo qual o homem não pode passar ileso:

Existe um tempo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhado por homens e mulheres de todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN, 1986, p.15)

Rompendo fronteiras geográficas, raciais, sociais, religiosas, entre outras, essa modernidade é vivida e sofrida por todos: ela une o ser humano. Entretanto, é uma unidade “paradoxal”, uma vez que “ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e de angústia” (BERMAN, 1986, p. 15), o que acaba por desestruturar essa união.

Em contrapartida, diante de sentimentos de diferença e separação, que corroboram para a heterogeneidade do “futuro” e para a fragmentação do sujeito face à modernidade, a criação poética permite constituir uma realidade à parte e autossuficiente. A palavra, enquanto imagem, presente na poesia moderna é uma arte

especular representada em forma de reflexo invertido da realidade. É a linguagem dos sonhos, dos símbolos e das metáforas, num encontro do sagrado com o profano e do sublime com o obscuro.

E é nessa experiência que a poesia põe o ser em contato com um tempo especial, um instante liberto do tempo cronológico. Momento este que apresenta um caráter divino, um instante metafísico, em que o homem pode descobrir formas de sair do curso temporal, aceitando-se como finito.

Conforme Mircea Eliade (1979), a “redescoberta” da simbologia deu-se após a explosão da psicanálise. Frente à visão racional da sociedade, o mundo moderno, em especial o século XX, começou a compreender que o símbolo, o mito e a imagem pertencem à vida espiritual. Embora sejam camuflados, mutilados e ignorados, a sociedade não poderá extingui-los. Para o filósofo das religiões, este novo mundo restabeleceu o símbolo enquanto instrumento de conhecimento, ao retomar valores de uma Europa do século XVIII e de outras culturas ditas primitivas. Por isso, foi a literatura que tornou possível essa sobrevivência do simbolismo.

Acredita-se que o pensamento simbólico, ao revelar o caráter mais profundo da realidade, é consubstancial ao ser humano, pois precede a linguagem. É dentro dessa perspectiva que a poesia, como produto imaginário e simbólico, pode retratar o homem por completo, não só como mero produto histórico e submisso ao mundo moderno, mas seu lado espiritual e sagrado, através das reatualizações míticas que ela propõe.

Transfigurando a realidade circundante, a poesia moderna propõe, então, a criação de novas possibilidades de escrita, consolidadas pelos poderes da imaginação e da analogia. Sua dimensionalidade imagética pode revelar e despertar no homem inúmeros sentimentos, inclusive o de (re)encontro na pluralidade.

Nesse sentido, percebe-se a imaginação simbólica como vetor da criação poética e a grande missão do poeta. Numa experiência de criação, pela imagem e pela linguagem, pode-se compreender o que há de mais puro e sublime: a vida. Por meio da fantasia, o ser humano consegue dar forma às coisas mais tênues e se autoafirmar no mundo.

Ao estudar a obra completa de Mario Quintana, o percurso a ser traçado aqui é desvelar as sugestões de sua poesia, na perspectiva da imaginação simbólica. As imagens mais emblemáticas da produção do poeta gaúcho direcionam o estudo para

as várias relações com a temporalidade e o destino de morte. Com uma poesia carregada de imagens temporais, com referências míticas, Mario Quintana escreve sobre um tempo moderno. O sentimento de instabilidade, que a voracidade da modernidade impõe, reflete no sujeito que vive a mudança.

Plurívocas, as imagens do Tempo<sup>29</sup> despertam a riqueza nas relações mais íntimas e transcendentais do homem com o seu destino. Seja na revolta, na luta, na tentativa de (re)construção e/ou ascensão, o sujeito poético de Mario Quintana mostra-se capaz de conduzir o leitor aos caminhos labirínticos do próprio ser. É a ressonância e a repercussão de sentimentos coletivos, mas que tocam a alma individualmente.

---

<sup>29</sup> Nas leituras das imagens do Tempo na poesia do Quintana, o termo será apresentado em letra maiúscula. Ora por fazer-se referência ao sagrado, mítico, ora pelo fato das análises dos poemas referirem-se às relações do sujeito poético com essa entidade, que será “personificado” em diversos momentos também.

## 2 “ONDE ESTÃO OS MEUS VERDES? OS MEUS AZUIS? O ARRANHA-CÉU COMEU”: imagens de uma infância reinventada

“Em todo sonhador vive uma criança, uma criança que o devaneio magnifica, estabiliza. Ele a arranca à história, coloca-a fora do tempo, torna-a estranha ao tempo”  
(BACHELARD, 1996, p.129)

Ao defender a permanência de um núcleo de infância no homem, Gaston Bachelard, em *A Poética do Devaneio* (1996), declara que a reativação do onirismo original só é possível pelo devaneio poético. A poesia resgata esse passado longínquo, reinventando-o, a partir da ligação entre a memória e a imaginação.

Para o filósofo, a infância representa o arquétipo da felicidade simples e o poeta é quem (re)desperta essa cosmicidade, tornando-a sempre viva, nos instantes da experiência poética. Esse processo nada tem a ver com a memória datada, presa à história, mas sim às reminiscências de uma época, de uma estação, de uma imagem da natureza. No devaneio, ocorre a destemporalização de uma época que espera ser revivida.

Todavia, nem sempre a infância foi percebida dessa forma. Sabe-se que o papel da criança na sociedade sofreu vários processos e transformações. A descoberta da infância foi, de certo modo, tardia e levou os filhos de uma época de anonimato à supervalorização.

O historiador Philippe Ariès, em *História Social da Criança e da Família* (1986), interpreta as sociedades tradicionais e seus comportamentos com relação ao lugar e ao papel da criança na família. Segundo Ariès, nos séculos XV e XVI, a duração da infância era restrita aos primeiros anos de vida e ainda muito pequenos, os infantes já passavam a conviver entre os adultos, na partilha de seus trabalhos e jogos, o que contribuiu para que a infância fosse ignorada.

Nessas atitudes, os valores da sociedade não estavam ligados à herança do conhecimento nem à socialização da criança, pois a família não assegurava o controle sobre a educação dos filhos. Por isso, esse período “pueril” era muito breve e insignificante dentro do ambiente familiar, para que se constituísse uma memória e tocasse a sensibilidade. Ariès alega que

um sentimento superficial da criança – a que chamei “paparicação” – era reservado à criancinha em seus primeiros anos de vida, enquanto ela ainda era uma coisinha engraadinha. As pessoas se divertiam com a criança pequena como com um animalzinho, um macaquinho impudico. Se ela morresse então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois uma outra criança logo a substituiria. (ARIÈS, 1986, p.10)

Essa família visava à valorização dos bens, à pratica comum e ajuda mútua cotidiana, mas não por meio afetivo e sim por necessidade de sobrevivência frente às crises que se instalavam repentinamente. Os sentimentos entre os cônjuges, entre os pais e os filhos, não eram necessários ao equilíbrio familiar. A sua existência era bem-vinda, mas não uma exigência.

Ao longo do tempo, já nas sociedades industriais, no final do século XVII, houve uma mudança considerável nessas relações, devido ao papel fundamental da educação na sociedade. Frequentando a escola, as crianças pararam de conviver no meio dos adultos e tiveram o seu espaço de aprendizado. O historiador considera, ainda, que esse período foi importante para o movimento de moralização dos homens, promovido pelos reformadores ligados à Igreja ou ao Estado.

Assim, com a intenção de apoiar os estudos dos seus filhos, o ambiente familiar passou a ser um lugar afetivo e a família começou a se organizar em torno da criança. Houve, portanto, uma particularização desse espaço, uma busca da intimidade entre todos que ali habitavam e também um reconhecimento pessoal. Já não era mais possível viver sem os infantes ou substituí-los, sem sofrer. Tudo isso resultou no que Ariès vai chamar de “polarização da vida social no século XIX em torno da família e da profissão e o desaparecimento da antiga sociabilidade” (ARIÈS, 1986, p.12).

Logo, a sociedade passou a refletir sobre suas relações e reações frente à evolução da vida. Com a ampliação dos conceitos relativos às idades / fases<sup>30</sup> pelas quais o homem passa, estabeleceu-se uma série de questionamentos acerca do tempo. Mudar de “fase” é avançar no fluxo contínuo da vida, que conduz à finitude.

---

<sup>30</sup> Ariès (1986) trata especificamente sobre as mudanças nas abordagens com relação às idades da vida, desde a Idade Média até a sociedade moderna. Porém, não é o propósito deste estudo apresenta-las.

Dependendo da relação com o devir, percebe-se maior valorização de determinada época vivida.

Existem diferentes apreensões do homem com os ciclos da vida: às vezes há um desprezo pela velhice; ora a adolescência é esquecida ou, ainda, se subestima a fase adulta. No entanto, a infância tem-se mantido como uma figura contínua no imaginário de todo ser que sonha ou escreve “diante da janela aberta”.

Considerar os resíduos que permanecem no inconsciente como lembranças é um tema recorrente desde os românticos do final do século XVIII. Época em que a aclamação por esse “tempo que não volta mais” foi de fundamental importância para entender o comportamento de um novo homem que surgia.

Exemplo disso foi o filósofo Jean-Jacques Rousseau, em sua obra *Os devaneios do caminhante solitário* (2011)<sup>31</sup>. Nessa literatura confessional, ele retrata com veemência os últimos anos de sua vida, quando realizou longas caminhadas por Paris e arredores, observando os passantes, as paisagens e os efeitos da modernidade edificante.

Num tom reflexivo de amargura, Rousseau levanta uma questão intimista acerca desse homem (e)feito da modernidade: “Mas e eu mesmo, afastado deles e de tudo, o que sou? Eis o que me resta buscar. Por infelicidade, essa busca deve ser precedida de um exame sobre minha condição. É algo por que necessito passar para chegar deles a mim” (ROUSSEAU, 2011, p. 7).

São as lembranças que vão constituir os caminhos desse ser que devaneia pelas ruas e reconstrói sua vida:

Minha imaginação menos viva não se inflama como outrora ao contemplar o objeto que a anima; eu me extasio menos com o delírio do devaneio; há mais reminiscências do que criação no que ele produz agora, uma tépida languidez enfraquece todas as minhas faculdades, o espírito de vida aos poucos se apaga em mim; minha alma se lança com dificuldade para fora de seu envoltório caduco e viveria, sem a esperança do estado a que aspiro porque a ele sinto ter direito, apenas através das lembranças. (ROUSSEAU, 2011, p. 16)

---

<sup>31</sup> A obra é uma reunião do pensamento de Rousseau, de 1776 até seu falecimento, em 1778, e foi publicada originalmente em 1782.

Em momentos de distrações nessas caminhadas, Rousseau configura contemplações encantadoras que remetem a lembranças de um tempo perdido. É possível perceber as modificações de sua alma e seus encadeamentos. Essa imagem, portanto, remete à figura do *Flâneur*<sup>32</sup> e o emblemático arquétipo da experiência moderna, da qual o poeta francês Charles Baudelaire foi precursor, apontando-a como temática de sua poesia. O passeante, ao explorar as ruas por onde anda, absorve delas o que vê e reproduz tal percepção e em seus devaneios poéticos: é uma sensação de fixar o instante e ignorar o estado fugidio das coisas mundanas:

se existe um estado em que a alma encontra uma base sólida o suficiente para descansar por inteiro e reunir todo seu ser, sem precisar lembrar o passado ou avançar sobre o futuro; em que o tempo nada é para ela; em que o presente dura para sempre sem no entanto marcar sua duração e sem nenhum sinal de sucessão, sem nenhum outro sentimento de privação ou deleite, de prazer ou de dor, de desejo ou temor que o de nossa existência, e em que apenas esse sentimento a preencha por inteiro; enquanto esse estado durar, quem nele se encontra pode se chamar de feliz. (ROUSSEAU, 2011, p. 69/70)

É uma tentativa de resgate da felicidade “suficiente, perfeita e plena que não deixa na alma nenhum vazio que ela sinta necessidade de preencher”. (ROUSSEAU, 2011, p. 70).

A percepção desse estado por um sujeito lírico *flâneur* ensina a identificação, na subjetividade dos versos, de um espaço de contato entre sujeito e ambiente, a partir da linguagem. Logo, esse lugar especial configura-se como o que Michel Collot (2013) vai chamar de “paisagem”, situada na poesia e nos elementos que a compõem de forma plena. A partir da reunião fenomenológica entre o sensível e o inteligível, Collot concebe sua apreensão da poesia presente na cultura contemporânea: é uma espécie de olhar que se amplifica no horizonte do “visível” e que é preenchido pela linguagem.

---

<sup>32</sup> O *flâneur* - substantivo francês - significa "errante", "caminhante" ou "observador". Era uma imagem literária do homem do século XIX, na França. A palavra carregava vários significados correlatos: o malandro, o explorador urbano, o conhecedor da rua. No século XX, Walter Benjamin, baseando-se na poesia de Charles Baudelaire, fez dessa figura um objeto de interesse acadêmico, pois tornou-se um símbolo importante para estudiosos, artistas e escritores da época.

Com uma série de poemas que relatam as visões de uma época saudosa e cheia de cor, a temática da infância aparece como elemento visível e essencial para a leitura hermenêutica das primeiras obras de Mario Quintana, principalmente, em: *A rua dos Cataventos* (1940), *Canções* (1946), *Sapato florido* (1948), *O aprendiz de feiticeiro* (1950) e *Espelho Mágico* (1951)<sup>33</sup>. Nesse conjunto, é possível encontrar uma imaginação ligada ao desejo de reviver os momentos guardados na memória, a partir da contemplação de paisagens presentes nesse universo onírico.

Por isso, Mario Quintana encontra na sua relação mundana a força motriz que alimenta a sua poesia. Acompanhando as mudanças, ele é aquele que caminha e aprecia as suas ruas, as casas antigas, as crianças, o cotidiano. O sentimento de impotência com relação à fluidez da vida está presente, mas ainda de modo inconsciente, num sujeito poético que tenta vencer o Tempo, contemplando um espaço onírico, cheio de inocência.

## 2.1 “Entre os loucos, os mortos e as crianças”: os comuns desejos e esperanças

“Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar.”  
(BACHELARD, 1996, p.99).

É no devaneio poético que o ser consegue atravessar todas as idades sem sentir as marcas do tempo. Ao ligarem a memória à imaginação, os poetas acreditam ser capazes de imaginar uma infância perdida.

Em *A dialética da duração* (1994), Bachelard apresenta o repouso como um dos elementos do devir e que deve fazer parte do “âmbito do ser”. O tempo, enquanto série de rupturas, possibilita sensações de duração as quais vão atingir uma profundidade nas emoções do homem. Para o filósofo, existem acontecimentos excepcionais que devem encontrar ressonâncias no ser, a fim de marcá-lo profundamente:

---

<sup>33</sup> Nesta reflexão, não serão consideradas pertinentes para a análise as obras que não se dispõem em estrutura de poema em verso ou prosa - os ditos epigramas: *Espelho Mágico* (1951), *Caderno H* (1973), *Da preguiça como método de trabalho* (1987), *Porta giratória* (1988). Também não farão parte da leitura as obras infantis *O Batalhão das Letras* (1948), *Pé de Pilão* (1975), *Lili inventa o mundo* (1983) e *Sapato Furado* (1994).

É preciso curar a alma que sofre – em particular a que sofre com o tempo, que sofre de *spleen* – por meio de uma vida rítmica, por um pensamento rítmico, por uma atenção e por um repouso rítmicos. E antes de tudo desembaraçar a alma das falsas permanências, das durações malfeitas, desorganizando-as temporalmente. (BACHELARD, 1994, p. 9)

As recordações afloram devido ao tremor frente ao tempo, a esse frêmito afetivo que o homem carrega e, por isso, procura evocar o passado:

O tempo é o que se sabe dele. (...) A duração não pode tampouco nos ser ensinada por nosso passado tomando como um bloco uniforme. (...) Não se ensina a recordação sem um apoio dialético no presente, não se pode reviver o passado sem o encadear num tema afetivo necessariamente presente. Em outras palavras, para ter a impressão de que duramos – impressão sempre singularmente imprecisa – precisamos substituir nossas recordações, como os acontecimentos reais, num meio de esperança ou de inquietação, numa ondulação dialética. (BACHELARD, 1994, p. 36-37)

Quando o homem quer falar do seu passado, da nostalgia das durações que não soube vivenciar, ele sente um desassossego por não lembrar fielmente da extensão dos fatos e sim dos acontecimentos dos instantes decisivos desse passado. No entanto, “mesmo nesse passado que acreditamos pleno, a evocação, a narrativa, a confiança ocupam o vazio dos tempos inativos; sem cessar, quando recordamos, estamos misturando, ao tempo que serviu e ofereceu, o tempo inútil e ineficaz” (BACHELARD, 1994, p. 38).

Todo ser sabe que as grandes recordações são a recompensa de uma recusa em contemplar os momentos do presente, uma vez que existe a possibilidade de se viver apenas o que se deseja. Essa dialética temporal relacionada às dores e às felicidades mostra que o homem sabe que é o tempo que o gera, mas também é ele que o consome. Assim, reviver o momento perdido é entender a inquietude de se saber mortal.

No início da produção poética de Mario Quintana, percebe-se a (re)criação de um universo infantil, no qual o sujeito lírico sente-se livre para sonhar o tempo não

vivido e reinventar sua imagem. Em sua obra inaugural, *A rua dos Cataventos*<sup>34</sup>, o silêncio, a tranquilidade e a despreocupação constroem um mundo à parte que permite certa sobrevivência às mudanças da vida.

Nesse espaço onírico, cheio de casas com telhados altos, com janelas abertas ou vidraças, com pregões, ruídos da multidão e até com os cataventos, o sujeito poético traz a imagem de uma rua – que ele diz ser a sua - representando o cotidiano. Nela, é possível encontrar o sossego de uma liberdade e de um dinamismo que atravessam todos os poemas da obra. Com um tom afetivo, eles apresentam um mundo reduzido, a “ruazinha”, marcado por expressões empregadas no diminutivo, mas com a intenção de caracterizar a dimensão mais profunda que se pode encontrar na “novidade” que esse universo sonhado possibilita.

O poema abaixo expressa a reinvenção de um sujeito que (re)compõe sua própria paisagem:

I

Escrevo diante da janela aberta.  
Minha caneta é cor das venezianas:  
Verde!... E que leves, lindas filigranas  
Desenha o sol na página deserta!

Não sei que paisagista doidivanas  
Mistura os tons..., acerta... desacerta..  
Sempre em busca de nova descoberta,  
Vai colorindo as horas quotidianas...

Jogos da luz dançando na folhagem!  
Do que eu ia escrever até me esqueço...  
Pra que pensar? Também sou da paisagem...

Vago, solúvel no ar, fico sonhando...  
E me transmuta... iriso-me, estremeço...  
Nos leves dedos que me vão pintando!

(QUINTANA, 2005c, p.19)

No soneto “I”, o sujeito poético exerce a função de poeta-pintor, com o intuito de renovar-se continuamente. Numa busca pela novidade e pelo imprevisto, ele se

---

<sup>34</sup> Os poemas citados dessa obra, corresponderão à 2ª edição. São Paulo: Globo, 2005c.

depara com diversas surpresas encantadoras, que caracterizam um devaneio voltado para a infância. A caneta, em vez de escrever, colore o que vê, inclusive ele mesmo, integrando tudo a uma “nova” paisagem. Por isso, existe uma diferença entre a pintura e a escrita: esta marca o tempo, fixando-o no papel através da construção de palavras; aquela representa a ação de colorir a vida de forma livre, com ornamentos exuberantes, como um desenho de criança.

A sonoridade dos versos fica assegurada não só nas rimas fixas externas ABBA, BAAB, CDC e EDE, mas também nos processos de aliteração e assonância. Nos quartetos, há uma forte marcação temporal da vogal aguda /a/, que exprime a alegria de se (re)desenhar nas páginas em branco. Aliada a isso, encontra-se a aliteração da sibilante /s/, a qual retrata a fluidez e a leveza desse momento. Já nos tercetos, percebe-se um ritmo mais lento, em virtude da repetição das consoantes nasais /m/ e /n/, muitas vezes apoiadas em gerúndios. Porém, a permanência do movimento está garantida na assonância da vogal /o/. Então, a suspensão do ritmo acaba por estampar apenas a contemplação frente à paisagem/vida nova e o encantamento de um sujeito livre da angústia temporal.

Outro recurso estilístico que se apresenta com grande carga sonora e simbólica é a combinação dos substantivos com os seus adjetivos caracterizadores. A janela está “aberta”, a caneta é da cor das “venezianas” e são “lindas filigranas”, de um paisagista “doidivas” que desenha numa página “deserta”, enquanto ele acerta e desacerta na “nova” página “descoberta”, colorindo as horas “cotidianas”. Essas rimas corroboram para o entendimento da relação não casual entre essas classes gramaticais. É uma ênfase nos adjetivos/ gestos de inocência e pureza que esses objetos / substantivos despertam no sujeito lírico que colore sua vida enquanto brinca com as palavras.

Dessa forma, o poema está centrado na dicotomia dos verbos escrever x pintar, a fim de mostrar que é o próprio homem que (re)compõe a sua vida ao olhar para o seu passado, pois ele pode se reencontrar nesses acontecimentos reimaginados. Sua transformação pode ser assimilada nos versos finais: “Vago, solúvel no ar, fico sonhando.../ E me transmuta...iriso-me, estremeço.../ Nos leves dedos que me vão pintando!”.

Transmutar-se é livrar-se do fardo de saber-se finito. Por isso, o poema, ao misturar as “cores”, os devaneios e reunir recordações, retrata um desejo comum aos

homens que sonham: a esperança de abertura para um mundo belo. Essa aspiração está figurada na simbologia da cor, especificamente, a verde. A cor é um símbolo que remete à realidade visual e, na imaginação poética, essa percepção atinge o inefável, ultrapassando a superfície da simples observação: ela instiga a uma contemplação, ao devaneio mais profundo da alma.

Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético e, no aspecto visual, a cor configura a intensidade, a profundidade, a energia: é renovação. A tonalidade verde é a síntese da natureza, do crescimento, além de indicar “a relação entre o sonhador e a realidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 280). Derivada do arquétipo da água, ela apresenta uma relação com o “despertar das águas primordiais”, reativando a vida ao refletir o translúcido da liberdade de sonhar: “a cada primavera, depois do inverno provar ao homem de sua solidão e sua precariedade, desnudando e gelando a terra que ele habita, esta se reveste de um novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.939).

O fenomenólogo da percepção Michel Collot, no artigo intitulado *O sujeito lírico fora de si* (2004), relata sobre os estados de alma que estão profundamente escondidos na intimidade de um sujeito e que não podem se revelar senão se projetando para fora, a partir do que ele vai chamar de “transbordamento de si”. Esse rompimento com a introspecção, com a ideia de um sujeito individual, que olha e se relaciona somente com o seu interior, é regra de um novo olhar sobre o ser moderno poeticamente, que teve suas origens com os simbolistas franceses. Contrariando a tradição hegeliana, essa exterioridade do sujeito lírico almeja uma relação com o mundo e tudo o que há nele, como a Natureza, por exemplo. E é nesse ponto que percebe-se uma reinterpretação da subjetividade lírica nos versos de Mario Quintana.

Os elementos que compõem a paisagem do poema “I” não são só a janela aberta, a caneta, o sol desenhado na página deserta, entre outros, mas também são os artifícios que remetem a uma construção linguística-imagética: as canetas escrevem lindas filigranas, os tons misturados colorindo as horas quotidianas, em jogos de luz, dançando na folhagem. Assim, a transfiguração de sentido que o sujeito lírico dá para o lugar o qual ele descreve manifesta-se nesse jogo metafórico entre a palavra e a paisagem: elementos que constroem, ao mesmo tempo, o livro e a natureza.

Durante o Romantismo, a paisagem foi um instrumento de sentimentalidade, e a poesia passou a ser compreendida como um lugar de reativação das sensações e dos afetos. Assim, essa temática teve muita relevância na literatura e na arte europeias, representando um sujeito potencialmente “aberto” ao mundo.

Segundo Collot, em *Poesia, paisagem e sensação* (2015), essa forma de abertura para o mundo tornou-se um considerável desafio não só no campo das Ciências Humanas e das práticas sociais contemporâneas, mas também na arte e na poesia modernas. Isso porque a relação original entre a poesia e a experiência sensível foi diluída e quebrada na França, a partir dos anos 1960 e 1970.

Conforme o crítico, a arte e a literatura no século XX tenderam a se desviar da “representação” do mundo exterior e a obra tornou-se mais individual, autônoma, com suas próprias leis, deixando a paisagem de lado: “ela foi às vezes abertamente rejeitada e denunciada pelas vanguardas, por ser muito ligada à tradição da figuração e a uma concepção mimética da arte” (COLLOT, 2015, p.19). Ele alega que, se a tradição tivesse mantido um olhar atento à importância da contemplação do espaço, o descaso não teria ocorrido:

Nossa tradição liga a paisagem à ordem da representação; tratar-se-ia de uma realidade exterior, oferecida totalmente ao olhar, que a arte e a literatura teriam por missão reproduzir tão fielmente quanto possível, pelos meios da figuração ou da descrição. Se se tratasse exatamente disso, e somente disso, não haveria admiração pelo fato de ela ter desaparecido da pintura e da literatura modernas, pois, para dizer a verdade, semelhante coisa não existe em nenhum lugar, nem no mundo da vida nem no da arte. (COLLOT, 2015, p.19)

Porém, mesmo com tal crise, essa apreensão do mundo exterior continua a inspirar muitos artistas e escritores, atualmente. Para Collot, houve apenas uma libertação das convenções que abrigavam essa arte a cumprir determinados padrões, mas que a modernidade conseguiu explorar livremente algumas virtualidades não percebidas, como a experiência individual do homem com a Natureza:

A paisagem está mais ligada ao ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível. Ela confere ao mundo um sentido que não é mais

subordinado a uma crença religiosa coletiva, mas, sim, o produto de uma experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética singular. (COLLOT, 2015, p.18)

No contato com a paisagem, sua contemplação estabelece um vínculo sensorial, simbólico e afetivo com o homem, no refúgio de uma experiência individual. Por isso, Collot vai apresentar a “sensação” como um novo olhar para o mundo, que vai além da percepção do exterior. É uma apreensão do sensível, anterior à reflexão e à concepção. Nesse processo, o homem está longe de apreender o que é oferecido aos seus olhos, mas ele próprio é apreendido pelo objeto/ imagem que admira:

Nós o experimentamos mais comumente por intermédio de outros canais do que pela vista, que é o mais intelectualizado de nossos sentidos; sabe-se a que ponto os odores, os sabores ou as sensações tácteis podem solicitar a memória afetiva e (res)suscitar um universo indissociavelmente interior e exterior. (COLLOT, 2015, p.20)

Assim, a visão da paisagem abrange o sujeito por inteiro, de corpo e alma, compreendendo todos os seus sentidos, pois

ela não se dá somente a ver, mas a ser sentida e vivenciada. A distância se mede, nesse caso, pela audição e pelo olfato, segundo a intensidade dos ruídos, conforme a circulação dos fluxos aéreos e dos eflúvios; e a proximidade nesse caso é experimentada pela carícia de um contorno, pelo aveludado de uma luz, pelo sabor de um colorido. (COLLOT, 2015, p.20)

A experiência da paisagem não é, portanto, unicamente visual, pois abrange certa invisibilidade num horizonte que permite o impulso da imaginação ao completar os espaços de ausências do olhar. É possível vê-la como um caminho a ser trilhado, seja fisicamente ou no devaneio. Isso caracteriza um sujeito predisposto a todas as possibilidades do invisível.

Dessa forma, a intenção do sujeito poético do poema “I” é reviver os tempos da primeira vida, a partir de todas essas sensações que se comunicam sinesteticamente ao despertar sentimentos e evocar lembranças. Pela virtude da vida imaginada, como

diz Bachelard (1996), “o poeta acende em nós uma nova luz: nos nossos devaneios, pintamos quadros impressionistas do nosso passado” (BACHELARD, 1996, p. 100).

A partir dessa (re)construção, o sujeito lírico percebe-se inserido num mundo novo, que o reconduz à infância, ao espaço onde ele gostaria de viver, reativando imagens guardadas na memória e sonhadas nos devaneios: a sua própria paisagem sendo pintada por seu “leves” dedos. Percebe-se, então, que Quintana conseguiu traduzir serenamente as angústias de seu sujeito lírico, numa tentativa de atenuar os efeitos da passagem do tempo.

Ainda em *A rua dos Cataventos*, os decassílabos do soneto “II” traduzem a temática da leveza e da despreocupação centrada no verbo “dormir”. Conjugado no modo Imperativo, o sujeito lírico utiliza-se dele para dirigir-se à “ruazinha”, evocando-a a sossegar num sono tranquilo. É a ideia de descanso a norteadora dos esquemas de serenidade e claridade, os quais constituem o cenário das ruas da cidade, mesmo à noite:

## II

Dorme ruazinha... É tudo escuro...  
E os meus passos, quem é que pode ouvi-los?  
Dorme teu sono sossegado e puro,  
Com teus lampiões, com teus jardins tranquilos...

Dorme... Não há ladrões, eu te asseguro...  
Nem guardas para acaso persegui-los...  
Na noite alta, como sobre um muro,  
As estrelinhas cantam como grilos...

O vento está dormindo na calçada,  
O vento enovelou-se como um cão...  
Dorme, ruazinha... Não há nada...

Só os meus passos... Mas tão leves são,  
Que até parecem, pela madrugada,  
Os da minha futura assombração...

(QUINTANA, 2005c, p. 20)

No soneto, tem-se a representação de uma rua calma e livre das preocupações cotidianas. Nela, a face tenebrosa e escura da noite é eufemizada ao ser adjetivada como “alta”, possibilitando luz e vida nesse espaço onírico habitado pelo sujeito lírico.

No aspecto sonoro, além das rimas externas fixas ABAB, ABAB, CDC e DCD, o ritmo dos versos é sustentado pelas aliterações e assonâncias presentes. Nos quartetos, há recorrências da consoante sibilante /s/ e da líquida /r/. Ambas são consoantes contínuas, que indicam fluidez no movimento. Porém, com a intenção de abafar o rangido provocado pelo fonema /r/, a espirante /s/ denota o sopro e o sussurro dos barulhos ao redor. A calma que a imagem do sono traduz pressupõe uma quietude, a presença de apenas um pequeno ruído nesse momento, para que a “ruazinha” não acorde. Já nos tercetos, para simbolizar o vento dormindo – que é o próprio Tempo - a brandura das nasais /m/ e /n/ apoiadas nas sibilantes /s/ e /v/ rompem com o fluxo e os rumores que elas emitem.

No que concerne aos níveis lexical e sintático, o poema apresenta a utilização dos pronomes possessivos “teu” e “meu” (e suas variantes) como divisor entre o sujeito poético e a quem ele se dirige: a ruazinha. De um lado, esse “eu” tem passos leves, que parecem os de sua “futura” assombração. Do outro, a ruazinha tem um sono sossegado e puro, lampiões e jardins tranquilos. Duas realidades, mas apenas um espaço: o sonhado. O sujeito quer estar nessa rua, portanto, evoca-a para sentir-se leve e despreocupado com a realidade mundana. No poema, o Tempo é o vento que está dormindo, fechado sobre si mesmo, como um cão. Não há nada que rompa a serenidade dessa rua.

Portanto, a simbologia dos lampiões e das estrelas remetem à esperança de renovação, presente na imagem dos grilos também. Símbolo da vida, da morte e da ressurreição, os grilos são promessa de felicidade. Já as estrelas, que são fonte de luz, ao cantarem com liberdade, revelam esse homem regenerado, radioso, com passos leves, que simbolizam seu livramento das trevas noturnas do mundo profano.

No próximo poema, intitulado “IV”, a rua deixa de ser um ente a quem o sujeito dirige-se e passa a ser considerada como morada dele. É possível perceber as descrições oníricas desse “eu” que considera esse lugar como seu habitat:

Minha rua está cheia de pregões.  
Parece que estou vendo com os ouvidos:  
“Couves! Abacaxis! Cáquis! Melões!”  
Eu vou sair pro Carnaval dos ruídos,

Mas vem, Anjo da Guarda... Por que pões  
Horrorizado as mãos em teus ouvidos?  
Anda: escutemos esses palavrões  
Que trocam dois gavroches atrevidos!

Pra que viver assim num outro plano?  
Entremos no bulício quotidiano...  
O ritmo da vida nos convida.

Vem! Vamos cair na multidão!  
Não é poesia socialista... Não,  
Meu pobre Anjo... É... simplesmente... a Vida!...

(QUINTANA, 2005c, p.22)

Quando se fala sobre uma infância ou se evocam imagens que remetem ao tempo pueril, a sinestesia é uma figura indispensável. Se no soneto “I”, a visão era fundamental para identificar as cores com as quais o sujeito pintava e reinventava a sua vida, no “II” e no “IV” a audição é uma peça-chave na composição do cenário infantil. Enquanto no soneto “II” o silêncio torna-se necessário para que permaneça a tranquilidade de não despertar o Tempo (vento), no poema “IV”, está justamente no barulho o esquema norteador de seu processo imagético.

Nos versos de “IV”, percebe-se a temática da liberdade de um sujeito numa rua marcada por rebuliços da multidão. A imagem dos pregões dos vendedores ambulantes, que gritam e cantam livremente por esse lugar sonhado, ampara o sujeito lírico e o tira das forças do Tempo. Assim, o bulício do cotidiano compõe o Carnaval dos ruídos – que está localizado num espaço à parte, imaginário, onde ele se sente abrigado. Para perceber-se pleno, o sujeito convida o seu Anjo da guarda a adentrar nesse outro plano, nessa “Outra Margem”. Estupefado, o Anjo parece perdido frente a tanto barulho, mas é evocado pelo sujeito lírico a “aceitar” o ritmo da vida.

Assim, a união desse ícone divino à percepção sonora - que também configura uma força divina - simboliza a ponte entre os mundos profano e sagrado. Precursor de boas notícias e protetor dos humanos, os Anjos representam um tempo primordial,

anterior às devastações, à cronologia, assim como o som, que é anterior à visão, ou seja, à forma.

Isso é o que constitui a “Vida” eterna – imagem final do poema – confirmada pelo uso repetitivo de aposiopeses. Além disso, a circularidade que a assonância da vogal /o/ pressupõe e a aliteração dos ruídos da líquida /r/ sustentam a ideia do movimento, das vibrações sonoras que constituem a vida. É um Tempo circular. Um Tempo anterior – o da infância, livre dos pesos mundanos e meticulosamente leve nesse momento de liberdade do “Carnaval”.

Nesse sentido, cabe ressaltar que, na concepção bachelardiana, recuperar “o estado de infância” na idade adulta não significa em nenhum momento infantilizar-se. Respeitar a especificidade do seu momento de vida pressupõe preservar sua maneira poética de enfrentar o mundo e a si mesmo. É uma forma singular de encontrar o “Outro”, maravilhando-se ou horrorizando-se com os acontecimentos, criando possibilidades de sentido, na aventura de conhecer a si. Isso caracteriza o ato de imaginar, interpretar e (re)inventar a realidade.

É como reger estranhas contradanças, num lugar à parte, que, nos versos do soneto “V”, é denominado de “País de Trebizonda”:

V

Eu nada entendo da questão social.  
Eu faço parte dela, simplesmente...  
E sei apenas do meu próprio mal,  
Que não é bem o mal de toda a gente,

Nem é deste Planeta... Por sinal  
Que o mundo se lhe mostra indiferente!  
E o meu Anjo da Guarda, ele somente,  
É quem lê os meus versos afinal...

E enquanto o mundo em torno se esbarronda,  
Vivo regendo estranhas contradanças  
No meu vago País de Trebizonda...

Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças,  
É lá que eu canto, numa eterna ronda,  
Nossos comuns desejos e esperanças!...

(QUINTANA, 2005c, p.23)

O poema “V”, semanticamente, parece dar continuidade ao “IV”, uma vez que complementa a ideia de habitar num plano à parte, imaginário, onde só vivem os seres que devaneiam e as crianças: lá era o Carnaval dos ruídos, aqui, País de Trebizonda. O sujeito lírico, ao confessar viver alienado às questões sociais, alega que o mundo profano é indiferente e, por isso, prefere cantar enquanto tudo em volta se desmorona. Nesse caminho, o seu Anjo da Guarda ainda o acompanha e compreende a sua escolha de governar uma quadrilha que se move em direção contrária ao fluxo temporal, composta também por Loucos, Mortos e Crianças.

Dessa forma, ao colocar-se entre esses seres que desconhecem o devir, o sujeito lírico partilha de desejos e esperanças comuns: viver na atemporalidade. A combinação imagética do canto e da “contradança” é o que configura a libertação das formas, a partir da união, como uma espécie de rito de iniciação.

Característica das técnicas de saída do tempo, os rituais de purificação e/ou de iniciação são marcados por cantos e danças. A ambivalência do significado da palavra contradança, quadrilha e instabilidade, denota o sentimento de incerteza do sujeito: ele se sente seguro junto aos companheiros de dança, mas, para garantir a atemporalidade na circularidade do movimento, ele não pode soltar as mãos.

Quando Mircea Eliade (1979), refere-se às técnicas de “saídas do Tempo” nas sociedades arcaicas, que têm como finalidade a paragem do fluxo temporal, ele aponta uma indiana como a mais comum: é o *prânâyâma*, a ritmização da respiração. Para o filósofo das religiões, todas as formas do Yoga aspiram a uma transformação do homem profano, encarado como fraco, disperso e escravo do seu corpo, num ser forte, mestre de sua vida, capaz de ter consciência de si e dos seus atos. Porém, a integração nesse plano cósmico não anula o tempo propriamente dito, mas são os ritmos que mudam nessa atividade. Então, esse homem “renovado” vive no Tempo cósmico, mas continua a viver no mundo profano:

Tentou-se em vão descrever esta experiência do tempo vivido durante o *prânâyâma*; compararam-na com o tempo beatífico da audição de boa música, com o transporte amoroso, com a serenidade ou a plenitude da oração. O que é certo é que abrandando progressivamente o ritmo respiratório, prolongando cada vez mais a expiração e a inspiração e deixando passar um intervalo tão longo quanto possível entre estes dois momentos da respiração—o yogin vive um tempo diferente do nosso. (ELIADE, 1979, p.19)

Dessa forma, é possível perceber que o ritmo, enquanto movimento, proporciona essa transferência do sujeito lírico do poema “V” para o plano atemporal, a partir da simbologia da quadrilha. É dançando, sem perder a cadência, que ele passa a conviver com as Crianças, com os Loucos e com os Mortos: todos no lugar sagrado.

O psicanalista Carl G. Jung, em *O homem e os seus símbolos* (1969), trata da função criadora de símbolos oníricos, como uma forma de conhecimento e aceitação do seu inconsciente – num ato de revelação do desconhecido. Ele vai chamar esse estado de “consciência avançada”:

Num passado distante esta mente original era *toda* a personalidade do homem. À medida que ele desenvolveu a sua consciência é que a sua mente foi perdendo contato com uma porção daquela energia psíquica, primitiva. A mente consciente, portanto, jamais conheceu aquela mente original, rejeitada no próprio processo de desenvolvimento desta consciência diferenciada, a única capaz de perceber tudo isto. (JUNG, 1969, p. 98)

Para Jung, é nesse caminho que a mente ressuscita tudo que a fez libertar-se de seu processo evolutivo, como ilusões, fantasias, instintos e, inclusive, modos de agir e pensamentos primitivos, que são comuns a todos. Dessa forma, o homem vai tentar “recuperar” as suas lembranças de infância, as quais são sentidas como aparentemente perdidas. Tais hiatos, nessas reminiscências de criança, representam a perda de uma “psique” arcaica.

São essas memórias de um tempo pueril e certos comportamentos relacionados a isso que, expressos por meio de arquétipos, podem ampliar o horizonte da consciência humana. Assim, determinadas atitudes “readquiridas” passam a ser integradas na mente:

Como não são elementos neutros, a sua assimilação vai modificar a personalidade do indivíduo, já que também eles vão sofrer algumas alterações. Neste estado a que chamamos “o processo da individuação” (que a Dra. M.L. von Franz vai descrever mais adiante), a interpretação dos símbolos exerce um papel prático de muito relevo, pois os símbolos representam tentativas naturais para a reconciliação e união dos elementos antagônicos da psique. (JUNG, 1969, p.98)

Percebe-se, então, que existem símbolos que vão se relacionar com as diferentes fases pelas quais o homem passa durante a sua vida. Alguns revelam a transição da infância para a adolescência, outros expressam a maturidade ou o processo da experiência da velhice, por exemplo. Este momento, em especial, é desvelado quando o homem desperta para a consciência da sua morte inevitável.

Por isso, o resgate da infância “perdida” é um estado no qual o indivíduo, após conscientizar-se de sua condição mundana de ser finito, desperta para tentar recuperar algum “instante” não vivido ou corrigir algum equívoco em sua vida. Assim, a tentativa de aproveitar os momentos fugazes é o que move esse sujeito lírico de Mario Quintana, que sonha com a infância, “(...) Pois só as crianças e os velhos conhecem a volúpia / de viver dia a dia hora a hora, e suas esperas e desejos / nunca se estendem além de cinco minutos...” (QUINTANA, 2005h, p. 107). Numa tomada de consciência, resta a dúvida:

(...)  
Por que estradas de abril viajei  
assim um dia? De que tempos, de que terras guardei  
essa antiga lembrança, que talvez seja a mais feliz das  
minhas falsas recordações?

(QUINTANA, 2005h, p. 55)

## **2.2 “Sou um pobre menino... acreditei.../Que envelheceu, um dia, de repente!”: o autoconhecimento.**

Os estudos sobre a complexidade do “eu” começaram a ser aprofundados no final do século XIX, com a teoria da Psicanálise, estruturada por Sigmund Freud (1856-1939). Esse método de tratamento psíquico e de investigação do inconsciente pôs em xeque a unidade do pensamento humano, a partir da ideia de que o ser desconhece a totalidade da sua mente. Fragmentado, esse sujeito coloca-se no limiar dos seus impulsos e aspirações, pulsões e desejos.

A difusão da descoberta do inconsciente levou à demanda do autoconhecimento: o olhar para si mesmo. Num processo de introspecção, o homem regressa ao seu estado mais profundo em busca de uma revelação. Porém, esse processo longo, muitas vezes, é doloroso a ponto de o verdadeiro ser não mais se reconhecer. Por isso, ele se sente inseguro para enfrentar a crise de forma positiva.

Os efeitos dessa assimilação são difíceis de medir. É fato que o sentimento de nostalgia é liberado frente a tantas mudanças, que não mais afetam só o campo do universo mental, filosófico ou religioso, por exemplo, mas atinge a mais profunda vivência: a realidade da alma.

Nesse caminho, foi que a psicologia analítica de Carl G. Jung expandiu a investigação sobre a interioridade do ser, ao olhar para a alma humana como uma realidade empírica. Assim, o homem voltou a procurar o seu centro, a sua unidade. A ideia do “Centro” remete à busca pelo potencial individual e pela consciência, bem como à superação da resistência e alcance da liberdade, sem o peso do temor. Jung vai chamar esse estado de “processo de individuação”, o qual possibilita uma experiência de si mesmo, mas que representa algo que transcende o próprio ser. Ele ultrapassa a ideia do inconsciente individual e passa a estudar o coletivo, a partir das relações arquetípicas: representações simbólicas comuns a todos e manifestadas através de sonhos, mitos, fantasias e comportamentos.

Conforme Marie-Louise Von Franz, em *A sombra e o mal nos contos de fada* (1985), o homem, na tentativa de buscar a sua alma e um sentido para a sua vida, descobriu novos caminhos que o levaram até a sua interioridade e esta tornou-se um lugar de experiência:

Os viajantes destes caminhos nos revelam que somente o amor é capaz de engendar a alma, mas também o amor precisa da alma. Assim, em lugar de buscar causas, explicações psicopatológicas às nossas feridas e aos nossos sofrimentos, precisamos, em primeiro lugar, amar a nossa alma, assim como ela é. (...) A alma se orienta para um centro pessoal e transpessoal, para a nossa unidade e a realização de nossa totalidade. Assim a nossa própria vida carrega em si um sentido, o de restaurar a nossa unidade primeira.  
(VON FRANZ, 1985, p.8)

Para a integração dos arquétipos na interioridade do ser, é necessária a distinção entre o que é ou não “consciente” na mente humana. O ego é apenas uma parte dessa comunicação. O processo de conhecimento de si trata, portanto, da necessidade de encontrar um centro interior mais potente que o ego: o *Self*. Sobre isso, Von Franz (1988) alega que

em quase todos os sistemas religiosos há uma alusão a um centro divino do qual provêm a ordem e a organização. Esse centro aparece nos sonhos às vezes como um centro mesmo, como mandala, cidade interior, círculo, quadrado ou outra formação abstrata. Ou então, como criança divina salvadora ou outra figura redentora, como velho ou velha sábios, ou como psicopompo — alguém que guia nossa vida psíquica. Todas essas figuras parecem apontar para aquele centro da nossa psique, em última análise desconhecido e incognoscível. Para Jung, o *Self*, escrito com maiúscula, significa aquele centro supra-ordenado, interior e divino da psique que devemos explorar pela vida afora. Não sabemos o que o *Self* é em nós, nem o que ele quer. Para isso precisamos dos sonhos. Podemos dizer que os sonhos são cartas que o *Self* nos escreve a cada noite, dizendo- nos para fazer um pouco mais disso, um pouco mais daquilo, ir para um lado, ou para outro. Encarando a vida como um todo, vemos que há um padrão, como se o *Self* tivesse um plano para nós, uma espécie de destino. (VON FRANZ, 1988, p.19-20)

Alcançar essa singularidade é estabelecer um diálogo entre o “ego” e o “*Self*”, entre consciente e inconsciente, o qual vai adquirir formas diferentes em cada fase da vida. Nessa medida, pode-se falar que isso ocorre tanto na infância, quanto na adolescência ou na fase adulta. Porém, o mais comum é que essa ruptura aconteça de modo mais profundo no último quartel da vida, no reconhecimento de estado de velhice, quando o homem descobre as solidões de criança.

Com o intuito de resgatar aquilo que foi abandonado e/ou ficou à margem da realização do ego no plano terreno, como um eco, o passado repercute no mais íntimo do ser, revelando um novo estado anímico. É uma forma de liberar a alma e voltar-se para o âmago espiritual.

Carl. G. Jung, em *O desenvolvimento da personalidade* (1972) apreende a personalidade como expressão da totalidade do homem. Para o psicanalista, existe uma época em que o indivíduo encontra-se ainda inconsciente de sua vida adulta ou procura esquivar-se dela de inúmeras formas, principalmente no período situado além

da metade da existência. Por isso, assim como Bachelard (1996), ele defende a permanência da infância na essência do sujeito adulto:

Fala-se da criança, mas dever-se-ia falar da criança que existe no adulto. No adulto está oculta uma criança, uma criança eterna, algo ainda em formação e que jamais estará terminado, algo que precisará de cuidado permanente, de atenção e de educação. Esta é a parte da personalidade humana que deveria desenvolver-se até alcançar a totalidade. (JUNG, 1972, p.150)

Por isso a velhice é considerada a fase do retorno: é o momento em que o indivíduo direciona-se à sua totalidade, visando à reintegração de si. Assim, as vivências e/ou frustrações da primeira metade da vida, que desenvolveram o ego, voltam à tona. Logo, são inevitáveis os questionamentos identitários nessa fase, porque há uma necessidade de adaptação às mudanças e de preparação para o encontro com a morte.

O poema a seguir, ainda de *A rua dos Cataventos*, expõe a tristeza e o sofrimento que as lembranças despertam no interior do sujeito lírico:

## VIII

Para Dyonelio Machado

Recordo ainda... e nada mais me importa...  
Aqueles dias de uma luz tão mansa  
Que me deixavam, sempre, de lembrança,  
Algum brinquedo novo à minha porta...

Mas veio um vento de Desesperança  
Soprando cinzas pela noite morta!  
E eu pendurei na galharia torta  
Todos os meus brinquedos de criança...

Estrada afora após segui... Mas, ai,  
Embora idade e senso eu aparente  
Não vos iluda o velho que aqui vai:

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

(QUINTANA, 2005c, p.26)

Os decassílabos do soneto VIII revelam as “falsas” recordações de um sujeito que acredita num tempo de infância ainda presente e, por isso, não entende seu envelhecimento “repentino”. A percepção desse universo onírico configura-se a partir da imagem dos brinquedos. Ícones que simbolizam os desejos de uma criança, eles são recorrentes na obra inteira e, no soneto em questão, instauram um imaginário voltado ao autoconhecimento, à busca por uma identidade, a partir do arquétipo da infância.

Logo nos primeiros versos já é possível perceber a dualidade manifestada na interioridade desse ser que enxerga luz nas recordações, mas sombra na realidade presente. A imagem de um tempo diurno, no qual predominavam tranquilidade e harmonia, entra em contraste com as cinzas da noite que os ventos de “Desesperança” trazem. Ambas imagens temporais, mas com apreensões distintas. De um lado, o tempo cósmico da infância; de outro, a fúria do vento marcando o tempo da escuridão e velhice.

No aspecto sonoro, a contradição manifesta-se no impacto que as batidas das momentâneas oclusivas /d/ e /t/ causam ao encontrarem a brandura das nasais /m/ e /n/. Essas aliterações percorrem o poema inteiro, alternando com as assonâncias das vogais /e/ e /a/, as quais também oscilam no seu sentido: ora inspiram leveza, ora barulhos rumorosos. A pontuação nas estrofes corrobora para tal assertiva, uma vez que, enquanto as exclamações reafirmam o poder e a força do tempo passando, as aposiopeses quebram a linearidade ao representar a atemporalidade do mundo infantil. A cada retorno às lembranças, há uma “pausa” no pensamento do sujeito lírico e no tempo que o atravessa. Por fim, o embate temporal também é notado no nível lexical, a partir da colocação dos verbos nos tempos pretérito (perfeito e imperfeito) x presente.

Nesse processo de resgate, a infância aparece simbolicamente como o que Gaston Bachelard (1996) vai denominar de “poço do ser”. Para o filósofo, num devaneio voltado para a infância, há uma profundidade do tempo, na medida em que o ser se insere nele para buscar os “ecos” do seu passado:

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, p.109)

Isso quer dizer que o homem (re)encontra-se ao olhar para a sua infância. Ela é o reflexo da sua vida, transmite os sentimentos solitários e, voltando a esse estado, é possível sentir-se livre para sonhar:

Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmo, quando o mundo humano lhe deixa a paz. (...) 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, p.94)

Para Bachelard, o ser do devaneio atravessa todas as fases humanas sem envelhecer. Isso porque a infância permanece nele como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar. A espontaneidade e a inocência pura das crianças remetem a um estado edênico, em que as atitudes pueris proporcionam momentos de regresso à origem, aos instantes de felicidade e tranquilidade de um tempo em que se vive uma realidade mitológica.

Em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2002), Carl G. Jung explica sobre a imagem primordial da criança, enquanto arquétipo que remonta a um mundo anterior, originário e fundamental no processo de individuação do homem, quando este (re)descobre sua infância. Isso porque esse motivo simboliza a essência “pré” e “pós- consciente”, o início do ser que surgiu anterior ao homem e que prenuncia a vida além da morte. Esses conteúdos de natureza arquetípica são, portanto, revelações de processos no inconsciente coletivo.

Através de uma imaginação ativa ou pelo sonho é que o ser vai conseguir conectar o passado à vida presente e, com isso, ele pode passar a se ver como criança. Para o psicanalista, o “motivo” da criança “é o quadro para certas coisas que

esquecemos da própria infância, uma vez que esse arquétipo é sempre uma imagem que pertence à humanidade inteira e não somente ao indivíduo” (JUNG, 2002, p.163). Por isso, recuperar a imagem da infância e tudo o que a ela está ligado frente aos olhos da consciência mantêm a conexão com o estado originário:

O motivo da criança não representa apenas algo que existiu no passado longínquo, mas também algo presente; não somente um vestígio, mas um sistema que funciona ainda, destinado a compensar ou corrigir as unilateralidades ou extravagancias inevitáveis da consciência. (JUNG, 2002, p. 163)

Dessa forma, no poema VIII, a tentativa de recuperação do passado, a partir da imagem do “pobre menino que envelheceu, um dia, de repente” denota o embate entre a luz e a escuridão. A primeira está presente no universo onírico onde o sujeito lírico habitava quando criança. Como tentativa de recuperar parte da claridade, da infância, o sujeito lírico pendura os brinquedos na “galharia torta”. Atitude esta que denota certa esperança em não ser atingido pelas garras do Tempo. No entanto, os tercetos representam nas cinzas do vento, que é o Tempo – a Desesperança – e estabelece a possibilidade de finitude, na escuridão da noite. Revelam, ainda, a dor, o sofrimento e a desilusão.

Conforme Jung (2002), o embate entre o consciente e o inconsciente, é visto como um ato heroico, um vez que simboliza a tentativa de vencer o monstro da escuridão:

Dia e luz são sinônimos da consciência, noite escuridão, do inconsciente. A tomada de consciência é provavelmente a experiência mais forte dos tempos primordiais, pois é através dela que se fez o mundo, de cuja existência ninguém suspeitava antes “E Deus disse: Faça-se a luz!”. É a projeção daquela vivência imemorial da consciência se destacando do inconsciente. (...) Por isso, a “criança” já se destaca por feitos que indicam a meta da vitória sobre a escuridão. (JUNG, 2002, p. 168)

Como portadoras de luz, ou seja, amplificadoras da consciência, as crianças vencem a escuridão, uma vez que elas são personificações da força vital, do divino.

“Ela representa o mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si mesmo”. (JUNG, 2002, p.171). Portanto, ativar essa “eterna criança” que existe em todo o ser pode proporcionar ao homem uma experiência indescritível, um privilégio de encontro com o divino, que revela o desconhecimento do tempo, da finitude.

Nessa medida, ao longo da obra *A rua dos Cataventos*, é perceptível a mudança de olhar do sujeito poético acerca das esperanças de se viver no tempo da infância. O reconhecimento de que a morte aproxima-se configura o desfecho da obra em questão:

XXXV

Quando eu morrer e no frescor da lua  
Da casa nova me quedar a sóis,  
Deixai-me em paz na minha quieta rua...  
Nada mais quero com nenhum de vós!

Quero é ficar com alguns poemas tortos  
Que andei tentando endireitar em vão...  
Que lindo a Eternidade, amigos mortos,  
Para as torturas lentas da Expressão!...

Eu levarei comigo as madrugadas,  
Pôr-de-sóis, algum luar, asas em bando,  
Mais o rir das primeiras namoradas.

E um dia a morte há de fitar com espanto  
Os fios da vida que eu urdi, cantando,  
Na orla negra do seu negro manto.

(QUINTANA, 2005c, p.53)

O soneto XXXV finaliza a obra e integra a ideia de autoconhecimento do sujeito lírico. O choque entre o que se sonhava e a realidade está presente no aspecto sonoro do poema. Nos quartetos, o ritmo dos decassílabos está centrado na força das batidas das consoantes oclusivas /q/ e /d/, as quais estão apoiadas no rangido da vibrante /r/.

Estas transmitem a sensação de ruído seco e repetitivo, que retrata a tristeza e indignação do sujeito lírico frente ao seu destino: a morte.

Já nos tercetos, essa cadência só é quebrada quando a leveza da sibilante /s/ junta-se à brandura das nasais e ambas refletem o momento de libertação do sujeito ao descrever o que pretende levar consigo na partida. São percepções do abstrato, de sentimentos os quais perduraram durante sua vida: as madrugadas, o pôr do sol, o luar, a visão dos pássaros em bando e o sorriso das primeiras namoradas. Momentos nos quais vibra um Tempo Sagrado. Assim, o sujeito afirma que construiu a sua vida, teceu seus caminhos cantando, e isso irá causar espanto na morte, impedindo-a de levá-lo.

Nos seus devaneios, Rousseau (2011) alega que, na velhice, o homem não tem nada a fazer além de aprender a morrer. Contudo, isso é o que menos ele faz:

Todos os velhos têm mais apego à vida que as crianças e saem dela com maior má vontade que os jovens. Como todas as suas obras foram para essa mesma vida, vêem a seu fim que trabalharam em vão. Todos os seus esforços, todos os seus bens, todos os frutos de suas laboriosas vigílias, tudo é deixado quando partem (ROUSSEAU, 2011, p. 28).

A ideia de que o concreto, o material, é deixado para trás quando o homem parte, de certo modo, prende-o no plano terrestre. Estar consciente da proximidade da morte faz o ser temê-la. Por isso, quando o sujeito lírico de Mario Quintana reconhece as mudanças que ocorreram na sua vida, ele se revolta.

A imagem contrastiva entre a rua sonhada nos primeiros poemas da obra em questão, cheia de “cata-ventos”, que produzia os sons do “carnaval do ruídos”, dá espaço para uma rua quieta onde habita um sujeito solitário. Ele não quer mais a companhia dos entes sobrenaturais que o acompanhavam pelo seu “vago país de Trebizonda”, pois sabe que a velhice e a morte prefiguram um momento solitário. Esse sentimento percorre algumas obras posteriores, como *O aprendiz de feiticeiro*:

(...)

Venham ver a minha degradação,  
A minha sede insaciável de não sei o quê,  
As minhas rugas.  
Tombai, estrelas de conta,  
Lua falsa de papelão,

Manto bordado do céu!  
Tombai, cobri com a santa inutilidade vossa  
Esta carcaça miserável de sonho...

(QUINTANA, 2005g, p. 47)

Conforme Jung (2002), no início do processo de individuação, o ser encontra inúmeros obstáculos a serem superados e o medo do desconhecido é um deles. E isso é o que ocorre com o sujeito poético de Mario Quintana, aqui. Ele tenta resistir ao encontro com o que para ele pode ser terrível – a morte – por isso, é atraído por ela e, ao mesmo tempo, refuta a ideia de enfrentá-la. Frente ao doloroso destino, ele tentou (re)imaginar uma infância feliz e livre da temporalidade. Porém, agora, precisa encarar o embate com o seu destino. Deve enfrentar o temível “Cronos”.

### 3 “SÓ NUM RELÓGIO É QUE AS HORAS VÃO PASSANDO SEM SOFRER”: a revolta contra o Tempo

“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)

As tentativas de fuga da irremediável fome de Cronos<sup>35</sup>, do aprisionamento a que todos estão submetidos, muitas vezes são encaradas como um castigo existencial de se saber perecível. Em muitos poemas de Mario Quintana, pode-se identificar um imaginário ligado à crueldade de um tempo devastador que será eufemizado por imagens que remetem à ruptura. É uma tentativa de reconstruir o mito através da imagem poética.

O implacável devorador de vidas, Cronos<sup>36</sup>, na mitologia grega, era o mais jovens dos titãs, filho de Urano (o céu estrelado) e Gaia (a terra). Diz o mito que Cronos encerra a primeira geração dos deuses, cortando fora os testículos do pai com um golpe de foice. Foi durante o seu reinado que a humanidade viveu a "Idade de Ouro". O deus casou-se com a sua irmã Réia e teve seis filhos: três mulheres e três homens. Em seguida descobriu o risco de ser destronado por causa de uma maldição de um oráculo e, para garantir a sua permanência, começou a devorar os filhos logo que nasciam.

Porém, mesmo um deus tão cruel, cuja resistência à queda é mais forte que qualquer laço, conseguiu ser enganado. No mito, Réia foge para Creta para dar à luz Zeus e, no lugar dele, deu uma pedra enrolada em um pano para Cronos comer. O deus a engoliu sem perceber a troca. Salvando-se, já adulto, Zeus ministrou a Cronos uma droga que o fez vomitar todos os filhos que engolira e, com o auxílio deles, acorrentou-o, mutilou-o, inaugurando, assim, a segunda geração dos deuses.

---

<sup>35</sup> Sabe-se que o Tempo é representado na figura de Chronos, pela antiga seita órfica. Este, portanto, tornou-se personificação na imagem do titã Cronos. Como visão dos órficos causava grande estranheza entre os gregos e a nova teogonia criada por eles foi repudiada nas pólis, para os gregos comuns, o titã era o deus do tempo por excelência.

<sup>36</sup> Aqui, Cronos será encarado conforme a simbologia do Titã da mitologia grega: Κρόνος, transl.: *Krónos*. Isso porque pretende-se fazer alusão do tempo cotidiano às atitudes do deus grego: devora tanto quanto engendra os seus filhos.

O mito é considerado primitivo com relação ao sentimento de duração e ao esgotamento dela, uma vez que representa um momento importante no que diz respeito à consciência da finitude humana. Nessa narrativa, é possível perceber a angústia temporal dentro do próprio deus, pois a razão de sua violência se fundamenta no medo de ser destronado, que implicaria a sua sucessão. O mito simboliza, então, a temporalidade não apenas pela imagem da aniquilação de Cronos, do seu fim, mas pela própria incapacidade do deus (e do homem) em lidar com a mudança.

Segundo Pierre Brunel, em *Dicionário de Mitos Literários* (2005), o papel do mito literário é reviver os elementos de um arquétipo “cuja estrutura geral se mantém, mesmo que um dos dados seja privilegiado pelas circunstâncias que chamam a atenção sobre o mito fundamental”. (BRUNEL, 2005, p. 200) Para ele, as metamorfoses, pelas quais os mitos passam, permitem que ele sobreviva, não comprometendo sua unidade. Exemplo disso, é a acepção do Mito de Crono – herdado do Oriente- que foi ilustrado por Hesíodo na cultura grega. Ele representava o mito da realeza divina. Hesíodo fez de “Crono”, na Teogonia, o primeiro rei dos deuses e seu governo, depois ilustrado por Platão, simbolizou o modo de vida ideal dos seres vivos.

O tempo, como símbolo, remete a uma lacuna do conhecimento humano e um campo vasto para pesquisa. Esse permanente enigma é onipresente e plurívoco na obra quintaneana. Quando representa o cotidiano cronológico ele aparece concretizado em relógios, despertadores, quadros, retratos, espelhos, cata-ventos, entre outros. Essa diversidade denota a epifania imaginária das angústias e anseios humanos que ficam atados ao devir.

A poesia, enquanto linguagem e comunicação, é um amparo na solidão de se existir no tempo. Por isso seu caráter simbólico, que a liga ao sagrado, possibilita ultrapassar a realidade profana, através da saída pelo imaginário: representação da própria essência do humano e a sua transcendência.

Considerando que o conjunto das cinco primeiras obras de Quintana revelou imagens de uma infância reinventada, a produção do poeta avança para outro momento temático. A partir de *Apontamentos de História Sobrenatural*, de 1976, percebe-se um sujeito poético dividido entre o que passou e o que ainda está por vir, resultando numa diversidade de atitudes perante à condição de ser finito.

É interessante notar que o mito de Cronos relaciona-se à produção de Quintana, devido aos conflitos relativos à mudança. O deus é o soberano que não aceita a própria evolução da vida. Para que haja transformações na sociedade, o mundo tem de se revoltar e Cronos precisa ser destruído<sup>37</sup>. Enquanto isso, em Quintana é possível encontrar um sujeito poético revoltado com a possibilidade do envelhecimento, que faz parte da evolução natural do ser humano. O Tempo, portanto, revela uma força insopitável presente no cotidiano das pessoas. Defrontar-se com ele é questão de honra para um sujeito angustiado pelos reflexos da temporalidade.

### 3.1 “Aqui, qualquer heroísmo se desmoraliza dia a dia”: o tempo no cotidiano

Ernest Becker, em *A Negação da Morte* (1978), declara 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, ainda, ao narcisismo proposto por Freud, Becker diz que “o inconsciente não conhece a morte nem o tempo: nos mais íntimos recessos orgânicos, físico-químicos do homem, ele se sente imortal” (BECKER, 1978, p.20). Para o crítico, o homem tem um sentimento reprimido, que é o medo da degradação e o ato de vencer é, portanto, um reflexo do terror que a morte aviva.

Em muitos momentos na poesia de Mario Quintana, especialmente em *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), o heroísmo<sup>38</sup> está ligado ao sentimento de capacidade de enfrentamento do Tempo. O sujeito lírico acredita que encará-lo face a face pode resultar em um grande triunfo. Essa relação desenvolve-se, muitas vezes, a partir de um olhar para os simples objetos do cotidiano, os quais passam a refletir tal confronto. Por isso, há uma diversidade de figuras apreendidas nessa visão e muitas tornam-se até mesmo representações do próprio ser poético.

Imagens como o relógio, o despertador, a cadeira de rodas, o espelho, o cata-vento, a nuvem, a árvore, entre outras, constituem os *leitmotifs* que sustentam as exegeses dos poemas a serem analisados aqui. Nesse contexto imagético, nota-se a predominância do Regime Diurno do Imaginário, proposto por Gilbert Durand (2001),

---

<sup>37</sup> Há diversas narrativas que apresentam finais distintos para o deus, mas as que mais aparecem são relativas ao ato de Cronos ter sido castrado pelos filhos ou ter se retirado para o Céu (abolição do tempo).

<sup>38</sup> Conforme DURAND (2001). Termo usado conotativamente para designar o ato de luta do homem – com uso de armas, como o gládio e o cetro – contra a temporalidade e destino de morte, caracterizando o Regime Diurno do Imaginário.

além da Modalidade de Conquista, conforme por Jean Burgos (1982). A tessitura da obra em questão configura os esquemas de extensão, expansão, ascensão, engrandecimento, aumento, multiplicação, raptó e dominação, numa tentativa de detenção do fluxo temporal. Nessa abordagem, a sintaxe de antítese é predominante, uma vez que representa a temática da oposição e do confronto com o inimigo.

O poema “O tempo”<sup>39</sup> é o que melhor exemplifica a postura de um sujeito que se acha capaz de deter o fluxo temporal. Contudo, ao tomar consciência de seus limites, vê sua inutilidade frente às deteriorações acarretadas pelo ente poderoso e se revolta:

O tempo

O despertador é um objeto abjeto.

Nele mora o Tempo. O Tempo não pode viver sem  
[nós, para não parar.

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

Nós

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

Nós, os seus escravos.

Só os poetas

os amantes

os bêbados

podem fugir

por instantes

ao Velho... Mas que raiva impotente dá no Velho

quando encontra crianças a brincar de roda

e não há outro jeito senão desviar delas a sua

cadeira de rodas!

Porque elas, simplesmente, o ignoram...

(QUINTANA, 2005b, p.109)

Nesse poema, a morte é compreendida como um destino aterrorizante e manifesta o desprezo do sujeito poético pelo tempo profano. Este, na primeira estrofe,

---

<sup>39</sup> Todos os poemas analisados neste capítulo pertencem à obra *Apontamentos de História Sobrenatural*. Acredita-se que ela seja um marco na produção de Mario Quintana, pois ressalta a relação de revolta de um sujeito poético contra o Tempo.

está concretizado num simples objeto do cotidiano: o despertador. A princípio, percebe-se a descrição desse objeto, que incomoda ao despertar diariamente. Contudo, de metonímia do tempo, passa a uma metáfora da morte, representando o estado de submissão das pessoas a ela e, por consequência, 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 compõem o ritmo. Compreende-se que as combinações de vogais e consoantes fundamentam o efeito sonoro, a partir de assonâncias e aliterações, as quais dão sentido à expressão do dizer poético.

Na primeira estrofe, os sons mais significativos estão relacionados ao “despertador”, à “cainha” e ao gesto de empurrar a cadeira de rodas. Com isso, verifica-se uma divisão da leitura sonora em três momentos. Nos dois primeiros versos, 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, como transmite o barulho seco e repetitivo do relógio – marcando o tempo – e do despertar vibrante, no final do segundo verso. Essa combinação reforça, ainda, um som pendular, presente no cotidiano das pessoas, através das imagens do “despertador” e do “Tempo”.

Já no segundo momento, a assonância da vogal brilhante<sup>40</sup> /a/ e a aliteração da sibilante fricativa /s/ sustentam a melodia do ritmo da primeira estrofe. Com elas, o barulho contínuo de frêmito e angústia do chamamento de todas as manhãs é confirmado. Ademais, a tonicidade da vogal /a/, no verso anterior, mostra o barulho de uma cainha, que é forte e constante. Os dois últimos versos dessa estrofe denotam a frequência do movimento pressuposto pela imagem da cadeira de rodas, e, ainda, pelo verbo no gerúndio. A insistência sonora relaciona-se à ação diária de “empurrar” a cadeira de rodas. Nota-se também as aliterações da consoante vibrante /r/, as quais transmitem um ruído, que está ligado à dor e ao frêmito tanto de quem empurra (“nós”), quanto de quem é empurrado (o tempo na imagem do Velho).

Por fim, pode-se inserir 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 ligado ao tempo do verbo “empurrar”. O gerúndio revela essa circularidade,

---

<sup>40</sup> Conforme GRAMMONT, Maurice. *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, (1914).

porque determinada uma ação inacabada, vivida todos os dias. Isso pressupõe que a ciclicidade do tempo é própria da condição humana: nascer e morrer. Essa repetição, aliada à aliteração da sibilante /s/, se estende nas duas próximas estrofes, até o fim do poema.

A recorrência e as rimas internas entre a vogal /o/ e a consoante /s/, nos versos 6, 7, 8 e 9, demonstram o movimento circular transcorrendo em contraste com a intenção de libertação da linearidade profana, revelada na imagem da brincadeira de roda das crianças. No entanto, a apreensão não faz parte da realidade do sujeito lírico, já que ele se encontra “consumido” pela vida terrena.

Sintaticamente, essa ruptura 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 da submissão desse sujeito. Atormentado, ele acorda com o barulho frenético do despertador.

Finalizando o poema, o uso de aposiopese no verso final confirma a continuidade do contraste existente entre os tempos: a liberdade das crianças *versus* prisão do sujeito lírico, que não pode escapar do barulho do despertador. É o ciclo de cada um: o tempo engendrando, devorando e renovando.

Nota-se, 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 chama freneticamente, remetendo à ideia da campainha e 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; GHEERBRANT, 2006, p.587). Em contraposição à pureza da manhã, o som do despertar é um barulho constante, irritante, que pode ser comparado ao da campainha, devido ao incômodo que ambos causam no sujeito lírico.

A partir da construção verbal, verifica-se a transição de uma realidade corriqueira para sentimentos de raiva e impotência. Esse aprofundamento começa, num primeiro momento, com os verbos da primeira estrofe: “ser”, “morar”, “viver”, “parar”, “chamar”, “tocar”, conjugados no presente. Aliado a isso, tem-se o verbo “empurrar” empregado no gerúndio, o qual confirma a ideia de cotidiano e transmite o cansaço e a indignação da situação pela qual o ser humano passa diariamente. Já em outro momento, a partir 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: “como um velho paralítico a tocar a campainha atroz”. Esse jogo antitético permanece ao longo do poema, uma vez que o Tempo – personificado – passa a realizar ações humanas, por exemplo: tocar a campainha, andar em cadeira de rodas. 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, mostrando o quanto ele é dependente da ação humana.

Entretanto, a segunda estrofe inicia com uma oposição a esse sentimento de vitória: “nós, os seus escravos”. Este verso denota a submissão da maioria das pessoas à finitude, exceto em condições especiais, como as descritas nos versos 7, 8 e 9. A possibilidade de libertação por parte dos poetas, dos amantes e dos bêbedos e a negação total do tempo pelas crianças confirmam a dualidade presente em “O tempo”, centrada nas dicotomias 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, o desconhecimento dele. Essa atitude é de um ser diáfano, que deseja a ascensão e utiliza o heroísmo como estratégia de luta.

Dessa forma, a coesão textual do poema final fica assegurada no nível imagético dos seus últimos versos, através da ligação contrastiva entre as imagens “cadeira de rodas” x “brincadeira de roda”. Essas imagens estão correlacionadas ao processo dialético: velho x criança, prisão x liberdade, imobilidade x mobilidade, efemeridade x eternidade, que ocorre em todo o poema. O estado de velhice é apresentado pelo sujeito lírico ao penetrar na identidade do “Velho”, o qual, primeiramente, era o tempo personificado. No entanto, a partir de um segundo olhar, percebe-se que esse epíteto pode referir-se ao próprio sujeito lírico. Este, ao revelar a raiva daquele frente à brincadeira das crianças, manifesta, também, a sua fúria 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; GHEERBRANT,

2006, p.783). Sua significação cósmica está relacionada à rotação permanente, que desvela um “símbolo de renovação e do retorno das formas de existência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006 p.784). O sujeito inserido na ciclicidade da roda é atemporal, uma vez que dissimula certa indiferença em confrontar-se com o Tempo, mas se prepara para ultrapassá-lo, a fim de alcançar o eterno. Por isso, a imagem da revolta do tempo humanizado no “Velho” e interiorizado no eu poético mostra a falta de forças na luta contra o destino de morte. Essa revelação comprova a tentativa de atitude heroica que a imaginação diurna adota.

Os sentimentos de revolta e desmoralização frente à finitude são, ainda, os temas norteadores do poema que segue:

Cuidado!

Nós somos gestantes da alma... Cuidado!  
É preciso muito, muito cuidado  
Para que a alma possa nascer normal na outra vida.  
Nesta, ela mal pode, ela quase não tem tempo de  
[ficar pronta!  
Como é possível, com esses cuidados e mais  
[cuidados sem conta,  
Ah, toda essa vergonha de sermos devorados  
- meticulosamente - por milhões de ratos  
[durante sessenta, setenta, oitenta anos  
Quando bem poderia surgir de súbito o nobre leão  
[da morte  
Na plenitude nossa  
Como acontece com os heróis da Ilíada,  
Mas os heróis só morrem - no País da Ilíada -  
Belos e jovens...  
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?  
Como é possível nascer com um barulho destes?

(QUINTANA, 2005b, p. 55)

Em “Cuidado!”, percebe-se um sujeito lírico revoltado com a força insopitável, cega e violenta do Tempo. O sentimento de vergonha e desmoralização perante à esmerada tortura de ter uma alma “triturada” pelos relógios contrapõe o heroísmo de morrer jovem. A dualidade alma x corpo físico denota a cruel consciência de se saber

perecível, mesmo diante de tanto cuidado na preparação para o fim da vida. Para esse sujeito, o homem carrega dentro de si uma esperança de poder refazer sua condição, nascer novamente, em outro plano. Não obstante, a desolação causada pelo fluxo temporal faz com que o entusiasmo desapareça.

Destarte, além de estar visivelmente concretizado nos relógios - simples objetos do cotidiano - o Tempo aparece representado metaforicamente pela imagem dos ratos. Não é apenas um roedor de corpos, do estado físico das coisas; são milhões que devoram meticulosamente o homem, findando sua tentativa de heroísmo. Esfomeado, prolífico e noturno, o rato é uma criatura temível e pertencente à classe dos símbolos ctônicos, os quais fazem referência aos deuses ou espíritos do mundo subterrâneo, em oposição às divindades olímpicas.

No poema, a figura dos heróis de *Ilíada* e o heroísmo que os qualificam apresenta um lado ambivalente, relacionado à simbologia dos ratos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006),

na *Ilíada*, Apolo é evocado com o nome de Esminteu, do gr. *Sminthis* (rato). A ambivalência do nome atribuído a Apolo corresponderia a um duplo símbolo: o rato que propaga a peste seria o símbolo do Apolo da peste (e nessa passagem da *Ilíada*, o velho Crises invoca o deus para ajudá-lo a se vingar de uma afronta); por outro lado, Apolo protege contra os ratos, enquanto deus das colheitas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.770)

Logo, o poema “Cuidado!” gira em torno dessa contraposição entre o Tempo - destruindo as formas - e o heroísmo de vencê-lo, representado pelos heróis que morreram belos e jovens, devorados pelo “nobre leão da morte” (v.8).

Há um contraste existente entre uma morte súbita, heroica, e a causada pelo desgaste temporal: o ser devorado minuciosamente a cada dia. Essa relação antitética, presente em no poema em questão assinala a angústia do sujeito lírico em participar de sua morte. Para ele, não morrer em ato heroico é desmoralizante.

Portanto, a divergência na apreensão da morte está figurada na imagem do leão em contraste com os milhões de ratos. Ambos símbolos teriomórficos,

caracterizadores do Regime Diurno da Imagem<sup>41</sup>. O Leão, símbolo solar, é um animal que “devora o sol e esse sol devorador e tenebroso parece-nos um parente próximo do Cronos grego, símbolo da instabilidade do tempo destruidor”. (DURAND, 2001, p.88). Então, o isomorfismo entre o arquétipo devorador (leão) e o tema das trevas, presente na imagem dos ratos destruidores, assegura o nível imagético do poema.

Aliada a essa visão contrastiva acerca do fluxo temporal, há também a ideia de continuação, marcada pela imagem da “alma”. Logo nos três primeiros versos o sujeito lírico anuncia: “Nós somos gestantes da alma...Cuidado!/ É preciso muito muito cuidado/ Para que a alma possa nascer normal na outra vida”, e isso mostra a consciência da existência de uma nova vida após a morte, relacionando-a à representação do final dos tempos de um “Cristo glorioso” (ARIÈS, 2014, p.127). É uma espécie de retorno triunfal: um novo olhar do homem acerca de seu destino.

Segundo Philippe Ariès, em *O Homem diante da morte* (2014), até a era do progresso científico, os homens admitiram uma continuação depois da morte e mesmo hoje, em plena era cética, ainda aparecem modos mais enfraquecidos de recusa de aniquilamento imediato. O historiador admite que esses ideais de continuação constituem “um fundo comum a todas as religiões antigas e ao cristianismo” (ARIÈS, 2014, p. 125).

Essa transposição espacial retratada na simbologia da alma dá-se pelo fato de sua acepção estar estritamente relacionada à liberdade de sonhar longe das margens do corpo físico e do tempo. Para Bachelard (1996), as imagens cósmicas pertencem à alma; ela encontra o seu repouso nos universos imaginados pelo devaneio. Por isso, a própria poesia nasce como um sopro vibrante que emerge das profundezas da alma.

A acepção dessa simbologia é muito vasta, mas um fator comum em diversas culturas e religiões é o de que o homem divide-se entre um corpo físico e sua alma. Esta, em muitos casos, sai para rondar os espaços durante o sono noturno. Por isso é uma imagem que evoca um mistério, o desconhecido, carregando o seu poder de ser invisível. Seja no intuito de vagar depois da morte do corpo físico, ou separar-se do corpo durante o sono, é frequente a ideia de que o homem possui mais de uma alma. Quando relacionada à figura dos fantasmas, pode ser, ainda, um sinal de pressentimento da chegada da morte. O poema a seguir anuncia tal percepção:

---

<sup>41</sup> Cf. DURAND, 2001.

## Noturno II

Os fantasmas rasgaram as fímbrias no tic-tac dos  
[despertadores...  
Bem feito! São tão antiquados que ainda usam  
[fímbrias...  
Oh! esses despertadores são gatos metálicos  
Que rasgam as fímbrias das almas.  
Das almas dos vivos e mortos...  
Para eles é tudo sucata  
Frágil, corosca  
De barbante - coisa ótima  
Para afiar os dentes eternos do Instante!  
A espaços,  
No silêncio da casa,  
Quebrando o monótono tiquetaquear do tempo,  
A tosse asmática do refrigerador  
Ou o fundo suspiro  
(De quem?)  
Que se some no ralo misterioso da pia...  
Enquanto, nas paredes das salas,  
Os velhos retratos aproveitam o escuro para  
[desbotarem  
Ainda mais...  
Até que chegue o dia lúcido  
E seja tudo, apenas, doido sonho noturno  
Que o teu sorriso de criança apaga!

(QUINTANA, 2005b, p. 131)

No poema “Noturno II”, o tempo também está representado pela imagem cotidiana do despertador, porém, em vez dela estar ligada ao próprio sujeito lírico, é o sobrenatural quem aparece, configurando a morte que se aproxima. Ligada à noite, a imagem dos fantasmas ratifica os aspectos temíveis do tempo, de um devir carregado de pavor.

Segundo Durand (2001), as trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo: o nictomórfico. A noite acolhe todas as valorizações negativas, nas quais as trevas constituem uma espécie de caos. Em “Noturno II”, há o contraste entre um “dia lúcido” (v.20) e a obscuridade que amplifica o barulho num “doido sonho noturno” (v. 21). Dessa forma, pode-se alegar que há uma divisão semântica na apreensão do poema.

Num primeiro momento, percebe-se uma revolta do sujeito lírico frente às imagens dos fantasmas que rondam a casa em volta dos despertadores, os quais revelam o tiquetaquear do tempo. Segundo o sujeito lírico, eles são “gatos metálicos/ que “rasgam” as fímbrias das almas”. É a vida do homem apreendida como inútil “sucata, frágil, corosca” (v.7), servindo de brinquedo nas “mãos” do tempo. Além disso, a postura de frieza que está implícita na imagem do gato revela o isomorfismo negativo dos símbolos animais, das trevas e do barulho.

A estrutura sonora de “Noturno II” corrobora para explicitar o lado cruel do fluxo temporal. A combinação da aliteração das consoantes /t/ e /s/ revela a força do tempo e seu curso, respectivamente. Além disso, a assonância das vogais /a/ e /o/, apoiadas nas batidas das consoantes, retrata a rapidez desse fluir: é a simultaneidade das imagem dos fantasmas em movimento e do barulho dos despertadores.

Já num segundo momento, há uma ruptura no movimento e no ruído que o sobrenatural e os objetos do cotidiano geram. A partir do verso 9, observa-se uma descrição minuciosa de alguns espaços da casa, por onde permeia o silêncio, indicando certo suspense. O trocadilho presente no verso 11, “Quebrando o monótono tiquetaquear do tempo”, enfatiza um cotidiano marcado pela passagem temporal. A casa, esse espaço de intimidade, uma vez silenciosa, permite que o sonho se realize: ela é “uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 2005, p.26)

Segundo Bachelard (2005), a casa abriga o devaneio, protege o sonhador e o deixa sonhar em paz. A segurança que esse espaço dá está relacionada à sua visão como morada, como berço. Por isso, com relação à temporalidade, acredita-se que o espaço comprime o tempo e o transforma:

Por vezes, acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações dos 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. (BACHELARD, 2005, p.28)

Para o filósofo, os espaços nos quais o homem viveu sua solidão lhe são indeléveis. Por isso, eles voltam em sonhos noturnos. Não que sejam espaços para

fixar o tempo eternamente, mas para revivê-lo. Os lugares pelos quais os fantasmas percorrem na casa habitada pelo sujeito lírico são representações de um tempo passado, longínquo, que some num piscar de olhos: “Até que chegue o dia lúcido” (v.20).

O nível imagético do poema está assegurado no processo antitético entre a Noite e o Dia. De um lado, a imagem do medo da morte, o plano real, em que o sujeito sente-se consumido pelo movimento do tempo. No outro plano, o do imaginário, há um sorriso de criança, a vida, indicando a possibilidade de renovação. É uma espécie de “pausa” no tempo, a qual está foneticamente marcada pela aliteração da consoante /p/ nesse segundo bloco de versos.

Outro *leitmotiv* relacionado ao heroísmo presente no homem é o processo de mobilidade das imagens arquetípicas derivadas do elemento ar. A asa, a nuvem, o vento, o céu e a árvore (aérea) são trabalhadas por Bachelard (2001), numa dinâmica da verticalidade. Nessa atitude diurna, que faz parte do instinto comum da natureza humana para com a realidade, o ser pode atingir a ascensão.

Os símbolos ascensionais, enquanto formadores da imaginação diurna e aérea, estão relacionados à transcendência, mas, por comporem um processo antitético, implicam, ainda, distância e separação. E é esse reconhecimento que se pode verificar no poema a seguir:

Ser e Estar

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

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

aparente é esse alento  
de vela rumando um porto

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

pois tudo o que é está imerso  
neste respirar do universo

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

e curto é o prazo da vida

e curto é o prazo da morte

(QUINTANA, 2005b, p.125)

Estruturalmente, o poema “ Ser e estar” apresenta 6 dísticos e 2 monósticos regularmente metrificados, formando um ritmo octossílabo. Além disso, há 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 de palavras, com o objetivo de reiterar a importância dos elementos linguísticos e intensificar o significado do conteúdo do 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 /ê/ – confirmando essa dualidade. Por sua vez, a aliteração das sibilantes /v/, /f/ e /s/ indicam a fluidez e a continuidade do movimento que algumas imagens reproduzem.

No primeiro dístico, encontram-se representações aéreas, como a “nuvem”, a “asa” e o “vento” – ao lado das terrestres – “árvore”, “pedra” e “morto”. Elas denotam, numa primeira visão, a 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. O primeiro conjunto de imagens caracteriza a tentativa de transcender o espaço e o fluxo temporal, indicando a instantaneidade do mundo sensível. De simples imagens do cotidiano, passam a símbolos ascensionais, constituindo um imaginário da desmaterialização no plano espiritual.

Em contraposição, está o plano terrestre, simbolicamente representado pela árvore, pela pedra e pelo morto. Estas figuras, num primeiro momento, sugerem a imobilidade, a “estaticidade” e a morte na vida cotidiana: “Tudo o que está em movimento / tudo o que está absorto...”.

Conforme Bachelard (2001), a asa e a nuvem retratam a ambivalência do real e do imaginário 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 sua aglomeração “só é uma escada quando se deseja subi-la, quando se deseja – do fundo da alma – ir mais alto” (BACHELARD, 2001, p.46). Na cultura chinesa, elas estão relacionadas a transformações – em que o sujeito pode extinguir sua personalidade terrena e dissolver-se no infinito. Aliada a isso, aparece a asa como símbolo da libertação e do voo – assim como a roda do poema “O tempo”.

No entanto, em “Ser e Estar”, 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 voasse como um pássaro, mas ele era mais potente do que qualquer coisa terrestre, corpórea.

Nesse sentido, o vento – que é um arquétipo aéreo – aparece representado por uma dupla simbologia. De um lado, as manifestações do próprio Tempo, com sua força cega e violenta. Do outro, quando associado às imagens ascensionais (asa, nuvem e árvore), corrobora para a ideia de heroísmo e libertação do eu poético na luta contra essa força devastadora.

Outro símbolo rico em significações é a árvore, pois de sua presença em várias culturas provêm diversas acepções. Ela não só pode indicar a ascensão, como também um lugar sagrado e fazer uma ligação entre céu e terra, entre o macro e o microcosmo. Em “Ser e estar”, ela configura a atitude heroica do sujeito lírico contra o fluxo temporal, ao designar verticalidade. Associada à simbologia da escada, a árvore ajuda na conquista da altura e na possibilidade de permear os dois planos.

A descida ao plano terrestre, portanto, 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, p.15). 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.

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, p.193). Para o antropólogo, esses sonhos de retorno são de consentimento da condição temporal. Trata-se de desaprender o medo.

Sendo assim, aquela revolta contra o fluxo temporal – apresentada nos poemas “O tempo”, “Cuidado” e “Noturno II” é amenizada em “Ser e Estar”, que serve como marco para uma nova relação com o Tempo. É preciso separar o real do imaginário, o mundo material do espiritual, como resultado de um autoconhecimento.

### **3.2 “Em que outro mundo vim parar, que nada reconheço?”: o autorreflexo no espelho**

A profundidade de um olhar pode ultrapassar os limites da realidade para encontrar, no sonho onírico, as “asas” imaginárias. O poema “O espelho” elege um objeto do cotidiano para a reflexão acerca do fluxo temporal. Apesar disso, as angústias e desejos de mudança do sujeito poético direcionam-se a um processo de autoconhecimento:

O espelho

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

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

O relógio marcava a hora  
mas não dizia o dia. O Tempo,  
desconcertado,  
estava parado.

Sim, estava parado  
em cima do telhado...  
como um catavento que perdeu as asas!

(QUINTANA, 2005b, p.39)

No poema, há uma dualidade temporal manifestada dentro do sujeito lírico, a partir 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, imaginando um universo representado.

Ernest Becker (1978), ao fazer uma leitura de Otto Rank<sup>42</sup> 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, p.61)

Nesse processo de observação, em que o sujeito se divide, a tematização do duplo firma-se como resultado de uma transcendência. O passado e a infância apresentam-se como formadores de um imaginário solitário, num mundo de fuga e jogo especular do adulto em errância consigo mesmo e com as transformações da vida.

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

Em “O espelho”, a dualidade imaginação x percepção está imbricada ao verbo “ver”, pois é a força de um olhar que se projeta num simples objeto do cotidiano. Desse modo, o advérbio de negação “não” e o verbo “ver” combinam-se para explicar a

---

<sup>42</sup> Otto Rank foi um psicanalista, escritor, professor e terapeuta austríaco. Ele era muito íntimo de Sigmund Freud, mas depois rompeu sua relação com ele, por seguir outro caminho dentro da Psicologia.

colocação do verbo “passar” na forma do subjuntivo. Este indica possibilidade, incerteza, podendo ser apenas um devaneio, algo imaginado.

Já a simbologia do espelho é bastante ampla. Compreende tanto aproximações com a escuridão, com o caos, com as águas estagnadas (símbolos nictomórficos), quanto relações com o poder da visão e do olhar. Ele pode refletir o “conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.393), que tanto pode estar ligado à verdade ou ser uma inversão. No poema, ele denota o subjetivo, aquilo que vem do interior do sujeito lírico, o que ele realmente quer ver e não exatamente a realidade circundante. Num jogo de evidência do oculto, o espelho representa a dicotomia dissolução x resistência do tempo.

A dialética do poema está expressa, também, nas estruturas aparente e sonora. A estrutura corresponde a uma divisão em dois momentos: o primeiro refere-se à primeira estrofe e, o segundo, às três seguintes. Ambos desvelam, respectivamente, as visões acerca da realidade e do devaneio. Já no primeiro verso, o sujeito poético revela o desejo desse sonho especular, mas a expressão “e como eu passasse” cogita a hipótese de sua imagem não refletir as percepções reais. A possibilidade da transfiguração do real, através do imaginário, existe no limiar de um simples olhar.

Na primeira estrofe, o sujeito descreve o que não vê no reflexo especular: sua condição de finitude, representada no seu rosto envelhecido. Já na segunda estrofe exprime o que está visível neste encontro: a imaginação de uma infância perdida, a partir dos retratos na parede, dos avós hirsutos e das vovozinhas de saia-balão. Essas possíveis reminiscências emergem do passado e ressoam como se subissem do “fundo do tempo”. Ademais, o verbo “ver”, nesse jogo, é fundamental para o entendimento de uma fenomenologia do olhar que deseja a transcendência. A visão da primeira estrofe não é a mesma das demais. A dialética entre o “ver” e o “não ver” estabelece uma divisão entre o possível e o não possível. Por isso a importância da expressão “e como eu passasse”, a qual divide os dois caminhos da vida do sujeito lírico.

Essa tensão culmina no ritmo do poema, através de homofonias, como as aliterações das consoantes /s/ e /t/ e as assonâncias dos fonemas /o/ e /e/. O ritmo oscila entre as palavras que representam o fluir temporal e as que o estancam, repercutindo acentos rápidos e fortes. A alternância entre os fonemas fechados /e/ e /o/ confirma 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. Este, junto à consoante momentânea /t/, prova o choque, a rigidez que permeia o plano real. Insistindo na concretude – mesmo perante à liberdade – essa batida percorre o poema inteiro. De um lado, o passado imaginado no espelho, emergindo à visão do sujeito lírico. Do outro, as marcas da velhice no rosto, nas estantes, no quarto: o presente.

Nas duas últimas estrofes, a situação de oposição ameniza-se e há um instante de estancamento do fluxo temporal. Esse viés revela, primeiramente, um desconcerto do Tempo durante o devaneio voltado para a infância. Depois, o mesmo para e, aliado à imagem do cata-vento sem asas, sugere a imobilidade, uma vez que o movimento idealizado pela imagem do cata-vento é quebrado sem seu guia.

Quanto ao plano simbólico, a asa é derivada do arquétipo ar e está indiretamente ligada ao sujeito lírico, através da provocação do devaneio, do desejo de ascensão e da rapidez na “subida” para o outro plano. Assim, a sua inexistência simula a ideia contrastiva de perda de forças do Tempo x a liberdade do sujeito lírico, o qual 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 com a liberdade “aérea”.

Segundo Bachelard, (2001, p.3) “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” e pela imaginação é que o homem consegue transcender a realidade perceptível, suspendendo, por um instante, o curso ordinário das coisas:

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, p.138)

Aderir ao sagrado é um modo de superar a finitude e, nesse caso, transcender a realidade a partir do olhar é ter acesso a um mundo que desconhece a morte. O olhar, movimento interno do ser, busca um significado das coisas, um sentido para a existência humana. O olho – janela da alma – é uma fronteira entre os espaços profano e sagrado, bem 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. Logo, em O “Espelho”, o olhar que vê esperança na infância reinventada, contempla também o confronto com a realidade terrena.

Desse modo, ao relatar que o homem precisa fundir-se no tempo se quiser escapar de sua condição de ser finito, Paz (2012) fala sobre a criação de um instante único e irrepitível, já que não há como alcançar a vida eterna. A condição original do ser é, portanto, reconhecer seu duplo para se completar e se realizar plenamente. Mesmo que cause estranheza e repulsa, a ideia de liberdade, de negação da temporalidade humana, proporcionada pela “Outridade”, gera 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, 2012, p.161)

Por isso, a tessitura imagética do poema “O Espelho” revela a diferença entre um olhar móvel e intenso, percebido no primeiro momento mas que, no segundo, torna-se frio, imóvel, só presente em si mesmo. Metáfora de uma consciência autorreflexiva e descarnada: símbolo do mundo interior do sujeito que quer se reconhecer na voz do passado.

O enigma entre o ver e o olhar é muito profundo, e pode acarretar outras relações de distorções, de reflexo que a imagem do espelho pronuncia. Além da possibilidade de um “eu” que ressurgir do fundo de uma memória, essa figura emblemática traz interrogações intermináveis frente a um sentimento de opacidade do mundo, com tentativas de “salvação” da alma no abandono do sensível.

Em “O velho do espelho”, percebe-se um encontro surpreendente entre um “eu” filho com o “velho” pai. Nessa relação, o próximo se difunde no distante, e o distante faz vibrar o próximo, numa transposição de identidades:

O velho do espelho

Por acaso, surpreendo-me no espelho: quem é esse  
Que me olha e é tão mais velho do que eu?

Porém, seu rosto...é cada vez menos estranho...  
Meu Deus, Meu Deus...Parece  
Meu velho pai - que já morreu!  
Como pude ficarmos assim?  
Nosso olhar - duro - interroga:  
"O que fizeste de mim?!"  
Eu, Pai?! Tu é que me invadiste,  
Lentamente, ruga a ruga...Que importa? Eu sou, ainda,  
Aquele mesmo menino teimoso de sempre  
E os teus planos enfim lá se foram por terra.  
Mas sei que vi, um dia - a longa, a inútil guerra!-  
Vi sorrir, nesses cansados olhos, um orgulho triste...

(QUINTANA, 2005b, p. 76)

No poema, a presença dá-se com um fundo de ausência – em que o sujeito lírico resgata a figura de seu pai, e os dois se permutam através da reflexividade do sensível. A imagem especular esboça o trabalho da visão, na medida em que o sujeito apreende o visível no plano invisível, revelando seu estado interior e seus segredos.

Essa combinação entre essência e existência, entre real e imaginário, visível e invisível, foi relatada pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty, na obra *O olho e o Espírito* (2004). Em suas reflexões, o filósofo traz especulações sobre a visão – a partir da arte, especificamente da pintura de Paul Cézanne, salientando o diálogo mudo que o olhar de uma pessoa estabelece com os outros, com o mundo e consigo mesma. Nesse caminho, “a meditação sobre o corpo, a visão, a pintura, conserva o vestígio dos olhares, dos gestos de um homem vivo e do espaço que eles atravessam e que os anima”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.14-15)

No poema em questão, verifica-se a surpresa de um sujeito poético frente ao espelho. Com um questionamento, ele aprofunda a sua visão e penetra nas margens do sensível, fundindo espaços e tempos distintos. A transposição espaço-temporal causa uma espécie de confusão identitária, em que o “eu” (presente) junta-se ao “Outro” (passado), para resolver suas tristezas mundanas.

É o nível lexical do poema que revela a obsessão pela firmação de uma identidade, com um grande número de pronomes pessoais e possessivos, tais como: me, mim, eu, tu, seu, meu, nosso, teus. Aliado a isso, é o verbo “ver” que centraliza a fusão das pessoas verbais no verso 6: “Como pude ficarmos assim?”. A distorção no reflexo especular ocasiona a passagem de um sujeito singular para um plural. Um “eu”

solitário, que teme a velhice, (re)encontra-se com seu pai que emerge das profundezas do seu inconsciente.

Nessa combinação de palavras, ainda se encontram uma série de adjetivos relacionados a essas duas vozes do poema, os quais aparecem de modo pejorativo e, por isso, qualificam o estado de estranheza nesse encontro: é um olhar “duro”, os olhos estão “cansados”, a guerra é “inútil”, o orgulho é “triste” e esse menino que ressurge em seu interior é “teimoso”. Além disso, são os olhos, o rosto e as rugas que caracterizam metonimicamente essa estupefação.

“O velho no espelho”, anuncia, pois, um olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação. A visão depende do movimento – só se vê o que se olha - e o sujeito lírico do poema fica surpreso com o que viu: “Meu Deus, Meu Deus...Parece / Meu velho pai – que já morreu!”. Com essa revelação, outros questionamentos surgem: “Como pude ficarmos assim?” (v.6), “O que fizeste de mim?” (v.8). Essa projeção especular é uma espécie de duplo, em que o sujeito poético funde-se ao outro, e o outro se concretiza na imagem desse eu.

Para Merleau-Ponty (2004, p.23), o homem é “espelho para o homem” e, por isso, é instrumento de uma universal magia que transforma o eu em outrem e outrem em mim. Sobre o enigma no ver e olhar, o filósofo alega que

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17)

Na visão do filósofo, o homem, ao contemplar um quadro, por exemplo, funde-se a ele, na medida em que ambas imagens relacionam-se. Isso implica não só um encontro do sujeito com o mundo percebido, mas também com ele mesmo, pois ambos coexistem. A poesia confunde todas as categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências, de semelhanças, de significações mudas, uma vez que ela

permite o alcance a profundidades que estão a uma certa distância, mas despertam um eco na vida do homem. Há um olhar de dentro, um “terceiro olho”<sup>43</sup> que vê as imagens refletidas e as apreende além da percepção, do visível. As coisas imbricam-se umas nas outras através da fusão de olhares. Então, a visão retoma seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais que ela mesma.

O poema a seguir também simboliza o estigma do olhar, uma vez que o tempo, desta vez, está marcado nas mãos de um sujeito poético que instiga sua velhice:

#### Olho as Minhas Mãos

Olho as minhas mãos: elas só não são estranhas  
Porque são minhas. Mas é tão esquisito distendê-las  
Assim, lentamente, como essas anêmonas do fundo do mar...  
Fechá-las, de repente,  
Os dedos como pétalas carnívoras !  
Só apanho, porém, com elas, esse alimento impalpável do tempo,  
Que me sustenta, e mata, e que vai secretando o pensamento  
Como tecem as teias as aranhas.  
A que mundo  
Pertença ?  
No mundo há pedras, baobás, panteras,  
Águas cantarolantes, o vento ventando  
E no alto as nuvens improvisando sem cessar.  
Mas nada, disso tudo, diz: "existo".  
Porque apenas existem...  
Enquanto isto,  
O tempo engendra a morte, e a morte gera os deuses  
E, cheios de esperança e medo,  
Oficiamos rituais, inventamos  
Palavras mágicas,  
Fazemos  
Poemas, pobres poemas  
Que o vento  
Mistura, confunde e dispersa no ar...  
Nem na estrela do céu nem na estrela do mar  
Foi este o fim da Criação!  
Mas, então,  
Quem urde eternamente a trama de tão velhos sonhos?  
Quem faz - em mim - esta interrogação?

(QUINTANA, 2005b, p. 52)

---

<sup>43</sup> Cf. Merleau-Ponty, 2004.

Em “Olho as minhas mãos” é notável um devaneio íntimo voltado para um questionamento acerca das mudanças do tempo. Há um sujeito lírico que questiona a existência humana a partir de um olhar para o movimento das suas mãos. De metonímia do “eu”, essa parte do corpo transfigura-se em metáfora da vida. À medida que o sujeito as entende, analisando minuciosamente o gesto de abri-las e fechá-las, verifica as inúmeras mudanças ocasionadas pelo tempo. A dicotomia que esse movimento pressupõe indica a extensão e as pausas no transcorrer temporal.

Estruturalmente, o poema apresenta 29 versos centrados em uma única estrofe. Porém, há uma divisão semântica, com relação às indagações que o sujeito poético faz e isso interfere na sonoridade e ritmo dos versos também. Num primeiro momento, que compreende os oito primeiros versos, a observação minuciosa aos gestos das mãos revela a estranheza do sujeito que quase não se reconhece. A pausa que esse olhar atento pronuncia está marcada pelo excesso de sinais de pontuação que indicam suspensão do pensamento, como o ponto final, a vírgula, os dois pontos e as reticências.

No final desse primeiro grupo de versos, o ritmo do poema altera-se, em virtude do excesso de vírgulas e da conjunção aditiva “e”, os quais representam o tempo passando: “Só apanho, porém, com elas, esse alimento impalpável do tempo, / Que me sustenta, e mata, e que vai secretando o pensamento/ Como tecem as teias as aranhas”. As aliterações oscilam entre as consoantes sibilantes /s/, com o sentido de fluidez, escoamento do tempo, e as batidas ríspidas e duras das consoantes /p/ e /t/, denotando a rigidez da destruição das formas.

O segundo momento do poema está associado ao questionamento do sujeito frente à velhice: “A que mundo / Pertencço?”. Assim, ele descreve as coisas mundanas a partir de imagens ascensionais, que indicam seu desejo de vencer o tempo. A pedra, com seu movimento duplo de subida e de descida, sugere a relação estreita entre o corpo e a alma, em um processo de distinção. O sonhador aéreo acredita na vida mesmo depois da queda, por isso ela pode significar também o conforto da “terra mãe”. Os baobás, árvores que apresentam suas folhas caducas e, ao mesmo, tempo, armazenam água, simbolizam o caminho entre o céu e a terra, vida e morte.

Além disso, as panteras são animais felinos e, por isso, pertencem ao grupo dos símbolos teriomórficos. Também apresentam uma pelagem elegante, brilhosa e um olhar profundo, o que as torna mais reservadas e solitárias. Por fim, estão as águas

cantarolantes, e as imagens ascensionais dos ventos e das nuvens - símbolos da liberdade temporal, do desejo de ascensão e luta frente ao pavoroso destino.

Essas imagens construtoras do imaginário do sujeito lírico, enquanto caracterizadoras do “Mundo” (v. 9) e não necessariamente ao que ele pertence, constituem um espaço marcado pelo desejo de vencer as garras do horrendo Tempo. Os sentimentos de estranheza e de revolta contra a velhice impulsionam esse “eu” a lutar contra as trevas, atitude que corresponde, portanto, ao Regime Diurno da Imagem.

No terceiro momento do poema, há uma ruptura sintática e semântica, a partir da conjunção adversativa “mas” (v. 14): é uma quebra de expectativa, a qual reflete a tomada de consciência do sujeito lírico com relação à tentativa de vencer o Tempo. Para ele, não adianta criar um espaço imaginário, livre da cronologia, se as imagens que o constituem estão inertes: só existem como produtos da imaginação.

Além disso, a expressão temporal “enquanto isto” (v.16) marca a tristeza perante a proximidade da morte, mesmo com tantos atos heroicos e rituais para vencer o Tempo. Este alimento que sustenta o homem e também o mata vai corroendo-o por dentro, estilhaçando qualquer sonho de liberdade, qualquer palavra mágica ou poemas que se tente criar: “Quem urde eternamente a trama de tão velhos sonhos?/ Quem faz em – mim - esta interrogação?”

No plano imagético, o poema está centrado na comparação que o sujeito poético faz das suas mãos com a sua vida, a partir do uso recorrente da conjunção “como”, relacionando matérias distintas. A analogia das mãos encaradas como anêmonas do fundo do mar (v.3) confirma o confronto existente entre vida e morte, dentro do sujeito lírico. As anêmonas, enquanto flores aquáticas, simbolizam a efemeridade. Além disso, é uma flor “solitária cuja cor viva atrai o olhar” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 56) e, por isso, mostra-se dependente da presença e do sopro do espírito. As mãos espelham os caminhos da vida, a longevidade, mas , enquanto anêmonas, elas fecham-se subitamente, anunciando a chegada da morte.

Já os dedos, comparados a “pétalas carnívoras”, associam o fato dessas plantas alimentarem-se de pequenos organismos, para completarem sua nutrição, à ideia de finitude do ser. É o Tempo, que sustenta, mata e vai secretando, lentamente, o pensamento do sujeito lírico, assim como as aranhas, que tecem as suas teias.

Essa relação de tecelagem afigura a fragilidade da vida, pois a aranha simboliza uma “realidade de aparências ilusórias, enganadoras” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 71). Enquanto “artesã” do mundo ou do véu das ilusões, ela se configura numa ambivalência simbólica que compreende uma infinidade de apreensões, conforme a cultura. Apesar disso, o fato é que, como tecelã da realidade, a aranha apresenta uma função divina: uma espécie de “senhora do destino”. Apreendida nas qualidades de demiurgo, pressagiadora, condutora das almas – a aranha é intercessora entre os mundos das duas realidades e, por isso, também pode desempenhar um grau superior de iniciação.

Então, a imagem da aranha tecendo a teia retrata as forças que fiam o destino do homem. Conforme Pierre Brunel (2005), as fiandeiras foram as primeiras figuras com caráter divino, pois “elas alimentam em nós a inesgotável compreensão do desenrolar de toda existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte” (BRUNEL, 2005, p. 370). A reflexão acerca do destino está presente num mundo que se delinea sobre um fundo de sofrimento humano:

Quando refletimos sobre os estados de existência, quando refletimos sobre o que os liga entre si, sobre o que faz com que nos sintamos, nós humanos, pertencentes a um princípio de anterioridade, somos compelidos a retornar a níveis mais profundos de nosso entendimento, onde surgem as leis periódicas da sucessão temporal. (BRUNEL, 2005, p. 370)

Para Chevalier e Gheerbrant (2006), as deusas, em sua essência, associam-se às fiandeiras, pois muitas traziam na mão fusos e rocas e controlavam não só os nascimentos (vida), como também o decurso dos dias e o encadeamento dos atos (morte). Controlavam tanto o tempo, quanto a duração dos homens. Um exemplo clássico desse papel é Penélope. Tecelã cíclica, ela simboliza o eterno retorno ao desfazer seu trabalho diário à noite, a fim de eternizar o tempo. O que é tecido vai tornando-se destino e o ato de desfazê-lo é uma forma de barrar o movimento do devir.

Portanto, no final do poema, há um trocadilho que traz à tona o Mito de Criação<sup>44</sup>: “O tempo engendra a morte, e a morte gera os deuses(...) / Foi este o fim da Criação!”. O sujeito lírico explana sobre o fato de o homem encher-se de esperanças para vencer o destino final, mas carrega eternamente o medo e a desilusão perante às tentativas inúteis de luta contra a cronologia. Esse mito cosmogônico, que descreve a ordenação do cosmo a partir de um estado de caos, é um relato sagrado, que pode ser encontrado em quase todas as religiões.

A especulação sobre a origem e formação do mundo está presente em muitos mitos religiosos e na filosofia dos pré-socráticos, principalmente Tales de Mileto. Este foi o primeiro a buscar a origem de todas as coisas, acreditando encontrá-la na água, pois a considerava como a substância primordial do universo. Advindo de uma decisão e da ação de uma divindade, a criação, no sentido estrito, dita “do nada”, “é o ato que faz existir esse caos, pela evolução do qual começa o tempo, mas o próprio ato criador é extratemporal”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 301)

No poema, a imagem da “Criação” também remete ao ato da própria construção poética, que pode ser visível nos versos “E, cheios de esperanças e medo, / Oficiamos rituais, inventamos / Palavras mágicas, / Fazemos/ Poemas, pobres poemas”. Assim como a aranha tece teias e configura a vida, o poeta - artesão tece poemas e transforma esse ofício em “ritual”. A arte de “tecer” une essas imagens distintas, no processo de criação. O sujeito lírico de “Olho as minhas mãos”, ao descobrir a fragilidade essencial do ser e perceber que as mãos do homem estão sempre a tecer os fios tênues da vida, alega o “fim” da Criação, mas deixa uma “trama” de sonhos, que são as esperanças desses fios de entrelaçarem a outros e darem continuidade à vida / ao poema.

Enquanto isso, enfrentar sua condição de ser mortal é o que lhe resta e é o poema “Vidas” que conclui os atos de revolta do sujeito poético de *Apontamentos de História Sobrenatural* frente ao destino de morte, anunciando que é preciso que o homem/poeta construa os seus caminhos/poema, pois a vida é efêmera:

## Vidas

---

<sup>44</sup> Mais adiante, no capítulo dedicado às imagens da eternidade, a simbologia do Mito de Criação será melhor desenvolvida, conforme as explicações de Mircea Eliade (1992a; 1992b, 1974)

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 ossos.

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, 2005b, p.48)

Aqui, o espelho é percebido como um símbolo nictomórfico, relacionado à noite. Essa visão implica a correlação entre o espelho e as águas negras, estagnadas, que prendem o ser no “outro lado”. Ao “roubar” a imagem do sujeito lírico, esse objeto o transporta para um novo plano, que não é mais o da infância “atemporal”, mas do mundo sombrio, da finitude e da morte. O primeiro terceto explicita a visão de que “Tecer” o tempo, como uma tela, é refletir o fluxo contínuo desse perpétuo caminhar na linearidade. O soneto, enquanto estrutura, representa a estabilidade, a fixidez, ou melhor, a tradição.

Essa aparente derrota deixa o sujeito lírico indignado com a possibilidade de “virar pó”. Seu desconcerto frente à finitude é motivo de reflexão e reconhecimento da realidade profana: a degradação carnal do homem. Porém, sua angústia gera um questionamento existencial: “Mas quem foi que tomou agora o fio da minha vida?/ Que outro lábio canta, com a minha voz perdida,/ nossa eterna primeira canção?!”. A eternidade caminha ao lado da canção, que é libertação da materialidade, do pó que todos virarão. O desejo de vencer a temporalidade é revelado pelo ato de cantar e de criar poemas. O soneto é poesia, portanto, música, a qual remete ao som da vida. Esse é o ritmo da “eterna” primeira canção. Assim como a vida, o poema precisa ser (re)construído para sobreviver ao tempo. Mesmo que a realidade mundana torne o homem um ser perecível, a poesia o liberta e é esse caminho que o sujeito lírico de Quintana vai começar a percorrer para alcançar a eternidade.

Dessa forma, gradativamente, ao longo das últimas obras, notadamente em *Esconderijos do Tempo* (1980), *Baú de Espantos* (1986), *Preparativos de Viagem* (1987) e *A cor do Invisível* (1989), percebem-se mudanças de atitude frente ao assombroso destino de morte, culminando em certa aceitação do devir. Transfigurado, principalmente, na imagem da Morte, o Tempo tem seus feitos devastadores amenizados, passando a conviver com o sujeito lírico. Este busca alcançar um instante de plenitude ao entranhar-se no plano mítico. Além disso, o arquétipo da morada e a reintegração de si são *leitmotifs* fundamentais para entender o lugar de onde se parte e aonde se pretende chegar. Só assim, o sujeito conseguirá purificar-se e renovar suas energias para o “voo mágico”.

#### 4. “SEMPRE CHEGA PONTUALMENTE NA HORA INCERTA”: A Morte

“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, p.13)

Françoise Dastur, em *A Morte: ensaio sobre a finitude* (2002), em algumas abordagens relacionadas à morte – destino ao qual o homem está predestinado e contra o qual não cessa de lutar – apresenta acepções que variam entre rituais sagrados e costumes religiosos, além da filosofia e da metafísica, até culminar nos ideais existencialistas de Martin Heidegger. Este trabalha com a condição finita do homem, defendendo a temporalidade como horizonte do ser. Em contrapartida, alguns caminhos da religião e da filosofia propõem como superação da contingência e da finitude humanas a crença no eterno, no plano espiritual.

A força devastadora e insopitável da morte faz emergir o sentimento de medo e repulsa dos seres humanos frente à velhice. Como a passagem do tempo é uma das principais questões que os seres humanos são incapazes de resolver, surge a concepção da morte como um dos interditos da sociedade moderna: um tabu. Mesmo que o homem tente evitar esse destino, ela está presente, diariamente, com toda a sua força destruidora e imensurável.

O pavor da morte é um tema que aflige toda uma civilização e, conforme Philippe Ariès (2014), a literatura restitui uma série de textos acessíveis, os quais retratam diversas atitudes diante da morte. Para o historiador, a relação do homem com essa condição apresenta um caráter tradicional, cujas mudanças são de fundamental compreensão e que a história tentou reproduzir.

Os escritos da era medieval denotavam com frequência o sentimento de espera e pressentimento da chegada da morte. Nos romances da Távola Redonda ou nos poemas de Tristão, os cavaleiros morriam com grande significado simbólico. Conforme Ariès (2014), esse ato fazia parte de um ritual costumeiro descrito com benevolência. A morte comum, de súbito, não se apoderava de modo traiçoeiro da pessoa, mesmo quando acidental, pois teria que dar tempo para ela ser percebida: “Só o moribundo avaliava o tempo que lhe restava” (ARIÈS, 2014, p. 6). O historiador

admite, ainda, que a crença nesse “aviso” atravessou os séculos e sobreviveu por muito tempo na mentalidade popular.

Por isso, os ocidentais passaram a ver a morte como sinônimo de medo somente a partir do final do século XVIII e início do século XIX. O principal motivo dessa transformação foi o reconhecimento, no século XVIII, da morte como uma forma de ruptura brusca e violenta da familiaridade do cotidiano. Logo, é comum que a morte transcorra, hoje, ao lado da incerteza, em virtude do medo do desconhecido. O homem, ao defrontar-se com isso, tem a consciência de suas fraquezas, limitações e suas perdas. Ela aniquila a autoconfiança humana e denota insignificância e efemeridade.

Edgar Morin, em *O homem e a morte* (1970), declara ser a espécie humana “a única para a qual a morte está presente durante toda a vida, a única que faz acompanhar a morte de ritos fúnebres, a única que crê na sobrevivência ou no renascimento dos mortos” (MORIN, 1970, p.13). Por isso, para Morin, “o caminho da morte deve levar-nos mais fundo na vida, como o caminho da vida nos deve levar mais fundo na morte.” (MORIN, 1970, p.11).

Na obra *História do medo no ocidente* (2009), Jean Delumeau afirma que, no passado, o imaginário coletivo estava permeado por uma mentalidade de que a vida e a morte não estavam definitivamente separadas, como se vê nos dias atuais. Acreditavam em sinais dados pelos mortos para acusarem seus assassinos, como sangramentos, suores, entre outros, revelando certa comunicação entre os planos terrestre e espiritual. Também, as condenações dadas aos mortos chamavam a atenção, uma vez que, ao descobrirem as infrações cometidas ainda em vida, desenterravam o morto para a execução póstuma da pena. Muitas histórias denotavam que os mortos tinham poderes, tais como lançar tempestades, doenças, pragas, etc.

O medo da morte, para Delumeau (2009), surge a partir do medo de fantasmas. Na Europa clássica, acreditava-se que, após a morte, haveria um determinado limite de tempo, durante o qual alguns mortos continuavam a frequentar os mesmos lugares que em vida. Segundo esse historiador, o temor por fantasmas se propagou no final do século XVII e início do XVIII:

Os mortos provocavam medo: não se devia ir à noite a um cemitério e atribuía-se um papel considerável ao “Ankou”. O último morto do ano em uma localidade, este preenchia nessa paróquia e durante todo o ano seguinte o papel do lúgubre ceifeiro que ceifa os vivos e os amontoa numa carroça desconjuntada em rodas rangentes. ( DELUMEAU, 2009, p.91)

Percebe-se, então, que a construção do “eu” e da história de vida humana ocorrem através do tempo, pois é através dos momentos vividos, das mudanças sofridas, dos rituais de passagem e das “tentativas” de romper a velhice e vencer a morte que se constitui o indivíduo. O tempo transcorre linearmente até chegar à morte, o que o torna inimigo do homem.

O ser humano necessita debater sobre esse assunto que o aflige e o amedronta, para tentar compreendê-lo em sua grandeza. Na poética de Quintana, nota-se uma reflexão aguçada dos momentos cotidianos da vida do homem, que auxiliam não somente a dar significado à vida, mas também a compreender a morte, a fim de uma libertação das coisas mundanas. A análise e a compreensão dos sentidos que se manifestam nos poemas, através das imagens poéticas, constituem a base que auxilia o sujeito poético a se preparar, refletir e entender sobre o andamento de sua existência.

#### **4.1 “ Aquela antiga brincadeira de fingir de estátuas”: a eufemização da partida**

A morte representa a perenidade e a destruição da existência, assinalando tudo o que desaparece na evolução irreversível das coisas. Entretanto, sua ambivalência simbólica permite relacioná-la à ligação do Inferno ou Paraíso e aos ritos de passagem. Ela é símbolo da “revelação e introdução”, pois “todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.621). Assim, possibilita a desmaterialização e a liberação das forças de ascensão do espírito, regenerando o ser ao revelar-lhe os campos de luz.

Em todo ser humano coexistem a morte e a vida, e essa tensão dialética é que o aflige, em virtude do medo do desconhecido e da mudança. Contudo, quando apreendida como libertadora de penas e preocupações, a morte pode não condicionar o homem ao fim em si, mas seu acesso ao reino espiritual: à verdadeira condição vital.

Ao eufemizar a imagem da finitude, o homem pode se torna-la como condição para o próprio progresso temporal.

Na poética de Mario Quintana, a atitude de distinguir o real do imaginário, o mundo material do espiritual resultou na tomada de consciência da existência de dois mundos: o “de cá” e o “de lá” e, conseqüentemente, do encontro do sujeito poético com a morte:

(...)  
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, 2005e, p.33)

Essa colisão no “Outro Mundo” causou, primeiramente, estupefação e estranheza. Entretanto, foi amenizada à medida que a presença da “Morte”, de Anjos e até mesmo de “Entes Sobrenaturais” - representações do Tempo – passaram a ser uma alternativa para estabelecer o contato do sujeito lírico com o sagrado.

O poema “A noite grande”, de *Esconderijos do Tempo*<sup>45</sup>, revela a amenização das imagens da noite e da morte, as quais perdem seus papéis aterrorizantes:

A noite grande

Sem o coxar 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, 2005e, p.57)

---

<sup>45</sup> Todos os poemas analisados neste subcapítulo pertencem à obra *Esconderijos do Tempo*, de 1980.

A atitude de não apreender mais a noite como sinônimo de treva é o que rege as Estruturas Místicas do Regime Noturno do Imaginário, proposto por Gilbert Durand (2001) e a Modalidade de Negação – Escrita de Recusa, conforme Burgos (1982), na medida em que há uma tentativa de ignorar a cronologia e se recuar em refúgios espaciais, num jogo de aproximação do Tempo – representado pela Morte. Esta passará a não causar mais temor, o que fará com que seu sujeito poético recuse a luta contra o inimigo. Os esquemas de descida e aprofundamento são os que regem a amenização, o que corrobora para a exploração do espaço em lugares secretos e longínquos.

Segundo Durand (2001), há um abrandamento nessa “queda”, a qual “converte os valores negativos de angústia e medo em deleitação da intimidade lentamente penetrada” (DURAND, 2001, p.202). É possível perceber tal assertiva também no poema a seguir:

#### 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, 2005e, p.44)

A inversão dos símbolos da noite e da morte, junto aos da intimidade – que denotam descida, aprofundamento e penetração – combinam-se, num processo de similitude e analogia, para mostrar uma dupla negação vivida no plano das imagens. Ou seja, é através da aproximação que o sujeito pode acabar utilizando as armas do próprio adversário (Tempo), para, assim, ignorar o seu comportamento. Pressupõe-se que o estado de imobilidade garante a neutralidade diante da dissolução das formas.

Além disso, “brincar” de estátua, é fingir-se de morto, o que remete a um tempo quase imemorable. A imobilidade que a brincadeira pressupõe reflete a ausência de tempo – uma pausa no fluxo contínuo. Por isso é que as crianças são livres do tempo,

uma vez que elas sabem aproveitar os espaços e momentos de libertação divertindo-se.

A antífrase da ideia de morte é um redobramento das forças no embate contra o fluir temporal. Por isso, sua eufemização está relacionada ao simbolismo da inversão. No poema “Surpresas” é possível perceber essa revelação como esquema norteador do pensamento do sujeito lírico:

### Surpresas

Sabes? Os cabelos da morte são entrelaçados de flores.  
Não de flores mortas como essas inertes sempre-vivas,  
Mas inquietas e misteriosas como os não desfolhados  
[ malmequeres  
Ou bravias como as pequenas rosas silvestres.

As mãos da morte, as suas mãos não tem anéis,  
Sua virgem nudez não comporta o peso da jóia,  
Os seus olhos não são, não são uns covis de treva,  
Mas cheios de luz como os olhos do primeiro amor.

Porque a morte não faz esquecer, mas faz tudo  
[ lembrar,  
Porque a morte não é, não é um sono eterno:  
Tu vais adormecer como num berço, pouco a pouco,  
E acordarás de súbito num vasto leito de noivado!

(QUINTANA, 2005e, p.48)

No poema em análise, 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. Conforme alega 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, p. 205). É uma conversão, em que o “apresentar o que se é no modo de não o ser” (DURAND, 2001, p. 205) faz parte de um processo de similitude e, ao mesmo tempo, confusão da visão sobre a possibilidade de finitude.

Estruturalmente, o poema apresenta 12 versos, irregularmente metrificados, distribuídos em 3 quadras. Há um ritmo centrado, principalmente, na aliteração da sibilante /s/, complementado pelas fricativas /f/ e /v/. Esse esquema sonoro implica o

movimento que tais consoantes contínuas requerem e, por isso, denota o fluir temporal no interior do poema. 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/ nas estrofes posteriores.

Em relação ao nível lexical, nota-se uma recorrência do advérbio de negação “não” e da conjunção comparativa “como”, na medida em que ambos estabelecem o processo de divisão e, ao mesmo tempo, similitude, presente na imagem da “morte” e sua caracterização dentro do poema. Os conectores “porque” (explicativo) e “mas” (adversativo) são determinantes nesse jogo de analogia dos valores positivos e negativos dela, pois pressupõem explicações acerca de seus atributos. Dessa forma, o sujeito lírico expõe sua visão sobre a morte para, posteriormente, explicar o motivo.

O próprio título “Surpresas” deixa implícito esse novo olhar do eu lírico, que é confirmado logo no primeiro verso: “Sabes? Os cabelos da morte são entrelaçados de flores”. A expressão coloquial “Sabes?” indica a reflexão sobre a aceitação de convivência com a morte – que aparece representada metonimicamente por seus “cabelos”, “mãos” e “olhos” ao longo do poema – numa atribuição de valores positivos em comparação a situações negativas. Estas estão presentes nas metáforas das “flores fúnebres” e “covis de trevas”, por exemplo.

Ao lado da metonímia dos cabelos há uma comparação referente à simbologia das flores. A dialética que a imagem das flores “entrelaçadas” sugere está relacionada, de um lado, às flores fúnebres e, de outro, a sua ligação com a taça (proteção) e com as virtudes da alma, num jogo entre o lúgubre e a claridade, entre a morte e a vida. O sujeito lírico afirma, contudo, que os cabelos aos quais ele está se referindo pertencem à segunda visão – positiva – que é misteriosa e instigante. Por isso, essa imagem apresenta o apreço do sujeito a “morte” (personificada), o que corrobora para os esquemas de intimidade que serão notados ao longo do poema.

Na segunda estrofe, a metonímia dá-se, primeiramente, através das “mãos”, as quais aparecem ao lado dos “anéis” e da “joia”: “As mãos da morte, as suas mãos não tem anéis, / Sua virgem nudez não comporta o peso da joia”. O poder que elas manifestam relaciona-se diretamente ao sujeito lírico do poema e à sua fuga frente às condições temporais e espaciais, uma vez que a falta de “anéis” da morte representa a quebra do vínculo entre ambos. A dialética presente nesse objeto no dedo refere-se

à ligação amo *versus* escravo, numa ambivalência de união e separação. A não-prisão pelo anel, nesse contexto, pressupõe um princípio de libertação da situação de mortalidade.

Outrossim, a simbologia da joia aparece num processo irônico associada à “virgem nudez” da morte e o fato dela não comportar tal força. Nessa explanação, a relação entre “peso” e “joia” configura uma ambivalência 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. Essa inversão confirma a analogia existente no poema. Para tanto, o simbolismo da joia estabelece um elo com o da terra e o da caverna, no sentido de proteção maternal. Fato que designa a importância desse esquema norteador em toda a obra *Esconderijos do Tempo*.

Por fim, no tocante às representações metonímicas da morte, na segunda estrofe, a simbologia do “olhar” é de fundamental importância para o entendimento do processo de inversão. A valorização dos olhos da morte – como límpidos e verdadeiros – entra em choque com a escuridão (treva) que deveriam revelar: “Os seus olhos não são, não são uns covis de treva, / Mas cheios de luz como os olhos do primeiro amor.”

A recorrência da recusa à imagem fúnebre e tenebrosa da morte, através da afirmação positiva do seu olhar, revela a dupla negação que faz parte desse jogo de similitude presente nos esquemas norteadores da obra em questão. A luz, então, configura a esperança do sujeito com a valorização e contemplação do poder visual dessa figura.

Sendo assim, a última estrofe apresenta a explicação do motivo pelo qual o sujeito lírico de “Surpresas” atribuiu caráter positivo à presença dessa entidade: “Porque a morte não faz esquecer, mas faz tudo lembrar/ Porque a morte não é, não é um sono eterno: / Tu vais adormecer como num berço, pouco a pouco, / E acordarás de súbito num vasto leito de noivado!”. Aqui, a noiva é a própria morte. Os adereços como as flores no cabelo, a imagem do anel e a luz dos olhos do “primeiro amor” simbolizam o fim de um ciclo e início de outro. Vida e morte juntas. Por fim, a recorrência do conector explicativo estabelece uma comparação implícita entre o que a morte causa e o que ela significa, também em forma de repetição no mesmo verso.

A significação verbal nesse final leva à estabilidade da vida terrena, à descida, ao aprofundamento e ao sentimento apaziguador que o sujeito lírico sente frente à imagem da morte, justamente pela conciliação dos contrários. A combinação entre os verbos “esquecer” *versus* “lembrar” e “adormecer” *versus* “acordar” confirma os dois pareceres, primeiramente opostos, mas que se conciliam.

A mudança de atitude frente ao pavoroso destino é relatada por Durand (2001) ao relacioná-la ao papel “exorcizante” da noite em relação ao tempo. Para o teórico, ela “opõe-se, primeiro, ao dia, que minimiza porque não passa do prólogo dela, depois a noite é valorizada, inefável e misteriosa, porque é a fonte íntima da reminiscência” (DURAND, 2001, p.220). Isso é marca da “reviravolta dos valores atribuídos à noite pelo Regime Diurno da Imagem” (DURAND, 2001, p.220).

É nesse isomorfismo recorrente no poema que se verificam os símbolos relacionados à descida, ao aprofundamento, à penetração, ao sentimento de recolhimento ao “útero protetor”. Nessa combinação das imagens do Regime Noturno, a noite aparece ligada à descida, ao disfarce, à união amorosa, à cabeleira, às flores, à fonte, etc., além dos símbolos do berço e do leito, presentes nos versos finais, que confirmam essa ideia. Por isso, a “esperança” do sujeito lírico estabelece-se a partir da eufemização da imagem da finitude.

Outro exemplo que confirma o exposto é o poema “Encontro”:

#### 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, 2005e, p.71)

Percebe-se, nesse poema, a morte comparada a uma “mulher que não se usa mais”, e, por isso, 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 “Surpresas”. 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, uma vez que houve uma mudança na concepção acerca da face devastadora da morte.

Já em “Retrato do poeta na idade ingrata”, há uma espécie de valorização do mistério da imagem sublime da morte:

#### 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, 2005e, p. 49)

No poema, a dualidade entre o passado e o presente está centrada na imagem de um ente que aparece para o sujeito lírico, mencionado pelo vocativo “tu”, a partir de uma comparação implícita, com a colocação do verbo “ser” no pretérito imperfeito do indicativo (era). O sujeito descreve o que ele era antes da chegada dessa entidade e o quanto ela mudou o seu olhar sobre a vida, pois pode sentir-se vivo e fora da cronologia.

No que concerne ao nível estrutural, o poema apresenta 16 versos, irregularmente metrificados e distribuídos em duas estrofes. Já o fônico fica assegurado tanto na rima externa, quanto na aliteração da vogal brilhante /a/, uma vez que há uma batida forte e constante dela, além de sua marcação no final de muitos

versos. Em alguns momentos, essa vogal também se combina com a consoante sibilante /s/ para sustentar a melodia do ritmo do poema, o que produz um efeito sonoro bem pertinente para a imagem que o poema quer representar – a passagem breve, leve e delicada desse “ente” – uma vez que inspira liberdade e demonstra a fluidez das formas.

Sintaticamente, o poema gira em torno do pronome pessoal reto “tu”, o qual aparece como vocativo, em alguns momentos, aclamando essa entidade que ronda o sujeito. Os verbos “ser”, “achar”, “ouvir” e “ir” são esquemas norteadores do poema. O primeiro, na forma nominal “era” corresponde às condições da vida do sujeito antes desse encontro. Os demais indicam ações dessa entidade, que é o tempo, concretizado no sobrenatural: a morte ou até mesmo algum anjo. Personificado, esse ente passa pela vida do eu lírico: ele o encontrou e escutou suas angústias; depois, partiu.

Além disso, há uma quebra semântica no poema, marcada sintaticamente pelo advérbio “só” (v.8). Essa colocação divide-o em dois momentos temporais: antes e pós encontro, representando etapas opostas da vida do sujeito, mas ambas no pretérito. Nessa separação, pode-se perceber, então, não só a ideia de exclusividade, mas também de restrição implícita na expressão “só”.

O nível imagético do poema está sustentado por tal divisão, uma vez que é possível encontrar representações do Tempo em duas “faces” distintas. De um lado, a cronologia, a velhice e a possibilidade de finitude, retratadas pela barba. De outro, a eufemização da força devastadora que ele tem, concretizada nesse ente sem nome que é comparado à libélula e ao helicóptero.

Com relação ao primeiro bloco semântico, que compreende os sete primeiros versos, verifica-se o sentimento de não aceitação da morte. Uma vez encarada como sinônimo de trevas e aniquilação do sujeito poético, ela contribui para uma paisagem hirsuta e obscura representada por apenas alguns fios de barba: “tudo porque estavam apontando alguns fios de barba; / e cada fio era uma baioneta-calada contra o mundo:”.

Essa visão horrorizada da imagem que o sujeito lírico tem de si, num processo de autorreflexão, é composta por flores que simbolizam a garra, a luta, o heroísmo cotidiano: os cactos e as palmas. Os cactos sugerem a guarda e a luta. Por sua forte retenção na absorção de água, entende-se que ele seja um guardião, e seus espinhos,

mesmo que inofensivos, fazem parte de sua estratégia de sobrevivência. Os espinhos são a proteção e a segurança da planta e, simbolicamente, de quem a possui.

Aliado a eles, encontram-se as palmas hispidas: símbolo da vitória, da ascensão, da regeneração e da imortalidade. A Palma-de-Santa-Rita tem por origem o nome “gladíolo”, do latim “gládios”, que significa espada. Símbolo diairético, presente nas cartas de Tarô, o gládio é uma arma de penetração, que divide, decepa: “Com sua lamina e sua guarda, que se ajustam uma à outra em forma de cruz, ele é também símbolo de conjunção” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 471). Ele também figura a simetria entre a fuga diante do tempo ou da vitória sobre o destino de morte, uma vez que em sua compreensão escatológica ele corta o limite temporal, entre o começo e os últimos dias.

Atitudes imaginárias diairéticas - que permeiam o reino dos pensamentos transcendentais - têm, muitas vezes, no arquétipo do Herói a tentativa de purificação por meio da luta, da força. Assim, as armas aparecem como símbolos norteadores desse ato que compõe o sentimento de astúcia do homem no enfrentamento do destino final. No poema, outra imagem que representa esse quadro simbólico é a baioneta, mas a frustração do sujeito lírico com relação à contingência humana caracteriza tal arma como “calada”: “tudo porque me estavam apontando alguns fios de barba;/ e cada fio era uma baioneta-calada contra o mundo”. Metaforizado pela “baioneta-calada”, o eu poético vê que a luta contra a cronologia é inútil.

Contudo, com a chegada desse ente - que pode ser a morte - há a eufemização da paisagem hirsuta que compunha o cenário da vida do eu lírico. Essa visão qualifica as Estruturas Místicas do Regime Noturno do Imaginário, nas quais a morte é atenuada ao ser equiparada ao seio maternal, que pressupõe acolhimento e resignação. Já a simbologia do canto, da libélula e até mesmo do helicóptero corroboram para a libertação e pureza do destino final.

Nessa medida, as mudanças de atitude do sujeito poético de Mario Quintana com relação à contingência e finitude humanas podem ser percebidas gradativamente ao longo da sua produção. De uma posição de astúcia e revolta contra o Tempo, essa voz poética sente-se inútil em lutar com o inimigo e passa a encará-lo de modo menos assustador. Por isso, a amenização da imagem da morte – enquanto representação do tempo – abre espaço para outra imagem de intimidade, a qual sustenta os

esquemas norteadores das Estruturas Místicas do Regime Noturno do Imaginário (DURAND, 2001): da descida, do recolhimento à morada.

#### **4.2. “É preciso partir é preciso chegar... Ah, como esta vida é urgente!”: o arquétipo da morada**

Quando se pensa na morte, retorna-se à origem. Todo ser que devaneia sobre a finitude, volta no tempo para fazer o balanço da sua vida e visa reconciliar-se consigo mesmo. O sujeito que sonha quer sentir-se no mundo por completo. Nos instantes de solidão, um sonhador consegue ultrapassar o mundo da percepção e seu estado anímico consegue impulsioná-lo para um espaço onírico, pleno. No devaneio, ele consegue projetar seu ser e mudar a expectativa diante da morte. Em suas profundezas, o sonhador entende que há um final, mas quer apagar a sua chama “lentamente”.

Segundo Bachelard, nesse ato, um novo mundo é formado: “o nosso mundo”. E o espaço sonhado “ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso” (BACHELARD, 1996, p.8). Por isso, no mundo gerado no interior do homem, ele pode tornar-se o que quiser. E nesses momentos, é possível reencontrar a própria alma, reintegrar-se à essência do seu ser.

Na poesia de Quintana, os preparativos de “viagem” para o outro “mundo”, trazem à tona um importante arquétipo que orienta a simbologia da intimidade e dos esconderijos: a morada. Para que a viagem se realize, é preciso retomar ao lugar mais íntimo dos sonhos do homem: a sua casa. Este símbolo apresenta os valores de intimidade, de um espaço interior que se transforma num abrigo e que representa a função original do habitar.

Em *A terra e os devaneios do repouso* (2003), Gaston Bachelard trata do repouso íntimo que a imagem da casa natal pode representar, transformando-se em uma casa dos sonhos. O refúgio ao centro denota a busca pelo enraizamento do ser, que deseja viver os valores desse descanso. É a imaginação minuciosa que não só vai convidar o homem a voltar à sua “concha”, mas também a vivenciar o verdadeiro retiro dentro desse ninho:

De que valem as casas da rua quando se evoca a casa natal, a casa da intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentimento de intimidade? Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos. Então ela é mais do que uma lembrança. É uma casa dos sonhos, a nossa casa onírica. (BACHELARD, 2003, p. 75)

Transformar a morada real em um espaço longínquo é a forma de habitar uma vida recolhida, com a sensação de estar “fora” do tempo. Para o filósofo, essa imagem íntima está incorporada no homem desde sempre e vem suscitando devaneios diferentes, conforme os seus desejos e angústias. Quanto mais fechado sobre si mesmo, o sonhador torna-se pronto para as mais longínquas viagens oníricas, para descer ou subir em suas próprias profundezas.

A casa, enquanto refúgio, abrigo e centro, remete ao arquétipo maternal, que indica a força da proteção, do acolhimento. Voltar à terra natal, à casa natal, com todo o onirismo dessa dinâmica, é regressar ao seio materno, ao colo da mãe. Na luta contra a tempestade da noite, há um reconforto viver na casa que já não existe mais. Isso implica uma eterna permanência e dá outro sentido à viagem. Segundo Bachelard,

é preciso partir da casa onírica, ou seja, despertar no inconsciente uma morada muito velha e muito simples onde sonhamos viver. A casa real, mesmo a casa de nossa infância, pode ser uma casa oniricamente mutilada; pode ser também uma casa dominada pela ideia de superego. (BACHELARD, 2003, p. 98)

A relação existente entre o homem que quer encontrar-se consigo mesmo e sua morada remete à imagem dos caminhos labirínticos do ser. Enquanto passa pelos corredores da casa, o sonhador percorre sua vida. Além disso, é fundamental que as escadas estejam presentes nesse sonho, pois viver em apenas um andar é viver “bloqueado”: um sujeito sem profundidade.

O poema “A casa grande”, de *Esconderijos do Tempo*, representa os devaneios de um sujeito poético que revive os momentos de fuga da linearidade do tempo em sua casa dos sonhos:

A casa grande

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

(QUINTANA, 2005e:51)

No poema, a simbologia da morada evoca os valores de intimidade e, por isso, a casa – imaginada como um “ser vertical” – revela a consciência de verticalidade e de centralidade. O simbolismo do centro aparece, então, como um dos maiores aportes para o processo de interiorização, de aprofundamento que as Estruturas Místicas do Regime Noturno do Imaginário indicam.

Os sentimentos de sensibilidade e intimidade que a casa pressupõe estão associados à introspecção e à imaginação. Por isso, os refúgios serão construídos e a ideia de imobilizar o tempo torna-se possível nos mais diversos cantos de esconderijos. Estar acolhido nesse lugar causa um bem-estar que devolve a primitividade do ninho.

No que concerne ao nível estrutural, 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 a exposição dá-se 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, percebe-se uma temática referente à temporalidade e à existência do sujeito lírico, podendo 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: “...mas eu queria ter nascido numa dessas casas de meia-água. / com o telhado descendo logo após as fachadas/só de porta e janela/ e que tinham, no século, o carinhoso apelido/ 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 angústia e 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”. Os rumores podem ser identificados a partir das anáforas nos finais dos 3 primeiros versos e suas rimas.

Já os versos 4 e 5 apresentam assonância do fonema /o/, a partir das rimas entre “apelido” e “sentado”, as quais se referem à imagem do “telhado”. Nesse jogo rítmico, encontra-se também a sinestesia dos sons dos fonemas /a/ e /i/, formando essa dialética entre a fluidez do tempo de uma infância desejada e a dor de não ter sido como o sujeito queria. Além disso, os esquemas que compõem o primeiro bloco, regido pelas formas verbais “queria”, “ter nascido” e “tinham” e o gerúndio “descendo”, refletem 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 possível movimento acarretado pelas assonâncias da vogal brilhante /a/ é quebrada pela vogal /o/ indicando estabilidade, após o “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: “Porém nasci em um solar de leões./ (... escadarias, corredores, sótãos, porões, tudo isso...) / Não pude ser um menino da rua.../ Aliás, a casa me assustava mais do que o mundo, lá fora. / A casa era maior do que o mundo!”. O uso do conector adversativo, já no início do verso, mostra a ruptura do que foi descrito nos versos anteriores, enfatizando que o “solar de leões” está em oposição ao aconchego da casa de meia-água.

Nesse contexto, o efeito sonoro revela a oscilação entre a estabilidade e o movimento. Este está assegurado, ainda, pela aliteração da sibilante /s/, junto às expressões “escadarias”, “corredores”, “sótãos” e “porões”. Nota-se, com isso, o fluxo

temporal nas imagens e nas sinestésias dentro do poema, as quais indicam a vontade de imobilizar o Tempo, principalmente, 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. De acordo com Bachelard (2005),

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, p.25)

É por isso que a expressão “solar de leões” (v.6) sintetiza ora o medo do sujeito diante do Tempo, 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. Mesmo que essa “força” esteja relacionada ao leão /Tempo, o sujeito pode dominar o inimigo e procurar a luz na descida à morada.

As simbologias das escadarias, dos corredores, dos sótãos e dos porões são de grande sustentação para a intenção de se esconder, fugir do Tempo (concretizado nos leões). 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, e 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 e esconderijos.

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 o Tempo, mas isso ainda pressupõe um medo e não a total negação dessa entidade. Já no sótão, os temores “racionalizam-se facilmente” (BACHELARD, 2005, p.37), pois essa experiência da altura, da luz, pode dissipar o pavor da noite e da escuridão do porão: o sujeito que sonha no sótão consegue imobilizar o Tempo.

Conforme o filósofo, “o sonhador sai das profundezas da terra e entra nas aventuras da altura” (BACHELARD, 2005, p.42). Logo, 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”.

Além disso, 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 sua viagem onírica.

O centro espelha o início, a origem, o ponto de partida de todas as coisas: imagem da Unidade Primordial. Diz-se que todo o Universo veio de um ponto. Dessa forma, o centro produz a emanção da divindade, criando o conjunto de todos os seres e de todos os estados de existência que constituem a manifestação universal. Por apresentar um caráter sagrado, o “Centro” é um espaço especial, onde as hierofanias se manifestam. É a passagem do finito para o infinito, do invisível para o visível. Tal simbolismo não confere apenas ao espaço, mas evoca a própria condição íntima do ser, para onde tudo converge e em tudo se expande.

Nesse sentido, a morada está diretamente ligada à estabilidade do homem e a busca pelo centro implica sua reconstrução. Para ascender, o sujeito tem que fazer essa ligação, ou seja, precisa estar na terra e achar o seu centro.

Segundo Mircea Eliade (1979), o centro é o lugar “paradoxal da ruptura dos níveis, o ponto onde o mundo sensível pode ser transcendido. Mas pelo próprio fato de transcender-se o Universo, o mundo criado, transcende-se o tempo, a duração, e obtém-se o êxtase, o eterno presente intemporal” (ELIADE, 1979, p. 74).

Para o filósofo das religiões, esse espaço está diretamente em contato com o sagrado, seja materializado em alguns objetos, em representações de divindades, ou em alguns símbolos, permitindo uma comunicação entre o Céu, a Terra e o Inferno.

O homem está sempre perante uma viagem mística ao “Centro” para, depois, dirigir-se ao mais alto “Céu”. Logo, é criando um espaço sagrado que o sujeito lírico do poema “A casa grande” quer encontrar a arma para imobilizar o inimigo.

Sendo assim, o último momento temporal no poema é o presente, que termina com a exposição da imensidão desse universo de esconderijos do Tempo e a permanência desse jogo, através do advérbio “hoje” e do uso da aposiopese no final. Os versos “E até hoje/ - mesmo depois que destruíram a casa grande - / até hoje eu vivo explorando os seus esconderijos...” revelam a possibilidade de um Tempo circular, como se esse mistério permanecesse para sempre.

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, p.146). Por isso, os “esconderijos” explorados pelo sujeito lírico pressupõem a existência dos cantos nessa casa “onírica”, pois ali ele pode negar a existência do Tempo, num jogo de esconde-esconde. É o poema “Os degraus”, de *Baú de Espantos*, que faz alusão ao mistério presente nos caminhos da própria existência:

#### Os degraus

Não desças os degraus do sonho  
Para não despertar os monstros.  
Não subas aos sótãos – onde  
Os deuses, por trás das suas máscaras,  
Ocultam o próprio enigma.  
Não desças, não subas, fica.  
O mistério está na tua vida!  
E é um sonho louco este nosso mundo...

(QUINTANA, 2006, p.73)

A imagem da escada remete à verticalidade, à ligação entre os planos terrestre e aéreo. Na subida, a elevação, a liberdade. Na descida, o aprofundamento e a prisão em si mesmo. A simbologia dos degraus, então, evidencia o desejo do homem em comandar a sua própria vida. Ficar parado, para um ser que sonha em ser livre e liberto, é estagnar no voo: é não sonhar. Por outro lado, é preciso enfrentar os mistérios da existência, para que seja possível a redenção, a purificação. Voltar ao

mais íntimo do ser, seja no espaço habitado quando criança ou na própria interioridade, é buscar reintegrar-se num centro cósmico.

Nesse caminho, é possível apreender outra visão acerca da casa: não mais como morada num espaço físico, mas enquanto imagem íntima do próprio eu poético. No poema “A Casa fantasma”, de *Preparativos de Viagem*, essa figura instaura o devaneio de um sujeito que sonha pela liberdade:

### A Casa Fantasma

A casa está morta?  
Não: a casa é um fantasma,  
um fantasma que sonha  
com a sua porta de pesada aldrava,  
com os seus intermináveis corredores  
que saíam a explorar no escuro os mistérios da noite  
e que as luas, por vezes,  
enchiam de um lívido assombro...  
Sim!  
agora  
a casa está sonhando  
com o seu pátio de meninos pássaros.  
A casa escuta... Meu Deus! a casa está louca, ela não  
que em seu lugar se ergue um monstro de cimento e  
há sempre uma cidade dentro de outra  
e esse eterno desentendido entre o Espaço e o Tempo.  
Casa que teimas em existir  
- a coitadinha da velha casa!  
Eu também não consegui nunca afugentar meus

(QUINTANA, 2006, p. 35)

A antrifase da imagem do fantasma é que sustenta a temática do poema: a finitude não assusta mais, pois é possível explorar muitos caminhos antes de se chegar a ela.

A estrutura rítmica fica assegurada nas homofonias por meio das rimas internas e assonâncias nos finais dos versos, que estão sustentadas pelo jogo entre as vogais /a/ e /o/. Enquanto a assonância da vogal brilhante reflete o concreto barulho da construção, marcando o tempo fixado no espaço, o fonema /o/ fechado da vogal sombria pressupõe a batida do próprio tempo. Todavia, quando apoiada na aliteração

da consoante sibilante /s/, esse fluxo pode ser contínuo, indicando a liberdade material, o desejo do sujeito lírico em ser um menino-pássaro.

Semanticamente, percebe-se a transposição da figura da casa ao longo dos versos. Num primeiro momento, ela é metaforicamente representada pelo fantasma: “A casa está morta? / Não. a casa é um fantasma,”. Esse processo leva à personificação dessa morada, uma vez que ao ser considerada uma “assombração”, ela passa a praticar atos humanos, como sonhar e escutar. Essa casa - fantasma sonha com uma porta pesada que tranque forte, para ninguém interromper seus devaneios. Ela percorre inúmeros corredores e explora os maiores mistérios que o luar provoca. A noite, ou seja, a morte, enfraquecida de assombro, não assusta mais.

Simbolicamente, a casa representa o próprio sujeito lírico, que ignora a temporalidade e sonha com a libertação material. A imagem dos meninos – pássaros no pátio desse espaço onírico – indica o contraste presente na interioridade do sujeito poético. À medida que, intimamente, enfrentam-se os caminhos e os medos de se livrar dos pesos materiais, a luz pode ser visivelmente percebida no livramento da condição de ser finito que os pássaros representam.

Dessa forma, ao ignorar a existência do Tempo, não alimentando o monstro “de cimento e aço”, materiais do concreto, do bruto, essa casa – fantasma – sujeito ultrapassa as condições espaço-temporais e vence o inimigo, dentro da sua interioridade, com o sonho de voo. Explorar os corredores da casa é percorrer os entrecruzamentos de caminhos, os impasses labirínticos do ser humano, os quais são necessários para o verdadeiro acesso ao “centro” – à viagem iniciatória.

Buscar o centro – que pressupõe uma descida à realidade para um repouso – é, portanto, apontado em como uma forma de negar o fluxo temporal. Brincar com a morte, eufemizando sua presença, foi a estratégia escolhida nessa luta contra a finitude. Assim como a árvore é um refúgio para o pássaro, o ninho – espaço de repouso – está associado à idealização da casa simples, da morada”. Depois de explorar e imaginar um “espaço feliz”, um “centro paradisíaco” e uma constelação da intimidade – que é a morada – o sujeito pode embarcar na sua viagem onírica rumo à desmaterialização, à liberdade aérea.

A partir desse momento, o sujeito poético da obra quintaneana volta-se para um novo olhar sobre a vida: a re(descoberta) do ser no percurso da própria existência. Após certa insistência em aderir a momentos de uma infância “imaginada” e, em

seguida, preparar-se para a passagem ao “outro plano”, chega-se ao momento em que é possível notar a aceitação do curso temporal como formador de identidade. E essa plenitude está no próprio seio da mortalidade.

## 5. “ DEIXA-ME FLUIR, PASSAR, CANTAR”: imagens de um Tempo sagrado

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

As imagens do voo e da ascensão, tão frequentes nos universos oníricos e imaginários, são os *leitmotifs* que sustentam a poética de Mario Quintana. Perfeitamente inteligíveis no plano da mística e da metafísica, elas exprimem claramente as ideias de liberdade e de transcendência. Do mesmo modo, é perceptível uma significação existencial dessas imagens para o homem moderno, uma vez que ressignificam um universo fechado (cotidiano) e revelam um mundo mais vasto e plurívoco, carregado de significações espirituais, para além do plano temporal.

A ambição de dominar o devir – pela repetição dos instantes temporais – e de vencer diretamente o inimigo, operando na própria substância do tempo, configuram o pensamento norteador das Estruturas Sintéticas da Modalidade de Progresso (e da Escrita Dialética), proposta pelo Regime Noturno do Imaginário. Segundo Gilbert Durand, em tal visão “condensa-se toda a vontade sincrética de unificação dos contrários através do drama mítico da morte e do renascimento” (DURAND, 2001, p. 294).

Nessa estrutura, os símbolos que dominam o tempo agrupam-se em duas categorias<sup>46</sup>: os que representam o movimento cíclico do destino e os que revelam o ímpeto ascendente do progresso temporal. Para Durand, ou se privilegia

o poder de repetição infinita de ritmos temporais e o domínio cíclico do devir ou, pelo contrário, se desloca o interesse para o papel genético e progressista do devir, para essa maturação que apela aos símbolos biológicos, por que o tempo faz passar os seres através das peripécias dramáticas da evolução. (DURAND, 2001, p. 282)

---

<sup>46</sup> Gilbert Durand (2001) relaciona os símbolos cíclicos aos do *denário* e *pau* do jogo de Tarô. Para ele, o denário introduz as imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo. Já o pau é uma redução simbólica da árvore de Jessé, promessa dramática do cetro.

Com isso, de um lado é perceptível o conjunto de arquétipos e símbolos do retorno, reunidos com esquema rítmico do ciclo e, de outro, o esquema progressista sob a manifestação de símbolos messiânicos e mitos históricos. Este esboça o último processo do ciclo, em que tudo se encaixa e se (re)integra.

Como o homem insiste, constantemente, em repetir o ato da Criação, as imagens cíclicas de eterno retorno vão revelar uma imaginação que domina a contingente fluidez do tempo num espaço. Entretanto, após a insistência numa forma “circular” do ser, o tempo cíclico é fechado – unificado – a fim de uma reconstrução desse eu. É a certeza do encontro com o eterno presente – do acontecimento mítico – que faz o homem aceitar a duração profana dos eventos históricos.

Na poética de Quintana, as imagens de renovação, da libertação e da luminosidade que se observa no horizonte de um encontro de tempos são marcadas pelas simbologias da viagem – aérea e marítima – e da musicalidade. A desmaterialização e o desejo de recomeçar a vida fazem com que o sujeito poético finja uma “reconciliação” com o Tempo. Assim, o percurso, o mar, a música, a dança, e até mesmo o mito e a própria criação poética sustentarão o plano imagético das estratégias utilizadas nesse embate. Isso porque pois tais arquétipos transfiguram a concepção profana da cronologia e fazem com que o tempo adquira um caráter sagrado. Nessa conciliação, o sujeito poético pode inserir-se no curso temporal e alcançar a liberdade e a ascensão espiritual.

### **5.1. “Quando eu acordar amanhã, livre e liberto como uma asa”: a Viagem onírica e o eterno recomeço**

A metáfora da viagem é uma figura fortemente presente na poética de Quintana. A fecundidade dela implica tanto um deslocamento físico quanto interior, com o intuito de desvelar as aventuras de uma experiência vivida.

No poema “Preparativos de Viagem”, de *Esconderijos do Tempo*, tem-se 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. Nessa

transposição espacial é possível achar formas de conviver em harmonia com o passado:

#### Preparativos de viagem

Uns vão de guarda-chuva e galochas,  
outros arrastam um baú de guardados...  
Inúteis precauções!  
Mas,  
se levares 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, 2005e, p.47)

As imagens do guarda-chuva, das galochas e do baú, as quais representam o plano material e linear, cedem lugar às recordações de um tempo que passou e aos sonhos de um futuro longe do plano terrestre. Para o sujeito poético não importa que sejam enfrentadas dificuldades na travessia para o “outro lado”: é preciso ultrapassá-las, sem apego ao material.

Lá, é possível encontrar o Sobrenatural, os Anjos: seres intermediários entre os planos espiritual e terrestre, que apresentam função divina. Ao simbolizar a relação do sujeito lírico com a sacralidade, eles ficam admirados com a leveza presente em seu novo olhar para a morte. Esse é o verdadeiro sentido da viagem quintaneana: a procura da própria evolução para ascender ao plano espiritual. É a imagem do “ceguinho” – com seus outros sentidos aguçados – que vai revelar a força de olhar além do plano físico, uma vez que a sensibilidade e a interiorização trazem a sensação de leveza no poema: é “fugir” das inúteis preocupações.

O sonho de uma travessia libertadora - desejo de todo ser aéreo – é exibido no poema a seguir:

#### Evolução

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

(QUINTANA, 2005e, p.55)

O poema “Evolução” é um marco na transição entre duas obras importantes de Mario Quintana, *Esconderijos do Tempo* (1980) e *Baú de Espantos* (1986), no que concerne à mudança de atitude do sujeito com relação à finitude humana. A simbologia da noite – ligada à proteção e à descida ao plano terrestre – aparece associada à água, no sentido de obter a harmonia cósmica. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), mergulhar nelas “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; GHEERBRANT, 2006, p.15). Por isso, essa descida, como meio de purificação, é como uma morada sobre a água contra os “inelutáveis valores terrificantes” (DURAND, 2001) da morte.

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, p.43). Assim, a água – símbolo da libertação das formas – configura-se como arquétipo norteador do desejo de purificação da alma, da desmaterialização.

O aspecto expressivo formal do poema dá-se de forma simples, uma vez que sua construção compreende apenas 6 versos, livremente metrificados, mas com forte poder sonoro, lexical e imagético. 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, as quais podem ser equiparadas ao próprio fluir temporal. Nesse momento, verifica-se 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.

No poema, evoluir quer 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. Correlacionam-se também a imersão e a própria construção do poema, através da recorrência de aposiopeses: figura de pensamento que 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 & GHEERBRANT, 2006) – indica que tudo sai e retorna a ele e isso está presente desde nascimentos, como transformações e renascimentos. Por isso, representa a ambivalência: vida e morte. Porém, nesse viés dos estudos do Imaginário, essa metáfora aparece como reconciliadora dos contrários, já que é pelo “Mar” que se vai para o “Outro Mundo”. Assim, há uma necessidade de, nesse aprofundamento, nessa alegria de navegar, enxergar melhor, o que é fundamental para alçar o voo tão esperado.

Gaston Bachelard (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. 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 aí 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, p.145)

Nessa apreensão, os esquemas de “encaixe” e “redobramentos”, cedem lugar aos símbolos cíclicos, de repetição infinita, uma vez que

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, p.281)

Aqui, as atitudes do homem passam a girar em torno do domínio do próprio tempo. Para Durand,

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, p.282)

Portanto, em “Evolução”, o mar aparece como meio de lançar para longe todos os desgostos, remorsos, enfim, tudo o que faz o sujeito lírico olhar para trás em seu embarque. Tirar o “peso” do medo do Tempo e aceitar-se como ser fluído é fundamental para evoluir espiritualmente, pois a vida é um sopro.

A simbologia de renovação que o mar designa também está presente no poema “Deixa-me seguir para o mar”, de *Baú de Espantos*, uma vez que nota-se o desejo do eterno recomeço das coisas na imagem de um sujeito que se compara a um rio:

Deixa-me seguir para o mar

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

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

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

toda a tristeza dos rios  
é não poderem parar!

(QUINTANA, 2006, p. 46)

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 forte sonoridade das rimas internas, assonâncias e 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 ruptura 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 esse segmento, há ainda, dois *enjambements*, indicando uma ondulação: “Tenta esquecer-me... Ser lembrado é como / evocar um fantasma... Deixa-me ser / o que sou, o que sempre fui, um rio que vai fluindo...”.

Por fim, a homofonia estabelece-se 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/. Através disso, percebe-se a agitação das ondas do mar. As consoantes líquidas denotam a fluidez, o escorregando e, com o apoio das vogais brilhantes, ouvem-se os rumores das águas. Há um movimento de ondulação contínuo 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: “Em vão, em minhas margens cantarão as horas, / me recamarei de estrelas como um manto real, / me bordarei de nuvens e de asas, / 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 a fluidez do tempo. Verifica-se, com isso, a transposição da identidade do “eu” para o “rio”, que flui, denotando a ineficácia da passagem das horas diante dessa imagem. E é a simbologia das “estrelas”, das “nuvens” e das “asas” que corroboram para essa significação. Esses arquétipos são construtores do esquema ascensional, que rege o pensamento do “ser” aéreo presente em Mario Quintana.

Percebe-se, então, que sujeito lírico deseja seguir seus caminhos, “aceitando” a sua condição de ser mortal. Porém, essa conciliação é apenas aparente, já que as imagens cíclicas dos atos de “fluir, passar, cantar” representam a própria libertação do curso temporal. À medida do transcurso temporal – pelo movimento que as imagens do “rio” e do “Mar” adotam – a eterna renovação espiritual está presente, determinada pelo elemento água.

Os devaneios sobre a água indicam profundidade, imanência. O sonhador à beira das águas calmas revê suas venturas e os sonhos preliminares. Para um sujeito que lutou como um herói, o adeus à beira-mar é o mais literários dos adeuses, despertando os ecos de uma existência dolorosa.

Em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, (1997), Bachelard defende que “para alguns sonhadores, a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita” (BACHELARD, 1997, p. 78). Associada à morte, e à barca de Caronte, esse elemento substancial pode suscitar imagens do âmago do ser, desvendando inúmeros mistérios acerca da travessia pela qual o homem passa.

Em “Deixa-me seguir para o mar”, a água simboliza um meio de purificação e, ao mesmo tempo, a regeneração do sujeito lírico que deseja seguir para o mar. Mergulhar nas profundezas da água e, depois, retornar delas é voltar às origens, regenerar-se corporal e espiritualmente, para reintegrar-se ao mundo. É uma espécie de “morte simbólica” pela qual o ser passa, revestida de um sentido de eternidade.

Ao desejar ser “um rio que vai fluindo” (v. 3), o sujeito dá um sentido divino à água, estabelecendo uma comparação à imagem de Jesus Cristo: a verdadeira fonte. Sobre o poder soteriológico desse elemento, Chevalier e Gheerbrant (2006) afirmam que

a imersão nela é regeneradora, opera um renascimento, por ser ela, ao mesmo tempo, morte e vida. A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo. A imersão é compatível à deposição do Cristo no santo sepulcro: ele ressuscita, depois dessa descida nas entranhas da terra. A água é símbolo de regeneração: a água batismal conduz explicitamente a um novo nascimento, é iniciadora. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.18)

Nesse sentido, as águas estão sempre presentes em processos de recriação, além de anunciar as provações pelas quais os homens devem passar em suas travessias. Outra imagem presente no poema é a das crianças banhando-se nesse rio, na segunda estrofe, a qual confirma o ato de revelação e regeneração. A cultura antiga tradicional relata sobre o sentido mítico das crianças maléficas, as quais eram impedidas de tocarem na terra para não transmitir pestes. Assim, eram levadas ao mar ou ao rio, “à pátria da morte total que é o mar infinito ou o rio mugidor” (BACHELARD, 2007, p.76), para atravessar a morte. Porém, se fossem devolvidas pelas águas, estariam salvas, tornando-se seres especiais, possíveis de mudar o próprio mundo.

Para o sujeito lírico, “jogar-se” nessas águas circulares é esquecer as lembranças fixadas num tempo passado e seguir o seu destino: inserir-se no devir.

Sintaticamente, no poema, é a recorrência de aposiopese que vai indicar o eterno recomeço. Além disso, os esquemas dos verbos “fluir”, “passar”, “cantar”, “seguir”, ao lado dos substantivos “caminho” e “destino”, confirmam o sentido da passagem para um outro plano, que o “Mar”, com o seu movimento, requer. Por fim, 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 o Tempo.

Tais esquemas que norteiam o nível semântico do poema fazem parte da atitude de “fingimento” de aceitação e “conciliação” com a temporalidade, para que, assim, o sujeito possa reiniciar eternamente o ciclo da vida. Essa é a síntese da “estrutura” de harmonização dos contrários, pretendida pelo Regime Noturno do Imaginário e pela Escrita Dialética.

E é nesse sentido que os versos finais indicam ambiguidade: “toda a tristeza dos rios/ 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 indica que ambos são movimento e, nesse caso, tempo. Todavia, 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. Sendo assim, o poema é finalizado com essa dupla significação, que na verdade é a simulação da “tristeza” de não poder se “estabilizar” por um momento e ter que “passar” sempre. O sujeito poético engana o Tempo e pode renovar seu espírito para a próxima estratégia na luta contra a deterioração.

A liberdade que se pretende alcançar é o destino desejado pelo sujeito poético de Mario Quintana. Para que essa busca não seja vã, é preciso reconhecer o verdadeiro sentido da sua existência: desvendar os mistérios do mundo. O poema “Tempestade Noturna”, da mesma obra, revela uma viagem carregada de assombros e temores, mas é o desejo de liberdade e renovação que dão forças para enfrentar as tormentas:

Tempestade noturna

Noite alta,  
na soçobrança Nau exposta aos quatro ventos,

em pleno céu sulcado de relâmpagos,  
os marinheiros mortos trovejam palavrões.

Ó velhos marinheiros meus avós...  
Para eles ainda não terminou a espantosa Era dos  
Descobrimentos!  
Santa Bárbara  
e São Jerônimo,  
transidos de divino amor,  
escutam suas pragas como orações.

Quando eu acordar amanhã, livre e liberto como uma  
[asa vou rezar a São Jerônimo  
vou rezar a Santa Bárbara  
por este nosso fim de século - pobre Nau perdida no  
nevoeiro  
que em vão busca o rumo  
das eternas, das misteriosas Américas ainda por  
[descobrir!

(QUINTANA, 2006, p.25)

O poema declara a ambivalência de uma navegação: no início, as armadilhas dos trovões noturnos; no fim, a descoberta de uma claridade em meio ao nevoeiro. Simbolicamente, esse percurso revela o caminho do caos à Criação divina. E essa travessia compete também à estrutura do poema. Dividido em quatro estrofes, as duas primeiras remetem à turbulência anárquica do caos, enquanto as duas últimas exprimem o sopro divino e a ordem na criação do mundo.

Além disso, a expressão sonora corrobora para essa visão, uma vez que o excesso da sibilante /s/ no primeiro bloco, apoiada na força da batida marcante das consoantes /t/ e /p/, explicitam o turbulência pela qual a nau passa e trancam a fluidez que a vogal /o/ denotaria. No segundo momento, o movimento pavoroso estanca e a assonância da vogal /o/ consegue percorrer seu fluxo sem interrupções, revelando a ciclicidade temporal e a libertação das tensões noturnas.

Logo na primeira imagem - uma embarcação prestes a afundar em meio a ventos e relâmpagos - as trevas cobrem o fundo do oceano e os marinheiros mortos saltam como fantasmas noturnos assombrados. Porém, nas tradições islâmicas, o vento tem como função “conter as águas; a sua criação, ar e nuvem, com inúmeras asas, também viria conferir-lhes uma função de suporte. Deus criou o vento e lhe deu inúmeras asas. Ordenou-lhe que carregasse a água; o que ele fez” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2006, p.936). Na tradição bíblica, os ventos representam o “sopro de Deus”. Esse poder foi que organizou o caos primitivo e vivificou o primeiro homem. Portanto, somente após o processo de aparição das forças dos “Quatro Ventos”<sup>47</sup> é que o homem pode erguer-se firme e inabalável. Ficar em pé também denota autoridade sobre o meio. Por isso, no poema, a Noite é “alta”, uma vez que revela a astúcia e bravura contra as forças violentas. Os quatro ventos confirmam a projeção dos quatro horizontes a partir de um ponto central – destino da criação do mundo.

Na Bíblia Sagrada (1999), no Antigo Testamento, em *Gênesis*, há o relato da criação a partir da forma vazia:

No princípio, criou Deus os céus e a terra.  
A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas.  
Disse Deus: Haja luz; e houve luz.  
E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas.  
(GÊNESIS, 1: 1-4)

O nevoeiro que se faz presente simboliza a incerteza, a visão nebulosa que precede uma nova forma, ou seja, o momento antes do surgimento da luz. Frente ao turbilhão da tempestade, o sujeito lírico atribui aos avós a estampa de “velhos” marinheiros que acreditam, inocentemente, que ainda tenham muito a navegar e terras por descobrir. É a imagem do “Descobrimento” que vai remeter aos caminhos da criação.

Sobre essa relação, Mircea Eliade (1992b) relata que em todos os processos de desbravar uma terra inculta ou de conquistas e tomar posse de um território já habitado por outros seres humanos, há um ritual de cosmogonia

porque, da perspectiva das sociedades arcaicas, tudo o que não é “o nosso mundo” não é ainda um “mundo”. Não se faz “nosso” um território senão “criando-o” de novo, quer dizer, consagrando o. Esse comportamento religioso em relação a terras desconhecidas prolongou se, mesmo no Ocidente, até a aurora dos tempos modernos. Os “conquistadores” espanhóis e portugueses tomavam posse, em nome de Jesus Cristo, dos territórios que haviam descoberto e conquistado. A ereção da Cruz equivalia à consagração da região e, portanto, de certo modo, a um “novo nascimento”. Porque,

---

<sup>47</sup> Neste estudo não se pretende uma explicação aprofundada da classificação dos quatro ventos apocalípticos.

pelo Cristo, “passaram as coisas velhas; eis que tudo se fez novo” (II Coríntios, 5:17). A terra recentemente descoberta era “renovada”, “recriada” pela Cruz. (ELIADE, 1992b, p. 22)

Por isso, a consagração de um lugar é uma repetição da cosmogonia, pois não se pode viver sem uma “abertura” para o transcendente, no meio da desordem - do “Caos”. Para Eliade, é a experiência do Tempo sagrado que permitirá ao homem encontrar “periodicamente o Cosmos tal como era *in princípio*, no instante mítico da Criação” (ELIADE, 1992b, p.37).

Além disso, a presença de Santa Bárbara e São Jerônimo contribuem de forma significativa para essa revelação divina associada ao plano imagético do poema. São Jerônimo é símbolo da devoção, ele chegou ao Brasil com os colonizadores, em plena “Era dos Descobrimentos”. Sua devoção – ao estudar e traduzir a Bíblia – comprova que o estudo e a religião estão interligados desde os primórdios humanos. Já Santa Bárbara espelha a contemplação, a persistência e a abnegação na crença num “Deus Único e Pai de Jesus Cristo”, além de proteger contra os relâmpagos da tempestade.

Assim, o segundo momento do poema revela que a espantosa tempestade não atinge o sujeito lírico que acredita na divindade e na libertação das formas: “Quando eu acordar amanhã, livre e liberto como uma asa vou rezar a São Jerônimo / vou rezar a Santa Bárbara / por este nosso fim de século”. Pensando na possibilidade da chegada dos derradeiros dias do mundo, essa navegação simboliza a busca da imortalidade.

Igual ao grande navegador Buda, (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.632), o sujeito poético de “Tempestade Noturna”, visa atravessar o oceano da “existência” e passar à Outra Margem. Descobrir novos horizontes, não mais na vã água e sim no ar, demonstra a vontade de lançar-se ao destino e aderir ao eterno retorno da matéria, mesmo enfrentando intempéries, pois ele ainda tem “misteriosas Américas por descobrir”.

Portanto, a mudança na aceção acerca da possibilidade de finitude é uma grande arma na luta contra o inimigo. Atribuindo um caráter sagrado ao Tempo, o sujeito (re)cria-se através do próprio devir, na tentativa de que sua morte seja apenas um renascimento.

Após a renovação –com a descida –, o voo pode atingir a plenitude. O poema “Viver”, da mesma obra, serve como marco nessa reintegração do sujeito. Sair do



Eu também, eu também hei de estar no  
Grande Aeroporto, um dia,  
Entre os outros viajantes sem bagagem...  
Tu não imaginas como é bom, como é repousante  
Não ter bagagem nenhuma!  
(...)

(QUINTANA, 2008, p. 111)

Nesse percurso instigante dentro da obra, percebe-se que o destino desse eu é alcançar o “Infinito”. A condição de não carregar as bagagens é desprender-se das coisas inúteis, dos pesos mortos, para dominar os valores espirituais, interiores e pessoais. Tudo o que remete às obrigações da vida terrena, como sentimentos, preocupações e compromissos, deve ser abandonado.

Já o poema “O sono”, da mesma obra, aponta o contraste entre partir *versus* chegar. No início, o sujeito embarca para uma viagem noturna, simbolizada pelo corpo estendido carregado pelo trem, que avança conforme a passagem do tempo. No fim, a estação de chegada: Aurora. Nesse trajeto, morrer é purificar-se, renascer:

O sono

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 trem.  
Sonha a alma deitada no seu ataúde:  
Lá longe  
Lá fora  
(Ela sabe!)  
Lá no fundo do túnel  
Há uma estação de chegada  
- anunciam-na os galos agora –  
Com a sua tabuleta ainda toda úmida de orvalho,  
Há uma estação chamada  
AURORA!

(QUINTANA, 2008, p. 97)

Em nível de estrutura aparente, o poema apresenta 16 versos, irregularmente metrificados e distribuídos em apenas uma estrofe. A sonoridade dá-se pela combinação das vogais /a/ e /o/ com as consoantes nasais /m/ e /n/, permeadas pela líquida //l/. Numa oscilação entre metros longos e curtos nos versos, há uma forte

marcação rítmica do movimento de um trem. As vogais brilhantes sugerem um barulho rumoroso, mas quando apoiadas em nasais provocam sua brandura e extensão. Além disso, a consoante líquida determina fluidez do movimento implicado pela expressão “Lá”, que é utilizada com recorrência nos versos 8, 9 e 11. Sintaticamente, é o verbo “avançar” que vai servir como força motriz na configuração lexical do poema, relacionando-se com a sonoridade, a partir do fonema /v/. Ele denota tanto o barulho da fumaça do trem, quanto o suspense e expectativa de chegada à estação final.

Já o nível imagético do poema é sustentado pelas figuras do corpo, do trem e da estação, as quais estão interligadas às simbologias do sono (sonho), do tempo e da Aurora. O sujeito poético descreve o sono como uma viagem noturna, na qual o corpo – imóvel num caixão – é carregado pelo trem que avança no silêncio e no escuro. Num cenário em que o tempo “picota” essa passagem, a possibilidade de morte é claramente perceptível. Na partida, a viagem por esse meio de transporte, que funciona com a mais minuciosa precisão de um mecanismo de relojoaria, de fato, obedece a uma organização pontual, presente na imagem fria e imóvel do corpo na horizontal, caracterizando a ordem de ignorar os sentimentos da “despedida”. Assim, o trem, que é tempo, avança de modo quase invisível: no silêncio de cada dia.

Em um segundo momento, a partir do verso 7, há uma mudança de percepção com relação a essa viagem: agora, evidencia-se uma “alma” que sonha dentro do ataúde, não mais um “corpo” imóvel. Isso implica um desejo de encontrar algo na chegada, que é a esperança da renovação. Então, nessa acepção, o trem aparece como “símbolo da evolução” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 896), pois enquanto meio de transporte da homem, ele também evoca a “linha” da vida, preparando o ser para o grande encontro com o seu destino.

Nessa medida, a viagem configura uma espécie de desejo de mudança interior, manifestada a partir da busca pela imortalidade. Mais do que um deslocamento físico, a nova experiência proporciona uma conciliação cósmica. No final, a estação de chegada surge radiosa, despertando todas as coisas, como um guia das liberdades: Aurora.

Símbolo do “despertar na luz reencontrada” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.101), em sua condição atemporal, ela cumpre o seu destino: retrata todas as possibilidades. Diferentemente da sua irmã – noite – que é portadora dos medos e angústias. Num recomeço, o sujeito lírico de “O sono” – anuncia sua vitória sobre as

trevas e mostra a esperança de uma vivência nova: simbolizada pela tabuleta úmida de orvalho. Nesse sonho – que revela uma abstração do desejo real – não há responsabilidade com a contingência e finitude humanas.

Essa “iluminação instantânea” (ELIADE, 1979) – o salto para fora do Tempo - é uma libertação da memória e abolição do passado. O poema em questão confirma o pensamento e o desejo de viver o “Grande Tempo” ao encontrar na estação de chegada - “Aurora” - a forma de libertação da cronologia. 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 essa perspectiva torna ilusória qualquer historicidade presente no tempo.

Ligada ao simbolismo do regresso ao ventre, a chegada à “Aurora” tem uma valência cosmológica. O passageiro retorna à Noite cósmica para poder ser criado de novo, regenerado. Essa relação de morte e renascimento que perfaz a ideia central da imagem da chegada à estação, conduz à ideia da cosmogonia. Segundo Eliade (1992b),

é preciso abolir a obra do Tempo, restabelecer o instante auroral de antes da Criação; no plano humano, isto equivale a dizer que é preciso retornar à “página branca” da existência, ao começo absoluto, quando nada se encontrava ainda maculado, quando nada estava ainda estragado. Penetrar no ventre do monstro – ou ser simbolicamente “enterrado” ou fechado na cabana iniciática – equivale a uma regressão ao indistinto primordial, à Noite cósmica. (ELIADE, 1992b, p. 94)

Nesse sentido, aderir ao caráter cíclico do tempo cósmico na depreciação metafísica da vida – que a historicidade causa – concilia os contrários, numa adequação aos valores cosmogônicos e metafísicos da ligação. O simbolismo cíclico está no seio das aspirações verticalizantes e isso corrobora para o progresso do sujeito diante da temporalidade e do destino de morte. 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 sob a forma dramática.

## 5.2 “Chegamos de muito longe, de alma aberta e o coração cantando!”: (re)construir-se cantando

Viajar por “vontade” e obter uma vantagem inesperada foi um trajeto percorrido pelo sujeito poético de Quintana em sua luta contra o fluir temporal. Assentar pedra a pedra a sua pirâmide, num espaço liberto do Tempo, é controlar o vento – lento devorador das construções realizadas no curso da vida. Assim como Hermes – Mercúrio, o “viajante noturno” essa voz poética sonha com o seu movimento libertador. Sua mobilidade é, então, despertada pelas asas oníricas – que o levam ao alcance da “outra margem”. Esse sujeito é um sonhador aéreo.

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 intenta-se mostrar neste capítulo – a busca pela plenitude de um instante fora do mundo profano justifica 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 Gaston Bachelard (2001), fazem despertar o sonho e, com isso, o mundo passa a significar outra coisa. Esse ato destrói a continuidade do tempo profano.

É, portanto, o poder da “imaginação musical” na conciliação com a temporalidade, a fim de uma dominação na “fuga” existencial, que vai permitir a reconstrução do sujeito. Segundo Gilbert Durand (2001), no Regime Noturno do Imaginário, o simbolismo da melodia, ao lado do das cores, eufemiza a presença do Tempo, já que é considerado um tema de “regressão às aspirações mais primitivas da psique, mas também o meio de exorcizar e reabilitar a própria substância do tempo” (DURAND, 2001:225). Além disso,

a música opera o milagre de tocar em nós o núcleo mais secreto, o ponto de enraizamento de todas as recordações e de fazer dele por um instante o centro do mundo feérico, comparável a sementes enfeitiçadas, os sons ganham raízes em nós com uma rapidez mágica...num abrir e fechar de olhos sentimos um murmúrio de um bosque semeado de flores maravilhosas . na folhagem das árvores, a nossa infância e um passado ainda mais recuado põem-se a dançar numa alegre roda... (DURAND, 2001, p.224)

A passagem dos arquétipos circulares para os sintéticos instaura os mitos do progresso e os messianismos históricos e revolucionários. Conforme Durand (2001), a segurança do retorno e da repetição dá lugar a um progresso que justifica o próprio devir. O tempo já não é vencido pela conciliação dos contrários, mas porque a própria irreversibilidade é dominada.

Portanto, a Música – que é um processo dramático – harmoniza os contrários, buscando uma síntese dramática na qual os poderes maléficos das imagens musicais são desfeitos pela consciência de um homem que vive realmente o domínio do tempo. Conforme Durand,

O mito tem a mesma estrutura da música...é por ser eterno recomeço de uma cosmogonia, e com isso remédio contra o tempo e a morte, é por conter em si “um princípio de defesa e de conservação que comunica ao rito” que o mito contém essa estrutura sincrônica. Porque esta última é aquilo a que chamamos de Regime Noturno da imagem.” (DURAND, 2001, p. 361)

Através do canto pode-se estabelecer a comunicação com o plano divino, uma vez que a melodia está ligada ao sopro criador. O recurso à música, em virtude de seus timbres, suas tonalidades, seus ritmos, seus instrumentos, “é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 627).

Acordo da alma e de corpo, ela representa a harmonia e, por conseguinte, a verdadeira arte de alcançar a perfeição: a unidade dentro de um ritmo cíclico. É uma amenização do ruído que assola a noite: é uma forma de dominar o Tempo.

O poema a seguir, da obra *Baú de Espantos*, apresenta a possibilidade de reconstrução do sujeito, a partir do canto libertador:

Anti-canção número um

Passam as belas na passarela:  
é tudo pura ventarolagem, vês?  
Mas o pensamento traça no ar  
isentas elaborações geométricas... Poeta, é preciso  
[escolher

entre o sopro e a construção.  
E, no espaço liberto – liberto do tempo –

assenta, pedra a pedra, a tua pirâmide:  
o resto é canção... Canção é feita de vento.  
Do vento que faz o tempo, lento devorador de  
[pirâmides...  
Mas só se pode construir cantando! E então?  
Passam as belas na passarela.  
Cantam as belas na passarela,  
com seus vestidos da cor do tempo!

(QUINTANA, 2006, p.48)

No poema, é possível perceber a conciliação dos contrários na própria senda do devir. De um lado, as imagens da passarela, do sopro e do neologismo “ventarolagem – representando o canto do vento. De outro, o concreto, a construção e a pedra. Num aparente jogo de oposição, o sujeito lírico rompe com a separação e escolhe construir a sua vida no próprio fluxo temporal. À medida que as belas passam pela passarela, ele assenta – pedra a pedra – a sua pirâmide. Embora os ventos representem a dicotomia calma x tempestade, é preciso escolher o instante liberto do tempo – momento “favorável” - para a sua reconstrução.

Além disso, o aparente contraste já está presente no próprio título do poema, uma vez que o prefixo “anti” atribuído à “canção” pressupõe a quebra do significado da ação de cantar, a ruptura da liberdade que a musicalidade denota. Porém, significa apenas ir em direção contrária ao sentido dado à canção no próprio poema: “Canção é feita de vento. /Do vento que faz o tempo, lento devorador de pirâmides...”. No momento em que o sujeito lírico associa o ato de cantar à força devoradora do vento – que é o próprio tempo a destruir a vida – colocar-se “anti” a isso representa ignorar tal sentido: inserir-se no fluxo temporal para seguir sua construção.

No que concerne ao aspecto expressivo formal, o poema apresenta 13 versos, distribuídos em apenas 1 estrofe, mesmo que aparente ser dividido em 3. Por apresentar uma metrificação livre, a estrutura rítmica do poema aparece bem centrada numa dualidade entre o movimento e a pausa sonora, dependendo da compreensão semântica. Por isso, pode-se dividir o poema em 3 momentos. O primeiro trecho corresponde aos 5 primeiros versos, onde verifica-se, ainda, um *enjambement*: “Passam as belas na passarela: / é tudo pura ventarolagem, vês? / Mas o pensamento

traça no ar / isentas elaborações geométricas... Poeta, é preciso [escolher / entre o sopro e a construção.

Nesse primeiro momento, a oposição entre a libertação e a prisão temporal é nítida e isso se mostra no próprio ritmo. O reforço homofônico – que é construído em torno do fluir temporal – procura transmitir a sensação desse curso, mas oscilando com pausas que indicam o estancamento, perceptível através das aliterações da contínua fricativa /s/ e da momentânea oclusiva /p/, respectivamente. Além disso, a assonância da vogal brilhante /a/ e da /e/ nasal corroboram para essa perspectiva.

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”. No final desse enxerto, o vocativo “Poeta,” está direcionado ao próprio sujeito lírico, pois é ele quem deve decidir por qual caminho vai seguir. 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”.

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:

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

(QUINTANA, 2006, p.48)

Nos versos acima, nota-se 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.

Esse é 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. 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 – estão as fricativas /s/, /z/, /f/ e /v/.

Percebe-se, 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 notar 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 (re)construção pela morte, devido à imagem de um túmulo que está relacionada à pirâmide.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (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; GHEERBRANT, 2006, p.720). Ao inserir-se no fluxo temporal, o sujeito pode renascer e combater a morte.

Logo, 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 sujeito lírico 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 dos opostos: “Mas só se pode construir cantando! E então? / Passam as belas na passarela. / Cantam as belas na passarela, / com seus vestidos da cor do tempo”.

Unindo o canto à construção, a renovação se faz presente e o tempo adquire o caráter mítico. 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” – infere-se que o adjetivo “belas” está ligado tanto à vida quanto à morte.

A vida “corre”, dando lugar à morte e, depois, tudo se inicia novamente. Os caminhos, que as passarelas representam, marcam 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: é nós. Viver é morrer. E exatamente porque a morte não é algo externo, está incluída na vida, de tal modo que todo viver é também morrer, não é algo negativo. A morte não é uma falta da vida humana; ao contrário, ela a completa. Viver é ir para frente, avançar em direção ao estranho, e este avançar é ir ao encontro de nós mesmos. Portanto, viver é encarar a morte. (PAZ, 2012, p.157)

A “aceitação” da condição mortal do ser é que está presente nesse momento da poética de Mario Quintana, em que o fingimento conduz o sujeito lírico à plenitude. O sopro, enquanto sentido universal de princípio de vida, é o que melhor idealiza a escolha do sujeito no poema: é sua (re) criação divina. À imagem da construção, pode-se associar a primeira vida, cronológica. Já ao sopro, seu retorno, sua renovação espiritual. É a intemporalidade inserida num ritmo temporal pelo ato da canção.

Em outro poema, da mesma obra, os movimentos técnicos do ritmo circular estão presentes não só na imagem da canção, como também na da roda e do fogo, num processo de hierofania:

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, 2006, p.70)

Para representar a confiança numa vitória perante o terror do tempo que foge, o poema apresenta arquétipos do progresso temporal, que enfatizam o movimento cíclico do destino e a harmonia dos contrários. A repetição infinita dos ritmos temporais está presente na construção sonora do poema, a partir da predominância de versos heptassílabos. A metrificacão em redondilha maior traduz a ideia de libertação que a canção de roda indica e os rituais de sacrifício e renascimento implícitos no fogo. Para vencer o Tempo, o sujeito lírico tem que se inserir na linearidade e retornar a um passado puro e livre.

Estruturalmente, o poema é constituído por 24 versos, distribuídos em 3 estrofes, mas há divisão semântica ligada a um ritmo circular do movimento da ciranda e suas pausas. Num primeiro momento, que compreende os quatro primeiros versos, há uma alternância rítmica no poema, a qual está ligada à voz dos passarinhos. Com marcações sonoras centradas na aliteração da sibilante /s/, o sujeito lírico revela que “a nossa canção” era libertadora. No entanto, os advérbios “tudo” e “nada”, que afirmam a ambivalência do verbo “ter”, instigam o sentido desse ritual a partir da conjunção adversativa “mas”. O uso do tempo verbal no pretérito imperfeito do indicativo revela um momento longínquo, em que se podia brincar com a temporalidade.

Os versos posteriores, do quarto ao oitavo, também apresentam uma dualidade. Ao comparar a canção de roda à Lua e caracterizar ambas como “bobas”, o sujeito lírico parece rechaçar a visão de “acolhimento” que a figura feminina da Lua propõe. A adversidade com a dispersão da roda rompe, então, com a ideia de união, de ligação que a brincadeira implica.

Já o conjunto de versos que compreende a próxima divisão vai do 9 ao 14. Após a separação, os sujeitos que cantavam em roda ficam expostos às garras do Tempo, pois as imagens noturnas da lua, do leito e da morte expressam a vulnerabilidade de quem desprendeu as mãos. O advérbio de tempo “agora” (v. 9), aliado à repetição do de dúvida “talvez” (v.11 e v.12), confirmam o tempo presente marcado pela incerteza do amanhã.

Por fim, no último bloco, dos versos 15 ao 24, há a retomada desse tempo libertador e esse ato está centrado na imagem da fogueira acesa, a qual espanta o medo da Noite: o próprio Tempo devastador. O uso do verbo “enganar” (v.22) é importantíssimo nesse poema, pois compreende o sentido das Estruturas Sintéticas do Regime Noturno do Imaginário: o sujeito finge reconciliar-se com o Tempo, para enganá-lo. Assim, como um ritual de purificação, a canção de roda à volta da fogueira renova a vida, (re) significando-a.

O simbolismo do círculo – na imagem da canção de roda – representa a vitória cíclica e ordenada da repetição contra a aparência fugaz do devir. Segundo Turchi (2003),

a invenção da roda, primordial para a humanidade, originou-se no esquema imaginário de um ritmo cíclico e temporal da mesma forma que a produção do fogo, cuja simbologia está ligada ao movimento giratório, à fricção rítmica e à sexualidade. Pela fenomenologia do fogo, o tempo já não é verdadeiro apenas pela segurança do retorno e da repetição, mas pela combinação dos contrários, de onde sai um produto definitivo, um progresso que justifica o futuro – a produção do filho. Esse movimento erótico, que pode reconduzir o ciclo à transcendência, leva ao arquétipo da árvore, capaz de reunir as duas faces do tempo pela ciclicidade vegetal, simbologia do retorno e pelo progresso temporal. (TURCHI, 2003, p. 236)

Num processo de conciliação, o sujeito lírico do poema descreve a “nossa canção de roda” como sinônimo de vida e morte, liberdade e prisão, união e separação, a fim de revelar o ritual sagrado da purificação de um sujeito que quer renascer. É uma espécie de morte iniciática, a qual pode significar o fim de um estágio da vida, mas também uma passagem do profano ao sagrado, da matéria ao espírito, do sofrimento à alegria. Essa ressurreição traduz um recomeço, uma “reativação” de forças “novas” que se manifestam originariamente. Por isso, a canção de roda está ligada ao destino como consequência dos atos do homem e à ideia de que, para assegurar o ciclo da vida, são necessários sacrifícios. De um lado, a imagem da Lua e, de outro, a fogueira. Ambas espelham vida e morte, num ato de regeneração.

Símbolo da mudança, a Lua revela um ritmo biológico: o tempo vivo, a sucessão e a regularidade. Sua relação com as cerimônias de iniciação dá-se pelo fato de sua natureza cíclica permitir que sua morte nunca seja definitiva: suas fases denotam o eterno regenerar-se. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), assim como o morto, a Lua adquire uma nova modalidade de existência nos processos de renovação, pois para o homem ela é o “símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida; ela é considerada, entre muitos povos, como o lugar dessa passagem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.561).

Já o fogo é percebido, no poema, como símbolo purificador e regenerador no intuito de “vivificar” os corpos: uma espécie de rito de passagem. Conforme Eliade (1992a), as criações e destruições cósmicas sucedem-se umas às outras “*ad infinitum*”: “o homem só consegue arrebatarse desse ciclo, sem começo nem fim, por meio de um ato de liberdade espiritual (porque todas as soluções soteriológicas

indianas podem ser reduzidas à libertação preliminar da ilusão cósmica e à liberdade espiritual” (ELIADE, 1992a, p.115).

O historiador das religiões relata, ainda, sobre as relações do fogo com o Fim do Mundo, no sentido de renovação, principalmente em religiões primitivas como o estoicismo. Com o tempo, esses motivos do eterno retorno e do fim do mundo passaram a dominar toda a cultura greco-romana. Encontrando as origens do “mito da conflagração universal” na mitologia iraniana, Mircea Eliade comenta que

por mais estranho que possa parecer, o mito era confortador. De fato, o fogo renova o mundo; através dele, virá a restauração de "um novo mundo, livre da velhice, da morte, da decomposição e da corrupção, um mundo de vida eterna, aumentando eternamente, quando os mortos deverão ressuscitar, quando a imortalidade alcançar os vivos, quando o mundo estará perfeitamente renovado" (ELIADE, 1992a, p. 121)

Sobre os rituais e sacrifícios pelo quais o homem primitivo passava, Eliade (1992a) diz que nem sempre eles se realizavam através do fogo, como as cerimônias de extingui-lo e acendê-lo novamente, por exemplo. Em algumas sociedades, aconteciam ritos de expulsão material (pelo barulho ou gestos violentos) de demônios e doenças e, em outras, é a exclusão do bode expiatório, em forma de animal ou pessoa humana. No entanto, o sentido de todos esses cultos, independente dos seus elementos constituintes, é um só: o testemunho da efetiva cessação de um tempo e o começo de outro, centrada na abolição do passado. Uma purificação em forma de combustão, que visava à anulação dos pecados do homem e de sua comunidade: um renascer “das cinzas”.

Outra associação desse símbolo ígneo com a Criação ou Fim do Mundo é a sua figuração como “altar de fogo”. Na cultura indiana, o hinduísmo é centrado sobre inúmeras práticas que visam ajudar o indivíduo a experimentar a divindade presente em tudo e realizar a verdadeira natureza de seu Ser. Uma dessas crenças é a do altar védico, que representa o tempo materializado.

Eliade (1992a) relata sobre a construção desse lugar sagrado estar relacionado ao Ano, pois é composto por trezentos e sessenta pedras, que para o hindus representam as “noites” e trezentos e sessenta tijolos, que seriam os “dias”. Essa imagem do altar é revelada na divindade “Prajāpati” (ELIADE, 1992a, p. 79), que

também é a Morte. Portanto, “com a construção de cada novo altar védico, não só a cosmogonia é repetida e Prajapati revivido, mas o ano é construído; isto é, o tempo é regenerado por meio de sua própria "recriação" (ELIADE, 1992a, p. 80). Segundo Eliade, esse rito trata da santificação do Tempo cósmico, pois, com a elevação de um altar do fogo, o “Mundo” é santificado, ou seja, inserido num tempo sagrado.

Dessa forma, o poema “A nossa canção de roda” confirma o pensamento e o desejo de (re)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.

É partindo do ponto de vista de que o mito reatualiza “periodicamente” o “Grande Tempo” – ao projetar o ser para um plano sobre-humano – que se alcança a plenitude do instante primordial, pela transcendência. Esta só pode ser atingida através dos mitos e dos símbolos. Com isso, o poema abaixo representa a síntese do desejo de renovação do ser na própria senda do devir:

#### Esperança

Lá bem no alto do décimo segundo andar do Ano  
Vive uma louca chamada Esperança  
E ela pensa que quando todas as sirenas  
todas as buzinas  
todos os reco-recos tocarem,  
atira-se  
e  
— ó delicioso vôo —  
será encontrada miraculosamente incólume na calçada,  
outra vez criança...  
E em torno dela indagará o povo:  
— Como é teu nome, meninazinha de olhos verdes?  
E ela lhes dirá  
(é preciso explicar-lhes tudo de novo!)  
ela lhes dirá, bem devagarinho, para que não  
[esqueçam nunca:  
— O meu nome é ES-PE-RAN-ÇA...

(QUINTANA, 2006, p.83)

No poema “Esperança”, ainda em *Baú de Espantos*, 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.

É Mircea Eliade (1992a) 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.

No poema “Esperança”, há uma tentativa de restaurar – ainda que momentaneamente – o tempo mítico e primordial, o “instante” da Criação. Gramaticalmente, essa ideia está exposta a partir do conector temporal “quando” (v.3). Correlacionando à abordagem de Eliade, o “quando” seria o momento favorável para o renascimento. Com isso, o próprio sujeito lírico representa a esperança da renovação presente na imagem do “delicioso voo”: uma purificação pela morte, a qual traz “esperança” à vida.

Estruturalmente, o poema apresenta 16 versos, distribuídos em apenas 1 estrofe, mas com uma divisão semântica diferente. Isso porque há uma quebra que indica a ruptura do desenrolar da descrição do “eu” lírico: “Lá bem no alto do décimo segundo andar do Ano / Vive uma louca chamada Esperança / E ela pensa que quando todas as sirenas / todas as buzinas / todos os reco-recos tocarem (...)”.

No que concerne ao nível fônico, a assonância da vogal brilhante /a/ e as 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, existem duas prosopopeias que estão conciliadas pela simbologia que representam. Os substantivos “Esperança” e “Ano” – personificados – adquirem caráter sagrado no poema, representando esses rituais de saídas do tempo profano.

A imagem do décimo segundo andar presume a relação com a simbologia do calendário gregoriano, dos doze meses que constituem o ano. É no final desse período

que a “esperança” de renovação se manifesta. Os “barulhos” indicam, então, a libertação e o canto dos rituais de purificação presente nas culturas que aderem ao Grande Tempo. Além disso, segundo Eliade (1992b) 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):

O Cosmos é concebido como uma unidade viva que nasce, se desenvolve e se extingue no último dia do Ano, para renascer no dia do Ano Novo. Veremos que esse renascimento é um nascimento, que o Cosmos renasce todos os anos porque, a cada Ano Novo, o Tempo começa *ab initio*. (ELIADE, 1992b, p. 40)

Segundo o historiador das religiões, a vida cósmica era “idealizada” sob a forma de um trajeto circular e, por isso, identificava-se com o ciclo do Ano. Este tinha um começo e um fim, mas podia “renascer” sob a forma de um “Ano Novo”: “A cada Ano Novo, um Tempo “novo”, “puro” e “santo” – porque ainda não usado – vinha à Existência” (ELIADE, 1992b, p. 40).

A interrupção na descrição do sujeito lírico sobre a imagem da “Esperança” dá-se com a queda aparentemente brusca que o ato de atirar-se pressupõe. Porém, ela cai lentamente – e seu lançamento torna-se um “voo” adorável: “atira-se / e / – ó delicioso vôo –”. Como já visto, a queda é uma prefiguração para a ascensão e para o alcance da liberdade aérea, por isso é que Esperança “atira-se”.

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, p.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:

será encontrada miraculosamente incólume na calçada,  
outra vez criança...  
E em torno dela indagará o povo:  
— Como é teu nome, meninazinha de olhos verdes?  
E ela lhes dirá  
(é preciso explicar-lhes tudo de novo!)

ela lhes dirá, bem devagarinho, para que não  
[esqueçam nunca:  
— O meu nome é ES-PE-RAN-ÇA...

(QUINTANA, 2006, p.83)

Conforme 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, 1992a, p.84). Para o filósofo das religiões, o passado é apenas uma “prefiguração” para o futuro. Com isso, a repetição concretiza-se no final do poema pela expressão do verso 14 “é preciso explicar-lhes tudo de novo”. Essa assertiva denota a “saída” do tempo profano e a projeção do sujeito (Esperança) para o tempo mítico. A “transcendência” só acontece nos “períodos essenciais, - isto é, naqueles em que o indivíduo de fato é ele próprio” (ELIADE, 1992a, p.37).

Sendo assim, encerra-se o “movimento” da queda a partir da pausa 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 expressão “para que não esqueçam nunca” finaliza a certeza de que tudo começa de novo – no princípio – a cada instante. Esse é o ponto chave do poema.

Portanto, a leitura da poética de Mario Quintana encerra-se com a visão de que para alcançar a plenitude temporal, o ser deve desprender-se das coisas mundanas. Em *A cor do invisível*, de 1989, penúltimo livro de Mario Quintana, percebe-se a integração da temática que percorreu suas obras. No fim, tudo se renova:

Hoje é Outro Dia

Quando abro cada manhã a janela do meu quarto  
É como se abrisse o mesmo livro  
Numa página nova...

(QUINTANA, 2005a, p. 21)

Por isso a importância de carregar consigo somente os sentimentos e sensações que são indeléveis no mais íntimo do ser:

O que o vento não levou

No fim tu hás de ver que as coisas mais leves são as  
únicas  
que o vento não conseguiu levar:

um estribilho antigo  
um carinho no momento preciso  
o folhear de um livro de poemas  
o cheiro que tinha um dia o próprio vento...

(QUINTANA, 2005a, p.135)

A poesia “não se propõe consolar o homem da morte, mas fazer com que ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são a totalidade” (PAZ, 1972, p. 110). Dessa forma, num processo de libertação do olhar para reaprender a adquirir o visível e o invisível, o poeta-pintor, que redesenhou o seu destino, reconhece que é a própria poesia que junta os retalhos do seu tecer: porque ela transforma as mudanças do tempo, que ora dá esperança, ora traz a tristeza. Para ele, são os passos que fazem os caminhos, “Porque o tempo é uma invenção da morte: / não o conhece a vida - a verdadeira - / em que basta um momento de poesia / para nos dar a eternidade inteira”. (QUINTANA, 2005a, p. 96)

## “É QUE O VOO DO POEMA NÃO PODE PARAR”: CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Medo que ofusca: luz!” (QUINTANA, 2005, p.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” marcou o início de um processo de autoconhecimento, em que o sujeito se dividiu entre o passado e o presente. A (re)criação de uma infância pueril esteve presente na vida cotidiana desse “eu”, que já sentia as marcas da temporalidade e passou a confundir identidades, misturando espaços e tempos diferentes. Ao negar a existência da passagem temporal e suas transformações, ele busca, então, 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 se isolar através da introspecção.

Essa luz que permeia as primeiras obras de Quintana é uma “luz fraca que luta contra as trevas”. Segundo Gaston Bachelard, em *A chama de uma vela* (1989), essa luminosidade aumenta a percepção do homem e o faz ver algo além, “ela nos força a olhar” (BACHELARD, 1989, p.11). Assim, o desejo de imaginar manifestou-se através dessa chama “solitária”, apontada pelo filósofo como o “modelo de verticalidade” (BACHELARD, 1989, p.22), repercutindo em figuras altas na criação poética. A presença de imagens aéreas ratifica o sonho de voo, pelo canto de um sujeito que quer ascender em busca do eterno e 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 desejo de um sujeito lírico aéreo, que intenta libertar-se das materializações do mundo cotidiano e real. Nota-se, por isso, a importância de descrever os artifícios da criação quintaneana, para que se possa compreender a temática abordada neste trabalho.

A transposição espacial e a dualidade temporal servem como fuga para a reflexão incessante de um “eu” que é sombra e tenta reencontrar a luz na obra *A Rua dos Cataventos*. Esta enfatiza a vontade de liberdade de um sujeito poético dividido entre a apreciação da memória e as falsas recordações, pois ele não sabe se ainda é criança ou se é adulto: “Eu quero os meus brinquedos novamente!// Sou um pobre menino...acreditai.../ Que envelheceu, um dia, de repente!...” (QUINTANA, 2005, p.92)

Essa confusão identitária – causada pelo não reconhecimento de sua imagem envelhecida e pela não aceitação da passagem temporal – permanecerá em suas três obras posteriores: *Canções* (1946), *Sapato Florido* (1948) e *O Aprendiz de Feiticeiro* (1950). Mesmo considerando *A Rua dos Cataventos* como matriz da temática proposta por esse primeiro conjunto de obras, as seguintes são relevantes para a ampliação desse desejo de liberdade de quem 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, um exemplo é o “Medo de nuvem e vento”:

#### Canção de Nuvem e Vento

Medo da nuvem  
Medo Medo  
medo da nuvem que vai crescendo  
que vai se abrindo  
que não se sabe  
o que vai saindo  
medo da nuvem Nuvem Nuvem  
medo do vento  
medo Medo  
medo do vento que vai ventando  
que vai falando  
que não se sabe  
o que vai dizendo  
medo do vento Vento Vento  
medo do gesto  
mudo  
medo da fala  
surda  
que vai movendo  
que vai dizendo  
que não se sabe...  
que bem sabe  
que tudo é nuvem que tudo é vento  
nuvem e vento Vento Vento!

(QUINTANA, 2005d, p.35)

Não somente nesse poema, mas em toda a obra *Canções*, a sonoridade envolve o sujeito lírico. Este ora se encontra em sintonia com o canto dos pássaros, por exemplo, ora se sente incomodado a ponto de temer a “agressão” dessa

sonoridade, como nos versos em questão. Por isso, há a busca por um silêncio íntimo diante do mundo agitado cheio de ruídos do vento balançando as cortinas.

Em geral, o medo dos ruídos da rua é comparado ao medo da morte, que ronda a sua vida e o convida a uma introspecção. Ao ritmo de uma valsa “lenta”, nota-se um sujeito lírico 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, 2005d, p.60)

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 a recriação de sua imagem, 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 – verifica-se 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 sonhado por um ser na busca de sua identidade. Preso, ainda, nas marcas do passado mal resolvido, ele demonstra certa revolta com a impossibilidade de permear o universo infantil, por isso cria novas possibilidades em 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 da 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, p.43).



presentes vindas desse lugar não apresentam nomes, contribuindo para ratificar o processo de autorrevelação proposta pela obra.

É a descoberta de identidades que está nas mãos do aprendiz: tanto a sua como a dessas entidades sobrenaturais, reveladoras do mundo onírico presente na obra. Um sujeito aéreo que quer subir, correr, dançar, cantar, não pode tombar, nem fechar os olhos diante do “novo”. O desvelamento é o ponto chave de *O Aprendiz de Feiticeiro*, obra que prova a decepção de um eu por sonhar com um tempo eterno.

Assim, é a partir desse enfrentamento e da luta contra a passagem temporal, que se baseou este estudo da poética de Mario Quintana, sob a perspectiva dos estudos do Imaginário, uma vez que a questão da temporalidade age como força motriz em toda a obra do poeta.

O tempo apresenta-se como uma equação a ser resolvida, mas a resposta não é linear. Isso porque, ao longo de sua produção, Quintana apresenta acepções diferentes sobre o Tempo. As atitudes face à temporalidade são distintas e compreendem desde uma reinvenção da infância, passando pela revolta com o tempo cotidiano, até culminar na aceitação da proximidade da morte, norteadas pela liberdade da imaginação aérea. E esse processo de transformação pode ser verificado nas seguintes obras: *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), *Esconderijos do Tempo* (1980) e *Baú de Espantos* (1986).

*Apontamentos de História Sobrenatural* (1976) mostra a luta 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. Com a tentativa de penetrar em um espaço livre do tempo, a transcendência através do olhar é uma grande aliada nessa luta. É através da transcendência 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 inutilidade face à ação devastadora de Cronos implica novas táticas para continuar a batalha.

Nesse sentido, a poesia transcendental e intimista de *Apontamentos de História Sobrenatural* mostra uma revelação identitária. Tal desvendamento dá-se através de uma visão antitética entre vida e morte, que é simbolicamente marcada pela separação de um sujeito de sua infância imaginada. Como se corressem juntas, essas instâncias, unidas, formam um espaço dialético. 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 dá-se através da passagem do tempo, que apresenta como arquétipos caracterizadores o relógio, a água e o vento. À medida do movimento deles, o devir causa muitas transformações, refletindo a realidade e, ao mesmo tempo, retomando lembranças do passado. Isso faz o sujeito estabelecer uma comparação com seu estado físico atual, dominado por rugas, transmitindo 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, nota-se a presença de um sujeito lírico que rechaça a ideia de velhice e, assim, espelham-se nesses elementos da natureza, tentando retornar à infância perdida:

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

(QUINTANA, 2005b, p. 143)

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, 2005b, p.49)

Já a busca de um espaço harmonioso e “liberto do tempo”, como negação dessa passagem, é o tema da obra *Esconderijos do Tempo* (1980). Neste momento, apreende-se uma possível amenização da face devastadora do Tempo – transfigurado na imagem da morte. O sujeito poético de Quintana, 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 manifesta-se com a ampliação

do espaço onírico, onde os devaneios da infância dão lugar aos jogos “pueris”. A exploração de esconderijos no espaço da casa, por exemplo, é uma forma de fugir do Tempo.

Além disso, inicia-se uma tomada de consciência da existência de dois mundos: o material e o espiritual: o “de cá” e o “de lá”. Esse encontro causa, primeiramente, estupefação e estranheza, mas tal sentimento ameniza com a presença da “Morte” – personificada – e de “Entes Sobrenaturais”, que passam a rondar o imaginário do sujeito, ao estabelecerem o seu contato com o “Outro” plano. 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*.

Por isso, o sujeito poético esforça-se para estabelecer uma convivência com o “estranho” – que é o Tempo – multifacetado nas imagens do relógio, dos retratos, da Morte e do Sobrenatural. Nessa obra, há uma tentativa de conciliação, denotada pelo desejo de ignorar a passagem temporal e brincar com a imaginação num jogo de “esconderijos”.

Em seguida, em *Baú de Espantos* (1980), há a “aceitação” do fluir temporal pelo sujeito poético, para alcançar a liberdade no próprio seio do devir. Equiparando-se ao mar e fingindo aceitar-se como ser fluido e mortal, ele engana o Tempo e consegue descobrir um meio de purificação e renovação. Nesse sentido é que o mundo, vivido por um sujeito que luta contra a finitude, 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 a temporalidade adquire um caráter mítico. Só assim será possível atingir a purificação das energias para o “voo mágico”.

Além disso, o renascimento, a música, a criação e a purificação pela água são outros esquemas norteadores da obra *Baú de Espantos*, de 1986, motivadores da “aceitação” do curso temporal como meio de libertação. As imagens de renovação, o ato de voltar aos primeiros anos da vida, a infância, a juventude e, enfim, a luminosidade - que se observa no horizonte desses períodos - simbolizam o caminho, o devir e a viagem, os quais confirmam a ideia de purificação:

(...)

E esses velhos caminhos,  
embora os veja daqui  
- 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!) (...)

(QUINTANA, 2006, p.44 )

A simbologia dos caminhos está estritamente ligada a 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.

Já em *Preparativos de viagem* (1987), obra mais múltipla quanto à temática, percebem-se várias repetições de poemas ou de enxertos, os quais já estavam presentes em obras anteriores. Aliás, tal repetição se expande ao longo das produções finais também. Além disso, há inclusão de alguns epigramas no final da obra. Um eixo importante presente nessa obra é a metáfora da viagem, a qual aparece de forma plurissignificativa. A ideia do partir e chegar, que finaliza *Baú de Espantos*, inicia essa nova obra com grande veemência.

Viajar por “vontade” e obter uma vantagem inesperada é o trajeto percorrido pelo sujeito poético de Quintana em sua luta contra o fluir temporal. Assentar pedra a pedra a sua pirâmide, num espaço liberto do Tempo, é controlar o vento – lento devorador das construções realizadas no curso da vida. O percurso está também canalizado na interioridade do sujeito poético, o qual revê o seu passado no agora:

Quem disse que eu me mudei?  
Não importa que a tenham demolido:  
A gente continua morando na velha casa  
em que nasceu.

(QUINTANA, 2008, p. 29)

A reflexão acerca da sua vida sugere um retorno ao tempo original e também inspira o próprio fazer poético (como as ruas da sua primeira obra publicada). É uma

espécie de nostalgia que se encontra aqui, um medo diante do novo, aliado à melancolia pela perda do velho mundo. Essa nostalgia começa a se dispersar no final do livro, a partir da ideia de que a construção poética possibilitará a abertura de portas para um mundo novo, o Infinito, onde é possível encontrar a eternidade:

A verdadeira arte de viajar

A gente sempre deve sair à rua como quem foge de casa,  
Como se estivessem abertos diante de nós todos os caminhos do mundo.

Não importa que os compromissos, as obrigações, estejam ali...  
Chegamos de muito longe, de alma aberta e o coração cantando!  
(QUINTANA, 2005a, p. 50)

Nessa medida, para essa “voz” quintaneana, o sentido da vida, bem como da morte, estará centrado na imagem da criação. Percebe-se a poesia como força motriz para enganar a solidão de um passado perdido e a melancolia sentida em virtude da efemeridade das coisas, do mundo e da vida. E isso é notável principalmente na penúltima obra de Quintana escrita em versos: *A cor do invisível* (1989).

Reaprender a adquirir o visível pelo invisível – para que a vida despercebida possa se transfigurar em uma pintura de explosão de cores no futuro - é o caminho a ser pintado por um sujeito lírico portador de uma consciência da escrita poética enquanto libertação. É a “iluminação instantânea”, a qual proporciona um novo tempo:

Às vezes tudo se ilumina de uma intensa irrealidade.  
E é como se agora este pobre, este único, este  
[efêmero instante do mundo  
Estivesse pintado numa tela, sempre...

(QUINTANA, 2005a, p. 71)

Fixar o instante numa tela é compreender que o mais importante são os momentos de libertação do Tempo. Nessa obra, os inúmeros retratos e quadros da parede são colocados ao lado da manifestação da criação poética, no intuito de provar que se pode redesenhar a vida. Além disso, o ato de cantar cantigas, canções e compor poesia são as atitudes desse “eu” que se realiza no outro plano. Neste, os retalhos da vida são “remendados” para representar a unidade através da analogia que a própria poesia pode proporcionar.

Desta forma, é evidente que através da escrita, do estado poético despertado no sujeito, ele pode recriar a efemeridade do mundo, pintando-o numa tela e, com isso, fixar o tempo. É papel do poeta-pintor tratar a poesia como natural e simples, “Mesmo porque a poesia mora é nas entrelinhas/ Mora no branco puro do papel” (QUINTANA, 2005 a, p. 115) e toca o intangível. Em oração, o sujeito poético clama para que o poema nunca se esgote, pois ela representa a comunhão com o sagrado:

### Oração

Dai-me a alegria  
Do poema de cada dia.  
E que ao longo do caminho  
Às almas eu distribua  
Minha porção de poesia  
Sem que ela diminua...  
Poesia tanta e tão minha  
Que por uma eucaristia  
Possa eu fazê-la sua  
"Eis minha carne e meu sangue!"  
A minha carne e meu sangue  
Em toda a ardente impureza  
Deste humano coração...  
Mas, ó Coração Divino,  
Deixai-me dar de meu vinho,  
Deixai-me dar de meu pão!  
Que mal faz uma canção?  
Basta que tenha beleza...

(QUINTANA, 2005 a, p.142)

Por fim, a última obra quintaneana, intitulada *Velório sem defunto* e publicada em 1990, reúne e sintetiza a essência da produção do poeta. O próprio título já é sugestivo, em virtude de tantas re(criações) e devaneios voltados para o encontro dos tempos, para a presença de seus mundos, das vivências e das memórias de um sujeito poético que, através de múltiplas metaforizações, dissipa espantos e esperas:

### Memória

Em nossa vida ainda ardem aqueles velhos, aqueles antigos  
[lâmpioes de esquina  
Cuja luz não é bem a deste mundo...  
Porque, na poesia, o tempo não existe!  
Ou acontece tudo ao mesmo tempo...

(QUINTANA, 2009, p. 71)

Os versos quintaneanos despertam um olhar lírico sobre a vida apreendida como uma revelação. A poesia, que é memória, contemplação, imaginação e renovação, representa o enlace entre o nascer e o morrer, ser e estar, o qual se faz presente para recuperar o não vivido imutável. Ademais, é na relação criança – velho – poeta que reside a harmonia criadora do encontro dos tempos. Ao compartilhar uma temporalidade “mágica”, essas três instâncias reservam uma coleção de confissões. Acredita-se, portanto, que o sujeito poético de Mario Quintana sonha com um movimento libertador. Essa mobilidade é despertada pelas asas oníricas – que o levam ao alcance do “Novo Mundo”, pela imagem.

Buscar a imagem poética é conectar o universo simbólico às questões mais profundas e, muitas vezes, inconscientes do sujeito. É articular tempos paralelos, adentrar o mítico, a memória e, nesta, a reinvenção que se faz por necessidade de ampliar e emprestar um sentido à existência humana.

Observando cronologicamente a obra de Mario Quintana com a intenção de imprimir maior clareza a este estudo, o percurso traçado aqui revelou, na perspectiva da imaginação simbólica, as sugestões de sua poesia. As imagens mais emblemáticas da produção de Quintana direcionam para uma interpretação das várias representações do Tempo e as relações de um sujeito poético com essa entidade.

É pelo processo imagético e pelo imaginário poético que se penetra no plano do sagrado, que se transcende para a outra margem. Esta compreende um novo mundo, cujos tempo e espaço profanos denotam a liberdade do ser, o qual realiza tal passagem devido à força da sua imaginação criadora. Na perspectiva da imaginação simbólica, o processo de imanência é o primeiro passo para a criação de um novo plano, propiciado pelo devaneio poético. E a angústia diante do fluir temporal é o que desperta o embate do homem com sua existência, sendo a imaginação criadora uma das formas de amenizar a luta contra as “faces” do Tempo.

Mesmo com muitas sendas de concepções sobre a temporalidade, todos os arquétipos caracterizadores, por mais diversos que sejam, refletem acerca das mudanças, do devir e da finitude humana. Buscar a imagem poética é conectar o universo simbólico às questões mais profundas, muitas vezes, inconscientes do

sujeito. É articular tempos paralelos, adentrar o mítico, a memória e, nesta, a reinvenção que se faz por necessidade de ampliar e emprestar um sentido à existência humana:

Canção do dia de sempre

Para Tania Franco Carvalhal

Tão bom viver dia a dia...  
A vida, assim, jamais cansa...

Viver tão só de momentos  
Como essas nuvens do céu...

E só ganhar, toda a vida,  
Inexperiência..., esperança...

E a rosa louca dos ventos  
Presa à copa do chapéu.

Nunca dê um nome a um rio:  
Sempre é outro rio a passar.

Nada jamais continua,  
Tudo vai recomeçar!

E sem nenhuma lembrança  
Das outras vezes perdidas,  
Atiro a rosa do sonho  
Nas tuas mãos distraídas...

(QUINTANA, 2005d, p. 47)

Nas idiossincrasias poéticas que configuram a obra de Mario Quintana verifica-se clareza na apreensão do poema como imagem que está acima do tempo e da morte. Isso porque só ele é capaz de preencher a infinitude do espaço, não necessitando de qualquer elucidação, pois se basta sozinho. É evidente que através da escrita, do estado poético despertado no sujeito, ele possa recriar a efemeridade do mundo, pintando-o numa tela e, com isso, fixar o tempo. É papel do poeta-pintor tratar a poesia como natural e simples, como a “água bebida na concha da mão” (QUINTANA, 2005, p. 942) que toca o intangível.

Seja na cosmicidade da infância, na atitude de revolta, no jogo de esconderijo e negação ou na fuga pela transcendência, as relações com a temporalidade, por meio desse imaginário, revelam que é a própria poesia que propicia a purificação, a partir da comunhão do sagrado com o profano. Em virtude disso, Mario Quintana ensina ao seu leitor que, embora a sua vida não tenha sido um romance, ela não passou por passar, pois “Nada jamais continua/Tudo vai recomeçar!”.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia – Corpus

QUINTANA, Mario. **A cor do invisível**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2005a. (Coleção Mario Quintana. Organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia Tânia Franco Carvalho).

\_\_\_\_\_. **Apontamentos de História Sobrenatural**. São Paulo: Globo, 2005b. (Coleção Mario Quintana. Organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia Tânia Franco Carvalho).

\_\_\_\_\_. **A rua dos Cataventos**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2005c (Coleção Mario Quintana. Organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia Tânia Franco Carvalho).

\_\_\_\_\_. **Baú de Espantos**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2006. (Coleção Mario Quintana. Organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia Tânia Franco Carvalho).

\_\_\_\_\_. **Canções**. São Paulo: Globo, 2005d. (Coleção Mario Quintana. Organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia Tânia Franco Carvalho).

\_\_\_\_\_. **Esconderijos do Tempo**. 3 ed. São Paulo: Globo, 2005e. (Coleção Mario Quintana. Organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia Tânia Franco Carvalho).

\_\_\_\_\_. **Espelho Mágico**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2005f. (Coleção Mario Quintana. Organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia Tânia Franco Carvalho).

\_\_\_\_\_. **O aprendiz de Feiticeiro**. 2ed. São Paulo: Globo, 2005g. (Coleção Mario Quintana. Organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia Tânia Franco Carvalho).

\_\_\_\_\_. **Porta Giratória**. 2ed. São Paulo: Globo, 2007. (Coleção Mario Quintana. Organização, plano de edição, cronologia e bibliografia Tânia Franco Carvalho; fixação de texto Lúcia Rebello e Suzana Kanter).

\_\_\_\_\_. **Preparativos de viagem.** 2ed. São Paulo: Globo, 2008. (Coleção Mario Quintana. Organização Tânia Franco Carvalho; fixação de texto Lúcia Rebello e Suzana Kanter).

\_\_\_\_\_. **Sapato Florido.** 2ed. São Paulo: Globo, 2005h. (Coleção Mario Quintana. Organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia Tânia Franco Carvalho).

\_\_\_\_\_. **Velório sem defunto.** 2ed. São Paulo: Globo, 2009. (Coleção Mario Quintana. Organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia Tânia Franco Carvalho).

### **Bibliografia Teórico - Crítica preliminar:**

A BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira. 2ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões, Livros VII, X e XI.** Tradução de Arnaldo do Espírito Santo / João Beato / Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família.** Tradução de Dora Flaksman. 2ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. **O homem diante da morte.** Tradução de Luiza Ribeiro. 1ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ARISTÓTELES. Física. **Livro IV, Seção C (O Tempo).** Tradução de William de Siqueira Piauí. Disponível em: <http://producaom.wikidot.com/anexo-3-13-fisica-de-aristoteles-livro-iv>, 2010.

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

\_\_\_\_\_. **A chama de uma vela.** Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

\_\_\_\_\_. **A dialética da duração**. Tradução de Marcelo Coelho. 2ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. **A intuição do Instante**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Verus, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Poética do Devaneio**. 2 ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Terra e os devaneios do repouso**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

BECKER, Ernest. **A Negação da morte**. Tradução de Otávio Alves Filho. São Paulo: Circulo do Livro, 1978.

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

BERGSON, Henri. **O Pensamento e o Movente**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.

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

\_\_\_\_\_. **Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária**. In: Teresa, *Revista de Literatura brasileira*. n. I. São Paulo: USP, 2000. p. 9 – 47.

BOUTANG, Pierre. **O tempo** – ensaio sobre a origem. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

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

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Editorial, 2007.

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

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012

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

CHEVALLIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 20 ed. Tradução de Vera da Costa e Silva ...[et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. Tradução de Alberto Pucheu. Terceira margem. Revista do Programa de Pós-Graduação em ciência da literatura. UFRJ. Anexo IX, n.11, 2004.

\_\_\_\_\_. **Poesia, paisagem e sensação**, publicado na Revista de Letras UFC- NO 26 . 34 - Vol. (1) - jan./jun. - 2015. Disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15974/1/2015\\_art\\_mcollotraducao.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15974/1/2015_art_mcollotraducao.pdf)

\_\_\_\_\_. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

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

DELUMEAU, JEAN. História do medo no Ocidente 1300 - 1800. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

DURAND, Gilbert. **A imaginação Simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. 6 ed. Lisboa: Edições 70, 1993.

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

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

\_\_\_\_\_. **O Imaginário**. Tradução de Renée Levié. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.

\_\_\_\_\_. **Mito do Eterno Retorno**: Cosmo e História. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992a.

\_\_\_\_\_. **O Sagrado e o Profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992b.

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.

FRANCHETTI, Paulo. **História literária: um gênero em crise**. In: *SEMEAR: Revista da cátedra padre Antônio Vieira de estudos portugueses*. Rio de Janeiro, n. 7, 2002.

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

GUYAU, Jean-Marie. **A gênese da ideia de tempo e outros escritos**. Tradução de Regina Schopke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Editora, 2010.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio C.F. Neto São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARRIS, Wendell V. **La canonicidad**. In: SULLÁ, Enric (Org.). *El canon literário*. Madrid: Arco, 1998. p. 37 – 60.

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

\_\_\_\_\_. **Ser e tempo**. Parte I. 15ªed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

JAUSS, Hans Robert. **A História da literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 5ed. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

\_\_\_\_\_. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ : Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O desenvolvimento da personalidade**. Tradução de Frei Valdemar do Amaral. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

LEVINAS, Emmanuel. **Deus, a morte e o tempo**. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Almedina, 2003.

MELETINSKI, E.M. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora F. Bernardini...[et al.] São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1971.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria E. G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando d' Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORIN, EDGAR. **O homem e a morte**. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa: Publicações Europa América, 1970.

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

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **Signos em Rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RODRIGUES, Claufe & MAIA, Alexandra. **100 anos de poesia – um panorama da poesia brasileira no século XX**. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário**. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2011.

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

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora UnB, 2003.

VON FRANZ, Marie- Louise. **A sombra e o mal nos contos de fadas**. São Paulo: Paulus 1985.

\_\_\_\_\_. **O Caminho dos Sonhos** - em conversa com Fraser Boa. Tradução Roberto Gambini São Paulo: Cultrix, 1988.

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

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