

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

toda a gente lê no azul mais alto o seu destino

Poesia e imaginário em *Giraluz*, de Augusto Meyer

MARCELA WANGLON RICHTER

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

toda a gente lê no azul mais alto o seu destino

Poesia e imaginário em *Giraluz*, de Augusto Meyer

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Mestrado em História da Literatura da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

MARCELA WANGLON RICHTER

Prof^a Dr^a Raquel Rolando Souza
Orientadora

Julho de 2007.

Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Mãe:

Esse trabalho te pertence, como é teu meu coração. És a minha raiz forte... E quando eu me tornar raiz, é o teu exemplo que vou seguir. Contigo, aprendi a conduzir minha vida com as duas asas, razão e emoção, luta e amor, intelecto e coração. As mesmas duas asas que encontrei em Meyer e Bachelard. O que tenho de melhor em mim é fruto do que aprendi contigo. Amo-te, mãe-figueira.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho é o meu coração. Sofrido e sonhado, sua realização furtou-me das pessoas que mais amo e que sempre aceitaram a minha longa ausência. A todos que convivem comigo e compreenderam que o meu amor pela poesia e toda minha insegurança exigiu essa entrega, agradeço muito comovida:

Ao meu namorado Eduardo, por toda Beleza compartilhada;

Ao meu irmão Matheus, meu filho do coração e com quem aprendi a ficar forte na adversidade;

Ao meu irmão Pablo, que do alto de sua discrição, esconde um coração enorme e cheio de amor;

À Maria, minha avó, que tanto amo e a quem devo tudo. Vó, para sempre comigo, nossa imagem diante do mar. No encontro que nos transcendia, aprendi contigo a ouvir as canções da Natureza, voz da poesia;

À Tia Bolinha e ao Tio Zeca, que sempre me acolheram, com muito carinho, na casa de praia para que eu pudesse ficar próxima do mar, paixão de sempre;

À Valéria, minha amiga de amor eterno, companheira de todas as lutas, com quem aprendi muitas lições de uma prática de pesquisa e de magistério com amor e alegria;

Ao Paulo, personagem lindo dessa caminhada, por tornar a minha vida mais alegre com seu humor e sua inteligência;

Ao Enio, Ogum guerreiro, por ter-me ajudado a recuperar o equilíbrio nos momentos mais difíceis desse trabalho,

Ao Luciano, querido companheiro do mestrado, pela disponibilidade em atender o pedido de revisão do abstract;

À Cristina Dias, professora a quem admiro muito e a quem devo alguns dos diálogos mais bonitos e produtivos que tive na universidade;

À Maria Cristina Teixeira, profissional brilhante, pessoa inesquecível, agradeço por incentivar e ajudar a mim, à Valéria e ao Dionei com o amor e o carinho que nos tornaram pessoas melhores;

À Aimée, por seu amor irrestrito pela literatura e pela vida;

À Néa, por ser a Néa, alma iluminada e iluminante;

Ao professor Carlos Baumgarten, exemplo de tudo aquilo que um professor comprometido deve ser. Professor, obrigada por estar ao meu lado e por ter-se empenhado na busca pela bolsa junto à CAPES. Sou muito grata a todos os seus ensinamentos, mais uma vez, muito obrigada;

Aos meus alunos da turma de Teoria da Literatura II, na qual desenvolvi o estágio, quero agradecer pelo diálogo humano e pela amizade que se vai desenvolver para vida toda;

A todos os funcionários de todas as bibliotecas pelas quais passei, em especial, para os da FURG;

Ao Cícero e à Rosaura pela paciência e competência de sempre;

Ao CNPq pela bolsa nos três felizes anos de pesquisa na graduação e

À CAPES pela bolsa concedida no mestrado.

Quero fazer um agradecimento muito, muito especial:

À Raquel, fada-madrinha, minha mestra na arte da vida e das palavras, figura mais decisiva na minha caminhada rumo à poesia. Professora, quando te conheci fui apresentada à poesia, encontrei a mim mesma. Obrigada por tudo, meu coração sempre contigo e

Ao Dionei, gênio, lúcido coração clareando minhas noites. Amigo, obrigada por todos os momentos de encontro nas horas de angústia e medo diante da grandeza da poesia.

Alma cheia, deixa cair os sonhos como as flores.

Augusto Meyer

RESUMO

Luz, palavra, paixão e movimento. A conciliação vertiginosa desses elementos perfaz a obra poemática *Giraluz* (1928), de Augusto Meyer, e institui, em seu âmbito, um universo onírico que nasce sob a égide da transcendência. Nesse sentido, esta dissertação analisa a formação e a dinâmica do cosmos imaginário presente na referida obra. O fio condutor deste percurso exegético contempla o vínculo mítico estabelecido entre o poeta gaúcho e a imagem primordial do Ar. O arquétipo ressurgue sob o duplo papel iniciatório: dirige os devaneios poéticos de libertação e integração à totalidade cósmica e responsabiliza-se pelo nascimento do mito de Ícaro. Considerando tal proximidade, proponho uma leitura da poesia de Meyer a partir do horizonte filosófico e simbólico erigido pelo mito. Almejo a demonstrar que, no sopro encantador do poeta, vibra o vento dialético da criação, capaz de transformar ascensão em ordem e queda em desordem. Concebida a partir desse prisma, *Giraluz* pode localizar-se como obra intervalar no conjunto da produção poética de Meyer, já que é responsável por um dos momentos mais fecundos do Modernismo sul-rio-grandense – encantador pela sinceridade comovente de seu depoimento humano, singular pela beleza com que expressa o sonho finalmente conquistado.

ABSTRACT

Light, word, passion and movement. The vertiginous conciliation of these elements constitutes Augusto Meyers' poetic work *Giraluz* (1928) and establishes an oneiric universe that is born under the support of transcendence. In that sense, this thesis analyses the formation and the dynamics of the imaginary cosmos present in the mentioned artwork. The guide for this exegetic path contemplates the mythical bond observed between the *gaúcho* poet and the primordial image of the Air. The archetype resurges under double initiating role: it drives the poetic daydreams and the integration to the cosmic totality and takes the responsibility for the birth of Icarus' myth. Considering such proximity, I propose a reading of Meyer's poetry from the philosophical and symbolical perspective raised by the myth. I intend to show that in the poet's wonderful breath the baroque creation wind vibrates, which is capable of transforming ascension into order, fall into disorder. Conceived from this prism, *Giraluz* can be situated as na artwork in Meyer's poetic production set, since it is responsible for one of the most fruitful moments of modernism in Rio Grande do Sul – wonderful due to the impressive sincerity of its human testimonial, singular for its beauty with which it expresses the finally achieved dream.

SUMÁRIO

REFLEXÕES	
INICIAIS	
.....	10

1 O SONHADOR DO AR E SUA IDENTIDADE

1.1 O ser aéreo: um cantor da liberdade.....	26
1.2 A imaginação simbólica.....	35
1.3 Imaginário aéreo e o tempo mítico: a superação da cronologia.....	46
1.4 A dualidade espacial: o sopro criador.....	58

2 ÍCARO NO CÉU DO PAMPA: ENTRE ORDEM E DESORDEM, A PALAVRA

2.1 O trajeto antropológico da imagem.....	73
2.1 Poesia: a estrela que significa.....	79
2.2 Na poiesis dos devaneios de vôo, a reinvenção do mito.....	91

3 NA POESIA DO PASSADO, O SOPRO DO REENCONTRO

3.1 A infância como iluminação.....	102
3.2 Elegia do limão verde: o perfume da cosmogonia.....	113
3.3 Ascensão e queda, passado e esquecimento.....	121
3.4 Ciranda: a imagem do tempo.....	126
3.5 Galpão: espelho muito particular.....	133
3.6- O milagre do renascimento.....	140

REFLEXÕES**FINAIS**

.....
.....149

REFERÊNCIAS

.....
.....157

REFLEXÕES INICIAIS

*Álamo leve lá no alto,
árvore fina exilada na paisagem,
irmão esbelto, como nós somos parecidos!*

Augusto Meyer

Iniciei minhas primeiras inserções como pesquisadora no estudo da poesia brasileira, na condição de bolsista do CNPq, através do projeto *O Orfeu desconcertado: a escrita autobiográfica em Murilo Mendes*, pelas mãos seguras e afetuosas da Professora Raquel Rolando Souza, pesquisadora responsável pela referida investigação. Durante o período que se estendeu de 2002 a 2004, dediquei-me ao estudo do gênero autobiográfico através da análise da prosa poética *A Idade do serrote* (1968), autobiografia do poeta referido. Além disso, procurei observá-la em consonância à obra poemática *As metamorfoses* (1944) e destaquei o parentesco temático que se estabelece entre ambas, no que concerne fundamentalmente a uma intensa recorrência das imagens da infância, bem como a semelhante idealização atribuída ao passado.

Durante esse período, apresentei e publiquei ensaios que contemplavam o resultado de minhas investigações, além de aprofundar o estudo acerca do gênero lírico e gênero autobiográfico e iniciar o contato com as teses vinculadas ao imaginário e à mitologia.

Ainda no período de minha participação no projeto, instigada pela professora Raquel e seguindo os impulsos de minha curiosidade, iniciei o contato com alguns dos companheiros de época de Murilo Mendes, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Cecília Meireles, os quais lia com semelhante amor, motivação e interesse com que estudava o meu *corpus* de pesquisa.

Talvez por essa razão, após ingresso no Programa de Pós-Graduação em Letras História da Literatura da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, tenha sentido a necessidade de ampliar o campo de investigação dos meus estudos sobre poesia brasileira modernista, escolhendo, portanto, uma nova poética que servisse de *corpus* para a consecução do pré-projeto de mestrado, sem, com isso, relegar a possível continuidade da pesquisa com Murilo Mendes.

Expondo esse anseio a minha orientadora, percebi que ela já havia acolhido com carinho e inegável interesse essa possibilidade. Relatei-lhe, então, que dentre os poetas que perfaziam seu atual *corpus* de pesquisa, eu tinha especial afeição por Meyer. Assim sendo, decidimos juntas que meu projeto versaria sobre a poética de Augusto Meyer, a qual, segundo ela, eu deveria começar a ler sob a senda aberta pelas teses vinculadas ao imaginário, dado o ineditismo desta perspectiva para a abordagem da referida obra.

Adotando a preciosa sugestão de minha orientadora, após ter lido a obra completa de Meyer e ter localizado o lugar por ele ocupado no Modernismo gaúcho e brasileiro, dediquei especial atenção a *Giraluz*, obra que ainda não havia recebido um estudo mais minucioso por parte da crítica.

Com efeito, descobri em *Giraluz*, ao longo do ano, um ventre prenhe de simbologias, mitos e arquétipos vinculados a sonhos ancestrais de liberdade e transcendência, nutridos pela humanidade em todas as épocas, o que possibilitaria, neste sentido, uma fecunda leitura pelo viés das teorias do imaginário. Desse modo, determinada a realizar um trabalho que pudesse contribuir com a compreensão da poesia de Augusto Meyer, no segundo semestre de 2005 decidimos, juntas, apostar na novidade e partir para a escritura de meu projeto definitivo para a dissertação de mestrado.

Após proceder à escolha de *Giraluz*¹ e definir a abordagem para a sua apreciação, busquei a recepção crítica da poesia de Augusto Meyer, no intuito de focalizar as leituras realizadas do *corpus* de análise, extrito sensu. Para minha surpresa, ao consultar a crítica sobre a produção de Meyer, percebi que os estudos dedicados a *Giraluz* são tão poucos quanto semelhantes. Constatei, ainda, a incisiva preferência da crítica pelo estudo de obras como *Coração Verde* (1926) e *Poemas de Bilu* (1929).

A despeito da carência de estudos que contemplassem a obra por mim elencada, acredito ser de fundamental relevância o destaque de algumas apreciações que me auxiliaram a situar *Giraluz* no contexto da produção poética de Meyer. Desse modo, destaco quatro estudos que forneceram os subsídios iniciais para a melhor compreensão do lugar ocupado por Meyer no Modernismo, os quais discutirei respeitando sua ordem cronológica, a fim de apontar as transformações e avanços pelos quais passou a recepção crítica da poesia do autor.

No texto intitulado *A poesia de Augusto Meyer e a infância*², que acompanha a edição da poesia completa do autor, Carlos Dante de Moraes realiza um estudo temático da obra do poeta. O foco adotado pelo crítico evoca o trato com a memória e as relações que esta urde com o tempo e com o homem. Para o crítico, Meyer concebe a infância como motivo para a criação literária e para o constante evasãoismo:

A infância aparece, então, como um encantador segmento de tempo, embebido de emoção e sentimentalismo, em que a bruma confusa não tolda o sol radiante. E se o adulto é um poeta, melhor que ninguém pode estimar a sua infinita valia e compreender o quanto ela, nos seus objetivos inconscientes, se aproxima da sua finalidade de artista e criador.³

Ao perseguir a forte recorrência das imagens da infância na poesia de Meyer, Moraes não se fecha em um projeto unilateralista, que visa apenas à apreciação das mesmas. O autor afirma que a relação entre Meyer e a infância não se restringe apenas ao retorno ao passado. De acordo com o ensaísta, a poesia de Meyer reúne duas posturas distintas: a primeira refere-se à evocação do passado e a outra se firma como um meio

¹ MEYER, Augusto. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957. Todas as referências sobre as obras poemáticas de Meyer, referidas neste trabalho, são retiradas desta edição.

² MORAES, Carlos Dante de. *A poesia de Augusto Meyer e a infância*. In: MEYER, Augusto. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

³ Id. *Ibid.* p. 281.

próprio da infância de conceber a realidade. Para Moraes, a obra de Meyer trabalha com um constante olhar de descoberta, ternura e contentamento que caracterizam a percepção infantil do mundo:

Temos para nós que Augusto Meyer foi poeta, enquanto pode de certo modo identificar-se com o sentimento e embevecimento do menino novinho que escancara os olhos ante as coisas cotidianas, os acontecimentos triviais. [...] O ciclo poético coincidirá com a infância neste sentido: enquanto fez versos, Augusto se sentira ou tentara colocar-se na situação de um ser novo, virgem, inicial, como a criança que descobre no dia-a-dia milagres e angelitades.⁴

Moraes destaca a obra *Coração verde*⁵, terceiro livro de poesias de Meyer, como o ápice desse olhar pueril: “Nada iguala em *Coração Verde*, o sentimento da natureza. Provindas de todos os elementos, imprime-se em regra na sensibilidade da criança, naqueles anos ingênuos em que tudo é passa-tempo descuidado, uma infinidade de sensações confusas.”⁶

Ao debruçar-se sobre *Giraluz*, obra que sucede *Coração verde*, o crítico afirma que a mesma concretiza duas atitudes definidoras da poesia de Meyer: a volta ao tempo pretérito e a maturidade estética que o poeta passou a experimentar a partir da obra referida. Com relação ao primeiro aspecto, Moraes afirma que *Giraluz* marca o início dos inumeráveis retornos ao passado, procedimento que será recorrente em toda a poesia de Meyer: “*Giraluz* é um admirável momento de equilíbrio. E, pela primeira vez, se debruça sobre o passado... *Coração Verde* é presente, quase que só o presente, na revelação da natureza. Agora, porém, verificou-se um retrospecto fundo, nesse olhar que busca, nostalgicamente, o passado.”⁷

No que se refere ao segundo aspecto, o autor destaca, em *Giraluz*, a ocorrência do salto estético empreendido pelo poeta. A partir dessa obra, Meyer alia a nota simbolista que predominava em seus primeiros versos desde *A Ilusão querida* (1923), às conquistas do Modernismo incipiente:

⁴ Id. Ibid. p. 282

⁵ A obra poética de Augusto Meyer publicada pela Livraria São José, sob a supervisão e seleção do próprio poeta, respeita a seguinte ordem cronológica: *Alguns Poemas* (1923), *Coração verde* (1926), *Giraluz* (1928), *Duas orações* (1928), *Poemas de Bilu* (1929), *Literatura e poesia* (1931), *Folhas Arrancadas* (1944) e *Últimos Poemas* (1955). As obras *A Ilusão querida* (1923) e *Sorriso Interior* (1930) foram suprimidas pelo poeta. No que se refere á prosa memorialística, Meyer publicou ainda *Segredos da infância* (1949) e *No tempo da flor* (1966).

⁶ Id. Ibid. p. 285.

⁷ Id. Ibid. p. 290.

Giraluz é um remate, um aparente impasse, estimulante e criador. Ou o poeta, na procura da beleza lírica, continua a repetir, forçando-a, a nota da simplicidade, pureza, inocência, virgindade, etc, ou rompe com todos os seus processos, buscando o objetivo num registro muito diverso. E é esta solução que adota.⁸

No curso de seu texto, Moraes dá prosseguimento a uma análise mais detida da obra *Poemas de Bilu* (1929). O autor salienta que Meyer se oculta em Bilu, utilizando-se do descompromisso da criança, de seu ímpeto brincalhão e jocoso a fim de fazer emergir um complexo e produtivo momento de experimentalismo:

Na crise que o poeta chegou, Bilu é a sua maneira moleque e travessa de ser criança. Solista consumado, debalde tocará sonatas, cavaquinhos, prelúdios, em contraponto sarcástico. Contará, com melodia meio séria meio bufa, baladas, canções, madrigais. A frase da gíria, o traço grosso e satírico, a falta de pontuação e a gramática errada por cálculo.⁹

Por outro lado, Moysés Vellinho, no ensaio *Augusto Meyer: poeta e crítico*¹⁰, percorre a poesia do autor estabelecendo um estudo de poética, no qual defende a tese de que Meyer foi o poeta gaúcho que melhor se soube utilizar das conquistas logradas pelo Modernismo: “Impossível negar que foi através das franquias do Modernismo que Augusto Meyer, antes um tímido sonetista, pôde expandir à vontade seu agudo senso lírico, convertendo-se num dos valores incontestáveis da moderna poesia brasileira.”¹¹

No entanto, esse ensaísta destaca que a influência da proposta modernista na poesia de Meyer não significou adesão cega aos preceitos do Modernismo, pelo contrário: “se é possível distinguir em arte o conteúdo do continente, convém observar, desde logo, que a influência exercida sobre ele pelo movimento foi mais de forma que de substância.”¹²

Vellinho instaura a discussão acerca do ideário modernista no contexto literário gaúcho, ao mostrar que o poeta não se desfez do Simbolismo, estética que marca visceralmente seu fazer artístico. Para Vellinho, Meyer consegue integrar não apenas as duas estéticas, mas acolhe igualmente a feição regionalista buscada na ligação com o pampa gaúcho.

⁸ Id. Ibid. p. 290.

⁹ Id. Ibid. p. 291.

¹⁰ VELLINHO, Moysés. *Augusto Meyer: poeta e crítico*. In: *Letras da Província*. Porto Alegre: Globo, 1960.

¹¹ Id. Ibid. p. 31.

¹² Id. Ibid. p. 32.

No que se refere a *Giraluz*, Vellinho observa-a através da comparação a *Coração verde*. O crítico afirma que na obra de 28:

Tinha findado o encantamento. O fantasma, nos poemas ensolarados do livro anterior mal e raramente deixa entrever a sombra de seu vulto magro e silencioso, é agora mais assíduo. Luz e sombra alternam-se, misturam-se, num jogo incerto e sem solução. Qualquer coisa obscura e fascinante turva freqüentemente o contorno sadio das imagens. Sente-se-lhe, por vezes, na surda inquietação das idéias, a proximidade do abismo onde flutuam todas as coisas. A efusão anterior desapareceu. O contato temporal com a vida já não lhe diz tudo. Há mudos apelos, apelos que vêm não se sabe donde, insistentes, imperiosos, a reclamar, em nome não se sabe de que, uma parte na festa dos sentidos.¹³

Sobre Meyer em *Giraluz*, Vellinho refere ainda: “Solicitado por forças diversas, às vezes opostas, deixa-se ficar entre elas sem optar, antes procurando combiná-las através do hábil jogo de contrastes que se observa em *Giraluz*.”¹⁴ Em decorrência disso, a materialização dos paradoxos que compõem a obra pode ser percebida na multiplicidade temática que a perfaz: “Alma e instinto, unção e concupiscência, o gosto do tempo e o arrepio do absoluto, o sortilégio do folclore e as marcas da realidade, os acentos da tradição local e as velhas inspirações do mundo, - tudo fala pela mesma voz, através do mesmo espírito de comovida aceitação.”¹⁵

Vellinho conclui a discussão esclarecendo que a poesia de Augusto Meyer surge a partir de uma voz lírica profundamente comprometida com seus próprios anseios, na qual o avassalador subjetivismo emerge como a linha de força mais importante de seu projeto poético.

Nessa perspectiva, em tese de doutoramento intitulada *A evidência mascarada: uma leitura da poesia de Augusto Meyer*¹⁶, geradora do livro homônimo, Tania Carvalhal aprofunda, sobremaneira, o olhar sobre essa voz lírica de que nos fala Vellinho. A autora parte da premissa de que o conjunto da produção poética de Augusto Meyer é marcado por um profundo diálogo do “eu” consigo, no intento que este demonstra em compreender-se e encontrar um sentido maior para a vida.

¹³ Id. Ibid. p. 42.

¹⁴ Id. Ibid. p. 43.

¹⁵ Id. Ibid. p. 43.

¹⁶ CARVALHAL, Tania. *A evidência mascarada: um estudo da poesia de Augusto Meyer*. Porto Alegre: L & PM, 1984.

Para a autora, o poeta quer desmascarar a si mesmo, desvelar-se por completo. Nesse âmbito, o diálogo entre a atitude que permeia a poesia de Meyer e a sua postura como crítico de literatura é destacado. Carvalho demonstra que a clara preferência do crítico, em sua obra ensaística, por aqueles autores que transfiguram a realidade aparente e indagam o que se oculta, não é fator aleatório. Ao observar a produção ensaística deixada por Meyer, a autora afirma que esta se destaca pela investigação psicológica dos personagens que se propõe a analisar, na tentativa de captar o ser subterrâneo que habitava o interior dos mesmos. O crítico-Meyer pretendia demonstrar que os seres são sempre duais, porquanto vivenciam constantemente uma relação entre essência e aparência.

Não é por acaso que Meyer estudou com afinco a obra de Machado de Assis, que, para ele, expressava plenamente as contradições que permeiam a alma humana. Sobre a obra machadiana Meyer dedicou longos anos de pesquisa, elaborando teses e estudos sobre a mesma, que o projetaram nacionalmente, versando sempre sobre o desvendamento das motivações ocultas dos sujeitos, quase sempre mascaradas. Desse modo, os ensaios críticos de Augusto Meyer apresentam um caráter desmascarador, uma vez que para o autor há sempre por debaixo da superfície textual um sentido que se oculta.

Por essa razão, o trabalho de Carvalho visa à observação da poesia completa do autor em uma estreita relação com sua obra ensaística, acrescida da observação de seus Cadernos de Apontamento¹⁷, bem como de sua prosa memorialística. Ainda que se volte com mais intensidade para a observação de *Poemas de Bilu e Literatura e Poesia*, a autora intenta fornecer um panorama sobre a obra poética e ensaística do poeta e crítico de arte, apontando as principais características das obras desse que se inscreve como um dos maiores poetas do Modernismo e, igualmente, um dos grandes ensaístas de nossas letras no curso do século XX.

Ao longo de seu estudo, a autora mostra como Augusto Meyer se desvincula da matriz parnasiano-simbolista através da qual inicia sua carreira poética na década de 20 do século passado, para, em um momento intermediário, aderir ao Modernismo. Neste, o poeta encontra o impulso inicial para o experimentalismo lingüístico, seguido da pesquisa estética

¹⁷ No intuito de registrar a evolução das idéias que se formavam paralelamente às leituras que fazia, Augusto Meyer escreve os *Cadernos de Apontamento*. Trata-se de nove cadernos os quais pertencem a diferentes épocas da vida do poeta e nos quais podem ser encontradas reflexões sobre arte, literatura, filosofia e esboços de seus poemas.

e da problematização da expressão poética, processos característicos das vanguardas européias. Carvalho ressalta a retomada da postura de estréia pelo autor, que se pautava pelo rigor formal, atenção à musicalidade e o poder evocativo das palavras, processos típicos da estética simbolista.

Apesar das diversas nuances e fases pelas quais passou a poesia de Meyer, Carvalho destaca a recorrência de certos temas na poética do autor, procedimento que a unifica, tornando-a portadora de uma identidade facilmente reconhecível pelo leitor. A autora assinala que a poesia de Meyer, quando observada em sua totalidade, adquire um caráter circular, o que a leva a caracterizar o universo literário do poeta como um eterno diálogo entre si: “Nele, como uma caixa de ressonâncias, os textos se falam e se respondem. Temas, motivos e imagens migram de uma obra para outra porque travam um continuado diálogo entre si.”¹⁸

Nesse sentido, a poesia de Meyer, em qualquer fase, terá sempre uma inclinação para a sondagem interior, o que denota a tentativa angustiante de um “eu” perdido e fragmentado que almeja o encontro de uma explicação para a existência: “A reflexão toma por base a dialética entre o ser e o parecer, que não é outra senão a aparência que oculta e revela a essência do ser. Há sempre, portanto, uma reiteração da dualidade de sentido, uma relação entre o que é e o que parece ser.”¹⁹ Ainda que não expresse categoricamente, o estudo desenvolvido por Carvalho parece inclinar-se à aproximação entre a poesia de Meyer e o platonismo que, posteriormente, será questionada por Donald Schüller.

Todavia, antes de analisar a abordagem feita por Schüller, interessa-me ressaltar outros dois aspectos do trabalho de Carvalho: a linhagem comparatista que avulta em sua tese e sua postura diante de *Giraluz*. No que se refere ao primeiro aspecto, Carvalho afirma que, em decorrência da constante investigação introspectiva dramatizada no espaço poemático de Meyer, sua lírica ganha uma feição profundamente universal, na medida em que será palco dos anseios, frustrações e medos do ser. Por perceber a afinidade da poesia do autor gaúcho com os que perseguem a essência oculta do ser, Carvalho abre espaço para a Literatura Comparada. Valendo-se da erudição e da sensibilidade que a afirmaram como pesquisadora contumaz dos estudos comparatistas, Carvalho pontua o diálogo entre a

¹⁸Id. Ibid. p. 16.

¹⁹ Id. Ibid. p. 23.

poesia de Meyer e alguns dos grandes nomes da literatura ocidental, associando a mesma ao que denomina de os grandes “desmascaradores”: Dostoievski, Machado de Assis, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, dentre outros.

Contudo, ainda que estreite o vínculo entre a poesia de Augusto Meyer e a literatura ocidental, o percurso exegético da crítica respeita a permanente tentativa de apontar a relação dessa lírica com seu pago de origem. Para a autora, a universalidade da poesia de Meyer não implica uma perda de vínculo com a terra natal, pelo contrário: sua poesia materializa uma intensa afetividade para com o Rio Grande do Sul, o que revela a tentativa de enraizamento evidenciada pelo poeta, que busca o particular como meio de fixar sua origem e individualidade. Nessa perspectiva, o tom memorialístico e a recorrência das imagens da infância também marcarão a poesia em questão, pois, voltando ao passado, o sujeito tentará encontrar, simultaneamente, evidências que possam responder aos seus questionamentos contemporâneos e um refúgio para suas dores e angústias existenciais.

Em relação a *Giraluz*, Carvalhal reforça a idéia de Moraes. A autora afirma que através dessa obra o poeta atinge uma profunda expressividade compositiva, na medida em que nela “um melhor domínio no plano da linguagem vai ser logrado.”²⁰

Além da mudança no plano estético, Carvalhal destaca na obra a manifestação do estado de fragmentação vivenciada pelo sujeito lírico presente em *Giraluz*. Segundo a autora, esta pode ser percebida na exploração dos contrários que perfazem nossa existência, e que na obra referida aparecem expressos, sobretudo, pelo par antitético luz X sombra, formador das metáforas mais recorrentes de seus poemas: “Giraluz é a própria duplicidade posta a nu. [...] Por isso a expressão poética é agora um jogo fechado de luz e sombra, com predominância dessa última[...]”²¹. Desse modo, para Carvalhal, na tentativa de conciliar contrários e apontar soluções para a fragmentação do eu, na atmosfera do livro “o dramático da expressão vai ganhar um matiz noturno e uma feição supra-real.”²²

O trabalho proposto por Tania Carvalhal aprofunda intensamente o olhar soerguido pelos anteriores e fornece subsídios para novas percepções da obra de Meyer. Nessa medida, Donaldo Schüller, a seu turno, na obra *A poesia no Rio Grande do Sul*²³, apresenta

²⁰ Id. Ibid. p. 79.

²¹ Id. Ibid. p. 79.

²² Id. Ibid. p. 79.

²³ SCHÜLLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

novos caminhos para a abordagem da mesma. Inicialmente, Schüller pensa melhor a relação de Meyer no Modernismo. Apoiado na proposta de Guilhermino Cesar²⁴, o autor afirma que o movimento modernista deflagrado em São Paulo não teve o mesmo impacto ao aportar em terra gaúcha. Se lá houve revolução, por aqui os poetas mantiveram uma outra relação com o projeto artístico em voga no centro do país. Por essa razão, Donaldo Schüller assinala que a renovação da poesia respeitou seu vínculo com a tradição:

O movimento renovador desencadeado em São Paulo foi uma das tendências que se fez sentir aqui, nos anos 20. Como os poetas do Rio Grande do Sul estavam atentos ao que se passava na Europa, também não se mantiveram alheios às vanguardas do país. Mas o interesse por soluções novas não os levou a se subordinarem a preceitos poéticos alheios. Entraram em processo de renovação sem esquecer o legado local.²⁵

No sul, ao contrário do que ocorreria no resto do Brasil, o Simbolismo consagrou-se em um influente e bem-sucedido movimento estético, que impossibilitou à poesia sulina o abandono a esse vínculo. Ocorre, outrossim, que muitas das transformações reivindicadas pelo movimento já estavam sendo amplamente desenvolvidas no Rio Grande do Sul. Assim, uma das pedras de toque do modernismo paulista, qual seja, a valorização da história local, almejando à captação das particularidades de uma determinada região, já havia deitado raízes em solo gaúcho com a literatura regional presente no Partenon Literário²⁶.

No anseio de caracterizar todas as correntes estéticas desenvolvidas nos anos vinte, Schüller propõe o seguinte quadro classificatório: “poesia referencial / poesia não-referencial; poesia rural / poesia urbana; poesia rio-grandense / poesia amazônica; poesia

²⁴ Schüller retoma e amplia a tese de Guilhermino Cesar. Para Cesar, diferente do que ocorreu no centro do país, o Simbolismo no Rio Grande do Sul aproximou-se dos rumos que o movimento assumiu na Europa, local em que o mesmo superou a força da estética parnasiana e firmou-se como o fundador da Modernidade, em fins do século XIX. CESAR, Guilhermino. *A vida literária*. In: Rio Grande do Sul: terra e povo. 2. ed. Porto Alegre : Globo, 1969.

²⁵ Id. Ibid. p. 144.

²⁶ Através da Sociedade Partenon Literário, fundada na cidade de Porto Alegre, em 1868 tem início, no sul do país, a literatura de cunho regionalista. Os autores que compunham tal agremiação, devidamente embebidos pelo Romantismo, demonstravam forte atração pelo passado sul-rio-grandense, especialmente naquilo que os aproximava dos ideais de liberdade logrados pela Revolução de 1835. A seu turno, o peão de estância, firmando-se como símbolo deste passado, ocupou o lugar dedicado ao índio e ao negro na literatura produzida no centro do país. Tal tratamento dispensado à figura do gaúcho propiciou o renascimento da figura mítica do Monarca das coxilhas, cavalheiro corajoso e libertário dos pagos gaúchos. Para outros esclarecimentos acerca da importância cultural e social do legado deixado pela Sociedade Partenon Literário, consultar CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Editora Globo: Porto Alegre, 1971.

local / poesia universal; poesia do sensível; poesia ontológica.”²⁷ O autor ressalta o fim didático de seu procedimento prevenindo o leitor acerca do enquadramento dos poetas nesta ou naquela categoria. Prova disso é o fato de que em determinados casos um poeta pode situar-se em mais de uma tendência, conforme ocorre com Meyer. Ao transitar por todas as vertentes literárias, imprimindo nas mesmas a marca subjetiva e inquiridora, o poeta representa um momento único na poesia sulina, ocupando sozinho o lugar destinado à poesia ontológica: “Augusto Meyer mostra-se poeta globalizador. Todas as tendências confluem nele e, na centralidade que ocupa, alimenta todas. Por notarmos nele a constante tendência de explorar os fundamentos do que é, designamos de ontológica a sua poesia.”²⁸

Em espaço destinado ao estudo da poesia ontológica, dedicado exclusivamente ao poeta no capítulo intitulado *Augusto Meyer: ruptura e integração*²⁹, Schüller estuda-o como aquele que, voltado para si, desentende-se consigo e aponta a incomunicabilidade vivenciada pelo ser. Permanecem nessa assertiva, ecos do pensamento de Carvalhal, no que se refere ao conflito entre essência e aparência, a que dilacera o sujeito. Contudo, o autor nega o platonismo: “Platão concebia além da realidade fenomênica um mundo das essências a que aspirava a alma individual. O conflito com a aparência não leva o poeta à descoberta de uma essência.”³⁰ Dessa forma, Schüller assinala Meyer como um poeta da tensão:

Augusto Meyer é poeta de crise e o compreendeu cabalmente. A poesia moderna tornou-se difícil não por arbítrio dos poetas, mas porque se abriram fendas nas certezas seculares. A linguagem se torna um instrumento inadequado, porque já não revela o objeto que designa. Os homens se entendiam, quando andavam pelas estradas reais; mas, quando se embrenharam pelos atalhos, passaram a articular sons que se confundiram com o canto das aves. Em nenhuma época sentimos mais do que hoje a verdade do relato bíblico da Torre de babel e da confusão das línguas.³¹

Por essa razão, não se dedicando à análise de uma obra específica, o crítico reconhecido por ser afeito às teorias advindas da psicanálise e mitologia, elege como fio condutor de seu estudo a abordagem da poesia de Meyer através do mito, pois acredita que,

²⁷ Id. Ibid. p. 145.

²⁸ Id. Ibid. p. 145.

²⁹ Id. Ibid. p. 196.

³⁰ Id. Ibid. p. 196.

³¹ Id. Ibid. p. 196.

ao não encontrar respostas diante dos paradoxos que dilaceram o ser, o poeta recorre ao mesmo.

Schüller aponta o mito da terra e o da água como dois dos mais recorrentes na poesia de Meyer: “A terra e a água, miticamente concebidas como mulher, despertam no poeta sentimentos filiais e eróticos, e estamos em presença de um motivo edipiano. O poeta se dirige à terra e à água com sentimentos de filho e de esposo.”³²

Nesse mister, o crítico se detém no comentário de “Poema do Álamo”³³, que integra a obra *Giraluz*:

A terra, mãe comum de tudo quanto é, irmana os seres. O poeta chama álamo de “irmão esbelto”. Percebe características dele próprio em seus galhos magros erguidos para o alto como braços, o mesmo desejo de ultrapassar-se, de subir. Ele, que não se reconhece nos espelhos, descobre no álamo seu idealismo pensativo e nervosismo aristocrático. Manda-lhe o poema como um beijo que se atira de longe fraternalmente.³⁴

Para explorar a aproximação com a água na poesia de Meyer, Schüller elege “Sor Aqua”³⁵ de *Coração verde*.

No poema “Sor Aqua” (sor é corruptela de Soror – irmã – freira), o poeta invoca a irmã chuva e exprime o desejo de dormir sob a carícia fluida e fria de seus dedos. A água como fonte de vida faz esquecer os lábios mortos de sede e os pobrezinhos na penumbra de hospitais. Uma neblina úmida estende-se em véu sobre os campos. Como que nascida da neblina, a lua, fruto luminoso, amadurece entre os galhos negros da capororoca. Sapos, talos de erva, a natureza inteira vive das bençãos da chuva. E o poema termina religiosamente com o “Amém” das orações.³⁶

Nesse contexto, em decorrência de seu caráter feminino e materno, tanto a terra como a água marcam, segundo Schüller, uma tentativa de inclusão do sujeito ao cosmos, buscando na revivência desses elementos a integração almejada.

³² Id. Ibid. p. 203.

³³ Retomarei o poema referido no segundo capítulo do trabalho, por essa razão não o transcrevo nessa introdução.

³⁴ Id. Ibid. p. 202.

³⁵ “Entre os galhos negros da capororoca, que estranho fruto luminoso amadurece? / (É a lua...) Há um véu de neblina sobre o campo. A chuva de ontem foi tão boa para os sapos.../Cheira a brejo. Malícias de água, bisbilhos./ Ser um talo de erva, ser humilde e bom como a chuva no capim... / Não pensar que há lábios mortos que têm sede, que há pobrezinhos na penumbra de hospitais.../ Não pensar em mim./Irmã Chuva, eu quero dormir sob a carícia fluida e fria dos teus/ dedos,/dos teus mil dedos sobre mim que vão e vêm, (a chuva ri, a chuva canta quando cai...) quero aprender a ser uma água dócil, para abençoar a minha dor. -Amém.”

³⁶ Id. Ibid. p. 203.

A poesia de Augusto Meyer se caracteriza por uma contínua indagação pela condição humana. Seduzem-no os fundamentos. Quando toca o humano, busca-lhe os alicerces. E a busca principia sempre pelo cotidiano (uma paisagem, uma lenda, uma lembrança, um acontecimento). Malabarista, salta do aparente para o além, sem perder o contato com a superfície das coisas.³⁷

Excetuando o estudo de Schüller, dono de uma postura teórica e analítica distinta dos três trabalhos anteriormente citados, é possível constatar que as abordagens de *Giraluz* possuem um percurso de constatações semelhantes, com poucas variações que as possam distingui-las. Nesse sentido, tanto o estudo da obra quanto as abordagens temática e teórica escolhidas para a feitura desta dissertação são inéditas. Sendo assim, ao eleger *Giraluz*, como *corpus* de pesquisa e a imaginação arquetípica aérea, bem como as trilhas urdidas pelo imaginário e pelo mito para conduzir meu percurso analítico, pretendo ampliar o campo das possibilidades de leitura da poesia de Augusto Meyer e contribuir, de algum modo, com o prosseguimento das discussões em torno da obra do poeta. Nessa medida, outra contribuição desta dissertação é o resgate da obra *Giraluz*, um pouco esquecida pela crítica.

Conforme o verificado, a obra referida nunca foi objeto de uma observação mais detida no âmbito dos estudos acadêmicos; por essa razão, preencher esta lacuna é uma de minhas intenções e, desde já, um compromisso afetivo.

Pôde-se observar que a poesia de Augusto Meyer tem múltiplas influências: Romantismo, Simbolismo, Regionalismo e Modernismo, motivo pelo qual não tentarei encetá-la em nenhum esquema ortodoxo. Seguirei a voz do poema, deixando-o falar por si mesmo. Apontarei, assim, sempre que for necessária a herança dessas distintas estéticas em cada texto. Na convergência do projeto interpretativo que me guia, discutirei os poemas até a sua raiz, pois como bem observou Carvalho, a poesia de Meyer joga com o ser e o parecer e, embaixo da aparência, brilha a fibra do entendimento.

Desse modo, a realização desse estudo apontou-me algumas particularidades na poesia de Augusto Meyer as quais encaminharam o foco do trabalho. Ao seguir a clareira aberta pela própria poesia, dividi essa dissertação em cinco partes que me aproximaram mais do cerne da poesia de *Giraluz*. Neste primeiro momento de meu texto, *Reflexões*

³⁷ Id. Ibid. p. 206.

iniciais, apresentei o percurso que me direcionou à poesia de Meyer e retomei algumas das principais linhas reflexivas estabelecidas pela crítica que se dedicou à análise da obra poética meyeriana.

No primeiro capítulo, *O sonhador do ar e sua identidade*, estabeleço a vinculação entre a poesia de Meyer e o imaginário arquetípico do ar. Para melhor explorar as relações urdidas nesse capítulo, divido-o em quatro subcapítulos denominados O ser aéreo: um cantor da liberdade, A imaginação simbólica, Imaginário aéreo e o tempo mítico: a superação da cronologia e A dualidade espacial: o sopro criador. Nesse capítulo, mostro como o poeta parte da percepção para chegar ao imaginário. Parto de algumas considerações acerca da perceptividade, apoiando-me no postulado de Maurice Merleau-Ponty. Posteriormente, discuto a constituição do devaneio poético, a partir de Gaston Bachelard, a natureza do arquétipo, a partir de Bachelard e Jung e o alcance significativo do símbolo tomando como base as propostas de Gilbert Durand.

No segundo capítulo, *Ícaro no céu do pampa: entre ordem e desordem, a palavra*, aprofundo as considerações sobre a presença e a atuação do mito na poesia de *Giraluz*. Com o fim de organizar melhor o trabalho, divido o capítulo em três segmentos, os quais denominei O trajeto antropológico da imagem, Poesia: a estrela que significa e Na poiesis dos devaneios de vôo, a reinvenção do mito. Nesse capítulo, discuto o sentido das imagens simbólicas da luz e da sombra em *Giraluz*, com base no trajeto antropológico da imagem proposto por Durand. Procuro estabelecer uma leitura em que luz e sombra sejam vistas como princípios de ordem e desordem, os quais marcam a feição dialética da poesia de Meyer.

No terceiro capítulo *Na poesia do passado, o sopro do reencontro*, debruço-me sobre a análise dos poemas que tematizam o regresso ao passado. A busca pela origem alia-se ao projeto de busca identitária urdido na obra, marcando um movimento de transcendência que perfaz a atuação do mito de Ícaro. Nesse sentido, o passado surge como fonte de iluminação interior. Esse capítulo está dividido em seis subcapítulos, os quais intitulei A infância como iluminação, Elegia do limão verde: o perfume da cosmogonia, Ascensão e queda, passado e esquecimento, Cirandinha: a técnica da máscara, Galpão: a viagem do vento e O milagre do renascimento. No decorrer desse capítulo, apresento ainda

algumas considerações sobre o gênero autobiográfico que me ajudaram a compreender melhor o movimento empreendido pelo poeta.

Ao longo do trabalho, analiso o tratamento dispensado às categorias de Espaço e Tempo proposto pelo ser que reatualiza o mito de Ícaro e vivencia o estado de desmaterialização, sintomático dos devaneios arquetípicos do ar. Com base no postulado teórico de Octavio Paz, aponto a reconfiguração dessas categorias nos poemas analisados, o que deixa entrever a fluência de um pensamento mágico-religioso que aproxima o gênero lírico do discurso mítico.

Na quinta e última parte do trabalho, faço uma sucinta retomada dos capítulos anteriores, a fim de entrelaçar os resultados obtidos, buscando demonstrar os motivos pelos quais *Giraluz* se inscreve como uma obra intervalar dentro do panorama da poesia brasileira modernista.

Cabe ressaltar que na obra não há o desenvolvimento de um plano narrativo que obedeça a um encadeamento linear, centrado na ordem receptiva dos textos, razão pela qual minha análise procura organizar os poemas por afinidades temáticas. Desse modo, é possível encontrar na obra poemas voltados para o universo campeiro, textos que imiscuem ontologia e natureza, a discussão sobre o fazer poético, além da presença marcante de poemas voltados ao passado, o qual, de certa maneira, propõe o entrelaçamento entre todas as temáticas que perfazem a obra. Como um caleidoscópio, que se inebria no esplendor de seu movimento, *Giraluz* se refrata em um halo de múltiplos assuntos que, vistos sob a totalidade da obra, convergem para um mesmo horizonte: a busca de identidade – seu tema fundador.

1º
CAPÍTULO

O SONHADOR DO AR E SUA IDENTIDADE

Ar.
Esta lonjura espiritual é minha.
Augusto Meyer

1.1 O ser aéreo: um cantor da liberdade.

O imaginário é a pátria da liberdade, da poesia, do mito, da memória sonhadora. Em seu âmbito, o homem encontra uma consciência mítica, capaz de ampliar os limites que a realidade empírica lhe faculta. Ao promover o diálogo com essa via do pensamento, a palavra poética revela ao homem outro mundo, dando-lhe a possibilidade de viver outros planos da existência e atingir o além de si mesmo. A obra de Augusto Meyer inscreve-se como produto dessa comunhão.

Lírica dilacerada pelo desejo de transcendência, a poesia de Meyer é canto nascido no ventre da liberdade. A voz ecoada, em seus poemas, desvela o vínculo entre a força arquetípica do imaginário e o desejo de ultrapassar as constrictões do plano meramente material da vida. A partir da obra *Giraluz*, tal comunhão define-se de forma mais intensa e estabelece o cerne dos movimentos mais significativos à compreensão da produção poética de Meyer. Ao tematizar o percurso do ser que persegue sua identidade e vislumbra na conquista do mundo onírico o renascimento almejado, *Giraluz* define a experiência poética como espaço sagrado de recriação mítica. O desejo de transpor o sentimento de errância, imposto pela modernidade, instiga o homem a reconstruir-se. Na senda aberta pelo imaginário sonhante, o poeta encontra os outros dele mesmo e descobrirá ser bem mais que flanco exposto à fúria do mundo. “Espelho”, poema de abertura da obra *Giraluz*,

sintomaticamente, assevera o tenso diálogo entre o universo imaginado e o que é percebido. O olhar firma-se como o caminho que possibilita o conturbado encontro entre o ser e a sua imagem que o espelho reflete. O texto desenvolve-se integralmente na esfera da visão, sentido que se tornará fio condutor recorrente em grande parte dos poemas de *Giraluz*.

ESPELHO

1. Quem é esse que mergulhou no lago liso do espelho
2. e me encara de frente à claridade crua?

3. Tem na íris castanha irradiações misteriosas,
4. e o negrume do sonho alarga tanto as pupilas
5. que o seu lábio sensual como um beijo esmaece.

6. Abro a mão – ele abre a mão.

7. Meu plagiário teimoso...

8. Tudo que eu faço morre no gelo de um reflexo.

9. (Ele sorri do meu sarcasmo...)

10. Não poder fugir da introversão,
11. tocar a carne da evidência!

12. Dói-me a ironia de pensar que eu sou tu, fantasma...

Em uma primeira leitura, o texto assinala o espelho como motivo da fragmentação vivida pelo eu-lírico, dilacerado entre essência e aparência. Nesse sentido, parece que o poema de Meyer remete ao célebre conto “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana.”, de Machado de Assis.³⁸ Considerando a admiração que Meyer nutria por Machado e as semelhanças entre os dois textos, a aproximação entre ambos justifica-se.

O conto machadiano explicita a conversa sobre metafísica, desenvolvida entre cinco homens. Em meio às elucubrações expressas, Jacobina, um dos participantes, revela sua

³⁸ ASSIS, Machado de. *A cartomante e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1995.

única certeza acerca da existência humana: “Cada criatura humana traz consigo duas almas: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro.”³⁹ Com a intenção de justificar a assertiva apresentada, Jacobina recorre ao relato de um episódio em que se viu dilacerado no espelho. Despido da farda de alferes, na ocasião relatada Jacobina percebe-se destituído da aparência que lhe assegurava reconhecimento e prestígio social. O espelho lhe revela, portanto, a essência auscultada no exercício da profissão. Contudo, o aparecimento da *alma que olha de dentro para fora* é rechaçada, razão pela qual Jacobina veste a farda e reassume a aparência de outrora. Subjugado à posição social que ocupa, Jacobina torna-se o fulcro das medíocres relações sociais que Machado almeja criticar, na medida em que, ao negar sua alma interior, nega seu eu profundo. A observação do conto desvela a alegoria que dá vida ao poema de Meyer. O poeta utiliza-se da crítica exposta no texto machadiano para desenvolver a criticidade que faltou a Jacobina.

Em “Espelho”, o eu-lírico inicia suas reflexões partindo do momento em que Jacobina nega a imagem observada na superfície. Diferente do personagem, Meyer estabelece um profundo vínculo com a mesma. Contudo, não emerge do texto a figura de um Narciso deslumbrado com a autocontemplação. Um movimento profundo de auto-investigação da individualidade, presente no poema, logra ao espelho um dinamismo que, em nada, lembra a estaticidade das águas da fonte Téspias, na qual Narciso percebe sua imagem refletida e apaixona-se pela mesma. O sujeito que se observa, despe-se do ímpeto admirativo e idealizador que caracteriza o mito para assumir o papel do escafandrista de si mesmo.

Portanto, se o espelho, no conto machadiano, demarca o distanciamento que se intenta atingir entre o plano do sujeito e o plano do objeto, no poema, a superfície instaura um terceiro plano representacional que permite ao eu-lírico interpretar a imagem recebida, transformando-a em elemento plástico, suscetível à abordagem.

Nesse processo de observação em que o sujeito se divide, a tematização do duplo firma-se como móvel de autoconhecimento, já que analisar a imagem vista implica argüir a si mesmo. Para ver-se e compreender-se melhor, o sujeito se garante no distanciamento que o duplo sugere. Em “Espelho”, a abordagem do Eu como Outro inaugura o projeto especular que permeia a obra e nasce a partir do seguinte questionamento: *Quem sou?* A

³⁹ Id. Ibid. p. 61.

primeira estrofe instala, de modo incisivo, o enfrentamento advindo da busca pela identidade. No dístico que a compõe, o enunciador se inquire sobre a natureza daquele que vê no espelho, apontando para o surgimento de uma relação de dessemelhança. Ocorre que, ao observar aquilo que vê, descobre-se estranho a si próprio e desconfia de sua veracidade, denotando a inconformidade que marca todo o texto. A visão faculta a desconstrução do objeto e, conseqüentemente, do sujeito dividido entre o eu que vê e é visto. A consciência da perda instiga a busca.

Na segunda estrofe do texto, o terceto assinala a tentativa do observador de desvendar a identidade da figura observada. Volta-se para o seu rosto. Fixa-se em seu olhar, revestindo-o de imprecisão e segredo. Ao permanecer detido à face, atém-se à boca do reflexo, e a compara com um beijo sem viço. Nos dois versos seguintes, o eu-lírico faz referência à imitação encenada por aquele que lhe observa. A persecução das repetições deixam-no irritado, o que o impulsiona a denominar o insistente imitador de *plagiário teimoso* (v.7), ou seja, alguém que se apresenta como se ele fosse.

Na próxima estrofe, a focalização até então observada no texto é alterada. O olhar do observador é deslocado, o que permite a instituição de um novo bloco de significação no poema. Logo, se a ênfase estava sendo dispensada à figura fornecida pelo espelho, a partir da quinta estrofe, um processo agudo de introspecção é deflagrado, na medida em que a atenção do sujeito volta-se inteiramente para si, ou seja, para aquele que acredita ser. No curso desse movimento, o enunciador verifica que seus gestos são aprisionados pelo espelho e ali desvanecem. A constatação denota a inadequação do sujeito diante das circunscrições que o meio lhe impõe.

No verso seguinte, é relatado o comportamento daquele que também observa do espelho o seu modelo. Portanto, da mesma forma que o corpo observado no espelho não assume posição alheia à daquele que vê, o reflexo não concebe o seu modelo como uma figura estática. O reflexo debocha das críticas que o outro, ao afastar-se do espelho, expressa.

Na estrofe seguinte, essa impossibilidade de fuga é acentuada. Num misto de lucidez e surpresa, o dístico que a perfaz apresenta a certeza do ser em não poder aparta-se do outro que também é. A exatidão dos interditos impostos pela constatação parece não dar lugar para outras variações da situação vivenciada. O verso seguinte, finalizador do poema,

expressa plenamente o tormento que devasta o ser. Ao reconhecer que a imagem anteriormente negada com veemência é, de fato, a materialização dele mesmo, o eu-lírico, imerso em um sentimento de pura consternação, encerra o poema.

Todavia, o poema denuncia que esse reconhecimento não é acatado de modo passivo pelo sujeito; ao contrário, o eu-lírico estabelece, no espaço poemático, um duelo entre o reflexo no espelho e aquilo que imagina ser, de fato, trocando uma série de impressões com a imagem vista.

O olhar emitido, em *Giraluz*, vai além da simples visualização descomprometida, ao firmar-se como instrumento capaz de permitir ao sujeito recusar as constrictões circunstanciais e instalar uma ruptura com a realidade empírica.

Essa concepção do ver explorada em *Giraluz* nasce, primeiramente, no cerne do campo perceptivo e, no decorrer da obra, assume uma tendência mítica e sacralizante. Para melhor compreender tal processo e, por conseqüência, o alcance significativo de “Espelho”, cumpre abordar alguns pressupostos acerca da percepção. As considerações de Maurice Merleau-Ponty sobre os princípios que regem a visão, mostram-se fecundas, no que concerne à observação de *Giraluz*:

Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas, na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central de minha visão atual.⁴⁰

Ver é estabelecer um contínuo envolvimento com tudo o que se vê, pois o vidente e o visto emanam do mesmo campo perceptivo e lançam sucessivas interferências um sobre o outro. Sob esse ângulo, a ontologia proposta por Merleau-Ponty nega uma abordagem racionalista fundada no dualismo clássico entre sujeito da visão e objeto visualizado, postulando a existência de um olhar primordial, antecessor da reflexão, sujeito aos nossos sentidos. O filósofo afirma a impossibilidade da segmentação entre olhar e o olhado: não se pode separar o objeto de alguém que o perceba, pois o olhar o reveste de humanidade.

O corpo, por ser vidente e visível, obtém um dos focos centrais na investigação proferida pelo filósofo cujo estudo se orienta na observação do corpo-fenômeno, aquele que

⁴⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.105.

nasce com o olhar primeiro, semelhante ao que se encontra em “Espelho”. Merleau-Ponty, em *O Olho e o espírito*, refere: “Para compreender essas transsubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e movimento.”⁴¹ Para o autor, sendo esse corpo simultaneamente aquele que sente e é sensível, que vê e é visível, opera a dinâmica perceptiva em que figura a comunhão entre o sujeito da percepção e o objeto percebido, pois, ao perceber-se fonte e direção do olhar, concebe uma espécie de poder clarividente cuja profundidade transpõe as aparências:

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofa mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido.⁴²

Segundo o autor, os pintores conseguem expressar essa relação, pois operam a síntese entre o olhar e o universo olhado. A pintura consagra uma correspondência: “É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura.”⁴³

Merleau-Ponty assinala o surgimento do espelho como o produto da descoberta de que somos, a um só tempo, videntes e visíveis: “O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica. Por ele, meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa por esse rosto, por esse ser plano e fechado que meu reflexo na água já me fazia suspeitar.”⁴⁴

Por essa via é possível compreender como a relação com o espelho altera a concepção que o eu-lírico possui de si. Ocorre que a comunhão, própria da percepção apontada por Merleau-Ponty, relativiza a distância entre o Eu e o Outro presentes no poema, gerando um problema identitário. Diante do espelho, paradoxalmente, o sujeito opera o vínculo perceptivo e nega a imagem fornecida pela percepção. O espelho de Meyer projeta a crise vivenciada pelo sujeito moderno, representada pela imagem misteriosa do

⁴¹MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 16.

⁴² Id. Ibid. p. 17.

⁴³ Id. Ibid. p. 16.

⁴⁴ Id. Ibid. p. 22.

perigoso labirinto criado por Dédalo, espaço em que as referências desvanecem, para que avulte a consciência profunda da perda.

Talvez por essa razão, a crítica insista na avaliação predominantemente negativa do espelho na poesia de Meyer, concebendo o mesmo como objeto que acentua a fragmentação.

Tania Carvalhal, por exemplo, localizando-se a partir da dissonância entre o cerne das coisas e sua representação, afirma que, na poesia de Meyer, existe sempre uma reiteração da dualidade que marca a existência. Surge, assim, para Carvalhal, o conflito que Meyer estabelece com os espelhos, vistos como objetos enganadores, que estabelecem “um contínuo jogo de ser e parecer, armado e desfeito, falso e verdadeiro. Enfim, uma evidência mascarada.”⁴⁵

Igualmente, Donaldo Schüller aponta, na poesia de Meyer, o desencontro existente entre o eu e a imagem que este possui de si. Para o autor, daí decorre o fato de essa poesia dramatizar o percurso do ser que, buscando o rosto perdido, almeja ao encontro: “Por mais que se detenha diante de sua imagem refletida no espelho não se identifica com ela. [...]”⁴⁶

As posições dos críticos mostram o interesse pela imagem que o eu-lírico nega. Interessa-me, contudo, a imagem por ele aceita. Importa-me, com isso, fazer o caminho contrário e mergulhar no avesso do poema, naquilo que ele cala, nos silêncios que suscita, nos gestos que abafa ou sugere. Por esse caminho, é possível perceber que a desordem não é apenas negativa. Sabe-se que o homem, no curso da modernidade, golpeado pelo assombro do desencontro, vivencia a sucessiva alteração de suas referências e certezas. Desancorado de um centro que lhe possa fornecer equilíbrio interior, os poetas descobrem que essa estabilidade pode ser reinventada.

Para Georges Balandier a consciência da desordem gera a necessidade do movimento, que se institui como uma das principais características da modernidade. Sob este ângulo, o sentimento de desajuste vivido pelo sujeito lírico em “Espelho”, destitui-se de seu caráter predominantemente negativo e passa a ser revestido de produtividade, na medida em que abriga um halo infinito de possibilidades, capazes de gerar uma nova ordem: “A ordem e a desordem são como as duas faces de uma moeda: indissociáveis. São

⁴⁵ Cf. CARVALHAL, Tania. Op. Cit. nota 16, p.51.

⁴⁶ Cf. SCHÜLLER, Donaldo. Op. Cit. nota 23, p.196.

dois aspectos ligados ao real, sendo que um, baseado no senso comum, parece ser o inverso do outro.”⁴⁷

A partir desse procedimento, pode-se constatar que o poema repousa sobre um silogismo que postula: vendo, conheço; conhecendo, nego; negando, afirmo a existência de outra concepção sobre mim mesmo.

O espelho começa a destituir-se de seu viés sombrio. Mais do que expor o caráter fragmentário do sujeito, o objeto enseja uma epifania, mostrando ao eu novas possibilidades de se conceber, incitando o seu pensamento a arquitetar novos meios de se ver, fazendo com que ele se sinta compelido a buscar outro plano de comunicação com o mundo. Do caos nasce, portanto, uma nova ordem.

O espelho clama pelos outros que somos e através dele podemos nos vasculhar. No caminho avesso ao de Jacobina, o poeta luta para permanecer com *alma que olha de dentro para fora*, a fim de aproximar-se de seu ser mais íntimo, de sua essência. Em decorrência disso, Merleau-Ponty assinala o espelho como “o instrumento de universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim.”⁴⁸

O espelho abre caminho para a emergência de uma consciência sonhante. A imagem negada deixa entrever a outra concepção que o ser possui de si, relativa ao que não está circunscrito ao jugo do óbvio e necessariamente submetido à realidade perceptiva. Portanto, durante todo o processo de negação da imagem fornecida pela percepção, o poeta sugere que imagina uma outra representação de si mesmo. O espelho instaura, assim, a dicotomia entre percepção e imaginação apontada por Gaston Bachelard⁴⁹: “Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma nova vida.”⁵⁰

O ato imaginante concede ao eu-lírico a possibilidade de alterar a concepção de si mesmo. Nessa medida, Bachelard adverte que a imaginação “é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudanças de imagens, união

⁴⁷BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 1997. p.121.

⁴⁸ Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. Op. Cit. nota 41. p. 23.

⁴⁹ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁵⁰ Id. Ibid. p.3.

inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. [...]”⁵¹ Por essa razão, para o filósofo o vocábulo que melhor representa a imaginação não é a imagem, mas o imaginário: “Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da novidade.”⁵²

Bachelard reabilita a importância da imaginação, conferindo ao imaginário o valor que lhe fora negado durante séculos. De acordo com Gilbert Durand⁵³, desde o socratismo criador de um método de verdade binário, o pensamento simbólico foi sendo profundamente desvalorizado. A partir de Aristóteles tal perspectiva intensificou-se, porquanto o raciocínio binário fundamentava a busca pela verdade, propiciando o surgimento da dialética, processo de busca pela verdade baseado numa lógica dual que percebia a existência de apenas dois valores, quais sejam, um falso e outro verdadeiro, sendo descartada uma terceira hipótese.

Desse modo, não podendo a imagem “ser reduzida a um argumento ‘verdadeiro’ ou ‘falso’ formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção (sua ‘visão’) uma única proposta ‘verdadeira’ ou ‘falsa’ formal.”⁵⁴ A imaginação receberá, assim, um tratamento depreciativo, a ponto de ser caracterizada como “a amante do erro e da falsidade”⁵⁵. O sistema filosófico aristotélico reaparece durante a Escolástica medieval, principalmente através de Tomás de Aquino, que buscava uma explicação racional para os desígnios que a fé impunha. Permanecendo a crença na razão e objetividade do conhecimento, Galileu e Descartes, fundadores da física moderna, na esteira de Aristóteles acreditavam que a razão era a única via de acesso à verdade. Seguindo essa mesma lógica racionalista, David Hume e Isaac Newton, fundam o empirismo factual, revestindo o imaginário de negatividade. Será no transcurso e fortalecimento dessa epistemologia racionalista que o positivismo de Augusto Comte encontrará no século XVIII um terreno propício para o seu crescimento, na medida em que une “o factual dos empiristas e o rigor iconoclasta do racionalismo clássico.”⁵⁶

⁵¹ Id. Ibid. p.2.

⁵² Id. Ibid. p. 1.

⁵³ DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

⁵⁴ Id. Ibid. p. 10.

⁵⁵ Id. Ibid. p. 10.

⁵⁶ Id. Ibid. p. 14.

Todavia, Durand ressalta que, apesar de todo o negativismo atribuído ao imaginário, alguns movimentos se encarregaram de propagar uma espécie de resistência ao rechaço que lhe era dispensado: “Os bastiões da resistência dos valores do imaginário no seio do reino triunfante do cientificismo racionalista foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo.”⁵⁷

No âmbito desses movimentos, um novo tratamento ao imaginário foi paulatinamente sendo configurado. *Giraluz*, obra que se nutre da relação que estabelece entre tais movimentos, mostra-se, igualmente, uma fonte de resistência, ao apresentar um sujeito que tenta explicar a si próprio quem é, quando e como se reconhece, de fato, como um ser pleno, a partir de seu vínculo com o imaginário. Nesse sentido, “Espelho”, ao apresentar a gênese do pensamento imaginante que se propagará na obra em questão, funciona como um prólogo, pois prefigura o espaço onírico que, paulatinamente, será instituído na mesma.

1.2 A imaginação simbólica

A superação da realidade, manifestada no frontal rechaço à percepção, pressupõe o surgimento de uma outra instância, na qual o ser se reconheça. Ao sugerir a transcendência, o eu-lírico de “Espelho” apresenta, já no início da obra, uma apreensão de si e da realidade que o circunda, balizada pelo devaneio.

Ao dedicar-se à análise da dinâmica fundadora de tal atividade psíquica, Gaston Bachelard afirma que pretende estudá-la através de seu aparecimento no discurso poético, uma vez que este assegura a positividade do fenômeno no âmbito artístico:

O devaneio que queremos estudar é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam.⁵⁸

⁵⁷ Id. Ibid. p. 35.

⁵⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 6.

O filósofo estabelece, dessa forma, o vínculo entre linguagem e devaneio, ao postular a poesia como o meio possível de comunicação entre o universo que fora imaginado pelo poeta e o mundo circundante. Caberá ao leitor firmar-se como o elo entre imaginário e real. A imagem poética torna-se o testemunho da comunhão entre o ímpeto devaneador e as palavras em estado sonhante, que assegura, por seu turno, o nascimento de uma realidade primeira. É nesse sentido que para Bachelard o devaneio consiste na abertura de um outro cosmos: “Um mundo se forma em nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso.”⁵⁹

Ao expor a autonomia e o tônus idealizante forjado no seio do devaneio, Bachelard assinala o caráter totalizador da atividade psíquica em questão, uma vez que esta permite ao sujeito a imersão em um mundo pleno de perfeição e encanto: “O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos.”⁶⁰ Nessa medida, o devaneio possibilita a duplicidade do ser sonhante: “Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse *não-eu meu* que me permite viver minha confiança de estar no mundo.”⁶¹

Essa duplicidade que o pensamento devaneante propaga é plenamente expressa em “Espelho”. No poema, a utilização constante dos pronomes Eu e Tu ou Ele, os quais manifestam distintas posições discursivas, sendo empregados a fim de discutir a constituição de uma mesma pessoa, intensificam, de maneira exemplar, a presença do temário do duplo, presente na abertura do poema.

Através do estudo do devaneio sob a égide de sua ritualização no espaço poemático, Bachelard mostra que o mesmo não corresponde à simples expressão do fantástico ou ao sintoma de alguma patologia psíquica, mas refere-se, sobretudo, a “um estado de alma.”⁶² Assim, o sujeito que experimenta o devaneio é aquele que se recolhe em seu mundo, a fim de descobrir-se por meio de uma nova vivência, conforme “Espelho” sugere.

⁵⁹ Id. Ibid. p. 8.

⁶⁰ Id. Ibid. p. 13.

⁶¹ Id. Ibid. p. 13.

⁶² Id. Ibid. p. 14.

Por essa razão, o devaneio, de acordo com Bachelard, “é um fenômeno da solidão, um fenômeno que tem sua raiz na alma do sonhador. Não necessita de um deserto para estabelecer-se e crescer. Basta um pretexto – e não uma causa – para que nos ponhamos em ‘situação de solidão’, em situação de solidão sonhadora.”⁶³

Ao definir a constituição do devaneio, Bachelard postula, ainda, as diferenças entre este e o sonho noturno. Para tanto, o fenomenólogo utiliza a proposta de Jung: “Para Jung, o inconsciente não é um consciente recalcado, não é feito de lembranças esquecidas – é uma natureza primeira.”⁶⁴ Tal premissa é justificada pelo fato de a concepção jungiana de inconsciente distanciar-se daquela postulada por Sigmund Freud, para quem o mesmo se firma como o espaço catalisador dos conteúdos rejeitados pelo consciente.

Diferente de Freud, Jung concebe o inconsciente como uma estrutura ativa capaz de gerar seus próprios conteúdos. A partir da psicologia jungiana, o inconsciente passa a ser considerado não apenas o espaço que congrega conteúdos pessoais, mas, igualmente, componentes de natureza impessoal e coletiva. Nessa perspectiva, Jung afirma a existência do inconsciente coletivo, estrutura formada por imagens arcaicas, as quais o mesmo denomina de arquétipo, ou seja, “uma imagem histórica que se propagou universalmente e irrompe de novo na existência através de uma função psíquica natural.”⁶⁵ Ao expor a troca dinâmica entre consciente e inconsciente, Jung postula a existência de dois arquétipos responsáveis pelo desenvolvimento e equilíbrio da personalidade: anima, arquétipo que se caracteriza pelo sentimento, constituidor do inconsciente masculino; e animus, arquétipo do racionalismo, que compõe o inconsciente feminino.

Sob esse ângulo, Bachelard define o devaneio como uma manifestação da anima e ao animus atribui a configuração do sonho noturno: “À anima pertence o devaneio que vive o presente das imagens felizes. [...]Essas imagens se fundem num calor íntimo, na constante doçura em que se banha, em toda alma, o âmago do feminino.”⁶⁶

Portanto, o devaneio firma-se como uma manifestação da anima, pois “é Anima quem sonha e canta. Sonhar e cantar, tal é o trabalho da sua solidão. O devaneio - o devaneio e não o sonho noturno- é a livre expressão de qualquer anima. Sem dúvida, é com

⁶³ Id. Ibid. p. 14.

⁶⁴ Id. Ibid. p. 55.

⁶⁵ JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004. p. 13.

⁶⁶ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 60. p.60- 61.

os devaneios da alma que o poeta consegue dar a suas idéias de animus a estrutura de um canto, a força de um canto.”⁶⁷ O sonho noturno, por sua vez, realiza-se sob o impulso de animus, pois é “ao animus que pertencem os projetos e as preocupações, duas maneiras de não estar presente em si mesmo.”⁶⁸ Ao pontuar anima como parte fundadora do devaneio, Bachelard estabelece um diálogo com o consagrado postulado de Hegel⁶⁹, para quem a poesia é a manifestação indefectível da alma do poeta. Entretanto, Bachelard amplia a proposta hegeliana ao conceber a poesia como atividade responsável pela manifestação de energia criadora, capaz de dar ao ser o(s) outro(s) dele mesmo.

“Ressolana”, segundo poema de *Giraluz*, estabelece, de modo exemplar, o poder criador do devaneio, ao expressar o modo pelo qual o sujeito poético reconfigura a realidade circundante e transforma sua própria vida. O poema caracteriza-se por um rito de passagem, no qual o eu-lírico parte de uma situação perturbadora, descobre um novo plano existencial e passa a caminhar em direção à transcendência. “Ressolana” apresenta a gestação do olhar mitificador que permite à linguagem a assunção de seu vigor simbólico e mágico, o que a torna meio capaz de expressar o misterioso contato do ser com o Absoluto.

Dialogando com a imagem do espelho manifesta no primeiro poema, a concepção acerca do espaço conserva a similar aflição que acometia anteriormente o sujeito. O meio no qual o ser está inserido é caracterizado como produtor de um conjunto de inconvenientes que o fazem ver esse mesmo meio repleto de negatividade. Com efeito, antes de referendar sua situação pessoal, o ser partirá para a definição do que lhe é externo, como um modo de justificar a negação daquilo que será rejeitado:

RESSOLANA

1. O mormaço é a fumaça da macega.
2. Treme o longe diluído na quentura.
3. O boi desce a recosta em busca de sombra,
4. mas pára logo, abombado.
5. Lá no alto, voando, bebendo o azul,

⁶⁷ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 60. p.64.

⁶⁸ Cf. BACHELARD, Gaston. Op.Cit. nota 60. p.60- 61.

⁶⁹ HEGEL, Friedrich. *Estética-Poesia*. Lisboa: Guimaraens, 1980.

6. subindo sempre - urubu...
7. Feliz...
8. O calor queima a terra, ferve no ar.
9. (Memória de marulhos,
10. gosto de espuma limo areia branca.)
11. A cabeça do alazão é uma chama esbelta
12. cortando o campo a trote largo.
13. Vejo as orelhas agudas que se movem,
14. sinto o corpo fremente do cavalo.
15. Há tanta harmonia entre o choque dos cascos
16. e o meu tronco agitado na vibração febril,
17. que eu compreendo a glória animal da carreira
18. Vou!
19. enrolado na força do sol.

Em um processo de livre associação de idéias, típico do Simbolismo, o sujeito superpõe distintas imagens extraídas na observação do pampa. A bricolagem de cenas cotidianas do pago gaúcho irrompem em nuanças de cor (*azul*, v.5), formas (*longe*, v.2) e sensações (derivadas das referências à *quentura* (v.2), ao calor que queima e ao ar que ferve (v.8)). A beleza fluida e arrebatadora do mundo onírico, a partir de “Ressolana”, lança suas raízes na obra e institui a atmosfera de mobilidade que, paulatinamente, passará a fazer parte de *Giraluz*. Especialmente no poema em questão, a plasticidade imagética alude à metamorfose vivida pelo homem que passa do plano caótico para uma ordem cósmica.

O quadro descrito pelos quatro versos iniciais dá a medida da perturbação que vitima o enunciador, ocasionada, fundamentalmente, pela natureza destruidora do clima. O calor não provoca apenas o tormento do eu-lírico, mas desordena, igualmente, o espaço. Aos olhos do sujeito, a realidade vai sendo desconfigurada pela ação destruidora do sol⁷⁰. Esse desvanecer do horizonte é expresso pelo substantivo *longe* (v.2) que faz alusão à paisagem observada. A desistência do boi em empreender qualquer movimento reforça o

⁷⁰ A desconfiguração do espaço parece ser sugestão surrealista e lembra o quadro *O relógio* (1931), do pintor espanhol Salvador Dali.

tormento vivido. Não obstante, o boi acentua a imagem deste mundo conturbado e improdutivo. É preciso lembrar que o boi é o touro castrado, fato revelador da interrupção de sua natureza procriadora, bem como o reajuste de suas funções, já que esterilizado ele poderá servir apenas para consumo e para o trabalho pastoril.

A fim de avigorar a inquietação que prostra o ser, um trabalho mais intenso com a musicalidade é logrado. A repetição de certos fonemas, detentores de significação similar, traduz o drama do sujeito através da sonoridade opressiva do poema. No que diz respeito ao plano consonantal, predomina o grupo formado pelas oclusivas surdas /k/ /p/ e /t/ e pela sonora /m/. Ambos os grupos fônicos articulam a melodia densa que perfaz o poema, reforçada por seu plano vocálico, já que a recorrência das vogais fechadas /e/ /i/ /o/ e /u/ concorre para a consecução de dramaticidade. A proposta musical do texto também se estende à sua composição rítmica. Os versos sustentados por um ritmo quase regular, intensificam o sentimento de tensão que perpassa o texto. A harmônica combinação dos versos condensa a aflição do eu-lírico e centraliza a atenção do interlocutor. Tal recurso compositivo acentua a atmosfera de narrativa épica proposta no decorrer do poema.

A descrição do ambiente perturbador que enlaça o espaço contrasta com a evocação da dimensão celeste. A imagem do céu apresenta-se como recinto da felicidade, sugerido pelo eu-lírico que o associa ao bem-estar desfrutado pelo urubu. A felicidade do pássaro inscreve-se, como uma projeção do eu-lírico, que transfere para o mesmo o seu próprio desejo de transcendência. O uso da reticências, ao término do verso, intensifica a esta idealização.

Vivendo o desconforto que o tempo presente oferece, a evocação do pretérito passa a fazer parte do texto na sexta estrofe. No dístico que a compõe, a memória surge entre parênteses, reforçando a idéia de que o ato rememorativo conjugasse em um intervalo situado fora do tempo cronológico, permitindo ao ser ausentar-se do meio que o prostra. Sintomaticamente, o conteúdo da lembrança que o acomete opõe-se frontalmente ao momento atual. Nessa medida, a memória traz o barulho das ondas no mar e o sabor de elementos que a ele se vinculam: espuma, limo e areia branca (v.10). A rememoração traz a umidade e o frescor típicos de uma praia, contrastando com a seca e a hostilidade gerada pelo calor. A rememoração terá, no entanto, a curta duração do dístico que a suscita, pois a atenção do ser é deslocada para a observação do percurso empreendido pelo cavalo.

Desafiando a lógica instaurada, o cavalo atravessa destemidamente o campo. O seu arrojo desconhece qualquer impedimento que impossibilite o trânsito. Nada o pode deter. Ninguém o pode aprisionar. Durante a observação dessa outra perspectiva, a atenção do sujeito é captada pela rápida cadência com que se movem as orelhas do animal, consequência direta do galope avassalador empreendido. O eu-lírico afirma que passa a sentir o corpo do animal junto ao seu, sugerindo o estabelecimento de uma comunicação entre ambos. Um vínculo identitário entre o cavalo e seu cavaleiro é delineado. Percebendo a audácia e o caráter libertário que perfazem a natureza do animal, o sujeito poético empreende uma comunhão com o mesmo. Este enlace é plenamente expresso através da perfeita sintonia estabelecida entre o *choque dos cascos* do cavalo (v.15) e a *vibração febril* que acomete o corpo do sujeito-lírico (v.16).

O cavalo restabelece, portanto, a relação umbilical com o homem gaúcho, recorrente na literatura sulina, que associa ambos à força e à liberdade⁷¹. Assim, a partir de “Ressolana”, é possível constatar o diálogo que Meyer estabelece com a tradição da literatura oral e, sobretudo, com a literatura gaúcha de cunho regional.

A focalização do espaço campeiro, o paisagismo e a figura do herói – presenças que irrompem no texto analisado-, constituem três das cinco condicionantes que perfazem o projeto da literatura regional sul-rio-grandense propostos por Maria Eunice Moreira.⁷² Notadamente, em “Ressolana”, é possível constatar a reconfiguração de certos aspectos que

⁷¹ A freqüente e consagrada relação de amizade e identificação entre cavaleiro e montaria é expressa no conto “Trezentas Onças”, da obra *Contos Gauchescos*, de Simões Lopes Neto. Durante a narrativa, Blau conta como, em seu passado de peão, no auge do desespero por ter perdido a guaiaca do patrão com trezentas onças de ouro, cogita o suicídio para não ser acusado de ladrão. Entretanto, ao olhar ao seu redor, vê os animais, amigos fiéis (entre os quais o cavalo) que o motivam a viver: “O cachorrinho tão fiel, lembrou-me a amizade de minha gente; o meu cavalo lembrou-me a liberdade, o trabalho, e aquele grilo cantador trouxe a esperança (...)” LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980. p. 19-23.

⁷² MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, EST/ICP, 1982. Ao dedicar-se ao estudo do regionalismo no Rio Grande do Sul, debruçando-se sobre o período de 1872 a 1922, Maria Eunice Moreira, na obra referida, elenca cinco categorias que constituem a tipologia das obras narrativas cuja temática e estrutura permitem inseri-las no âmbito da prosa de cunho regional. Assim, o paisagismo, a recorrência do caso, a formação do herói, a temporalidade, calcada na oposição entre o passado glorioso e o presente desalentador e a configuração espacial relativa à zona da campanha fundem, para Moreira, o projeto da literatura regional sul-rio-grandense. Poderíamos dizer que destas cinco diretrizes pelo menos três reaparecem freqüentemente na poesia de Augusto Meyer, tais como a presença do herói, a recorrência de cenas extraídas do pampa e, conseqüentemente, a espacialidade. Não é meu interesse comparar a prosa de ficção regional sulina à obra de Meyer. Contudo, penso que a obra do poeta recebe influências desta literatura, dada a proximidade de Meyer com o seu universo, longamente estudado em seus trabalhos como crítico.

perfazem as categorias referidas. Inicialmente, o paisagismo que, na maioria dos textos de caráter regional se apresenta no congelamento de cenas estáticas do ambiente, é substituído por uma subjetivação do espaço. Nessa incorporação dos estados anímicos ao mundo natural pode-se reconhecer a sugestão simbolista que resgata a primeiridade mística do homem livre. Para os poetas do Simbolismo, a natureza firma-se como fonte inesgotável de mistério, tornando-se motivo das elucubrações dos poetas que buscavam, no desvelamento dos seus segredos, as revelações místicas acerca da existência.⁷³ No que diz respeito ao herói, Moreira postula o telurismo como a sua principal característica. Em Meyer, o eu-lírico de “Ressolana” percebe a terra, inicialmente, de modo negativo. Contudo, ao término do poema uma conciliação é estabelecida, marcando a relação de profunda afetividade com a terra que se perpetuará por toda a obra poética de Meyer. Os outros traços do caráter heróico como a virilidade, a relação direta com a violência e a coragem também são recuperados por Meyer. A virilidade que perpassa o arquétipo do herói já havia sido pontuada pela agressividade que perpassa os versos 12 e 15, nos quais o eu-lírico relata a sua proximidade com o choque dos cascos do cavalo e com a intensidade dos movimentos empreendidos pelo mesmo. Além dessas características, a ânsia pela liberdade pontuada pela proximidade do homem gaúcho com o cavalo ressurgiu de modo vigoroso em “Ressolana”.

Contudo, a representação do cavalo vai além deste contexto meramente local. No poema, o cavalo assume a posição de um guia espiritual, capaz de conduzir o iniciado à outra esfera da vida. A seu turno, o eu-lírico também se transmuta e assume a postura de um discípulo contumaz, fiel aos ensinamentos de seu mestre. Sendo assim, como se vivesse as etapas de um batismo cósmico, o homem deixa-se levar pelo cavalo. Ao conduzi-lo a outro espaço, o cavalo dá asas ao sujeito, e um sentido maior para a sua existência. No fulcro esplendoroso da descoberta nasce um outro modo de expressão. A língua, em seu poder transfigurador, possibilita ao signo adquirir a amplitude semântica do símbolo. Desse modo, o animal destitui-se de seu contexto comum de significação, para tornar-se símbolo que revela o percurso de nascimento de um novo homem.

⁷³ A possibilidade da autodescoberta, no contato e na interpretação da natureza, é expressa, de modo exemplar, no célebre poema *Les Correspondances*, de Charles Baudelaire: “La Nature est un temple ou de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers. (...)” In: RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. EDUSP: São Paulo, 1997.

A tentativa de discutir o simbolismo do cavalo aponta para a dificuldade que é subjacente ao encontro de definições do significado de qualquer outro símbolo, dada a natureza plurissignificativa do mesmo. Ocorre que um único significante pode evocar múltiplas significações e, de igual modo, um significado pode ser representado por diversos significantes.⁷⁴

Nesse sentido, Gilbert Durand define o símbolo como um signo não-arbitrário que “alude a uma realidade significada dificilmente apresentável.”⁷⁵ O significante que é suscitado por intermédio de uma imagem poética, não tem o poder de expressar objetivamente seu sentido: “Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato.”⁷⁶

O símbolo revela, portanto, uma verdade oculta, permitindo o acesso aos mistérios da vida, porquanto possibilita ao homem ir além do discurso racionalista e lógico: “a virtude essencial do símbolo é assegurar no seio do mistério pessoal a própria presença da transcendência.”⁷⁷

Por esta razão, o desnudamento de todo simbolismo pressupõe um mergulho espiritual no lago misterioso que o circunda. Tal atitude exige entrega e reflexão, pois o seu sentido transcende qualquer limitação, conforme expõe Durand:

O poder poético do símbolo define a liberdade humana melhor do que qualquer especulação filosófica: esta última obstina-se a ver na liberdade uma escolha objetiva, quando na experiência do símbolo demonstramos que a liberdade é criadora de um sentido: ela é poética de uma transcendência no seio do sujeito mais objetivo, do mais implicado no acontecimento concreto. Ela é o motor da simbólica.⁷⁸

⁷⁴ Essa dificuldade em estabelecer uma conexão entre o significante e o significado tem influência direta no rechaço que fora manifesto ao símbolo pelo pensamento racionalista, baseado na objetividade e cientificidade dos fatos. Entretanto, almejando a superação da dicotomia entre o discurso racional e o produto do imaginário, Gilbert Durand propõe a revalorização do pensamento imaginante e simbólico, a fim de assegurar o pleno desenvolvimento dos seres. A antropologia de Durand pretende recuperar o ímpeto imaginante e libertador que o imaginário propicia ao seres, convidando os mesmos a refletirem sobre a importância e necessidade da vivência que não se limita apenas à lógica da realidade.

⁷⁵ DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 10.

⁷⁶ Id. Ibid. p. 11.

⁷⁷ Id. Ibid. p. 30.

⁷⁸ Id. Ibid. p. 33.

Tais considerações levam Durand a postular, em *Campos do imaginário*⁷⁹, a proximidade entre a gnose e o simbolismo, na medida em que ambos guardam um conhecimento oculto sobre o homem e a natureza:

O símbolo é um caso limite do conhecimento indireto onde, paradoxalmente, este último tende a tornar-se direto – mas num plano diferente do sinal biológico ou do discurso lógico-; o seu imediatismo visa o plano da *gnosis* como num movimento assintótico. Daqui se deduz a utilização privilegiada que todos os místicos e as vias iluminadoras farão do símbolo.”⁸⁰

Com base no postulado de Durand, é possível compreender os motivos pelos quais os sentidos atribuídos ao significante cavalo são tão vastos quanto contraditórios, o que lhe permite abranger a antítese vida X morte.⁸¹

Tal figura é descrita inicialmente como “montaria, veículo, nave”, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental.”⁸² Assim, quando associado à noite e à terra, tal símbolo relaciona-se às trevas e à destruição. Todavia, ao emergir em um contexto diurno e celeste, o símbolo, em questão, assume sua face positiva, na medida em que se vincula à aquisição do entendimento espiritual: “O cavalo instrui o homem, ou seja, a intuição esclarece a razão. O cavalo ensina os segredos, conduz-se de maneira justa.”⁸³ O cavalo relaciona-se ao céu desde a pré-história, quando o deslocamento do Sol era representado por um carro puxado por cavalos. Em razão desse simbolismo arcaico, na mitologia indiana, por exemplo, o cavalo, *asha*, significa literalmente o **penetrante**, ou seja, aquele que tem acesso à luz.⁸⁴ Logo, não é de estranhar a representação dos cavalos, em muitos folclores e lendas, como um animal que pode ver e compreender.

A partir da exposição do simbolismo do cavalo se esclarece o modo pelo qual o mesmo viabiliza a iniciação do sujeito lírico ao céu e, conseqüentemente, ao plano do

⁷⁹DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

⁸⁰ Id. Ibid. p. 74.

⁸¹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

⁸² Id. Ibid. p. 203.

⁸³ Id. Ibid. p. 205.

⁸⁴ Id. Ibid. p. 210.

divino. Em “Ressolana”, portanto, o cavalo simboliza a clarividência, pois a partir do vínculo que estabelece com o sujeito poético, pode ter acesso ao conhecimento de sua própria identidade, já que através dele consegue ausentar-se do meio que o desordena, perceber-se liberto e associar-se ao céu, fonte desvelada de suas aspirações, já manifestas no início do texto. A conquista de um novo plano espiritual pode ser percebida na utilização do verbo *compreendo* (v.17) e do substantivo *glória* (v.17) Ambos os vocábulos atribuem à carreira o caráter sagrado que reveste a descoberta realizada, por meio do rito que inicia o ser em uma nova vida.

Segundo Mircea Eliade⁸⁵, a epifania refere-se ao segundo momento dos ritos de passagem. Para o autor, todo rito de passagem corresponde a uma iniciação balizada por duas fases distintas. A primeira diz respeito ao estágio em que o sujeito se prepara para assumir uma nova identidade. Na vigência desta etapa é comum que nas sociedades arcaicas o neófito seja separado de sua comunidade, a fim de preparar-se para o nascimento. Esse isolamento, que constitui a fase inicial do rito, pode ser percebido na solidão vivida pelo eu-lírico que, sozinho, encontra-se no cerne do caos. O segundo momento do rito equivale à mudança propriamente dita. Nessa fase, o sujeito assume uma nova identidade, fornecida pela iniciação ritualística. Com o término desse processo, o indivíduo renasce com o conhecimento espiritual que fundamentará a sua vida. Em decorrência do caráter revelador dos ritos de passagem, Mircea Eliade adverte: “O iniciado não é apenas um “ ‘recém-nascido’ ou um ‘ressuscitado’: é um homem que sabe, que conhece os mistérios, que teve revelações de ordem metafísica.”⁸⁶

A presença do rito de passagem, processo comum das cerimônias míticas, aproxima o gênero lírico da natureza do mito. Ambas as produções revelam ao homem um conhecimento espiritual capaz de alterar o seu destino. Por perceber a proximidade entre esses discursos, Octavio Paz assinala a epifania como a essência do fenômeno poético, concebendo-a como o princípio revelador que apresenta ao sujeito sua natureza profunda através da palavra. Trata-se da abertura do homem para dentro de si próprio: “La experiencia poética es revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo

⁸⁵ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁸⁶Id. Ibid. p. 153.

externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser.”⁸⁷

Este novo ser nascido na poesia guarda infinitas afinidades com o *não-ser* do devaneio de que nos fala Bachelard. Outra semelhança entre o postulado dos autores encontra-se no fato de que Bachelard e Paz assinalam que a este novo ser surgido na poesia resta ser-se, tornar-se presença, o que implica transcender, como o faz o sujeito em “Ressolana”.

Portanto, ao término do poema, o devaneio de recriação do ser marca a aquisição de um novo rosto. Logrando a insubmissão contra o que lhe fora destinado, o homem que, na aliança com o cavalo, encontrou um caminho para a transcendência, reconcilia-se com o cosmos. Assim, estabelece como prova do equilíbrio conquistado a união com o que o amofinava, através do vínculo com o sol, pondo termo a angústia que este despertava e suscitando a outra face do símbolo em questão. Logo, se no início do poema ele se firmava como princípio do caos, ao término ele passará a ser visto como fonte de vigor e energia, que também vincula miticamente o sujeito ao céu.

O sol como todo símbolo, dispõe de um halo de significações, podendo simbolizar vida e morte. Em “Ressolana”, o símbolo referido nasce sob essa dupla figuração, pois representa, inicialmente, destruição e, posteriormente, encontro. Esta é a face mais significativa do símbolo referido, uma vez que dá a medida da força que invade o ser e institui o significado da purgação. O sol auxilia no processo de regeneração e extingue as forças atormentadoras. A ligação com o sol marca, ainda, o desejo do eu-lírico por ascensão e autodescoberta, ambos plenamente expressos no poema “Ar”.

1.3 Imaginário aéreo e o tempo mítico: a superação da cronologia

A conversão do homem em outra forma de ser é evidenciada com mais nitidez no poema “Ar”. O texto forja uma relação de complementaridade com “Ressolana”, na medida em que o sentido purificador e sagrado da iniciação anteriormente vivida revela-se na

⁸⁷ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 154.

aliança mítica entre o sujeito e a energia primordial do cosmos. O devaneio de integração plena à natureza suscita a presença do imaginário arquetípico explorado em *Giraluz*. Em “Ar”, poema tipicamente meyeriano, o ser parte da imaterialidade que caracteriza o elemento título do poema para atingir a concretude de seu ser, o fomento de sua existência:

AR

1. Saturação de sol na várzea aberta à claridade.
2. Vejo o horizonte quase céu.
3. Ar.
4. Esta lonjura espiritual é minha.
5. A coxilha quer fugir – mas volta ao chão.
6. Ela não sobe demais para ficar no seio da mãe.
[terra...
7. Saturação de seiva ardente!
8. Cada folha do capão é uma cigarra.
9. Brotam lírios de sol na carne moça
10. fremem ternuras comovidas
11. - vontade mansa de rezar.
12. Os gafanhotos parecem feitos de capim.
13. Vozes miúdas da concertina vegetal.
14. Banhado em luz e verde novo,
15. violando a terra primitiva,
16. puro e inocente como a vida...
17. Ar...

Em termos gerais, o poema “Ar” define um modo de ser, narrando a plenitude alcançada pelo eu-lírico ao encontrar-se consigo, por meio da vinculação ao elemento aéreo. A observação pormenorizada do texto revela que o autoconhecimento se realiza sob

a égide de dois percursos intrinsecamente relacionados. A primeira interface, expressa em “Ar”, assegura-lhe seu viés ontológico, porquanto narra o nascimento ser. Narrativa de nascimento do sujeito, o poema relata o início do ser a partir de sua vinculação ao elemento ar, permitindo ao texto firmar-se como manifestação do mito cosmogônico do sujeito enunciador. O outro caminho urdido no poema incide sobre seu caráter erótico, aprofundado pelo enlace amoroso entre céu e terra. Envolvido em sensualismo místico, suscitado na imagética de sexualização da natureza, o poema recupera, sintomaticamente, os mitos de criação do universo. Ao apropriar-se, notadamente, das narrativas míticas de criação do mundo grego e judaico-cristão, o poeta particulariza o universal para metaforizar a instauração do seu cosmos pessoal, individualizando, nas malhas da poesia, um saber coletivo e sagrado.

A exemplo do procedimento adotado em “Ressolana”, a primeira interface do texto parte da referência ao espaço de inserção do sujeito. Contudo, este é referido de modo distinto daquele que fora apresentado no início do texto anterior. Nesse movimento, nasce um olhar admirado, que exalta o mundo visto, conforme atestam os quatro primeiros versos do poema. A nova configuração espacial convida o sujeito à sua observação mais atenta. Observando inicialmente a paisagem, o ser descobre um campo impregnado de sol, que se mostra receptivo à iluminação. Em meio à luz, céu e horizonte se confundem em uma mesma matéria. A imagem dessa junção conota a amplitude imensurável da cena vista, que confunde a percepção do observador.

Completamente arrebatado pela constatação do infinito presentificado ante seus olhos, o sujeito lírico sente uma aguda familiaridade com o mesmo. A distância entre o ser que olha e o meio que é olhado traz a impressão de distância. Através deste afastamento nasce o sentimento de libertação e reconhecimento.

O eu-lírico estreita a proximidade entre sujeito e objeto, proposta por Merleau-Ponty, ao fazer do espaço um meio para se realizar e se reconhecer como existência. A ontologia do filósofo alemão Martin Heidegger propõe a relação entre espaço e nascimento do ser, suscitada pelo poema “Ar”. Ao elaborar uma investigação sobre o sentido do ser, Heidegger situa-se no âmbito de sua expressão enquanto presença⁸⁸, concebendo-a como o meio para que se configure o ser. A existência será, portanto, sempre discutida a partir do

⁸⁸ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 38.

existir, na medida em que o filósofo não desvincula o ser do sendo. Por essa razão, o ser da presença, fenômeno de unidade que possui a constituição essencial do ser-no-mundo é considerado espacial por Heidegger.

O espaço nem está no sujeito nem o mundo está no espaço. Ao contrário, o espaço está no mundo na medida em que o ser-no-mundo constituido da presença já descobriu sempre um espaço. O espaço não se encontra no sujeito nem o sujeito considera o mundo “como se” estivesse num espaço. É o “sujeito”, entendido ontologicamente, a presença, que é espacial em sentido originário. Porque a presença é nesse sentido espacial, o espaço se apresenta como a priori.⁸⁹

Para Heidegger, o espaço existe para o ser, quando este, assumindo-se existência, desvenda-o no mundo e em si mesmo. Para Bachelard, essa relação ontológica entre o ser e o espaço é sufocada no curso de nossa vida. Entretanto, na solidão devaneante ela retorna ao coração do sonhador, uma vez que vive em nós, alimentando um desejo ancestral de efusão. A exterioridade, no devaneio, passa a ser outra face do ser. Nessa medida, Bachelard aponta a dialética entre exterior e interior e estabelece, de certo modo, um diálogo com a proposta de Merleau-Ponty acerca das relações entre sujeito e objeto: “[...] freqüentemente, é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. [...] O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que refluí para um centro. O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade.”⁹⁰

Na intimidade da alma sonhante, identificada com a imagem espacial, nasce um espírito livre que realiza um devaneio voltado à imensidão. Ocorre que, diante da grandeza do pampa, Meyer entrevê sua própria grandeza. No reino do sonhador, a imaginação estabelece uma relação de igualdade entre a imensidão vista e aquele que a vê, produzindo uma sensação profunda de liberdade, característica dos devaneios de imensidão:

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.⁹¹

⁸⁹ Id. Ibid. p. 161.

⁹⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 218.

⁹¹ Id. Ibid. p. 126.

À luz da consciência imaginante, a imagem da imensidão forja uma nova concepção de espelho, pois se mirando no infinito o ser enxerga a si próprio, obtendo o autoconhecimento almejado. O compositor e cantor pelotense Vitor Ramil descobre, nessa imagem do pampa, o modo espiritual de ser do povo gaúcho e vislumbra na cena o fulcro da proposta musical a que almeja. Nasce uma concepção “fria” de arte, junção de liberdade, recolhimento e expansão, denominada por Ramil de *A estética do frio*.

E me veio a imagem invernal de um gaúcho solitário tomando seu chimarrão, a olhar a imensidão fria do pampa sob o céu cristalino da manhã. Uma imagem de pura definição! Uma expressiva composição de poucos elementos: a figura imóvel e bem delineada do gaúcho, o céu claro, o verde regular e a linha reta do pampa no horizonte. E me vieram palavras como rigor, precisão, concisão, sutileza. Uma cena regional, quase remota! Curiosa associação. Eu estava vislumbrando naquele pampa a música que eu queria: linguagem altamente definida abrindo um espaço onde a inteligência e a sensibilidade encontrassem um campo radicalmente aberto e irresistível para se expandir. Eu estava vislumbrando uma concepção naquele universo "frio". Uma concepção "fria". Talvez o tempo estivesse me fazendo transformar sentimentos em idéias.⁹²

Em Meyer, a visualização do pampa não é apenas um modo de olhar. E se visão é ação, como ensina Merleau-Ponty, um mundo se forma no coração do sonhador. Na intimidade desse gesto participa a imagem libertária do ilimitado captada na imensidão do pampa. Diante do interminável campo, a definição mais precisa encontrada pelo eu-lírico do poema remete à imagem projetada pelo vocábulo ar. Elemento disperso, ubíquo, hostil ao aprisionamento, o ar, no decorrer do poema, representa a imagem do ilimitado. Contudo, em se tratando da poesia de Meyer, a presença do ar caracteriza-se por uma visceral recorrência, e sua significação localiza-se além do plano meramente metafórico. Desenha-se, assim, o cerne do projeto arquetípico mais importante na poesia de Meyer, através do qual o ar se firma como a imagem primordial que revela o desejo de transcendência.

O ar, abordado a partir de sua natureza arquetípica, consagra-se como imagem oriunda da cultura universal, existente no inconsciente, que toma forma no momento em que se torna consciente, ao ser trabalhada pelo sujeito em seu meio cósmico, a partir do devaneio poético.

⁹² RAMIL, Vitor. A estética do frio. In: GONZAGA, Sergius, FISCHER, Luís Augusto. *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

O arquétipo, ao mesmo tempo em que revela algo sobre a situação do homem no mundo, transporta-o para algo que vai além dele mesmo. Ocorre que as imagens arquetípicas instigam um constante regresso à primeiridade do cosmos. Essa volta à origem suscita no homem um modo mítico e sagrado de conceber a si mesmo e o mundo que o circunda. Esse modo primordial de apreender a realidade é plenamente expresso no poema e institui, em *Giraluz*, a presença do olhar que sacraliza o cosmos. A visão mítica sobre o mundo perpassa todo o poema e é inaugurada pelo quarto verso.

Neste, o eu-lírico ao referir-se à sensação de liberdade experimentada, denomina-a de *lonjura espiritual*, assinalando o sentido sagrado do encontro vivido. Através deste, o sujeito conecta-se a outra ordem que lhe permite atingir a plenitude responsável por inseri-lo na harmonia do universo. A integração à totalidade do cosmos lembra o nirvana budista. Para os budistas, o nirvana pressupõe um esvaziamento do eu para a aquisição de outras maneiras de ser, através das quais o espírito adquire o sentido da totalidade.⁹³ A repetição do vocábulo *ar* três vezes (duas no interior do poema e a outra em seu título), número usado para descrever a ordem cósmica do universo e a simbologia da perfeição, reforça o sentido da busca empreendida pela totalidade. O caráter sacralizador da descoberta espiritual suscita a nuance religiosa que permeia toda a obra.⁹⁴ O décimo verso do poema atenua essa sacralidade quando o eu-lírico expressa a *vontade mansa de rezar*. O poeta denota o desejo de ingressar numa dimensão mítica e promover o diálogo com o plano divino da existência para celebrar e agradecer o encontro. Portanto, o ato de rezar remete à própria poesia, pois é, no âmbito do devaneio poético, que a descoberta é ritualizada. A poesia firma-se como o sopro criador que religa o ser ao sonho de uma existência sem limites.⁹⁵

Ao ritualizar o vínculo entre o devaneio e a matéria, a poesia de Meyer confirma a assertiva bachelardiana. Para o filósofo sonhador, o devaneio solicita a natureza, chamando as substâncias a tornarem-se parte de sua composição. Em sua profundidade ontológica, o devaneio evoca os quatro elementos formadores do universo, oportunizando à matéria a chance de firmar-se como o tecido espiritual da poesia:

⁹³ ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo, Martins Fontes: 1996. p. 82-88.

⁹⁴ No decorrer do trabalho, estabelecerei uma discussão mais detida sobre o sentido da religiosidade desenvolvido em *Giraluz*.

⁹⁵ A comunhão sagrada entre o ser e a palavra poética será melhor discutida em “Veranico”, próximo poema de análise.

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica.⁹⁶

A crença na filiação entre a obra escrita e os apelos da matéria já havia impulsionado Bachelard a propor, na introdução de *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria⁹⁷ a existência de dois tipos distintos de imaginação: a imaginação formal e a imaginação material. Segundo o autor, as imagens que brotam da primeira “divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado.”⁹⁸ Já a segunda refere-se àquelas forças imaginantes que “escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno.”⁹⁹ Por essa razão, a imaginação material, surgida no e pelo devaneio, é concretizadora das imagens primordiais que vivem no ser: “nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração.”¹⁰⁰

Ao estabelecer a existência de uma imaginação essencialmente criadora, concretizada pela matéria, o filósofo aproveita o postulado teórico da física pré-socrática. Bachelard estabelece, ainda na parte introdutória da obra referida, a poética dos quatro elementos, água, terra, fogo e ar, dinâmica que passará a fundamentar suas análises de poesia. Assim, no devaneio criador propiciado pela imaginação material, o homem dá vazão à voz primitiva de um desejo ancestral, que permite ao mesmo ultrapassar sua própria condição de ser finito e transitório. Desse modo, o filósofo pontua o caráter arquetípico de cada elemento: “Ao cantá-los, acreditamos ser fiéis a uma imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental.”¹⁰¹

O elemento sonhado faz com que o poeta liberte o seu ser onírico. Na poesia de Augusto Meyer, o ar é o arquetipo que revela o desejo de transcendência, de criar novas

⁹⁶ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 58. p. 4.

⁹⁷ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

⁹⁸ Id. Ibid. p. 1.

⁹⁹ Id. Ibid. p.1.

¹⁰⁰ Id. Ibid. p. 2.

¹⁰¹ Id. Ibid. p.5.

realidades. Por essa razão, vincular-se a um poeta aéreo como Meyer significa renascer em um novo ventre cósmico: “O poeta do fogo, o da água e o da terra não transmitem a mesma inspiração que o poeta do ar.”¹⁰²

O senso de mobilismo que marca o sonhador aéreo já havia sido estipulado, de certa forma, pela física pré-socrática, através do pensamento de Anaxímenes de Mileto. Para o filósofo, o princípio do cosmos era o ar, dado o seu poder de transformar-se em qualquer um dos outros elementos, colocando o mundo em eterno movimento e transformação: “O ar, elemento universal, invisível e indeterminado, por sua força interna própria, movimentase: contraindo-se ou dilatando-se, vai engendrando todos os seres determinados como manifestações visíveis de uma vida perene.”¹⁰³ Tais considerações permitem a Anaxímenes estabelecer a relação entre o elemento e os seres, na medida em que concebe o ar como substância que fundamenta a alma, vista como princípio vital que anima a humanidade, permitindo ao filósofo concluir que “O mundo é um ser vivo que respira e que recebe do sopro originário a unidade que o mantém.”¹⁰⁴

Nessa medida, dada a sua natureza autônoma, dispersiva e auto-suficiente, já destacada por Anaxímenes, Bachelard aponta o ar como o elemento que encerra o desejo da desmaterialização do ser.¹⁰⁵ Em virtude disso, o poeta aéreo é um sonhador libertário, que luta contra a opressão dos limites: “Será preciso ressaltar, com efeito, que no reino da imaginação o epíteto que mais próximo se encontra do substantivo ar é o epíteto livre?”¹⁰⁶

Na poesia de Meyer, a liberdade vivida pelo sonhador aéreo traz consigo um constante ímpeto de ultrapassar limites. Parece que a experiência da transcendência precisa ser incisivamente renovada. Ocorre que, notadamente a partir de *Giraluz*, a incisiva presença da *alma que olha de dentro para fora*, mostra ao ser que algo lhe falta, e é preciso vasculhar-se na luta para encontrá-lo. O profundo desejo de autodescoberta e estabilidade interior permite ao sujeito poético de *Giraluz* viver um contínuo processo de auto-experimentação. Temendo o desencontro, o poeta luta pela renovação da iluminação alcançada e busca nos desdobramentos da transcendência, a propagação da plenitude atingida.

¹⁰² Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 49. p. 4.

¹⁰³ CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1998. p.64.

¹⁰⁴ Id. Ibid. p.63.

¹⁰⁵ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 49. p. 13.

¹⁰⁶ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 49. p. 8.

Em “Ar”, o desejo constante de ultrapassar os limites permite ao eu-lírico superar o horizonte do autoconhecimento individual, o que confere um caráter profundamente humanizador e coletivo ao texto. O ser que acaba de se encontrar almeja propagar o sentido de renovação que vivencia e encontra na reatualização dos mitos cosmogônicos o caminho para a consecução desse desejo.

A propósito do relato de feitos decorridos no início do tempo, Mircea Eliade refere: “O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*.”¹⁰⁷ O relato mítico apresenta, portanto, o modo pelo qual uma determinada realidade foi produzida, desvelando o mistério de sua criação: “Cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja ela a realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, uma instituição humana.”¹⁰⁸ É nesse sentido que o mito cosmogônico, ou seja, aquele que narra a origem do universo, serve de modelo para todos os outros mitos, inclusive para a elaboração de uma mitologia estritamente pessoal, conforme o manifesto em “Ar”.

A união entre céu e terra firma-se como fulcro dos mitos cosmogônicos de origem do universo. A narrativa de criação manifesta na *Teogonia* de Hesíodo estabelece esta aliança geradora do universo:

Em verdade, no princípio houve Caos, mas depois veio Gaia (Terra) de amplos seios, base segura para sempre oferecida a todos os seres vivos.[...] Gaia logo deu à luz um ser igual a ela própria, capaz de cobri-la inteiramente – Urano (Céu constelado) que devia oferecer aos deuses bem-aventurados uma base segura para sempre. [...] mas em seguida, dos abraços de Urano ela deu à luz oceano, de turbilhões profundos [...]¹⁰⁹

Gaia (terra) gera Urano (céu), tornando-se, tão logo, sua consorte. Desse modo, a partir de Gaia e Urano o mundo tem seu início assegurado. Entretanto, finda a etapa de iniciação do universo, Gaia vivencia uma terrível realidade: a terra-mãe é, a um só tempo, vítima da fecundidade de Urano e testemunha das atrocidades que o marido cometia contra os filhos, que após nascerem eram aprisionados pelo pai em seu interior.

¹⁰⁷ Cf. ELIADE, Mircea. Op. Cit. nota 85. p. 84.

¹⁰⁸ Cf. ELIADE, Mircea. Op. Cit. nota 85. p. 86.

¹⁰⁹ HESÍODO. Teogonia. Trad. Por CERQUEIRA, Silveira. Ana Lúcia, LYRA, Arêas. Maria Therezinha. 2.ed. EDUFF: Niterói, 1986. p. 34-35.

Sentindo-se profundamente atormentada, Gaia enseja um plano para livrar-se da violência de Urano, gerando em suas profundezas o metal que usaria para formar uma foice com que castraria para sempre a potência do marido. A seguir, dirige-se aos filhos, relatando-lhes os desmandos do pai e o ódio que este nutria por eles: “ Filhos saídos de mim e de um pai cruel, escutai meus conselhos e nós nos vingaremos de suas maldades, pois, mesmo sendo vosso pai, ele foi o primeiro a maquinar atos infames.”¹¹⁰”

Crono, o mais corajoso dos filhos, é o único que se propõe a auxiliá-la: “Minha mãe, farei isto, dou-te a minha palavra que executarei o que tu meditas. Eu não tenho piedade por um pai indigno deste nome, uma vez que foi o primeiro a conceber atos infames.”¹¹¹”

Assim, ao cair da noite, quando Urano se aproxima de Gaia, Crono decepa os testículos do pai, atirando-os ao mar, de onde nasceria Afrodite. Após a infertilização de Urano, Crono liberta os irmãos, garante o descanso da mãe e torna-se o novo rei, passando a viver no céu e compondo a segunda geração dos deuses. Destituído de seu vigor, Urano é condenado a cobrir Gaia sem com ela tornar a relacionar-se.

Perspectiva semelhante sobre a origem do cosmos pode ser encontrada no mito judaico-cristão expresso na Bíblia sagrada. Narrativa do ato criador, que trouxe a ordem ao universo através do sopro divino, o mito bíblico demarca a organização do mundo a partir da instituição das dimensões celeste e terrena:

1 No princípio criou Deus o céu e a terra.2 A terra, porém, estava vazia e nua; e as trevas cobriam a face do abismo; e o espírito de Deus era levado por cima das águas. 3 disse Deus: Faça-se a luz; e fez-se a luz. 4 E viu Deus que a luz era boa; e dividiu a luz das trevas. 5 E chamou à luz dia, e às trevas noite; e da tarde e da manhã se fez o dia primeiro. 6 Disse também Deus: Faça-se o firmamento no meio das águas, e separe umas águas das outras águas. 7 E fez Deus o firmamento, e dividiu as águas, que estavam por baixo do firmamento, das que estavam por cima do firmamento. 8 E chamou Deus ao firmamento céu; e da tarde e da manhã se fez o dia segundo.¹¹²

É possível verificar que, em Meyer, ocorre a poetização desses mitos. Dito por outras palavras, o poeta recria os mitos ao sabor de seus desígnios particulares. Ao recriá-los mostra que a imagem poética não está submetida à força dos arquétipos. Como assinala

¹¹⁰ Id. Ibid. p. 35.

¹¹¹ Id. Ibid. P.36.

¹¹² BÍBLIA Sagrada. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1966. p. 1.

Bachelard, na explosão da imagem o passado ancestral do homem retorna reorganizado pelo poder criador da poesia.

Frente a esse fato, a Gaia de Meyer não é a representação estática da terra de Hesíodo ou da Bíblia. A terra do poeta é a Gaia pampa, oriunda de seu universo social e afetivo. Assim, na reatualização dos mitos de criação, o poeta retoma a ascese mítica do gaúcho com a terra-mãe, anteriormente empreendida em “Ressolana”.

Revestida de positividade, a terra surge, no poema, sob a dupla figuração do arquétipo materno, projetando-se como ventre acolhedor que ajuda o eu-lírico a renascer; e feminino, sob a pena do erotismo conferido à imagem da esposa, a qual formará um par com o ser, ajudando-o a se reproduzir, o que é observado ao término do poema.

A partir do primeiro verso, é possível verificar a aproximação constante entre céu e terra. A referência à saturação de sol estabelece a metáfora para ejaculação masculina, que entrevê a várzea receptiva ao seu contato, a qual alude ao órgão sexual feminino. Essa leitura mais se esclarece com o sétimo verso, no qual, ao focar a saturação da seiva abrasadora da terra, o poeta faz referência à umidade típica da excitação sexual feminina. A recorrência do som produzido pelo fonema /s/ intensifica a atmosfera de sensualismo e fluidez produzido no texto.

No quinto verso, a coxilha que desfrutara de uma imensa altura em posição vertical oscila entre a possibilidade de refugiar-se no céu e o desejo de permanecer na terra. A montanha metaforiza o próprio percurso do eu-lírico, que concilia a vivência de duas dimensões aparentemente antagônicas. Esse mesmo vínculo será novamente esquadrihado na terceira estrofe. Por meio de um processo de livre associação de idéias, o eu-lírico estabelece uma relação analógica com o oitavo verso, presente na estrofe referida, e o décimo segundo, da estrofe seguinte. Nesta, o sujeito associa insetos voadores, tais como a cigarra e os gafanhotos à terra, ao relacioná-los, respectivamente à folha e ao capim.

Mesmo a terra mãe vai mostrar-se, assim, plena de volúpia, ao transbordar em vitalidade e erotismo à espera do enlace, especialmente expressos no nono verso, em que o sujeito lírico a descreve como prenhe de uma força abrasadora, convertida em energia que promove o nascimento das flores, duplicando o sentido de renovação do texto, na medida em que intensifica a fecundidade da terra.

Já a virilidade de Urano é suavizada no poema. A agressividade que perfazia sua imensa capacidade fecundadora é substituída pela delicadeza e candura que revestem a descoberta da masculinidade. Nasce o ser e nasce o homem, e sua insurgência é narrada em nuances de sensualidade e misticismo. A constância da vogal aberta /a/ ratifica, no plano sonoro do texto, o sentido do prazer vivido.

Terra e céu, unidos, arquetetam um novo futuro na promessa de perpetuação que todo o enlace efetua, profetizando, portanto, o prenúncio de um novo mundo. A união do masculino e do feminino remete aos princípios yin e yang. Na filosofia oriental, o *I Ching*, livro de sabedoria chinesa, pronuncia yin e yang como o par de princípios opostos e complementares que definem a unidade do ser no universo.¹¹³ Agrupadas em um círculo, Yin é energia feminina, passiva e noturna, representada pelo elemento terra. Yang, a seu turno, é energia masculina, ativa, diurna, representada pelo elemento céu. Os dois opostos reunidos em contorno circular simbolizam o Absoluto, suscitado a partir da integração plena das dualidades.¹¹⁴

Esse procedimento firma uma concepção religiosa da vida e do mundo. Por esse motivo, o mundo trava com o sujeito que o observa um vínculo que ultrapassa qualquer momento circunstancial e objetivo, pois revela algo que está além de si mesmo. A abordagem destinada à Natureza é gestada sobre um profundo sentimento de religiosidade, semelhante ao nutrido pelos religiosos das sociedades primitivas ante o universo. Para estes povos, a Natureza não é apenas natural, pois apresenta uma realidade que a transcende: “para o homem religioso das sociedades arcaicas, o Mundo se apresenta carregado de mensagens. Por vezes, essas mensagens são cifradas, mas os mitos estão lá para ajudar o homem a decifrá-las.”¹¹⁵

No término do texto, a cosmogonia aérea é reafirmada na caracterização sintética do ser nascido a partir do vínculo com o arquétipo. Portanto, nessa última estrofe, as duas linhas temáticas estabelecidas no texto são retomadas. No primeiro verso do terceto que a compõe surge o cromatismo da luminosidade e do verde (v.14), que projetam a renovação e a paz da conquista espiritual empreendida no encontro com as forças primordiais do cosmos. O surgimento de um ser em plena aurora tem seu vigor asseverado pela

¹¹³ JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p.290

¹¹⁴ LAO-TSÉ. *Tao Te Ching: o livro que revela Deus*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

¹¹⁵ Cf. ELIADE, Mircea. Op. Cit. nota 85. p.122.

exuberância de sua masculinidade. O verbo *violar* (v.15), ao mesmo tempo em que retoma a aliança com a terra, expressa o vigor do novo homem. A pureza e inocência retomam o simbolismo da iluminação, anteriormente referido.

A presença de imagens simbólicas relativas à luz consolida um dos traços mais típicos do sonhador do ar. Contudo, o sentido do simbolismo mítico da luminosidade para o imaginário aéreo, presente na poesia de Meyer, pode ser ainda mais bem compreendido a partir da leitura de “Veranico”, poema que também suscita a busca pela expansão de limites, evidenciando a vivência da auto-experimentação.

1.4 A dualidade espacial: o sopro criador

Em “Veranico”, a exemplo de “Ar”, o sujeito desejará ultrapassar novamente sua condição atual e descobre na palavra poética o meio propício para a consecução desse desejo. Conforme o título sugere, o eu-lírico presente no poema vive o período em que o rigoroso frio pampeano dá uma trégua, e os gaúchos podem desfrutar temperaturas um pouco mais altas. A elevação da temperatura no curso do outono caracteriza, igualmente, uma mudança no humor do povo gaúcho, que aproveita intensamente o esperado verão “fora de época”.

Entretanto, a tematização do dado referencial não circunscreve o sujeito à abordagem de aspectos a ele relacionados, pelo contrário: a vivência prazerosa da estação em curso, ao mesmo tempo em que reconcilia o eu-lírico com o cosmos, motiva o seu distanciamento deste. Ao observar o mundo, o eu dá-se conta de seu papel ante o mesmo. É, nesse sentido, que o poema se firma como a narrativa de origem do poeta, na medida em que manifesta o desejo do homem de expressar-se artisticamente através da palavra. Portanto, se a leitura de “Ressolana” forneceu a compreensão do poeta acerca do labor poético, através da qual foi possível constatar que Meyer faculta à poesia o poder transcendente e revolucionário de recriar o mundo, em “Veranico”, o poeta usa esta experiência de ruptura para tematizar a ruptura. Como Diego Velásques, na obra-prima *Las meninas*¹¹⁶, o poeta Meyer irá ver-se poetando. O texto tem sua face duplicada, e a poesia

¹¹⁶Michel Foucault, ao analisar o quadro *Las meninas*, do pintor espanhol Diego Velásquez, aponta a obra como exemplar do surgimento de um olhar transfigurador, no qual sujeito e objeto ocupam o mesmo plano de representação. O artista compõe um quadro no qual representa a si próprio no momento em que está pintando. Velásquez, em *Las meninas*, como Augusto Meyer, em “Veranico” é objeto e sujeito da criação, razão pela

se coloca como imagem dela mesma ao ver-se refletida no espelho da palavra. Se, no poema “Ar”, o sujeito poético viu-se surgir como ser e como homem no cosmos, em “Veranico”, ele acompanhará sua gestação e seu nascimento como poeta:

VERANICO

1. Veranico de maio... paineiras em flor.
2. Azulínea transparência do ar puro e feliz.
3. Há uma distância perfeita nos claros volumes
4. e a harmonia das linhas sobe na luz.

5. Tudo agora vai ser inocente, inocente
6. como o riso das moças maduras ao sol.
7. Róseas, rodopiam estas flores girantes,
8. elas caem lentamente, tontas de luz.

9. Como é estranha a minha sombra viúva,
10. a minha sombra esbelta sobre a areia...

11. Todo o ser nestas mãos votivas,
12. todo o amor neste olhar bem claro para a vida,
13. todo o humano tremor.

14. Ah! desejos de cirandas cantadeiras
15. e de beijos,
16. loucura de abraços virginais
17. e de pura, puríssima ternura!
18. Vontade simples de semear alegria
19. pelos cinco sentidos,
20. pela dança das palavras musicais!

21. Alma cheia, deixa cair os sonhos como as flores.

22. Maio suave é um pensamento bom:
23. é o sorriso de quem sabe.

24. Tu nasceste para o amor da hora leve, luminosa
25. quando a mão se abre toda
26. e a voz canta e abençoa.

27. Os namorados vão passar na tarde clara,

qual Foucault, muito próximo da concepção de olhar proposta por Merleau-Ponty, afirma: “Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que transpassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito.” FOUCAULT, Michel. *Las meninas*. In: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 5.

28. as velhinhas murmuram palavras moças,
29. toda a gente lê no azul mais alto o seu destino
30. E os mendigos dão à vida a esmola de um sorriso.

Estabelecendo um diálogo com Gaston Bachelard, Mikel Dufrenne postula a relação entre poeta e Natureza como a essência do poético. A troca entre essas duas instâncias assegura o nascimento da experiência estética, orientada por uma consciência inspirada, isto é, voltada à criação, capaz de transmutar a Natureza em expressão artística.

A natureza é sempre o real como transbordante. É ao mesmo tempo o mundo e o universo, o real em sua presença imediatamente significativa ordenado a uma consciência em geral. Mas é também algo a mais: o real em sua potência, capaz de um vir-a-ser. Esse real é ordenado a uma consciência inspirada, a uma consciência poética, sem dúvida, porque a Natureza inspira a consciência.¹¹⁷

O conceito elaborado por Emil Staiger, referente à *disposição anímica*, esclarece ainda mais a relação exposta por Dufrenne. Para Staiger, o poético nasce quando o poeta está propenso afetivamente a estabelecer uma comunhão com o meio. O poeta disposto não se encontra diante das coisas, mas nelas e elas nele: “A disposição apreende a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão.”¹¹⁸ Firmarse, desse modo, o *um-no-outro lírico* que designa, segundo Staiger, o modo de ser do poeta e da natureza na poesia.

O percurso analítico dos teóricos define a experiência poética essencialmente como a dialética em que o poeta, no fulcro do processo criador, atribui à Natureza a outra dela mesma. Em “Veranico”, Meyer demonstra estar envolvido no âmbito deste diálogo, fundador da existência do poeta.

O poema é elaborado a partir do depoimento do ser que observa o que o circunda e descobre-se capaz de ultrapassar a condição de espectador passivo. Nesse particular, duas linhas de reflexão correlacionadas mobilizam a composição do texto: uma de caráter coletivo, qual seja, a descrição do prazer que a estação proporciona a todos aqueles que a

¹¹⁷DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969. p. 187.

¹¹⁸STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p.159.

experimentam, e a outra, de cunho essencialmente particular, centrada no desejo do sujeito lírico de transformar tal sensação em poema.

As três primeiras estrofes do poema situam-se no domínio do primeiro bloco de significação, porquanto expressam os efeitos e as características da estação. Assim, na primeira estrofe o sujeito observador fornece suas impressões sobre o espaço.

Surge, novamente, em *Giraluz*, a tematização do olhar, portal para o auto-conhecimento, que permite ao sujeito observar o mundo e transcendê-lo. Dito por outras palavras, o modo mítico de ver, logrado pela experiência arquetípica, instiga ao devaneio, que permite ao sujeito poético transformar o mundo percebido e atribuir plenamente “ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado¹¹⁹,”

Com efeito, observando a dimensão celeste, o poeta a identifica como a manifestação do que é perfeito. Assinala a candura e a limpidez do ar, que despertam em seu ser onírico o devaneio da respiração. A seguir, menciona a concordância entre o posicionamento das nuvens no céu (claros volumes) e, posteriormente, faz referência ao equilíbrio dos fios de ar que se elevam rumo ao fulgor da instância celeste, aludindo à composição de outras nuvens. Na imaginação aérea, a nuvem é um dos símbolos que liga o ser devaneante ao céu, concebido como a representação perfeita do elemento ar. Identificado com a morada dos deuses e a dimensão do sagrado, o céu surge, inicialmente, na consciência humana como o limite, determinando a finitude humana. Entretanto, o devaneio propiciado pela imaginação material religa o homem à dimensão celeste, concebida como um dos arquétipos que dirige os anseios humanos por liberdade, razão pela qual Bachelard afirma: “toda a valorização é verticalização [...] todo caminho aconselha uma ascensão.¹²⁰,”

Na senda proposta pelo arquétipo celeste, o simbolismo da nuvem duplica o sentido libertador da experiência ascensional. O eu-lírico vive um devaneio de plenitude e projeta nas nuvens os seus desejos de ascensão e desmaterialização, forjando no curso dessa relação uma intensa familiaridade com as mesmas. Firmando-se como a imagem da metamorfose, é lícito postular a nuvem como a síntese das qualidades da imaginação aérea: “As imagens da imaginação aérea ou se evaporam ou se cristalizam. E é entre os dois pólos

¹¹⁹ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 58. p.168.

¹²⁰ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 49 p.11.

dessa ambivalência sempre ativa que devemos apreendê-las.”¹²¹ Substâncias reinventoras de si mesmas, as nuvens operam constantes metamorfoses em meio a um eterno mover-se e transmutar-se, conforme ressalta Bachelard: “Poderíamos dizer que a contemplação das nuvens nos coloca diante de um mundo em que há tantas formas quanto movimentos; os movimentos produzem formas, as formas estão em movimento, e o movimento sempre as deforma. É um universo de formas em contínua transformação.”¹²²

A imagem móvel da nuvem que inaugura o texto se estende ao fulcro da composição poética de “Veranico”. O dinamismo incessante do símbolo faz brotar, no coração do sonhador aéreo, um devaneio voltado ao movimento e à fluidez, que gera um poema longo, composto por nove estrofes em versos livres e brancos. A observação detida dos mesmos revela a despreocupação com uma estrutura calcada na formalidade e rigidez métrica, que redundava na realização de um ritmo irregular, próprio de um sujeito lírico vivendo a mobilidade do estado dispersivo que acomete o sonhador aéreo. O deslumbramento e a ansiedade em referir o que é visto se manifesta na ordenação sintática do texto. O uso predominante dos períodos compostos por coordenação aponta para a expressão de um raciocínio ininterrupto, no qual a interdependência sintática dos versos assinala a continuidade avassaladora das reflexões proferidas pelo enunciador, que, extasiado, observa a paisagem.

Na segunda estrofe, ao viver a plenitude espiritual do devaneio aéreo, o sonhador projeta um futuro esperançoso. Assim, a pureza do tempo vindouro é associada ao riso das jovens embriagadas de luz do sol, que, por seu turno, também são associadas às flores. Portanto, na estrofe subsequente, a projeção da sombra no chão causa estranhamento, já que a manifestação de algo relacionado à negatividade não condiz com um contexto de iluminação interior expresso no poema. Não é gratuito que o sujeito se refira à mesma como uma sombra solitária, sem par.

Na quarta estrofe, o eu-lírico altera a focalização ora proferida, dedicando-se intensamente à observação de si próprio, inaugurando, assim, o segundo bloco de significação do texto. Voltando-se para o seu interior, o sujeito descobre-se capaz de representar plenamente a essência do que é humano, uma vez que consegue reunir as faces

¹²¹ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 49. p.13.

¹²² Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 49. p. 198.

mais significativas da vida: o amor e o medo. Nesse sentido, a imagem das mãos expressa o trabalho poético com a escrita, sacralizado pelo adjetivo que o precede - *votivas*.

Na quinta estrofe o sujeito expressa o desejo de amar. O anseio pelo enlace deixa entrever, ainda, a pureza dos contatos afetivos que deseja ter, reforçada no verso posterior, no qual o eu-lírico menciona a ânsia pela obtenção da candura plena. O contato amoroso com o outro terá de ser perpassado por delicadeza e afeição. Nesse particular, a exemplo da atitude expressa em “Ar”, o sujeito poético de “Veranico” também manifesta a vontade de relacionar-se afetivamente com o outro. Fica evidente o princípio da auto-experimentação, pois no auge da transcendência o sujeito almeja a ir mais uma vez além do prazer vivido.

A partir do verso 18 começa a se delinear de forma mais incisiva o caráter metaliterário do texto, na medida em que o sujeito manifesta o desejo de estender seu bem-estar para além da mensagem visual que o corpo emite. Logo, ao mesmo tempo em que o enunciador ambiciona demonstrar ao mundo seu estado espiritual, deixa transparecer a intenção de não se restringir a apenas isso. Neste sentido, manifesta o anseio de expressar-se através da escrita, isto é, “pela dança das palavras musicais” (v.20). O desvelamento desse desejo instiga o eu-lírico a estabelecer um diálogo consigo, multiplicando a instância enunciativa do texto. A duplicação do sujeito no verso 21 restaura a relação especular que fora postulada no poema “Espelho”. O retorno do temário do duplo assegura a presença de um eu que quer escrever e um outro que o incentiva na consecução de tal ato. Sintomaticamente, no curso do diálogo que se desenvolverá até a sétima estrofe, o outro que deseja escrever é denominado pelo vocativo *Alma cheia*. A experiência da duplicação em que o eu se vê fragmentado faz retornar a *Giraluz a alma que olha de dentro para fora* e vasculha as profundezas do ser. Cumpre, portanto, estabelecer o alcance simbólico da alma na poesia de Meyer.

Assim como o céu, a alma é mais um arquétipo que nasce do imaginário aéreo presente na poesia do autor. Em várias tradições simbólicas, a alma, por constituir-se em princípio etéreo e invisível, está relacionada ao arquétipo ar. Essa representação de alma pode ser relacionada à tradição platônica, que a postula como a essência do ser, sopro capaz de gerar vida. Em *Fédon*, Platão apresenta essa teoria sobre a alma, na qual expõe a existência do mundo inteligível e do mundo sensível, estabelecendo os fundamentos do dualismo clássico entre alma e corpo. No mundo inteligível, representado pelo céu,

encontra-se a alma, concebida como o princípio da inteligência, da verdade e do bem. Em contrapartida, ao mundo sensível, representado pela terra, corresponde o pertencimento do corpo, aparência que oculta e aprisiona a alma, verdadeira essência do ser. O corpo firma-se como um entrave, espécie de cárcere que engana o ser e cerceia o seu pensamento. Prostrada pelas exigências corpóreas e impedida de agir sobre o pensar, a alma atinge a libertação catártica pela morte. No desprendimento da matéria corpórea, a alma abandona o mundo sensível e retorna ao mundo das idéias. O mundo sensível é definido como a imagem, a cópia da realidade inteligível. Esta é concebida como imutável, eterna, lugar de origem e retorno da alma.¹²³

Conforme acusa o poema, para Meyer, a salvação da alma não é a morte, mas a vida traduzida em poesia.¹²⁴ A alma é evocada por simbolizar o princípio vital, sopro criador, essência do ser¹²⁵ capaz de originar a poesia.

Ao dirigir-se a sua alma, identificada ao duplo de si mesmo, representado pelo sopro criador, o enunciador pede a esta que permita a libertação dos sonhos e que os deixe livres pelo mundo, como as flores. O poeta pede ao seu ser criador que compartilhe com o mundo a poesia que traz em seu interior. No curso desse diálogo auto-reflexivo, o poeta encoraja a si próprio a fazer de sua essência onírica a matéria do poema. Dito de outra forma: o poeta instiga o poeta a entregar-se ao devaneio. A estação ultrapassa, por essa via, sua condição de simples fenômeno referencial.

A sétima estrofe atenua essa descoberta. O poeta vincula a estação vivida a uma idéia que, a partir do viés metaliterário do texto, firma-se como o motivo para a escrita. Maio abandona, assim, sua condição de dado referencial.

Ao perceber a realidade e ir além do que vê, o poeta suscita a concepção simbolista de poeta vidente, calcada no contentamento manifesto por aquele que vê além da simples

¹²³ PLATÃO. *Fédon*: diálogo sobre a alma humana e a morte de Sócrates. São Paulo: Martin Claret, 2004.

¹²⁴ Como se pode observar no poema, não há o embate dualístico entre mundo concreto e mundo ideal. Meyer parte das sensações vividas pelo corpo e evoca a alma como o ponto de partida para o devaneio poético. O poeta não isola a alma do corpo. Ocorre, assim, a conciliação entre instâncias opositoras, através da qual o poeta amplia o sentido do dualismo platônico. Portanto, é possível perceber que a poesia de Meyer possui marcas do platonismo, conforme assinala Tania Carvalhal. Entretanto, o poeta não se restringe apenas a este modo de conceber o mundo, conforme destacou Donald Schüller. Sendo assim, acredito que este movimento conciliador é mais uma prova da raiz dialética da poesia de Augusto Meyer.

¹²⁵ A alma, calcada na concepção platônica de essência, evidencia, ainda, a influência do Simbolismo, estética que a concebe como verdadeiro fundo do ser.

representação das coisas. Não é por acaso que Octavio Paz aproxima o poeta do mago.¹²⁶ Para Paz, poesia e magia brotam de um mesmo impulso sacralizador. Poeta e mago promovem o diálogo místico entre o homem e uma consciência superior, que traz a lume os mistérios da Natureza.

Na oitava estrofe, o eu-lírico retoma o diálogo com a alma, dizendo a ela qual a sua missão: manifestar-se em ocasiões de iluminação interior, relativas aos momentos em que o poeta se sente compelido a insurgir no cosmos. A imagens da mão aberta e da voz que canta e abençoa remetem para o nascimento mítico do poeta.

Ao associar a criação literária ao canto, Meyer recupera a relação entre poesia e canção, muito recorrente no Simbolismo. Contudo, esta associação é mais antiga. O canto é a volta da poesia a seu estado original, firmando-se como meio expressivo fundador do gênero lírico. Dotado de uma forte natureza emotiva e indefectivelmente associado à música¹²⁷, o canto possibilitava ao homem das sociedades primitivas entrar em contato com as questões fulcrais da existência, tais como vida, morte, além do contato com a ordem divina do cosmos. O canto, a exemplo do rito de passagem vivenciado em “Ressolana”, está associado às cerimônias míticas. Essas manifestações que, remontam ao primórdio humano, confirmam a fluência de um pensar mágico e religioso que perfaz *Giraluz*.

Nesse âmbito, há uma indelével concomitância entre o canto poético e o sopro criador, designado pela presença da alma. Ambas as produções expressam o fazer artístico através da palavra poética, produtora de novas realidades. De igual modo, sopro e canto conotam a sacralidade da criação, conforme atesta o poema. O nascimento sagrado de um novo plano da existência, localizado fora e além do mundo objetivo, é manifesta através do verbo abençoar, conotador da sacralidade que o vocábulo voz, de *per si*, não expressaria.

Durante todo o texto essa sacralidade é constantemente reiterada. Há, portanto, a ratificação entusiasmada do autoconhecimento adquirido, na qual o simbolismo da iluminação interior ressurgiu através do emprego de determinadas classes gramaticais. Tal procedimento se constitui em uma estratégia poética de suma importância para a semantização da principal idéia que o texto veicula: a conquista da plenitude.

¹²⁶ Cf: PAZ, Octavio. Op. Cit. nota 89.

¹²⁷ Nesse sentido, Octavio Paz aproxima o ritmo poético dos ritos míticos. O aprofundamento dessas questões dar-se-á no segundo capítulo desta dissertação.

Assim, o uso de determinados pronomes indefinidos acentua a idéia de completude que o eu-lírico experimenta. Portanto, os vocábulos *tudo* (v.5) *todo*, (v.11, v.12 e v.13) e *toda* (v.29), ao empreenderem uma generalização, permitem que o eu-lírico atinja a totalização, corroborando o sentido de perfeição que o texto encerra. Tal perspectiva é intensificada pela larga utilização dos adjetivos.

A partir da observação do emprego dessa classe no poema, é possível distinguir três grupos semânticos dos qualificativos que o compõem, os quais podemos dividir em vocábulos que caracterizam cores, formas e estados. Assim, no que diz respeito às cores referidas no poema, há a preferência pelas tonalidades claras, expressas pela recorrência dos seguintes adjetivos: *azulínea* (v.2), *claros* (v.3), *róseas* (v.7), *claro* (12), *clara* (v.27) e *azul* (v.29). Para designar os atributo do desenho espacial, o poeta utiliza-se dos qualificadores *perfeita* (v.3), *leve* (v.24), *alto* (v.29) Ainda no que se refere à caracterização da estação em curso, acrescido das pessoas que a vivenciam, incluindo o detalhamento do estado emocional do eu-lírico, o poeta faz uso dos vocábulos: *puro* (v.2), *feliz* (v.2), *inocente*, repetido duas vezes (v.5), *girantes* (v.7), *votivas* (v.11), *virginais* (v.16), *pura* (v.17), *puríssima* (v.17), *suave* (v.22), *bom* (v.22), *leve* (v.24) e *luminosa* (v.24). Ambos os grupos morfológicos mantêm um vínculo intrinsecamente remissivo. Assim, os adjetivos referidos firmam-se como desdobramentos da castidade, do caráter sagrado que é suscitado pelo texto, que procura fixar sempre o sentido da iluminação vivenciada.

O simbolismo da luz, como os arquétipos do céu e da alma, também se liga ao imaginário aéreo. Analisando o trabalho desenvolvido pelo psiquiatra suíço Robert Desoille¹²⁸, relativo à criação e execução da metodologia do devaneio dirigido, Bachelard encontra algumas semelhanças entre a proposta e os resultados obtidos pelo mesmo, e sua teoria da imaginação aérea, especialmente no que se refere às imagens da iluminação. Para Bachelard, a técnica desenvolvida pelo psiquiatra nada mais é do que um incentivo ao surgimento do imaginário aéreo. Desse modo, diferente da psicanálise clássica, que

¹²⁸ No quarto capítulo de *O ar e os sonhos*, Bachelard dedica-se à análise dos trabalhos de Robert Desoille. Segundo Bachelard, “A essência do método de Desoille consiste em determinar no sujeito sonhante um hábito do onirismo de ascensão. Consiste em agrupar imagens claras que são próprias para dar um movimento a imagens “inconscientes” e para fortificar o eixo de uma sublimação a qual pouco a pouco se dá consciência de si mesma. O ser educado pelo método de Desoille descobre progressivamente a vertical da imaginação aérea. Dá-se conta que ela é uma linha de vida.” Diferente da psicanálise clássica, o método de Desoille não apenas “desbloqueia “ o sujeito, fazendo com que este liberte-se de um trauma. Preocupado com o futuro do paciente, o psiquiatra oferece um encaminhamento para as emoções dos mesmos, propondo uma nova formação de personalidade. Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 49. p. 112.

submetia os pacientes à hipnose, no método de Desoille o psiquiatra deverá guiar os pacientes, de modo consciente, pedindo aos mesmos que imaginem fazer parte de movimentos ascensionais, tais como subidas, vôos, elevações etc. Durante o ato imaginativo, Desoille relata que, paulatinamente, os pacientes entregam-se ao destino aéreo, que suscita imagens relativas à iluminação, como assinala Bachelard:

Com freqüência o sonhador, por si mesmo, sem nenhuma sugestão, ao viver a ascensão imaginária, penetra num meio luminoso em que percebe a luz num aspecto substancial. [...] O sonhador tem a impressão de banhar-se em uma luz que o transporta. Realiza a síntese da leveza e da claridade. [...] No lugar do espírito iluminado nasce uma alma iluminante. As metáforas se aglomeram para dar realidades espirituais. [...] Aos poucos essa luz global envolve e dissolve os objetos; retira dos contornos suas linhas precisas, apaga o pitoresco em proveito do esplendor. [...] Infunde assim uma serena unidade ao ser contemplativo. É nessa luz, nessas alturas, com a consciência do ser aéreo, que se constitui esta física da serenidade que nos parece caracterizar a obra de Robert Desoille.¹²⁹

Em “Veranico”, Meyer ritualiza a proximidade entre o símbolo da luz e o imaginário aéreo, a qual Bachelard assinala, apoiando-se em Desoille. A procura por iluminação demarca o desejo pelo autoconhecimento e a busca pela transcendência, o que é expresso pela reconfiguração das categorias de tempo e espaço.

Tempo e espaço formam as vias sensíveis que moldam as nossas experiências. Nossos sentidos estão limitados pelo campo de tempo e espaço, e nossas mentes estão limitadas pela moldura das categorias de pensamento. Mas a coisa suprema (que não é coisa) com a qual estamos tentando entrar em contato não é limitada desse modo. Nós a limitamos na medida em que pensamos nela. O transcendente transcende todas essas categorias de pensamento.¹³⁰

A experiência da transcendência marca um movimento de libertação, ao afetar as categorias de espaço e tempo, fundamentos que limitam nossa existência. Na busca por si, o sujeito repensa as diretrizes espaço-temporais que a realidade lhe outorga e manifesta a insurgência de outras realidades. Meyer quer transcender, assim, a realidade na qual está inserido, transformando a experiência sensorial em realidade literária, plasmando o

¹²⁹ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 49. p. 119-120.

¹³⁰ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2006.p. 65.

momento para além do espaço e do tempo, dando à estação o status da imortalidade, a duração do eterno. O poeta revela o desejo de ultrapassar o efêmero. A palavra vai perpetuar o prazer sentido. Interessa a ele, bem menos, o dado ambiente e muito mais a possibilidade de transformá-lo em poesia. Essa constante ânsia por transcendência confere à poesia de Meyer a proximidade com o mito de Ícaro, identificado na próxima estrofe do texto. Como no fechamento de um ciclo cósmico, o sujeito retoma o contato com o céu, arquétipo anteriormente procurado.

Nessa estrofe, a atenção do sujeito volta-se novamente para o mundo externo. Ao observar o cotidiano, o eu-lírico faz referência ao amor, apresentado com o passeio dos namorados. No segundo verso, o poeta instaura uma associação aparentemente contraditória, ao unir a imagem das idosas a um discurso novo. Tal procedimento se repete no último verso, através do qual o poeta relaciona os pedintes à doação. Assim, o que inicialmente se constituiria em paradoxo, a partir do que é proposto no texto acentua a atmosfera de renovação que o mesmo propaga. Logo, o sentimento renovador que a estação incita se manifesta nas velhinhas que passam a proferir novas palavras e também renascem. De igual modo, os indivíduos que vivem de pedir esmolas também se abrem em esperança, atenuando o clima de confiança.

O verso mais importante do poema e, conseqüentemente da estrofe, é o terceiro, situado entre os dois versos referidos anteriormente, qual seja:

toda a gente lê no azul mais alto o seu destino

Através da observação desse verso, é possível perceber que o céu escreve o caminho daqueles que estão sobre a terra, inspirando o eu-lírico a dar uma nova direção a sua vida, logo que esse encarna o ofício de ser poeta. O céu dá, assim, o sentido da transcendência e do sagrado que revestem a vida do ser e a sua poesia. De acordo com Eliade, o céu constitui-se no arquétipo da transcendência e da busca por uma consciência espiritual:

A simples contemplação da abóboda celeste é suficiente para desencadear uma experiência religiosa. O Céu revela-se infinito, transcendente. É por excelência o *ganz andere* diante do qual o homem e seu meio ambiente pouco representam. A transcendência revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita. O “muito alto” torna-se espontaneamente

um atributo da divindade. As regiões superiores inacessíveis ao homem, as zonas cideais adquirem o prestígio do transcendente, da realidade absoluta, da eternidade. Lá é a morada dos deuses; é lá que chegam alguns privilegiados, mediante ritos de ascensão; para lá se elevam, segundo as concepções de certas religiões, as almas dos mortos. O “muito alto” é uma dimensão inacessível ao homem como tal; pertence de direito às forças e aos Seres sobre-humano. Aquele que se eleva subindo a escadaria de um santuário, ou a escada ritual que conduz ao Céu, deixa então de ser homem: de uma maneira ou de outra, passa a fazer parte da condição divina.¹³¹

Frente ao arquétipo do céu, o ser tem a revelação de sua condição existencial: transcender sempre, superando a finitude. A verticalidade firma-se como um princípio ordenador na vida do ser. O arquétipo integra um projeto de transcendência que pode ser ainda mais bem observado quando se estabelece um diálogo entre a poesia de Meyer e o mito de Ícaro, jovem grego dilacerado pelo desejo de transcender.

Nessa esteira, se a poesia é transcendência e epifania, o mito, a seu turno, apresenta igualmente um conhecimento sagrado ao homem, situando-o no mundo, ao revelar um conhecimento sobre sua condição e instituir um sentido para sua existência, não renunciado pela verdade estipulada pela lógica do discurso racional. A partir desse ângulo, novamente discurso mítico e poético se aproximam, na medida em que ambas as produções desvendam um conhecimento ao ser e propõem a proximidade entre a realidade cotidiana e a dimensão sagrada da existência.

Para compreender a aventura de Ícaro é preciso familiarizar-se, inicialmente, com a biografia de seu pai, Dédalo, uma vez que o percurso ascensional daquele está marcado pela inventividade deste. De acordo com a mitologia grega, Dédalo era considerado um dos homens mais brilhantes de seu tempo. A maior prova de sua capacidade criadora pode ser observada no episódio de construção do labirinto, localizado no palácio de Minos, rei de Creta, utilizado para manter o terrível Minotauro encarcerado. Entretanto, apesar de aprisionado, o monstro exigia a presença de sete moças e sete rapazes para serem devorados anualmente. O jovem Teseu, indignado com tal situação, decide por fim a tirania do Minotauro. Antes de enfrentá-lo, Teseu conhece Ariadne, filha do rei Minos, e ambos se apaixonam. Para assegurar a volta do amado, Ariadne entrega a Teseu um fio de lã, para que ele pudesse refazer o caminho de entrada e retornar com segurança.

¹³¹ Cf. ELIADE, Mircea. Op. Cit. nota 85. p.100-101.

Nessas condições, Teseu consegue matar o Minotauro e libertar Creta. Tão logo, auxiliado por Dédalo, Teseu foge ao lado de Ariadne. A atitude de Dédalo desperta a revolta de Minos, que acaba por aprisioná-lo no labirinto, junto ao seu filho Ícaro. Por ser, ironicamente, o criador de sua prisão, Dédalo tinha plena consciência de que dela jamais sairia com vida. Além disso, o pai de Ícaro tinha conhecimento de que a vigilância de Minos sobre o domínio terrestre e marítimo era intensa, o que impossibilitava a sua fuga através desses acessos.¹³²

Diante dos fatos, Dédalo decide fugir pela via aérea, passando a reunir penas de aves, agrupando-as com laços e cera a fim de construir os dois pares de asas que garantiriam a sua liberdade e a de Ícaro.

Ao término do projeto, Dédalo pede ao filho que não se aproxime do sol, para que a cera não derreta. Todavia, arrebatado pela beleza do sol e pelo poder emanado da ascensão, Ícaro desconsiderou os conselhos do pai. O calor do sol derreteu a cera que unia as penas de suas asas e Ícaro morreu no mar Egeu. Dédalo enterrou-o em uma ilha próxima, chamando-a de Icaria, em homenagem ao filho. Em decorrência dessa atitude de Ícaro, o simbolismo do mito representa a face negativa do sonho de liberdade, geradora da imprudência e do descomedimento:

Imagem das ambições desmesuradas do espírito, Ícaro é o símbolo do intelecto que se tornou insensato ... da imaginação pervertida. É uma personificação mítica da deformação do psiquismo, caracterizada pela exaltação sentimental e vaidosa. Ícaro representa o emotivo e a sorte que espera. A tentativa insana de Ícaro é proverbial pela emotividade no mais alto grau, por uma forma de aberração do espírito: a mania das grandezas, a megalomania (DIES, 50). Ícaro é o símbolo do excesso e da temeridade, a dupla perversão do juízo e da coragem.¹³³

A tradição simbólica mostra-se bastante unilateral, pois ressalta apenas a face negativa do mito. O mito congrega a desordem, mas também a ordem, ao fornecer uma imagem da liberdade, do encontro gerado pelo senso de mobilidade, típico do sonhador aéreo. O mito, apreendido sob este aspecto, mostra-se fecundo na compreensão da poesia de Meyer, pois fornece um rico horizonte filosófico, que auxilia na compreensão da união entre ordem e desordem surgida na poesia de *Giraluz*.

¹³² BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol I. Petrópolis: Editora Vozes: 1997.p. 61-67.

¹³³ Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT. *Op.Cit.* nota 81. p.499.

Se a modernidade se define como “movimento mais a incerteza”,¹³⁴ consoante Georges Balandier, Ícaro não renasce na poesia de Meyer de modo aleatório. O mito vem ao encontro do momento histórico. Não é por acaso que Balandier pontua como figura mais emblemática de nosso período histórico uma figura que esteja diretamente vinculada a Ícaro, seu pai Dédalo. Para Balandier, cada momento histórico elege as narrativas míticas a serem atualizadas de acordo com a maneira pela qual o homem o percebe e se insere nesse. Sendo assim, de acordo com o autor, o atual estado da modernidade é melhor representado pela narrativa mítica protagonizada por Dédalo, que, através do labirinto, une a figura do arquiteto e do monstro Minotauro.

é Dédalo que propõe as significações mais apropriadas para este tempo. Dispõe do saber e da habilidade, tem a maestria das artes marciais, a inteligência que estas requerem. É o inventor do Labirinto onde a violência do poder está encoberta, e onde faz um novo reino – o seu - do qual guarda o segredo, do qual é o único a ter conhecimento.”¹³⁵

No capítulo subsequente, ao contar com o legado de Gilbert Durand, um olhar mais detido sobre a presença do mito possibilitará uma reflexão sobre as presenças da ordem e desordem, bem como a identificação das faces desse diálogo e suas conseqüências para a poesia de *Giraluz*.

¹³⁴ Cf: BALANDIER, Georges. Op. Cit. nota 47. p.167.

¹³⁵ BALANDIER, Georges. *Dédalo: para finalizar o século XX*. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 1999. p.34.

2º
CAPÍTULO

**ÍCARO NO CÉU DO PAMPA:
ENTRE ORDEM E DESORDEM, A PALAVRA**

*um raio de sol me coroa,
a nuvem que passa me chama,
e eu lá vou, cousa passiva e boa,
ébrio de vento e de volúpia,
sem saber, sem lembrar – à toa ...*

2.1 O trajeto antropológico da imagem

No capítulo anterior, a filiação entre a poesia de *Giraluz* e o arquétipo do ar foi desvelada. A partir dessa revelação, instituí a premissa de que a voz arquetípica lançada na poesia projeta o desejo pela vivência de outros modos do existir. Nesse sentido, as imagens da luz avultam como o produto incandescente da consciência libertadora que se busca e se sonha. Com base no postulado bachelardiano, a imagética simbólica da luminosidade estabeleceu-se como o produto do autoconhecimento almejado, a partir da experiência libertadora do devaneio. A poesia de Meyer mostrou que a busca por iluminação necessita da transcendência e que esta se ancora no arquétipo do céu, meio possível de realização, assegurando a presença de Ícaro, mito que congrega a ordem e a desordem. A partir do estreitamento entre a poesia de Meyer e o mito, é possível adentrar no cerne da associação simbólica mais importante de *Giraluz*. Trata-se do jogo de luzes e sombras presente na obra, o qual a crítica especializada na poesia de Meyer é unânime em apontar. A importância dessa incisiva rotação imagística fornece importantes informações para a compreensão da referida obra. As luzes e as sombras de *Giraluz*, símbolos de significação diversa, porém estreitamente relacionados, ajudam a desvelar a compreensão do modo dialético que esta poesia expressa de compreender o mundo.

Conforme assinali anteriormente, o símbolo se organiza na dialética entre o material, concretizado na palavra poética, e o imaterial expresso por seu amplo halo de significações possíveis, o que exige do hermeneuta o esforço para empreender uma leitura possível.

Nesse sentido, o estudo do mito na poesia de Meyer, tendo como fio condutor o trajeto antropológico da imagem proposto por Gilbert Durand na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral,¹³⁶ revela um pertinente caminho para a observação dessas associações simbólicas enfeixadas em *Giraluz*.

Situando-se a partir da senda aberta pela Antropologia, Durand denomina o trajeto antropológico como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões

¹³⁶DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social.”¹³⁷ Nesse particular, Durand pontua o diálogo entre o homem e o seu meio, ao estabelecer o elo entre a subjetividade do ser e as condições objetivas de seu contexto de inserção, tais como as determinantes culturais e sociais, apontando que a correlação entre ambas as instâncias se dá através da presença e constituição dos esquemas, arquétipos e símbolos, o que o leva a delimitar, na parte introdutória da obra referida, as suas respectivas definições.

Desse modo, ao definir esquema, Durand esclarece que este “é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário.”¹³⁸ Afirma, posteriormente, que o esquema faz a junção, não como Kant postulava “entre a imagem e o conceito, mas sim entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. São estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação.[...]”¹³⁹

A seguir, o autor aponta a relação entre esquema e arquétipo, evidenciando que as imagens arquetípicas operam a relação entre imaginário e os processos racionais: “Os gestos diferenciados em esquemas vão determinar, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos mais ou menos como Jung os definiu. Os arquétipos constituem as substanciações dos esquemas.”¹⁴⁰ É possível perceber que, apesar de aproximar-se da definição de arquétipo proposta por Jung, o antropólogo francês confere aos esquemas maior importância, já que submete o nascimento das imagens primordiais à pulsão emanada pelos mesmos.

Durand pontua, ainda, a diferença entre símbolo e arquétipo: “O que diferencia precisamente o arquétipo do simples símbolo é geralmente a sua falta de ambivalência, a sua universalidade constante e a sua adequação ao esquema [...] Enquanto o arquétipo está no caminho da idéia e da substanciação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome.”¹⁴¹

A partir dessas três definições-esquema, arquétipo e símbolo, Durand define o mito como um “ sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que,

¹³⁷ Id. Ibid. p.41.

¹³⁸ Id. Ibid. p. 60.

¹³⁹ Id. Ibid. p. 62.

¹⁴⁰ Id. Ibid. p. 60.

¹⁴¹ Id. Ibid. p. 62.

sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa.”¹⁴² Com efeito, Durand percebe no mito “um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso”¹⁴³ através do qual “os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias”¹⁴⁴, expondo “um esquema ou um grupo de esquemas”¹⁴⁵

Por observar a permanência de certos símbolos, esquemas, arquétipos e mitos concentrados em determinados sistemas imaginários, Durand os reúne segundo o ímpeto que os aproxima. Sob esse ângulo, Durand organiza o produto simbólico do imaginário sob a figuração de duas estruturas, as quais perfazem os dois regimes da imaginação, denominados de regime diurno e regime noturno da imagem, postulando o imaginário como a tensão emanada da existência de ambos os sistemas.

Visando à classificação das imagens simbólicas pertencentes a cada regime, Durand parte dos aspectos psicobiológicos do homem, mas adverte que poderia partir das questões culturais ou relativas ao meio social, na medida em que tanto as determinantes socioculturais como os aspectos de natureza psicobiológica contribuem para a aceção e formação do símbolo. Nesse particular, Durand demonstra um esforço para associar o conteúdo imaginário e os dados objetivos, o que confere flexibilidade ao conceito de estrutura¹⁴⁶ utilizado pelo autor.

Assim, localizando-se no âmbito da motricidade humana, o antropólogo utiliza três dominantes reflexológicas, quais sejam: dominante postural, dominante digestiva e dominante rítmica ou copulativa. De acordo com Durand, as três dominantes compõem as três vertentes do imaginário, pois as mesmas são caracterizadas por gestos primitivos do ser humano, configurando uma atitude que coordena o vínculo com determinadas imagens, símbolos e arquétipos: “Poder-se-ia dizer que qualquer gesto chama a sua matéria e procura

¹⁴²Id. Ibid. p.63.

¹⁴³ Id. Ibid. p.63.

¹⁴⁴ Id. Ibid. p.63.

¹⁴⁵ Id. Ibid. p.63.

¹⁴⁶ Cabe ressaltar que o termo estrutura é empregado por Durand de modo distinto daquele proposto e utilizado por Claude Lévi-Strauss. Para Durand, estrutura designa a permanência de certas representações imaginárias no interior de um regime. No entanto, esta permanência é regida por uma lógica transformadora que aceita alterações no interior de cada regime. Nesse particular, o autor distancia-se do estruturalismo de Strauss, uma vez que este se assenta sob as diretrizes de um mecanicismo que impede a dialética entre dinamismo e continuidade, estabelecida por Durand. Assim, é possível perceber, na antropologia de Durand, um momento de equilíbrio entre as chamadas hermenêuticas redutoras (psicanálise freudiana, sociologia e estruturalismo) e as hermenêuticas instauradoras (psicologia analítica desenvolvida por Jung, poéticas dos quatro elementos oriunda da fenomenologia de Bachelard e a antropologia das religiões de Mircea Eliade).

o seu utensílio, e que toda a matéria extraída, quer dizer abstraída do meio cósmico, e qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto passado.”¹⁴⁷

Firmando-se como uma ampliação do traçado teórico da fenomenologia do arquétipo aéreo, proposto por Bachelard, o regime diurno da imagem é estruturado pela dominante postural. As imagens desse regime traduzem esquemas de verticalidade e ascensão, através de arquétipos relativos à iluminação e heroísmo, bem como esquemas diaréticos evidenciados por atitudes de exclusão. Isso se deve ao fato de a dominante postural referir-se à aspiração humana por verticalidade, o que privilegia o nascimento dos simbolismos aéreos de purificação e iluminação. Estas imagens simbólicas suscitam esquemas verbais coordenados pelo semantismo do vocábulo distinguir, que compreendem as idéias de separar X misturar e subir X cair. Promovendo uma heróica luta, na qual o ser soergue-se contra aquilo que o aniquila, aspirando à luz rechaçando às trevas; o regime diurno afirma-se como o sistema da antítese. As imagens que nascem desse regime são chamadas de esquizomorfias ou heróicas e expressam o desejo pela elevação, verticalização e constante transcendência. A dominante postural exige, portanto, “as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos freqüentes.”¹⁴⁸ O regime diurno mantém relação com “a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, rituais de elevação e purificação”¹⁴⁹

Os sentidos da visão e da audifonação e os trabalhos manuais, no uso de instrumentos como a espada e o cetro, também são privilegiados. O desejo de ultrapassar o inexorável transcurso temporal e a morte predominam nessa estrutura do imaginário: “Pode-se mesmo dizer que todo o sentido do Regime Diurno do imaginário é pensamento “contra” as trevas, é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal.”¹⁵⁰

Já no segundo regime do imaginário, o ímpeto que figura é o da conciliação. Desse modo, já não é mais a revolta contra o caminhar do tempo que figura, mas sim, uma tentativa de aceitação do mesmo: “O antídoto do tempo já não será mais procurado no

¹⁴⁷ Id. Ibid. p.41-42.

¹⁴⁸ Id. Ibid. p. 54.

¹⁴⁹ Id. Ibid. p. 54

¹⁵⁰ Id. Ibid. p. 188.

sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes. Ao regime heróico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo.”¹⁵¹ Surgem, nesse regime, os arquétipos da água, terra e do fogo.

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

O regime noturno sintético apresenta imagens que coordenam o tempo de dois modos distintos, uma vez que ou se inserem nos ritmos cíclicos ou privilegiam o eterno retorno temporal. Nesse ínterim, uma harmonização é buscada, tanto na evocação do passado como na referência ao futuro, em uma tentativa de suavizar a fatalidade da cronologia. Surgem nesse regime símbolos que expressam a idéia de permanência além do devir ou ciclicidade temporal, tais como árvore, fruto, filho, lua, calendário, roda de fiar etc. As imagens simbólicas desse regime apresentam esquemas verbais guiados pelo semantismo do vocábulo ligar e compreendem as idéias de amadurecer, progredir, voltar e recensear.

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

O produto do imaginário que emana dos regimes citados corresponde à atitude defensiva do homem, criadora de um escudo usado por quem não se conforma com a sua realidade de ser finito e sabidamente destinado a morrer.

¹⁵¹ Id. Ibid. p. 194.

A poesia, enquanto espaço concretizador do imaginário, manifesta a simbólica imagética proveniente dos dois regimes. Todavia, por estabelecer-se a partir do movimento narcísico fixado pelo sujeito que se volta para si mesmo na busca por autoconhecimento, a poesia pode ser vinculada ao regime noturno místico. Entretanto, muitos dos poemas que perfazem *Giraluz* configuram o ímpeto que anima o regime diurno, traduzido na multiplicidade de arquétipos, símbolos e esquemas, relativos ao regime citado. O mito de Ícaro transita no âmbito dos dois regimes, já que se aproxima do ímpeto transcendente do regime diurno e, por outro lado, alinha-se ao regime noturno, pois propõe uma conciliação com o devir, prevista pela reversibilidade temporal do mito.

Dessa forma, os dois regimes do imaginário acompanhados das três dinâmicas imaginárias que os compõem, encontram-se presentificados em *Giraluz*. A obra resguarda a intimidade da auto-análise, típica do lírico e própria da estrutura mística; o desejo do sujeito de ultrapassar sua realidade de ser finito, que corresponde ao regime noturno sintético; bem como a constante busca por transcendência, a qual se reflete na luta entre o simbolismo da luz e das trevas, característica do regime diurno.

É preciso reconhecer, ainda, que Meyer particulariza o surgimento dessas vertentes temáticas e comportamentais do imaginário, ao intermediá-las pelo arquétipo do ar e pelos esquemas ascensionais. Para Durand, o ar “resume todas as qualificações catárticas”¹⁵² e estabelece o reino dos pensamentos transcendentais, provocando “sonhos de rapidez, ubiqüidade e do levantar vôo contra a fuga desgastante do tempo.”¹⁵³ O autor afirma que a ascensão é sempre imaginada contra a queda e a luz contra as trevas. Assim, a transcendência abarca o descontentamento primitivo do ser diante de um contexto atormentador. É, nesse sentido, que o eu-lírico de “Oração da estrela boieira” pretende superar a situação dilacerante que vivencia, vislumbrando, na ascensão, o encontro consigo.

2.2 Poesia: a estrela que significa.

Vivendo um profundo desassossego, o eu-lírico procura ultrapassar a desordem. A luta pela transposição desse estado conflitivo permite o retorno de Ícaro ao fulcro da

¹⁵² Id. Ibid. p. 17.

¹⁵³ Id. Ibid. p. 180.

palavra poética. A presença do mito mais se confirma e esclarece a partir dos regimes do imaginário apontados por Durand, através dos quais uma reflexão mais detida acerca da dinâmica simbólica das imagens pode ser lograda. A análise do mito dar-se-á, portanto, em dois níveis: um, que visa à observação de sua materialidade simbólica; e outro, que corresponde à compreensão de seu horizonte filosófico.

Como no mito grego, a vivência do devastador desassossego instiga o sujeito a procurar outro rumo. No poema, o contato com o céu instiga também a transcendência.

ORAÇÃO DA ESTRELA BOIEIRA

1. Há um esplendor azul banhando o campo:
2. é a estrela boieira.
3. A noite mora na canhada.

4. Ficou mais longe, muito mais longe a distância.

5. Recolhimento.
6. Que silêncio pela estrada!

7. Gota de luz no frio da noite a estrela treme:

8. “Nossa senhora tenha pena do carreteiro.
9. Nossa senhora tenha pena da boiada...”

Na viabilização do discurso poético, dois movimentos são, novamente, empreendidos. Inicialmente, o poeta parte de uma caracterização exterior, na qual desenha o macrocosmo pampeano. Em processo gradual e paulatino, o olhar do poeta desce até atingir a menor representação do mundo visto. Como se contornasse um círculo, o microcosmo encontrado desdobra-se na figura bifurcada do próprio homem que descrevia. Ocorre que, para assinalar sua condição interior, o sujeito lírico a representa na caracterização espacial, procedimento que, mais adiante, redundará na estratégia alegórica usada ao término do texto para novamente asseverar a ilusão do ocultamento.

Esse modo pelo qual o ambiente se torna uma extensão do homem é definido na primeira etapa do poema, formada por seus quatro primeiros versos, os quais evidenciam o quase apagamento da subjetividade do enunciador. O surgimento de um discurso narrativo imiscuído pela nota descritiva evidencia a busca por objetividade, que impõe à linguagem um filtro depurador. O poeta suprime radicalmente o supérfluo. Uma linguagem bastante

crua perfaz o texto, que obedece ao esquema sujeito, verbo, predicado, a qual utiliza-se apenas de um adjetivo. A poesia aspira à essencialidade. A primeira estrofe é exemplar desse processo. No terceto que a compõe, Meyer utiliza o poder evocativo da palavra para explorar a concomitância analógica entre a situação do ser e o jogo de luz e ascensão que trava luta com as trevas, oriundas do espaço noturno. Tem início a permanência das constantes antitéticas que perfazem todo o poema e caracterizam o regime diurno da imagem. A primeira oposição se dá entre a luz e a escuridão. Ao lado do arquétipo noturno, o imaginário do poeta reage contra o semantismo das trevas, fazendo emergir, ao seu lado, imagens carregadas de luminosidade. Furando o negrume da noite campeira, a luz lançada pela estrela no céu abre uma outra possibilidade de vivência para o sujeito imerso no breu da noite, pontuando a presença de outra antítese. Trata-se do par opositivo queda x ascensão. Através dessa imagem, o eu-lírico relaciona o arquétipo da noite à baixada do terreno em que se encontra.

É possível observar, assim, que o poeta sugere um estado íntimo através da captação de traços locais oriundos do espaço. Seguindo o raciocínio proposto pelo eu-lírico, depreendemos que a escuridão noturna se assemelha à descida. O sujeito encontra-se nessa descida escura e, por isso, afirma a distancia entre ele e o céu.

Como de costume na poesia do autor, o espaço significa, diz algo do homem que o recria. A poesia de Meyer submete o espaço ao governo da subjetividade e, por essa razão, filia-se aos postulados de Heidegger e Bachelard, pois não apresenta um homem que sofre as influências do meio, mas um lugar que muda quando algo nesse homem lhe escapa.

Portanto, rejeitar as determinantes espaço-temporais é negar algo negativo em si mesmo. O recolhimento expresso no quinto verso marca a tentativa de se independe daquilo que causa temor e perturbação. Parece que é preciso chegar à raiz de si mesmo, num movimento agudo de introspecção, para encontrar a ordem.

O poeta demarca, assim, uma nova etapa no poema. Os três versos formados, inicialmente, por um dístico (v.5 e v.6) e depois pelo verso seguinte compõem um mesmo bloco de significação no poema, relativo à oposição entre o isolamento vivenciado pelo eu-lírico e à abertura para o diálogo projetado na súplica que dirigirá posteriormente à estrela. Ambas as estrofes manifestam a solidão, que será interrompida pelo intento de comunicação que a imagem da estrela incitará. O recolhimento estabelece um mergulho no

interior do ser, suscitando o esquema da intimidade, típico do regime noturno místico, o que suscita a tematização do nascimento do devaneio poético e do gênero lírico.

No sétimo verso, a oposição entre claridade e escuridão é sintomática das intenções que resguarda o texto. O sentido da luz é ampliado, na medida em que se firma como um símbolo para a palavra poética. Portanto, a exemplo de “Veranico”, o contato com o céu instiga a transcendência e faz nascer a palavra, assegurando a passagem do caos para o cosmos. Ícaro-Meyer vislumbra, novamente, na palavra a transcendência. Desse modo, o simbolismo da luz divina estabelecido através da linguagem, presente no mito cristão é recuperado, visto que a luz da palavra poética também promete a ordem. Assim, a poesia sonha no fundo do ser e ilumina a sua escuridão caótica, simbolizada pela imagem da noite.

Gota de luz no frio da noite a estrela treme:

A palavra brilha na noite das trevas interiores, trazendo um princípio ordenador. Nesse processo, o esquema da intimidade, oriundo do regime noturno místico, chama um de seus arquétipos. Trata-se da imagem primordial da mãe, arquétipo recorrente nessa estrutura do imaginário, surgido na última estrofe do texto. Nessa, o sujeito volta-se novamente para o céu, identificando a estrela que o acompanhou no decorrer da noite como Nossa Senhora, figura central dentro do simbolismo religioso. No curso de sua enunciação, o eu-lírico pede à estrela que tenha piedade daquele que dirige a carroça e daqueles que nela são conduzidos. Ao viabilizar a súplica à Maria, a poesia reforça o simbolismo cristão referente à sacralidade da linguagem primeira.

A súplica direcionada à santa desenvolve-se através da combinação entre os substantivos carreteiro (v.8) e boiada (v.9), cujo emprego alegoriza, respectivamente, a condição do homem e de sua vida no mundo, na medida em que carreteiro é aquele que conduz, toma as atitudes, escolhe caminhos, governando a boiada, cujo destino está sujeito às suas decisões.

Ao deparar com essa realidade, o homem (carreteiro) percebe-se completamente perdido. Diante de tal constatação, recorre à Maria, arquétipo da mãe e símbolo de pureza. O distanciamento provocado pela alegoria guarda, em seu interior, a presença do duplo que intensifica a sensação de errância. Desse modo, a estrofe que encerra o poema, composta

por um dístico utilizado entre aspas, manifesta a intenção do poeta de sugerir a introdução de uma outra voz dentro do discurso já estabelecido. Por meio desse procedimento, o sujeito passa a falar de si em terceira pessoa, como se estivesse referindo-se a um outro eu. Vendo-se como puro objeto, o sujeito, dialeticamente, observa-se na situação referida no poema e, inevitavelmente, implora pelo auxílio.

O desejo de ver-se como outro instaura novamente o projeto especular que se consubstancia ao longo de *Giraluz*, anteriormente evidenciado através da leitura de “Espelho” e “Veranico”. O duplo assegura a ilusão do distanciamento entre sujeito vidente e objeto visível, assinalada por Merleau-Ponty. Por conseguinte, a presença de Maria é sintomática das intenções que *Giraluz* denuncia. O arquétipo da mãe, materializado pela figura de Nossa Senhora, começa a delinear a voz do menino que se instituirá na obra.

Contudo, voltando-se à Maria, Meyer não busca apenas o amparo materno. A figura da mãe de Cristo dá início a um agudo processo de enfrentamento que deflagra o movimento dialético nascido de *Giraluz*. O apelo dirigido à santa guarda, ao lado da evidente súplica, uma crítica. Logo, ao reclamar a piedade de Maria, o eu-lírico deixa implícito o fato de que ela não vem tendo complacência com suas dores e desventuras. A estrela vislumbrada por Meyer perde seu contorno acalentador.

Nesse sentido, Meyer foge da caracterização do céu noturno proposta por Bachelard. A poesia amplia, assim, a teoria que a tem auxiliado a ser compreendida. De acordo com o filósofo, o céu estrelado suscita devaneios de tranqüilidade propiciados pela leveza aérea.

E quando, no céu anônimo, fixamos uma estrela, ela se torna a nossa estrela, cintila para nós, seu fogo cerca-se de um pouco de lágrimas, uma vida aérea vem aliviar em nós os padecimentos da terra. Parece então que a estrela vem até nós. Em vão a razão nos repete que ela está perdida na imensidão, um sonho de intimidade aproxima-a do nosso coração.¹⁵⁴

Bachelard limita o devaneio noturno ao encetá-lo em um esquema demasiadamente previsível. Infelizmente, o filósofo sonhador não conhecia a noite campeira. Povoada de mistérios, repleta de imagens simbólicas e arquetípicas, a noite do pampa possui grande

¹⁵⁴ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 49. p. 187.

importância no imaginário gaúcho.¹⁵⁵ O caráter suave e apaziguador do devaneio noturno é substituído pela vivência de uma experiência dilacerante. Ao olhar para o céu, o sujeito reflete sobre si próprio, questionando os seus valores, provocado pela constatação do desamparo divino que o acomete. O homem não aceita o sofrimento, não se resigna, reivindicando sua paz. A rogativa assume, portanto, um caráter de revolta. O apelo à santa, torna-se, por seu turno, um protesto.

Assim, o motivo religioso, advindo de uma religião tradicional, aparece, em Meyer, mais para reforçar a fragilidade do homem moderno do que para expressar crença religiosa, construindo uma das vertentes mais intensas da face dialética do poeta.

Duas orações, obra que sucede *Giraluz*, publicada inclusive em 1928, composta pelos poemas “Oração ao Negrinho do Pastoreio” e “Oração impossível” representa, no conjunto da produção poética de Meyer o uso mais intenso do simbolismo religioso na busca pela autocompreensão. Contudo, ambos os textos deixam clara a atmosfera paradoxal urdida na poesia do autor quando esse se aproxima dos signos oriundas da religião.

No primeiro poema, o Negrinho do Pastoreio, conhecido por encontrar os objetos perdidos daqueles que a ele recorrem à luz da vela, é evocado dramaticamente pelo eu-lírico, que almeja a um autodescobrimento. No poema referido, o ser lança-se à vida do fogo, buscando, aos pés do negrinho, a sua identidade na luz da vela. O anseio por iluminação interior nasce com a clareira aberta pelo fogo que percorrerá todo o poema.

[...] Eu quero achar-me, Negrinho!
(Diz que você acha tudo)

No entanto, na última estrofe do poema ocorre uma brutal mudança da perspectiva antes instituída. O sujeito que se buscou intensamente afirma o desejo de aprender uma forma de não ser. O texto expressa uma contradição, já que esse se fez a partir do intento do ser em encontrar-se e, ao seu término, expressa o anseio pelo esvaziamento de sua personalidade. A busca convive com a constatação da incapacidade de obtê-la, o que gera a dessacralização do mito gaúcho, pois o próprio homem que a ele recorre na busca de si,

¹⁵⁵ Em extensa pesquisa sobre o universo mítico do povo gaúcho, Antonio Augusto Fagundes discute a formação e a importância do folclore, das lendas e dos mitos que povoam o imaginário sulino. A partir de suas considerações, é possível verificar a significação do arquétipo noturno, na medida em que esse se firma como cenário de grande parte das narrativas míticas. Para outros esclarecimentos, ver FAGUNDES, Antonio Augusto. *Mitos e lendas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2003.

determina a impossível realização do milagre tão almejado. Surge, assim, o simbolismo da semente vista como manifestação de resignação e servilismo, já que essa se encontra refugiada no interior da terra e propõe-se a viver sem interrogar:

Negrinho santo, Negrinho,
Quero aprender a não ser!
Quero ser como a semente
Na falação de Jesus,
Semente que só vivia
E dava fruto enterrada
Apodrecendo no chão.

Em “Oração impossível”, a redondilha maior, forma poemática de expressão popular utilizada no poema anterior, se mantém de modo que seu ritmo simétrico e regular intensifica a tensão proposta nos textos:

Senhor, Tu não me escutaste
quando eu bati na tua porta!
Senhor, Tu me abandonaste
sozinho na hora morta!

Louvado sejas, Senhor,
porque assim me abandonaste,
o que seria de mim
se algum dia eu te encontrasse,
encontrasse a tua porta
aberta ao meu cansaço
e perdesse este fervor
de bater à tua porta?

Mas porta, caminho, prece
nada nada existe, nada
a não ser o teu silêncio,
a não ser esta ansiedade
e o eco da minha voz...

A ironia perfaz toda a atmosfera poemática de “Oração impossível”, na medida em que o eu-lírico agradece a Deus por ele o ter abandonado. O sujeito concebe de modo positivo o abandono de Deus, pois é através desse que o homem aprende a lutar por si mesmo, buscando novos caminhos para os males que lhe afligem.

Em “Oração da estrela boieira”, a crença no poder do humano também é afirmada. A iluminação interior do sujeito nasce do conflito entre a matriz religiosa e a experiência caótica do eu-lírico. Configura-se, assim, o prenúncio da desordem interior que a vivência de uma religião instituída, não é capaz de resolver, já que o poeta se volta à Maria e ultrapassa os limites da religião que a mesma representa.

O que resta ao homem, após o devaneio de conciliação com o céu noturno que lhe permitiu ultrapassar seus limites e encontrar a poesia é apenas a palavra. É preciso esclarecer que, na poesia de Meyer, a evocação do céu não advém da filiação simbólica a uma determinada religião. Ao unir-se ao arquétipo celeste, o poeta busca, na ascensão, uma nova leitura de si mesmo. O movimento verticalizante guarda um profundo sentido religioso, adquirido não através de uma religião instituída, mas da própria vivência poética, capaz de revelar ao ser a ampliação de sua existência assentada no poder criador do imaginário e da poesia.¹⁵⁶

O arquétipo aéreo revela uma perspectiva para refletir a respeito desse modo particularizado de lidar com o arquétipo celeste, visto que novamente parece impor-se a face libertária do sonhador aéreo. De acordo com o horizonte epistemológico urdido pelo arquétipo do ar, o sonhador pode criar os seus próprios valores e inventar uma nova moral. Sobre esse aspecto presente no imaginário aéreo, Bachelard destina um capítulo de sua obra ao exame da conduta que é estabelecida no reino dos pensamentos aéreos. Através desse, dedica-se à análise da produção poética e filosófica de Nietzsche, por encontrar na mesma um imaginário aéreo capaz de expressar a força e a beleza da recriação do ser, segundo os seus próprios desígnios. Ao visitar a obra do pensador, Bachelard identifica o ar de Nietzsche à aspiração ao renovo, força que eleva a potencialidade criadora do ser, de cujo ímpeto emana a visceral face da liberdade: “Para Nietzsche, com efeito, o ar é a substância mesma da moça liberdade, a substância da alegria sobre-humana.”¹⁵⁷

¹⁵⁶ Meyer mostra que uma nova relação com o sagrado se impõe no curso da modernidade, conforme adverte Georges Balandier. “Em um período de mutações, movimento e incerteza, de individualismo crescente, as redescobertas do sagrado obedecem primeiro a uma necessidade compensatória. Tornam-se um projeto individual, mais que uma adesão numerosa à fé confirmada pelas Igrejas católicas. As escolhas na ordem do sagrado são uma expressão importante das tentativas de engajamento pessoal – mais fundamentalmente em razão das simbólicas, dos recursos imaginários e dos valores colocados em ação – em uma sociedade quebrada onde as instituições estão enfraquecidas, e a cultura comum, massificada.” *In*: Cf. BALANDIER, Georges. *Op. Cit.* nota 47. p.30.

¹⁵⁷ Cf. BACHELARD, Gaston. *Op.Cit.* nota 49.p.136.

A partir de Nietzsche, Bachelard estabelece a altura como ponto de encontro entre o humano e seu poder ilimitado, o que impossibilita a vinculação do arquétipo celeste a um idealismo de fuga, pelo contrário: o imaginário do ar dispensa vigor ao ser que descobre seu poder revolucionário de criação. A partir dessa premissa, Bachelard distancia-se da matriz platônica, visível em seu horizonte a partir da caracterização do céu noturno, na qual pontua o mesmo como o refúgio dos males terrenos.

O sonhador do ar afirma, por via imaginária, o poder do humano, ao criar o que Bachelard denomina de *sobre-humanidade*.¹⁵⁸ O conceito define o constante desejo que o imaginário aéreo nutre de independe-se e instituir o seu mundo audacioso. Bachelard pontua a concomitância entre a ascensão e a conduta moral daquele que a vivencia: “é a imaginação que promove o ser.”¹⁵⁹ O imaginário aéreo de Nietzsche desempenha o papel fundador de apresentar-lhe um modo de criar sua moral libertadora. Nesse particular, Bachelard conclui o capítulo, afirmando que, através de Nietzsche, o ar celeste é “pátria em que o ser pertence a si mesmo.”¹⁶⁰

Diante dessas considerações, é possível vislumbrar que a aproximação entre Meyer e Nietzsche efetiva-se no plano dos desejos de libertação, refletidos na paixão pela vida e pelo humano e na rejeição aos padrões religiosos pré-dados.

Por perceber em Nietzsche esse mesmo espírito sem amarras que encantou Bachelard, Meyer passa a nutrir pelo filósofo grande admiração. Não é por acaso que Nietzsche se torna a figura central dos *Cadernos de apontamento* de Meyer, na década de 20. Em um dos cadernos que data de 1925, Meyer escreve: “Nietzsche é uma das fases da consciência humana. Nunca houve tal riqueza de emoção e idéias. E é por isso mesmo que ele é o homem livre...”¹⁶¹ Parece que o poeta segue o conselho de seu mestre Nietzsche, que adverte no prólogo de *Ecce Homo*:

-Quem sabe respirar o ar de meus escritos sabe que é um ar de altitude, um ar forte. É preciso ser feito para ele, senão o perigo de se resfriar não é pequeno. O gelo está perto, a solidão é

¹⁵⁸ A partir do conceito de sobre-humanidade, podemos perceber a influência de Nietzsche no postulado bachelardiano. A sobre-humanidade proposta por Bachelard está muito próxima da caracterização do poderoso super-homem, que desconhece os limites e rebela-se, corajosamente, contra os valores morais pré-instituídos.

¹⁵⁹ Cf. BACHELARD, Gaston. Op.Cit. nota 49. p.145.

¹⁶⁰ Cf. BACHELARD, Gaston. Op.Cit. nota 49. p.147.

¹⁶¹ MEYER, Apud: (CARVALHAL, Tania Op.Cit. nota 16. p.14)

descomunal-mas com que tranqüilidade estão todas as coisas à luz, com que liberdade se respira!¹⁶²

Nietzsche propõe a analogia entre a leitura de sua obra e a experiência libertária instituída pelo arquétipo do ar. O poder e o encantamento que nascem da experiência ascensional, pontuados por Nietzsche, podem ser vislumbrados nos três últimos poemas que compõem o capítulo anterior e permitem a aproximação entre a poesia de Meyer e o mito de Ícaro. Contudo, “Oração da estrela boieira” aponta os caminhos que levam o mito a firmar-se como a imagem da própria poesia de Meyer.

Assim, em um poema que reúne a errância, surgida do desamparo religioso, e o encontro, nascido com o imaginário aéreo e com a descoberta da palavra, parece natural que os simbolismos das imagens das luzes e das sombras estejam inextricavelmente unidos, conforme pontua Durand ao afirmar que não existe luz sem trevas. Contudo, luz e sombra podem ter sua significação ampliada quando vistas como princípios de ordem e desordem.

A partir do percurso de Ícaro, é possível identificar essas duas diretrizes que perfazem a consciência poética erigida da poesia de Meyer, as quais surgem em *Giraluz* e passam a fomentar o restante da obra do poeta. Inicialmente, a construção das asas, episódio protagonizado por Dédalo, estabelece o primeiro movimento iniciador da saga de Ícaro. Dédalo, ao criar as suas asas e as do filho, representa a construção ficcional, já que põe a imaginação em movimento, a fim de burlar os interditos que o prostram. O papel desempenhado por Dédalo assemelha-se ao papel do escritor na modernidade.¹⁶³

Da mesma maneira, através da criação poética, Augusto Meyer reinventa, pela senda do lírico, a unidade perdida projetada no ímpeto transcendente da voz arquetípica. O vínculo entre a poesia de Meyer e a narrativa de Ícaro justifica-se pelo rechaço da limitação que a circunstância humana impõe, como a circunscrição aos ditames espaço - temporais. A imaginação assume, nessa diretriz, seu papel de eufemismo e antidestino.

Nessa medida, Ícaro amplia a significação do papel histórico exercido por Dédalo, porquanto projeta, com maior visibilidade, o resultado entre o prazer advindo do movimento, e a instabilidade gerada a partir da queda. A presença da segunda diretriz

¹⁶² NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 366.

¹⁶³ De certo modo, esta associação é antevista por Balandier, pois o pensador afirma que Dédalo possui a capacidade de atingir, pelo domínio da técnica e do gênio inventivo, um poder secreto. Cf. BALANDIER, Georges. Op. Cit. nota 47. p.33.

poética esclarece a contraface da transcendência, ao mesmo tempo em que acentua o fulcro do pensar dialético que rege a poesia em questão.

A partir da segunda diretriz, chega-se à consideração de que a queda é a configuração da desordem. A queda, muito mais que expor o cruel regresso à terra, simboliza a consciência de estar perdido e viver um desencontro. Desse modo, a exemplo de Ícaro e Dédalo, a poesia de Meyer liga-se ao labirinto. Entretanto, Meyer reedita outro tipo de espaço labiríntico: o do ser, perdido entre os meandros de sua existência, estranho a si mesmo. A forja desse jogo permite a conciliação entre instâncias opositoras e outorga à poesia de Meyer a sua face dialética.

“Poema do álamo” segue a busca pela identidade urdida na obra e elucida essas duas diretrizes que regem a poesia de Meyer. Ordem e desordem projetam-se no cruzamento entre a vivência mítica e o espaço profano. Na busca pela transcendência, uma cosmologia primitiva enfrenta a consciência da sociedade moderna e faz do poema espaço capaz de aliar forças opostas. O poeta usa a imagem mítica da árvore, cindida em três níveis distintos, para alegorizar o projeto triádico desenvolvido no poema. Cada um dos três blocos de significação do texto representa uma parte do álamo. Cume, raiz e tronco sustentam o poema-árvore em terras que agregam a experiência caótica ao devaneio de libertação.

POEMA DO ÁLAMO

1. Álamo leve lá no alto,
2. árvore fina exilada na paisagem,
3. irmão esbelto, como nós somos parecidos!

4. Se eu erguesse os braços magros para o alto como
[galhos?

5. E há nos teus galhos o desejo de prender aquela
[nuvem!...

6. Estás cansado de horizonte redondo e fechado.
7. Subir!

8. Agitas sempre as tuas folhas, que parecem de prata.

9. Idealista pensativo,

10. nervoso aristocrata,
11. mando o meu poema como um beijo que se atira
[de longe...

Inicialmente, o eu-lírico parte de uma concepção sobre o seu corpo. O sujeito que interpretou a sua imagem refletida no espelho, mostra que decifrou o seu desenho projetado ao mundo. O corpo não é apenas apreendido como um objeto. Concebida como um símbolo a ser decifrada, a imagem do corpo significa para aquele que o vê. Meyer evidencia, assim, que o homem não apenas tem um corpo, mas é um corpo, como ensina Merleau-Ponty. Na leitura em que o eu-lírico apresenta sobre si, constata as suas semelhanças em relação ao álamo observado. Longe de estar em posição aleatória ao eu-lírico, a imagem da árvore deixa de ser um objeto no mundo e converte-se na própria carne do sonhador. É possível vislumbrar novamente que o poeta não aceita resignar-se às imagens que o meio empírico fornece, produzindo novas associações simbólicas a partir da percepção. O homem do devaneio não apenas contempla, como quer Bachelard. No devaneio, a imaginação concebe o homem como agente modificador do mundo, ser capaz de intervir em seu meio, transformando-o magicamente: “O homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetraram-se. Estão no mesmo plano de ser; se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o cogito do devaneio há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo o mundo existe tal como eu sonho.”¹⁶⁴

O encontro com a árvore, concebida pelo devaneio como uma analogia do próprio ser evidencia o exercício do princípio da auto-experimentação e suscita um diálogo que se desenvolverá ao longo do poema. No desenvolvimento dessa conversa, os esquemas oriundos dos dois regimes do imaginário ajudam a esclarecer as intenções resguardadas pelo texto. Os esquemas da verticalidade e ascensão que trazem os arquétipos do céu, do alto e do cume, aliados ao simbolismo da nuvem projetam o desejo pela transcendência, típico do regime diurno. Por seu verticalismo, o álamo humanizado pelo devaneio torna-se o símbolo do destino ascensional imaginado pelo sonhador aéreo. Portanto, aproximar-se da árvore é aproximar-se também do espaço celeste, instância que Ícaro-Meyer reveste de liberdade.

¹⁶⁴ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 60. p.152.

Entretanto, o sentido dualístico do regime diurno é suavizado pela presença hegemônica do arquétipo da árvore, o qual enceta a tentativa de reconciliação do homem com o devir. O esquema do regresso mítico, oriundo do regime noturno sintético, faz com que a nostalgia do tempo primeiro prevaleça sobre a angústia diante da passagem temporal.

A árvore, concebida como metonímia da natureza e fulcro das forças imutáveis, é postulada pelo regime sintético como a imagem da eternidade. Para Durand, “Nada é, assim, mais fraterno e lisonjeiro para o destino espiritual ou temporal do homem que se comparar a uma árvore secular, contra a qual o tempo não teve poder, com a qual o devir é cúmplice da majestade das ramagens e da beleza das florações.”¹⁶⁵

Contudo, o devaneio xamânico de integração plena à natureza é interrompido. A partir do nono verso do poema, o ser é puxado para fora do *lócus* mítico e é jogado no espaço profano. O sonhador meditativo que, em seu devaneio cosmológico, dispersou-se do mundo, ao retornar, parece constrangido. A imagem do aristocrata apreensivo denuncia, assim, um momento de confrontação entre o poeta da transcendência e a engrenagem do mundo empírico.¹⁶⁶ A senda do sonho é interpelada pela voz caótica do espaço profano. A partir do diálogo que ambas as instâncias suscitam, o poeta parece sugerir uma reflexão sobre o sentido da experiência transcendental.

Diante desse contexto, Meyer volta-se para o próprio poema. Todavia, essa atitude não configura o texto poético como um refúgio possível para o impasse vivido, posto que redunda no testemunho lúcido de quem experimenta a transcendência e ressenete-se com a desordem.

Ao término do poema, a imagem do beijo, estende-se ao fulcro da mensagem poética. Identificada ao texto, tal imagem metaforiza, de certa forma, o produto da comunhão entre a transcendência e o visível dilaceramento, esclarecendo as duas diretrizes que emanam da poesia de *Giraluz*.

Ao afirmar que atira o poema como um beijo jogado de longe, o poeta cria uma imagem que reúne ordem e desordem, mostrando que a poesia nasce da experiência

¹⁶⁵ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 136. p. 342.

¹⁶⁶ A intimidação do burguês é sintomática das influências do Modernismo, movimento que questionou amplamente esta figura. Em literatura brasileira, o melhor exemplo do rechaço atribuído à casta aristocrática do país é o poema em prosa “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade. Em 1929, na obra *Poemas de Bilu*, Augusto Meyer retoma este tema no célebre “Chewing gun”, poema em que ironiza a rotina medíocre da classe média burguesa.

dialética, porquanto mobiliza a síntese conciliadora entre duas forças que parecem se opor. No texto, o ato afetivo, estranhamente, realiza-se à distância, acusando, simultaneamente, carinho e desconfiança. Institui-se, desse modo, um sentimento ponderado de confiança no papel da poesia.

Considerando o semantismo proposto a partir das relações urdidas entre a figura arquetípica da árvore e o desenho do corpo, a imagem do beijo desloca-se, assim, de seu meio de significação comum e firma-se como símbolo possível da poesia de Meyer: espaço que reúne a expansão da consciência e a experiência da dor.

A tríade proposta pela árvore aproxima-se da teoria freudiana acerca das estruturas da psique, quais sejam: id, ego, superego. O cume associa-se ao id e, sintomaticamente, ocupa o maior espaço do texto. A segunda parte da árvore-poema representa a função do superego, âncora que mantém o homem inserido em um sistema de limites. O tronco, associado ao ego, promove a mediação entre os desejos do id e o superego - raiz. O tronco, identificado com o ego, suscita a imagem da dialética desenvolvida no texto.

Ao firmar-se como lugar de convergência, o poema assume seu papel conciliador. O poeta está pronto para reassumir sua caminhada rumo à transcendência. O poema “Esbanjamento” evidencia o curso dessa mobilização, através da qual Ícaro experimenta novas possibilidades de libertação.

2.3 Na poiesis dos devaneios de vôo, a reinvenção do mito

Narrativa surreal, “Esbanjamento” marca a entrega do poeta ao experimentalismo, no qual imbrica verso livre e as formas canônicas usadas, sintomaticamente para expressar a vivência de um momento pleno de liberdade. O poeta deixa-se levar pelo curso libertador que a experiência onírica do vôo faculta a quem a experimenta através do devaneio. O homem e suas palavras despem-se de suas amarras, e a vida renasce em flashes luminosos diante dos olhos de quem apreende o mundo, guiado pelas erupções de seu desejo mais fundo:

ESBANJAMENTO

1. Cigarra, eu também não tenho carne nem sangue
2. e sou tão leve,

3. que às vezes sinto uma saudade humana do chão.
4. Uma gota de orvalho me embebeda,
5. um raio de sol me coroa,
6. a nuvem que passa me chama,
7. e eu lá vou, cousa passiva e boa,
8. ébrio de vento e de volúpia,
9. sem saber, sem lembrar – à toa ...

10. Amo tudo que é móvel e flutuante
11. por que os meus olhos não se fecham sobre a imagem
12. e as minhas mãos têm o orgulho das corolas vazias...

13. Ah! viver como um reflexo
14. no movimento fácilimo das ondas!

15. Viver na dispersão total do esbanjamento!

16. Depois,
17. deitar o corpo na terra,
18. ouvir a voz embaladora
19. do vento bom no capim:
- 20.- Dorme dorme que eu te embalo,
21. no chão escuro há uma luz,
22. há um sol claro de perdão
23. Dorme dorme, nina-nana,
24. hás de voltar para o chão ...

25. Fecho os meus olhos sobre o mundo – quanta luz!

26. (Esta voz embaladora
27. é o vento bom no capim?)

28. Fecho os olhos para o sol.

29. Quanta luz dentro de mim!

O poema pode ser dividido em dois blocos de significação. As cinco primeiras estrofes perfazem a primeira parte do texto, através da qual pode ser observada a despreocupação do poeta com a ordenação lógica e sequencial do discurso. Em sua primeira parte, o poema se organiza a partir de uma repetição tautológica. Nesse plano, o texto se realiza a partir do esquema ascensional, que tem como arquétipos possíveis o céu, o vôo e a luz, típicos do regime diurno da imagem. Na primeira estrofe do texto, composta

por um terceto, o sujeito enunciador imagina estabelecer um diálogo com uma cigarra através do uso do vocativo utilizado no início do verso. A presença da cigarra nos remete à célebre fábula de La Fontaine.¹⁶⁷ A pequena narrativa apresenta a cigarra como a representação da ociosidade, já que goza os prazeres momentâneos e não se importa com o futuro. Durante o verão, ela cantou noite e dia e não se preocupou. A formiga, entretanto, precavida e responsável, preparou-se, trabalhando arduamente para garantir seu sustento. O primado do prazer aproxima a cigarra, presente na fábula do autor francês, de Ícaro-Meyer.

O diálogo com a cigarra inaugura ainda o seu contato com o universo de seres voadores. Tal procedimento assegura a instauração da imagética surrealista, por sugerir que o ser que se comunica na língua daqueles que voam está, igualmente, em pleno vôo, já que, a exemplo da cigarra, o eu-lírico afirma não ter nem carne nem sangue (v.1).

Em meio à força que o coloca além do humano, o sujeito refere que apenas esporadicamente sente falta do chão. O sujeito que vivencia um estado que é inatingível ao homem, começa a preparar seu retorno à condição primeva. Inicia-se, no poema, a instauração de um jogo paradoxal, através do qual alijam-se a sobre-humanidade advinda do devaneio arquetípico do vôo e sua contraface, isto é, a queda.

Na sextilha formadora da segunda estrofe, a imagem da mobilidade ressurgiu. Na dispersão, o ser voante concebe uma visão integral de si e do mundo, enaltecendo o estado de desmaterialização que o arquétipo aéreo lhe proporciona. O eu-lírico lança um olhar particularizador, que intenta detalhar o espaço, atitude observável na atenção dispensada à gota de orvalho e ao raio de sol. Móvel para o sonho, o simbolismo da nuvem reaparece. Em “Espanjamento”, ao contrário de “Veranico”, ocorre o abandono da aura especular atribuída ao símbolo, na medida em que o sujeito compartilha da sua companhia no curso da viagem onírica pelo céu.

O sonhador alado ufana-se, assim, de seu poder, já que o universo regula-se sob os ditames de seu mundo. Na imaginação aérea, o mundo do sonhador é constantemente animado pela tentativa de expansão da consciência, na qual o ser sai de si mesmo para aproximar-se mais de si mesmo. Esse incessante movimento que perfaz o horizonte do arquétipo aéreo, capaz de conjugar saída e regresso, ausência e presença, gera um novo homem, conforme as leituras de “Ar” e “Veranico” atestaram. Nesse sentido, tudo é

¹⁶⁷ LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas de La Fontaine*. Edigraf, São Paulo.s/d

enriquecido com a subida, já que para o ser que a experimenta, uma revolução de alma é vivida. Desse modo, o vôo onírico, comumente concebido como um meio para se chegar a um fim, a partir do devaneio arquetípico firma-se como a viagem em si.¹⁶⁸ O vôo do eu-lírico lembra, assim, alguns dos princípios da meditação budista. Ambos reúnem uma aparente contradição: serenidade e atitude facultadas a partir da ação que conduz à calma e à abertura para uma vida interior, capaz de conduzir o sujeito à sua essência.

Nesse processo de harmonização interior em que os limites se evolvem, o devaneio do vôo motiva a focalização no momento presente, pois há a primazia da sensação momentânea. Sem conhecimento, sem memória, à deriva de si, o sujeito anula o passado e o futuro. Essa atitude do eu-lírico assemelha-se ao princípio do eterno presente místico dos budistas, no qual o passado, o porvir e o futuro são reintegrados em um todo primordial: “Para o Buda todos os tempos são transformados em presente, o que significa que ele elimina a irreversibilidade do tempo.”¹⁶⁹ O desprendimento da ordem profana, mediante a vinculação a outra ordem da existência, é também proposta pela vivência que o mito de Ícaro prenuncia. Desse modo, a plenitude alcançada em “Esbanjamento”, lembra o arrebatamento vivido pelo sujeito em “Ressolana”, “Ar” e “Veranico”, os quais evidenciam que o contato com a dimensão celeste insere o homem na harmonia do universo, fazendo com que ele integre a totalidade cósmica.

A experiência do vôo faz com que o próximo terceto do poema seja uma declaração de amor ao que é instável. A afirmação é justificada pelo sujeito que admite ter um olhar mediado pelo devaneio, já que não se restringe apenas ao que o externo lhe fornece.

A quarta estrofe, formada por um dístico, reedita o episódio do vôo de Ícaro sobre o mar. As águas são o espelho da liberdade, pois se afirmam como o móvel para o encontro entre o ser sonhado e o ser sonhante. Diferente do proposto em “Espelho”, o eu-lírico encontra-se com o seu duplo e não o rejeita.

Na quinta estrofe, formada por um único verso alexandrino, nasce um momento de passagem do primeiro bloco para o segundo. Nesse sentido, há uma retomada sintética do percurso estabelecido. O sujeito reafirma o prazer que sente em saber-se liberto. O primeiro

¹⁶⁸ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 49. p.24.

¹⁶⁹ Cf. ELIADE, Mircea. Op. Cit. nota 93. p.77.

hemistíquio *Viver na dispersão* tem seu semantismo duplicado no segundo, através do adjunto adnominal *total*.

Após essa estrofe tem início a segunda parte do poema, na qual a contraface do esquema ascensional é apresentada, isto é, a queda. Nesse segundo plano do texto, a sexta estrofe, composta por nove versos, encerra um devaneio sobre o término da aventura aérea.

Sendo assim, na sétima estrofe, o sujeito imagina como será o retorno à terra, depois de passear pelos ares. Essa mesma estrofe também pode ser dividida em dois momentos distintos. O primeiro, composto pelos quatro versos iniciais, deixa entrever o desejo dialético do ser voante: a um só tempo, repousar o corpo sobre a terra e escutar a voz do vento. Tal atitude aponta para a necessidade de retornar à terra e o desejo de salvaguardar o vínculo com a desmaterialidade, já que, mesmo na terra, o homem quer se manter aliado ao vento. No segundo bloco de significação, é o próprio vento que fala ao sujeito, trazendo-lhe um importante ensinamento. O discurso proferido pelo mesmo aparece em redondilha maior, forma poética de cunho popular, a qual contém ainda em seu interior uma rima pobre - formada pelo substantivo abstrato *perdão* (v.22) e o substantivo concreto *chão* (v.24), que contribui para a fluidez da musicalidade e marca a tipologia de um discurso mais tradicional. No âmbito do poema, percebemos que o emprego da redondilha e da rima está em plena consonância à transmissão de uma sabedoria popular e primitiva, a qual o vento intenta comunicar àquele que o ouve. O ritmo regular auxilia na instituição de uma nova concepção de tempo, ou seja, a temporalidade do mito, representado pelo vento.

Para Octavio Paz, o ritmo tem a função de tornar o passado presente. Por essa razão, o autor associa o ritmo dos poemas aos ritos míticos. Segundo Paz, o ritmo, a exemplo do rito, recria o momento primeiro, instituindo a reversibilidade temporal ao gerar o renascimento do instante primevo. Assim, a repetição rítmica firma-se como a consagração do tempo original e arquetípico.¹⁷⁰ Novamente a poesia de *Giraluz* suscita os fundamentos caracterizadores do discurso mítico, que mais se esclarece pelo papel desempenhado pelo vento.

Em seu pronunciamento, o vento traz uma mensagem de esperança, na medida em que suaviza o retorno do ser voante ao solo. O vento eufemiza a sensação de desordem

¹⁷⁰Cf. PAZ, Octavio. Op. Cit. nota 89. p.111.

gerada pelo fim da experiência arquetípica, na medida em que acena com a possibilidade do ser continuar sendo iluminado.

A voz do vento lembra uma cantiga infantil em decorrência da utilização de um campo semântico configurado por discursos dirigidos à criança. O sintagma *Dorme dorme*, repetido duas vezes na mesma posição (v.20 e v.23), forma uma anáfora intensificadora da relação afetiva entre o vento e seu interlocutor, a qual tem seu semantismo retomado por outro sintagma, *nina-nana* (v.23). Tal proximidade é permitida pelo diálogo firmado a partir da elaboração de um pacto assentado na relação parental entre o homem e o fenômeno. Nesse momento inaugural da vida, em que o eu-lírico recebe um importante ensinamento, o homem volta a ser criança e assume a postura de um filho que recebe uma orientação. O vento responsabiliza-se, assim, por trazer ao eu-lírico uma referência à infância, fazendo com que o homem sintá-se criança novamente. Ao promover uma transformação na vida do ser, o vento firma-se como o sopro criador, na medida em que orienta o percurso do sujeito lírico e catalisa o rito de passagem, responsável por devolver o sujeito lírico, simultaneamente, à terra e à infância.

A décima estrofe, formada por outro verso alexandrino, inicia a despedida. O sujeito cerra seus olhos com a certeza de estar iluminado. A redondilha maior retorna no dístico que a segue, perpetuando-se até o término do texto. Nesse dístico, o eu-lírico questiona a posse da voz que ouve, apontando para um momento de perda de concretude, próprio de quem está adormecendo, o que intensifica o diálogo entre o mundo sonhado e o mundo sensível, próprio da poesia surrealista. O poema é encerrado por dois versos independentes. No primeiro, o ser finda a comunhão com o sol e, no último verso, expressa a certeza da luz que o habita.

Como é possível constatar, o mito de Ícaro sofre algumas transformações, ao perder e ganhar novos componentes. Para Durand, esse processo de alteração mostra que o mito não representa um saber estático, ao contrário: o mito é vivo e suscetível aos interditos do meio sociocultural.

O antropólogo pontua, assim, o diálogo entre o mito e História. Durand recupera a importância dos interditos sociais para a fluência do pensar mítico que os seus antecessores desconsideraram. Para Durand, Bachelard e Eliade pecam ao deixarem de lado a observância do contexto histórico e cultural das manifestações míticas e arquetípicas, já que ainda

estavam fascinados pela observação do conteúdo do imaginário, relegando a um segundo plano a sua relação com os dados da realidade empírica. Na junção entre o produto arquetípico e as determinantes do meio cultural, Durand busca um alargamento de seu conceito de trajeto antropológico da imagem simbólica.

A fim de apontar as transformações de que os mitos são alvos, no artigo *Perenidade, Derivações e Desgaste do mito*¹⁷¹ Durand expõe e discute estes conceitos teóricos, os quais “constituem as evoluções ou manipulações que o mito vai sofrer.”¹⁷² A perenidade “é qualquer coisa que se mantém”¹⁷³, ou seja, no interior do mito a perenidade lhe assegura a permanência de seu núcleo identitário, no qual os mitemas¹⁷⁴ se reúnem, formando a base da narrativa mítica. A derivação assenta-se na dialética entre a permanência de certos mitemas e a abertura que possibilita o ingresso de novos mitemas ao mito. O antropólogo aponta dois tipos de derivação: “Há mitemas que desaparecem e que são substituídos, ou que desaparecem pura e simplesmente. No caso em que são substituídos por outros, falo de derivação por amplificação. [...] Quando há supressão, falo de uma derivação por esquematização ou empobrecimento.”¹⁷⁵ Já o desgaste consiste numa “derivação que vai longe demais, que se afasta muito das suas bases.”¹⁷⁶ Entretanto, o desgaste não implica a morte do mito: “um mito nunca desaparece - ele pode adormecer, pode definhar, mas está à espera do eterno retorno.”¹⁷⁷

Todas essas alterações sofridas pelo mito sinalizam as suas potencialidades criadoras que se refletem no diálogo estabelecido com a sociedade: “O mito nunca se conserva no seu estado puro. Não existe o momento zero do mito, o do início absoluto. Existem inflações e deflações. É por essa razão que o mito vive, é por isso que ele é endossado por culturas, por pessoas e por momentos.”¹⁷⁸

No intuito de melhor observar as reatualizações míticas proferidas pela sociedade no âmbito de um determinado contexto histórico-cultural, Durand, no capítulo *Método Arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise, o método arquetipológico* registra:

¹⁷¹ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 79. p.96.

¹⁷² Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 79. p.96

¹⁷³ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 79. p.96

¹⁷⁴ Para Durand, os mitemas são as várias partes constitutivas do mito.

¹⁷⁵ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 79. p.105.

¹⁷⁶ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 79. p.106

¹⁷⁷ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 79. p.111.

¹⁷⁸ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 79. p.115.

Um método exigido simultaneamente pela oportunidade histórica do movimento epistemológico contemporâneo e pela pertinência face a um fim objectal não deixando nada de fora (em impasse) do campo da antropologia, leva a que se retome de forma exaustiva todo o processo deste último- esta é então, a arquetipologia geral, á qual fomos conduzidos e cuja eficácia heurística não foi desmentida durante cerca de trinta anos.¹⁷⁹

No seio do método arquetipológico nasce a concepção de bacia semântica, metáfora hidráulica, potamológica, a qual se segmenta em seis etapas cronologicamente irregulares: escoamento, separação das águas, confluências, nome do rio, ordenamento das margens e, por fim, o declínio com os meandros e deltas.¹⁸⁰ A primeira etapa - escoamento refere-se à multiplicidade de correntes que se formam em um determinado meio cultural. Na separação das águas, têm-se as exclusões e marginalizações esboçadas, o que propicia o agrupamento dos escoamentos em partidos, escolas e correntes. Na terceira etapa, qual seja a formada pelas confluências, ocorre o reforço da corrente dominante. A seguir, a fase intitulada o nome do rio fornece a escolha da personalidade que se mitifica. O ordenamento das margens forma a institucionalização intelectual, filosófica e jurídica dos mitos, o que permite a consolidação e elaboração da forma literária dos mesmos. Na sexta e última fase, emergem os meandros e deltas e, conseqüentemente, as alterações do mito.¹⁸¹

Sendo assim, observando novamente a quarta estrofe de “Esbanjamento”, as considerações de Durand a respeito do método arquetipológico mostram-se bastante pertinentes no cotejo entre a poesia de Meyer e o mito grego. Portanto, a quarta estrofe aponta para a sexta e última fase da bacia semântica, na qual surgem os meandros e deltas e, conseqüentemente, as alterações do mito, em que se percebe o decréscimo do mitema trágico da água e a introdução de um novo tratamento à mesma.

A relação com a água, que em Ícaro era trágica, na poesia ganha uma leitura renovada, através da qual é possível perceber a positividade atribuída a tal elemento.¹⁸²

¹⁷⁹ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 79. p.150.

¹⁸⁰ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 79. p.165.

¹⁸¹ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 79. p.181.

¹⁸² “Sanga funda”, da obra *Poesias* (1923) e “Retrato no açude”, de *Últimos Poemas* (1955) também apresentam um tratamento renovado ao mitema da água. Em ambos os textos, a imagem arquetípica do céu conduz o olhar do sujeito ao espelho das águas. Sendo assim, a água, ao lado do arquétipo celeste, fomenta um processo de descoberta interior.

Todavia, é preciso considerar que o tratamento negativo dispensado à água no mito surge em decorrência da visão negativa que o retorno à instância terrestre engendra. Nessa perspectiva, o tratamento dispensado à terra configura-se como a principal alteração estrutural e semântica atribuída ao mito pela poesia de Meyer. Portanto, na sexta e sétima estrofes, o mito sofre o que Durand denomina de desgaste, conseqüência da sexta e última fase da bacia semântica.

Conforme foi possível constatar na narrativa mítica, Ícaro é um jovem que se experimenta como entidade etérea. A partir desta consideração, vislumbra-se o estreito laço entre Ícaro e o vento, fenômeno que liga céu e terra. Durante a narrativa mítica, o vento assume o caráter dual que caracteriza sua natureza de símbolo, pois ao mesmo tempo em que a imagem simbólica liga-se ao mitema da ascensão, ao guiar o jovem e seu pai ao céu, iniciando-os no mundo da transcendência, participa do mitema da queda, já que conduz ao brutal regresso à realidade. Contudo, na poesia de Meyer o retorno da transcendência não se configura num violento reencontro com a realidade, conforme ocorrerá com Ícaro. Através do preceito de sobre-humanidade, discutido em “Oração da estrela boieira”, foi possível constatar que, em uma poesia regida pelo imaginário aéreo, nem sempre a terra é percebida como fonte de sofrimento, o que viabiliza a relativização do platonismo. Poemas como “Ressolana”, “Ar” e “Veranico” mostram que, em se tratando de Meyer, a relação com a terra é sempre balizada por um laço afetivo, típico do povo gaúcho.

Diante dessas considerações, parece justificado o processo de eufemização operado pelo eu-lírico. O regresso à situação anterior à transcendência despe-se de seu caráter negativo. Em Meyer, portanto, o mitema da queda possui, de forma mais atenuada, um sentido filosófico relativo à desordem e a perda de equilíbrio interior, anteriormente definido na segunda linha de força que caracteriza sua poesia. O poeta confere, assim, um sentido particular à narrativa mítica de Ícaro, ao propor um diálogo com os interditos socioculturais de seu meio.

A partir do método arquetipológico, Durand estabelece, ainda, dois procedimentos para analisar a reencarnação do mito, materializada na produção artística e cultural de seu tempo. Primeiro, esboça a *mitocrítica*, que diz respeito ao estudo da base literária dos mitos, mediante sua materialização no plano textual. A seguir, apresenta a *mitanálise* como

a vertente hermenêutica que se interessa pela perspectiva histórica e estabelece a interconexão com o meio social. Durand afirma que ambos os métodos estão correlacionados e asseguram a viabilização do diálogo transdisciplinar entre as distintas áreas do saber, denominado pelo antropólogo de mitodologia.

Desse modo, a explicitação acerca do funcionamento do método arquetipológico e da mitodologia auxilia no esclarecimento do percurso de análise desenvolvido, já que o trabalho com o texto poético, visto como continente do imaginário simbólico e produto histórico, permite o diálogo entre a modernidade e a força arquetípica emanada da poesia. De igual modo, esses pressupostos fornecem considerações que promovem o aprofundamento de importantes questões na compreensão da poesia de *Giraluz*, pois mostra que o mito nasce no tempo presente e traz consigo um saber capaz de atualizar-se.

A postura de Octavio Paz parece dialogar com o postulado de Durand. Segundo Paz, enquanto produto dialético entre a sociedade e algo que está além dela mesma, a poesia encarna o mito e o reconduz à história:

El mito es un pasado que también es un futuro. Pues la región temporal en donde acaecen los mitos no es el ayer irreparable y finito de todo acto humano, sino un pasado cargado de posibilidades, susceptible de actualizar-se. El mito transcurre en un tiempo arquetípico, Y más: es tiempo arquetípico capaz de re-encarnar.¹⁸³

As atualizações do mito de Ícaro e o papel desempenhado pelo mesmo na poesia de Meyer serão mais bem discutidos no capítulo seguinte. Ao dar prosseguimento ao seu projeto de transcendência, o poeta busca nas imagens do passado uma fonte de iluminação interior, capaz de revelar o conhecimento almejado.

¹⁸³ Cf. PAZ, Octavio. Op. Cit. nota 89. p. 62.

3º

CAPÍTULO

NA POESIA DO PASSADO, O SOPRO DO REENCONTRO

*o vento o vento o vento viaja,
o vento viaja para outro mundo...*

Augusto Meyer

3.1A infância como iluminação

A partir de “Esbanjamento”, o passado surge em *Giraluz* e inaugura o movimento de retorno a este período de tempo que, conforme expõe Dante de Moraes, marca um divisor de águas na poesia de Augusto Meyer. Pontuada a existência do regresso ao passado, cumpre compreender qual o significado desse retorno, como e por quais motivos o poeta regressa.

Ao teorizar sobre a dinâmica do devaneio, Bachelard afirma a existência de um núcleo permanente de infância em nosso ser íntimo, responsável por sua melhor realização. O filósofo sonhador justifica, de certo modo, a permanência das imagens da infância na produção poética da humanidade. Para Bachelard, o período da infância é o coração do ser sonhante e, conseqüentemente, destino de todo o sonhador. Ao encontrar a criança dentro de si, o escritor reafirma sua identidade poética, já que a imaginação dos poetas assemelha-se ao devaneio da criança: “E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas.”¹⁸⁴ A idealidade característica do período formador é fundamental para a construção de uma mitologia pessoal, razão pela qual o filósofo afirma ainda: “As raízes da grandeza do mundo mergulham numa infância. O mundo começa, para o homem, por uma revolução de alma que muitas vezes remonta a uma infância.”¹⁸⁵

O poema “Canção do minuto pueril” parece dialogar com os processos assinalados por Bachelard. No texto, o poeta dá vazão a sua voz mais profunda, na busca por seu primitivismo pessoal e afetivo. O eu-lírico intenta retornar à sua origem para ordenar-se e distanciar-se do mundo de sombras que lhe interpelam. A imagem da sombra, surgida no poema, remete a Platão¹⁸⁶ e à alegoria da caverna, utilizada para explicar as relações entre essência e aparência. Os presos na caverna conhecem apenas a sombra que se projeta na parede e não os modelos que lhes dão vida. Para os moradores da caverna, a realidade é o mundo das sombras, que se constitui na projeção do mundo empírico. Considerando a teoria platônica, é possível vislumbrar a sombra como a representação do mundo da matéria e da realidade sensível. A idéia suscitada pela sombra opõe-se, portanto, ao simbolismo da alma. Se, em um primeiro momento, a alma remeteu à essência do ser, ao sopro criador e à

¹⁸⁴ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 58. p.94.

¹⁸⁵ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 58. p.97.

¹⁸⁶ Platão. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

realidade transcendente, em “Canção do minuto pueril”, ela continua associada à busca pela verdade e pela iluminação interior do ser. A infância, concebida como a origem do homem, também se associa à alma, pois representa a essência, o fundo do ser. Diferente dos presos, na caverna platônica, o poeta conhece a realidade sensível e almeja a recuperar a essência perdida:

CANÇÃO DO MINUTO PUERIL

1. Uma nuvem passou.
2. Toda a casa mergulha
3. no halo negro da sombra,
4. na penumbra do outro mundo.
5. Luarizada, a janela da sala....

6. Chove cinza.

7. E o tapete agoniza
8. na penumbra do mundo.

9. Ninguém fala.
10. Brilha o vaso na mesa
11. e um pedaço de espelho
12. Tenho medo...

13. Chove a sombra do mundo
14. sobre o ninho da sombra

15. Oh a canção dos pomares!
16. Me dá o sol!
17. Dá-me a infância perdida
18. como um raio de sol!

19. A alegria subia
20. como aquele balão
21. que, uma tarde gloriosa,
22. fugiu da minha mão...

23. O relógio parou.

24. Arde o meu coração,
25. bate em meu coração
26. toda a angústia do mundo!

27. A rosa do tapete

28. é uma flor de penumbra

29. –Mãe, eu quero o sol!

A infância é evocada na vivência de um momento perturbador. Situando-se no espaço da casa, o sujeito recebe a projeção da sombra produzida pela passagem de uma nuvem. O símbolo revela sua face negativa, pois se constitui no produtor da sombra que insere a casa no mundo das trevas. A escuridão do ambiente mitiga aquele que o habita. Embrutecida e desalentadora, a casa acende no coração do ser seu núcleo de angústia. Portanto, um processo de reconhecimento é operado, já que a obscuridade do espaço o faz lembrar as trevas que carrega consigo. O homem transforma-se na imagem da casa e mostra que esta, como quer Bachelard, não é um dado exterior ao ser: “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.”¹⁸⁷ Como já é costumeiro na poesia de Meyer, o espaço se submete ao ser. Sendo assim, referir o invólucro opressivo da casa que lhe açoita significa representar o desalento que o atormenta.

O breu dialoga com um sombrio e triste mundo pessoal. Em meio às trevas, o silêncio impõe-se. O motivo do espelho retorna e novamente é rechaçado. O sujeito rejeita a visualização de sua imagem. Imerso no silêncio das sombras, o homem vive o temor de quem se percebe estranho a si mesmo.

A imagem que perfaz o dístico formador da quinta estrofe amplia ao máximo a potencialidade da escuridão que inunda a vida do ser. Ao afirmar que chove sombra em seu ninho de sombras, o sujeito parece anular as possibilidades de encontro com outra realidade.

A imagem do ninho assinala o início do agudo processo de ensimesmamento que se desenvolve no texto. O simbolismo do ninho está associado à infância, o que denota o intuito de regresso ao tempo primeiro da vida. Sobre o ninho, Bachelard afirma: “Descobrir um ninho leva-nos de volta à nossa infância, a uma infância. A infância que deveríamos ter tido.”¹⁸⁸ O ninho do homem, ao mesmo tempo em que dá início ao processo que resulta na

¹⁸⁷Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit, nota 90. p. 24.

¹⁸⁸Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 90. p.106.

busca pela infância, acentua a imagem da solidão. O ninho firma-se como microcosmo do abandono, ao instituir-se como a menor porção do caos.

Sob a austeridade da dramática escuridão, o sujeito lança uma súplica. O poeta levanta-se contra o silêncio que o dilacera e lança a sua voz no intuito de driblar o estático e assombroso mundo do qual é parte. Na relação de subjetivação do espaço, o afastamento da tenebrosa casa-ninho corresponde ao distanciamento daquilo que o sujeito quer rechaçar em si mesmo. Emerge, assim, o arquétipo combativo do herói presente no regime diurno do imaginário. Diante de um contexto angustiante, o herói ergue-se contra o semantismo das trevas, na tentativa de findar o mal que lhe ameaça. Buscando a inserção em uma nova realidade, o eu-lírico pede à canção dos pomares que lhe devolva a infância como um raio de sol. Em uma primeira leitura, a associação soa insólita, portanto, é preciso analisá-la, detidamente.

Conforme atestou “Veranico”, a canção é uma forma poética relacionada ao primórdio do gênero lírico. O canto projeta, portanto, o retorno da poesia à sua primeridade. A poesia, a seu turno, é a volta da língua a seu estado original.¹⁸⁹ Evocada no texto, a canção, origem da lírica e da linguagem, surge qualificada pelo sintagma adjetival *dos pomares*. O pomar, por sua vez, suscita o simbolismo da árvore, arquétipo da eternidade, da anulação do devir sobre a Natureza. A imagem da árvore fornece ainda a idéia de mãe universal, propiciada por seu vínculo com a terra.

Através do retorno à infância da poesia e da linguagem, aliado ao tempo mítico da natureza, o sujeito busca atingir o seu primórdio, através da ancestralidade daquilo que ultrapassa sua condição de ser finito e secular. De forma latente, o poema instaura a idéia do recomeço. O modo mítico do tempo formador que canção e árvore suscitam são recuperados pelo sujeito para viabilizar o seu desejo de restituir a infância. A imediatez dessa aspiração é assinalada pela comparação entre esta etapa da vida e o raio de sol. O raio

¹⁸⁹ Para Edgar Morin, o homem produz dois tipos de linguagem: uma racional, empírica, prática, técnica; outra, simbólica, mítica mágica. A primeira tende a precisar, denotar, definir, apóia-se sobre a lógica e ensaia objetivar o que ela mesma expressa. A segunda utiliza mais a conotação, a analogia, a metáfora, ou seja, esse halo de significações que circunda cada palavra, cada enunciado e que ensaia traduzir a verdade da subjetividade. Esse segundo tipo de linguagem, mais emotiva, representa o primórdio da comunicação humana, marcado pelo ímpeto da poesia. In: MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

é um dos símbolos dominantes no regime diurno e representa a arma capaz de desestabilizar uma ordem em voga. A força da luz cortante dos raios de sol é recuperada para expressar a associação entre a infância e a auto-iluminação buscada. A infância é detentora da força e da luz que o sujeito precisa para recuperar o equilíbrio interior.

A valorização do arquétipo celeste, através dos símbolos do raio e do sol, fica evidente. Essa valorização do horizonte mítico urdido pelo arquétipo do ar é reafirmada pela próxima estrofe, na qual a alegria da infância é comparada à ascensão. A referência ao balão que se apartou do sujeito sugere o transcurso da infância, tempo findo que se distanciou do ser. A fuga do balão metaforiza a infância perdida, que se localiza apenas na lembrança (v. 19, v.20, v.21 e v.22).

Na próxima etapa do texto, o sujeito volta a fazer referências à perturbação vivenciada. A menção à estaticidade do relógio (v.23) mostra que, na temporalidade do sofrimento, quanto mais doloroso é o instante, mais ele custa a passar. A infelicidade tem a duração do minuto que compreende a permanência da nuvem que encobre o sol, manifesto pelo título do poema, “Canção do minuto pueril”.

O flagelo que angustia o ser é novamente reiterado. O seu coração concentra toda a angústia do mundo (v.24, v.25 e v.26). Nesse momento de intenso desordenamento, a voz que busca a infância novamente se impõe e clama pela presença da mãe, pedindo que esta que lhe traga o sol. O poeta atribui à mãe o papel de devolver a luz e a extinguir as trevas. Ao voltar-se à figura da mãe e retomar o símbolo do sol, Meyer cria um semiotismo de estrutura remissiva, na medida em que estabelece uma série de correlações internas.

Desse modo, podemos perceber o surgimento de dois núcleos discursivos que, intercalados, compõem o poema. De um lado, a primeira linha reflexiva do texto agrupa o que se pode denominar de matriz imagética materna, erguida, inicialmente, através da referência à canção dos pomares. Como observamos anteriormente, a associação remete à origem da própria poesia. O arquétipo da árvore, utilizado para qualificar o canto, atenua o estatuto primordial e mítico atribuído à palavra poética.

Finalmente, o surgimento do vocativo *mãe*, no último verso do texto, conclui esse plano associativo. Tanto para a mãe como para a canção dos pomares, o eu-lírico faz um mesmo pedido: pede a infância, pontuada como fonte de iluminação, princípio ordenador capaz de pôr termo às trevas que o interpelam. A coincidência identitária entre as instâncias

torna-se evidente. Assim, árvore, poesia e a imagem da mãe projetam a comunhão existente no imaginário do poeta, a qual unifica, em um mesmo nível ontológico, natureza, palavra e renascimento.

A poesia firma-se, assim, como a verdadeira mãe evocada pelo sujeito enunciador, que se utiliza da valência cosmológica das três instâncias que perfazem a primeira matriz imagética para atribuir à palavra poética o papel de devolver-lhe a infância. A poesia é a mãe original, ventre mítico propício para o renascer da infância. A palavra dá ao homem a possibilidade de se refazer e, sob esse ângulo, constitui-se no portal para a transcendência almejada. Documentando e ritualizando a salvação, ela conduzirá o ser ao recomeço. Através do poema, portanto, o sujeito poderá transgredir suas limitações, para assim, encontrar-se, reconhecer-se. Em razão disso, Octavio Paz afirma: “El hombre es hombre gracias al lenguaje [...] El hombre es um ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo.”¹⁹⁰ Nesse aspecto, Octavio Paz parece recuperar um importante aspecto da ontologia de Heidegger, filósofo recorrente no trabalho do crítico mexicano. Heidegger refere: “A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é consumir a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem.”¹⁹¹

Ao restituir a origem, a poesia cura o homem do desgaste temporal: “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.”¹⁹²

A leveza original do tempo primeiro é reiterada pelo outro vértice que perfaz o texto. Em outro extremo, o arquétipo do ar, juntamente com seus símbolos formadores, sol e raio, forma a matriz imagética da infância.¹⁹³ O simbolismo do sol surge envolto em uma

¹⁹⁰ Cf. PAZ, Octavio. Op.Cit. nota 89. p.34.

¹⁹¹ HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.p. 24-25.

¹⁹² Cf. ELIADE, Mircea Op.Cit. nota 85. p.159.

¹⁹³ Em *Segredos da Infância* (1949), autobiografia de Augusto Meyer a relação entre a infância e o arquétipo do ar é retomada freqüentemente. A obra firma-se como a narrativa de nascimento do poeta e nos treze capítulos que a perfazem, seguidos de um posfácio, Meyer relata como a personagem Augusto Meyer - poeta e homem das letras teve seu início no mundo. Os eventos do passado que conduzem o menino aos caminhos da poesia surgem sempre a partir dos devaneios materiais. Desta forma, o arquétipo do ar assume um papel

concepção marcadamente platônica. Se, em “Ressolana”, ao sol é atribuído o simbolismo da força e da superação, em “Canção do minuto pueril”, a luz solar representa plenamente a luz do conhecimento, capaz de fomentar a aquisição da verdade e do bem. Esta iluminação a que o sujeito almeja está vinculada à infância. Portanto, pedir à mãe, isto é, à poesia, que lhe restitua o sol, é pedir que a palavra lhe devolva a infância e, conseqüentemente, a iluminação desejada.

A palavra não é apenas maternal, mas também iluminadora. A procura pelo autoconhecimento faz aflorar no poema a religiosidade que marca a obra. A tentativa de operar a passagem do estado caótico para o estado cósmico, na busca pela transformação das trevas em luz, tendo como instrumento o poder criador do discurso suscita, novamente, uma cena bíblica. O mito de criação judaico-cristão do universo é retomado. De acordo com esta narrativa, a luz original do universo identifica-se com a linguagem, já que Deus usou a palavra para criar o mundo e iluminar as trevas do caos.

A associação entre o sol e a infância pode ser mais bem compreendida à luz do Tarô. Rico em simbolismo e imagens arquetípicas, o Tarô motivou a curiosidade e o interesse de estudiosos como Jung e Durand.

A carta denominada “O Sol” representa o arcano de número 19. A análise pictórica de sua representação revela a majestosa figura do sol, dividindo espaço com duas crianças que brincam livremente. Sallie Nichols, apoiada nos estudos realizados por Jung, concebe a criança como o arquétipo que representa o eu natural do ser: “As crianças simbolizam algo recém nascido, vital, inexperiente, primitivo e integral. Não têm consciência de si mesmas. Quando temos consciência de nós mesmos, somos divididos – crivados de dúvidas.”¹⁹⁴

fundamental na construção do relato. O autobiógrafo postula o nascimento da poesia na infância, momento em que, impulsionado pelo arquétipo do ar, o menino reinventa o mundo. Ao reconstruir a realidade, o menino institui o olhar do poeta, uma vez que prenuncia a atitude fundadora do devaneio: “No céu, tão alto para os meus olhos de criança, as nuvens tomavam todas as formas, numa cumplicidade imaginativa que parecia inesgotável e sempre outra, apesar da monotonia da paisagem. Algumas pareciam formar-se de um ponto de luz quase imperceptível, no profundo azul, cresciam e sumiam de súbito, como ilhotas submersas num calmo oceano. Outras enormes e bojudas arredondavam-se tanto, amontoando construções tão complicadas sobre alicerces de brisa, que desmoronavam como castelos de espuma desmanchados pelo vento da tarde.” (p.17)

¹⁹⁴ NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. Cultrix, São Paulo, 1989. p. 320.

A dupla figuração do ser infantil representada pelas duas crianças diante do sol simboliza o encontro do homem com seu eu profundo. A conciliação põe termo aos dualismos que dilaceram o ser, tais como corpo x alma, desejo x realidade, etc. Nesse processo de harmonização, o sol representa a iluminação espiritual vivenciada pelo ser, porquanto estabelece um rito de mudança da diretriz caótica para a ordem cósmica:

Cada dia o Sol traz consigo um novo dia com um novo calor, uma nova luz e novas oportunidades. Quando fiel à sua promessa, ele regressa, cada manhã, da sua escura Jornada do Mar Noturno, renova a nossa fé num cosmo ordenado. À medida que, alçando-se no céu, estende seus raios como os raios de uma roda, torna-se uma mandala gigantesca, símbolo da ordem radial existente no inconsciente e em toda a natureza. Observar a grande roda do Sol a mover-se, solene, pelos céus é transcender brevemente o tempo linear da nossa existência cotidiana com suas categorias de causa e efeito e para tocar o mundo acausal dos arquétipos. Ali os eventos não aparecem seqüencialmente “no tempo”, mas parecem, ao contrário, agrupados em cachos à roda de um centro, como se fossem os raios do Sol.¹⁹⁵

O simbolismo do sol, aliado aos esquemas da ascensão, materializa a presença do arquétipo do ar, projetando a ânsia do ser pela transcendência. O sujeito desancorado é continente de difícil acesso. Na tentativa de eufemizar o descompasso vivido, o poeta reclama a contraface da sua cisão. Fica evidente a presença do mito de Ícaro. Em meio às luzes e às sombras, ordem e desordem passam a ocupar um mesmo espaço, fazendo emergir o modo dialético, tipicamente meyeriano, de conceber o mundo. Ordem e desordem – duas linhas que perfazem a poesia de Meyer, a partir de *Giraluz*, ficam bem delineadas em “Canção do minuto pueril”. De um lado, a ordem nasce associada à imaginação arquetípica. Nesta linha, são agrupadas as matrizes imagéticas materna e da infância, envoltas em imagens que privilegiam um cromatismo luminoso e projetam a transcendência. Por outro lado, a desordem é representada pela situação em que se encontra o sujeito. A ausência de equilíbrio é representada pelo semantismo da escuridão.

O embate travado entre ordem e desordem, representado pela luta heróica do regime diurno da imagem contra as trevas, pode ser percebida, ainda, na oposição semântica do texto. A antítese que caracteriza esse regime do imaginário se manifesta pela oposição semântica entre os verbos *mergulhar* (v.2)/ *subir* (v.16), *fugiu* (v.22)/ *quero* (v.29) os

¹⁹⁵ Id. Ibid. p.326.

substantivos *luz* (através do sol nos versos 16, 18, 29) / *sombra* (v.3, v.13, v.14) e as idéias de passado / presente difundidas ao longo do texto.

O simbolismo da poesia pode ser ainda mais bem observado se cotejado com os regimes do imaginário noturno. Esse regime do imaginário postulado por Durand abarca o desejo de intimidade com o meio, bem como a imersão na subjetividade, característicos da estrutura mística. Nessa estrutura, encontram-se muitos dos arquétipos que perfazem o poema. Inicialmente, o arquétipo da casa surge em consequência da intimidade que se cria em tal regime. Os arquétipos da mãe e do ventre, envoltos no simbolismo de retorno afável ao útero materno, concentram a intenção de renascimento que marca o texto. Contudo, o ventre que interessa ao poeta é representado pela poesia e não pela figura feminina. O arquétipo da criança, percebido como fonte da ciclicidade do tempo e encontro com a origem também surge nesse regime. O arquétipo da noite é igualmente visto como *locus* de origem. Apesar da luta travada entre as trevas e a iluminação, típica do regime diurno da imagem, a noite também é concebida como o espaço que opera a passagem do caos para o cosmos, através do retorno à infância.

Através da observação atenta do simbolismo suscitado pelo poema, constata-se a presença da profunda idealidade que marca o tratamento dispensado à infância. No âmbito das pesquisas relativas à temporalidade, Mircea Eliade interessa-se igualmente pelo caráter exemplar da infância. Para Eliade, a idealidade que reveste a infância repousa na beatitude do primórdio humano, referente ao intervalo entre a vida intra-uterina e o período de amamentação.¹⁹⁶

O retorno à infância nasce do desejo de encontrar-se com a própria essência. O sujeito almeja a observar-se melhor e vislumbra, no retorno, a compreensão de si mesmo. Este movimento estreita o vínculo entre o gênero lírico e o gênero autobiográfico.

Para Raquel Souza,¹⁹⁷ o retorno ao passado assinala uma tentativa de reencontro e marca uma das premissas diretoras do gênero autobiográfico.¹⁹⁸ Ao reviver o tempo

¹⁹⁶ É importante salientar que Eliade recorre à psicanálise e recupera duas idéias de Sigmund Freud para discutir a importância e o significado do retorno para o ser que intenta conhecer-se. A primeira delas refere-se à beatitude do primórdio humano, a qual é explorada neste capítulo. A segunda insiste na necessidade da reatualização de episódios traumáticos, através da hipnose ou da recordação, a fim de obter a cura. Dessas duas idéias, sem dúvida, a que prevalece na poesia de Meyer diz respeito à beatitude do tempo primeiro.

¹⁹⁷ Em *Boitempo*: a escrita autobiográfica em Carlos Drummond de Andrade (2002), Raquel Souza, ao partir do estudo da narrativa autobiográfica do poeta, alarga a canônica proposta do teórico francês Philippe Lejeune presente em *Le pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), relativa à poética do gênero autobiográfico. De

pretérito, o autobiógrafo intenta atingir seu primórdio e responder a si mesmo quem é e como se tornou este que é. A partir do horizonte fornecido pelo gênero autobiográfico, refazer o caminho torna-se sinônimo de procura por autocompreensão. Considerando que a temática de *Giraluz* é a busca por identidade, o movimento de retorno ao passado parece constituir a tentativa que o sujeito poético vislumbra de buscar a própria origem e atingir a raiz do ser mais íntimo.

Contudo, o ato que dá ao sujeito a possibilidade de reconstruir-se não subjaz a um gesto pacífico e simplista, no qual um sujeito relata suas vivências pretéritas. A dialética que operacionaliza as escritas autobiográficas, isto é, a referencialidade e a ficcionalidade, permite ao gênero despir-se do antigo rótulo de literatura menor e gerenciar sua dupla natureza: fonte de recapitulação e motivo para a criação literária, já que memorialismo e ficcionalidade compõem o tecido híbrido desse gênero. Por esta razão, as autobiografias perderam o caráter de manifestação confessionalista, interessadas apenas em expressar simples depoimentos pessoais. Para Raquel Souza, o gênero autobiográfico ingressa no cânone literário a partir deste importante reconhecimento:

Precisamos registrar que o gênero autobiográfico se mantém como tal pelo fato de ancorar-se em uma tensão constante entre o discurso historiográfico, encarado como recapitulação de um determinado bloco temporal, e o discurso literário, no qual se evidenciam elementos de literariedade. Assim, o relato autobiográfico, que se faz pela intermediação de um narrador, pela atuação de personagens, pela diegese que se configura através do tempo e do espaço e pelos demais elementos atribuidores de literariedade, não deve ser encarado como depoimento pessoal de valor especulativo ou simplesmente historiográfico, como o é muitas vezes, mas como produto literário.¹⁹⁹

acordo com o crítico, existem quatro condições para a efetivação da escrita autobiográfica: narrativa em prosa, a temática referir-se à vida individual e pessoal do autor, o que forja a terceira condição referente à necessária identificação entre autor, narrador e personagem principal; e, por fim, o posicionamento do narrador, referente a um olhar retrospectivo sobre o passado. Ao deparar com a inoperância da proposta de Lejeune em consonância à autobiográfica de Drummond, Raquel Souza concebe, ao lado do pacto de leitura, nova proposta teórica acerca do gênero, ao postular que a efetivação deste se dá através do triângulo autobiográfico, memória, tempo e história, o que assegura um estatuto literário à palavra autobiográfica.

¹⁹⁸ Raquel assinala a tentativa de vencer as constrações temporais como outro motivo da escrita autobiográfica, referente ao desejo de superar a morte reencontrando a origem da vida, plasmando-a na palavra literária.

¹⁹⁹ Id. Ibid. p. 15.

Considerando essas particularidades do gênero autobiográfico, é possível localizar o poema analisado como uma referência autobiográfica.²⁰⁰ Ao atribuir à poesia a função materna, o poeta atesta a possibilidade de renascimento da infância pela palavra. Através desta atitude, Meyer expõe a face da infância que lhe interessa. Para o poeta, o retorno à infância não necessita do renascimento do verdadeiro passado, mas de um passado sonhado, recriado, textualmente, através da poesia. A obra de Meyer mais uma vez aproxima-se da filosofia de Bachelard. Para o filósofo, é no plano dos devaneios, e não no plano dos fatos, que o passado vive dentro de nós, firmando-se como uma das fontes da poesia: “A memória é um campo de ruínas psicológicas, amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.”²⁰¹

No devaneio do passado reviver é imaginar. Uma nova emoção nasce de *Giraluz* quando o sujeito poético decide regressar a sua origem. Peregrino incansável no gesto de restituir sua integridade, o eu-lírico sabe que as trevas lhe açoitam e que é preciso lutar pela conquista da iluminação. Portanto, o regresso ao passado integra o projeto de transcendência que perfaz *Giraluz* e assegura a presença de Ícaro, mito que reúne as faces da ordem e da desordem. Nesse movimento de regresso à origem, o passado posiciona-se ao lado da ordem e tenta organizar a desordem do tempo presente.

3.2 Elegia do limão verde: o perfume da cosmogonia

O texto autobiográfico apresenta-se na forja de uma contradição muito produtiva, na medida em que usa a ficção para revelar seu autor e regozija-se na ficcionalidade da literatura para ocultá-lo. Esse procedimento pode ser percebido na poesia de *Giraluz*.

É lícito afirmar que a concepção romântica de poesia empenhada em propagar a relação entre obra e autor, cedeu espaço à premissa de que o texto lírico não se realiza a

²⁰⁰ Tomo de empréstimo algumas características pertinentes do gênero autobiográfico com a intenção de melhor explorar a poesia de Meyer, notadamente vinculada a uma temática da memória. Saliento, entretanto, que não é minha intenção discutir relações possíveis entre poesia e autobiografia e não tomo *Giraluz* como texto autobiográfico, porquanto lhe faltam alguns requisitos indispensáveis para tanto.

²⁰¹ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 58. p.94.

partir do biografismo, mas a partir de idéias, de palavras, da criação. Buscando o alargamento do postulado hegeliano, Hugo Friederich, teórico que observa a reconfiguração da lírica, notadamente a partir de Charles Baudelaire, adverte: “A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade [...]”²⁰² Segundo o crítico, a poesia moderna nega a descritividade e o tratamento objetivo dos temas, pois intenta desprender-se do jugo da realidade. Essa perspectiva implica uma considerável mudança na concepção romântica de eu-lírico²⁰³, já que a lírica moderna propõe o distanciamento do eu biográfico e do eu empírico do escritor. Todavia, a constituição do texto autobiográfico mostra que a ficção e a realidade são faces da mesma moeda, o que flexibiliza as categorias impostas pelo teórico alemão.²⁰⁴

A partir dessas considerações, pode-se compreender melhor o movimento poético mais fecundo de *Giraluz*: a busca pelo passado concebido como motivo de criação literária e como forma de encontro, capaz de iluminar o presente do sujeito, conforme expressa o poema “Elegia do limão verde”. O texto apresenta o itinerário de um duplo reencontro, em que o eu-lírico revisita a cosmogonia do amor e da poesia em sua vida. Nesse poema, passado, poesia e o arquétipo do ar unem-se para restabelecer o sentimento de ordenação interior do ser.

Atirei um limão verde...

Não botas mais o teu vestido branco
era em janeiro:
as uvas ruivas muito doces,
quase tão doces como as palavras que eu dizia
(como eu sabia a forma doce das palavras ...).
Teu lábio tinha o sumo das ameixas,
era em janeiro
a tua voz cantava.

Guardo o perfume das magnólias, sinto o cheiro dos

²⁰² FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.p. 16.

²⁰³ A descoberta da individualidade no curso do século XIX fez com que o racionalismo da lírica árcaica cedesse espaço à exploração da subjetividade. O confessionalismo e a manifestação do sentimento foram intensamente valorizados. Essa postura é plenamente expressa pelo Romantismo, já que este exalta a subjetividade dos poetas, ao postular a poesia como a expressão do estado anímico daquele que a escreve. Logo, o eu-lírico era plenamente identificado com a pessoa do poeta. A estética romântica pontuava, portanto, que para ser poeta era preciso deixar-se levar pela voz da alma.

²⁰⁴ Cf: SOUZA, Raquel. Op. Cit nota 197.

[limoeiros,
revoa o vento praiano nos cabelos.

Ainda há libras de sol, fortunas leves na areia?

Minha vida ficou presa nos teus dedos,
suspensa à franja dos teus cílios finos.
A minha sombra cresce cresce no chão da saudade...
Passam de novo os namorados pela estrada.
Ouço a música das praias.

E onde estás, adolescente ruivo,
alto e curvo como os bambus que amavas tanto?

Madrugador, teu assobio riscava risos no ar lavado,
vagabundo, eras o ingênuo pescador de estrelas.

Pensa na casa querida quando o vento noturno
vinha bater com a mão de um ramo na vidraça...

Ah brincar de passado!

Atirei um limão verde...

Menina e moça entre as árvores velhas,
loura e linda ao sol, moça e menina,
por que foi que anoiteceu assim na tua vida?
quem botou luto nos teus olhos viúvos?

O poema é inaugurado por uma imagem aparentemente inusitada. Através do primeiro verso, o eu-lírico relata o arremesso de um limão. A partir dessa referência, o contato com o passado é iniciado. Nesse processo, o eu-lírico imagina dialogar com uma moça. No curso desse devaneio, afirma que ela não põe mais seu vestido branco. Alterando a focalização, o sujeito faz referência à doçura das uvas, que o faz recordar a docilidade característica de sua própria linguagem no tempo passado. Retornando, à focalização da moça, o eu-lírico compara seu lábio ao sumo das ameixas.

Na seqüência do texto, o sentido do primeiro verso é esclarecido. O limão é elemento catalisador do passado.²⁰⁵ Remexê-lo possibilita o aparecimento de seu odor característico, procedimento que assegura ao sujeito a captação do perfume que marcou o

²⁰⁵ Poder-se-ia afirmar que, aqui, há influência de Marcel Proust, já que Meyer utiliza-se do cheiro para estabelecer relação com o passado.

seu passado. Nessa estrofe, portanto, é expresso o modo pelo qual o ar se transmuta em memória. O arquétipo da liberdade que, no imaginário do poeta engendra a ânsia pela transcendência, projeta-se na busca pela recuperação do tempo decorrido.

A passagem do vento traz o perfume das magnólias e dos limoeiros. O vínculo com o ar dirige o regresso ao passado ao restabelecer a ligação entre o eu-lírico e sua origem. O arquétipo do ar abre espaço para que a memória possa tornar presente o tempo pretérito. O vento, especialmente, encarrega-se de fazer a passagem entre o presente e o passado. O vento assume o mesmo papel do cavalo em “Ressolana”, já que guia o ser em direção ao mundo transcendente, representado pelo passado. Do mesmo modo que o vento, símbolo da narrativa de Ícaro, conduziu o jovem grego ao céu e lhe permitiu a ascensão, o fenômeno faculta a Meyer a transcendência.

O retorno ao momento primevo da vida torna-se passível de realização a partir da reversibilidade temporal. Tal postura evidencia a possibilidade de eterno retorno à origem, calcada na dinâmica de regeneração da cronologia. Essa outra concepção de tempo pode ser mais bem compreendida a partir dos estudos de Mircea Eliade.²⁰⁶ Situando-se no âmbito dos estudos acerca das sociedades primitivas, o historiador pontua a coexistência de duas categorias de tempo, quais sejam, o tempo mítico e o tempo profano. O tempo profano firma-se a partir da cronologia temporal, ou seja, privilegia a linearidade, relativa à sucessão do passado, presente e futuro. O tempo mítico, por seu turno, opõe-se ao tempo profano, na medida em que se realiza sob o signo da reversibilidade temporal.

A poesia de *Giraluz* anunciou um novo tratamento ao tempo desde o poema “Ar”, em que a experiência arquetípica mergulhou o homem na ciclicidade temporal das imagens primordiais. Em “Veranico”, o nascimento do mito reforçou a imersão do ser em uma outra instância temporal. Em “Elegia do limão verde”, a vivência arquetípica e mítica alia-se à memória afetiva do sujeito para estreitar a distância temporal entre ele e seu passado. Dessa forma, o amor vivido na adolescência pode, imgeticamente, ser revisitado. O envolvimento com a amada acende a saudade do tempo em que a relação afetiva foi estabelecida.

²⁰⁶ ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1986.

Ao reviver o tempo pretérito na presença do eu-relatado, o eu-lírico mostra que este não se configura como categoria estática. Nas mãos do poeta, o passado transforma-se em seu próprio barro, artefato dúctil sensível ao toque. Ao esculpi-lo, o homem também se refaz. O passado renascido pelo devaneio aéreo instiga o eu-lírico a procurar pelo outro que foi. Emerge dessa busca, novamente, a imagem do duplo, através da qual o sujeito desdobra-se no enunciador a quem almeja encontrar, e no objeto desta mesma procura:

E onde estás, adolescente ruivo,
alto e curvo como os bambus que amavas tanto?

Nesse momento do poema, o eu-lírico fragmenta-se no eu do presente e no eu do passado. Ao primeiro corresponde a figura do eu-relator, dono da enunciação e responsável pela busca identitária, que suscita o surgimento do eu-relatado, segundo desdobramento da instância lírica. O eu-relatado firma-se como personagem central das ocorrências, espelho no qual o homem do presente se mira e almeja à compreensão de seu percurso existencial. As características físicas do adolescente textual estão muito próximas do adolescente que foi Augusto Meyer: alto, magro, ruivo. Portanto, a duplicidade vivida pelo ser resguarda amplas identificações com a fragmentação vivida através do rito autobiográfico, no qual o sujeito cinde-se no eu do presente e no eu do passado.

Nessa etapa do texto, a poesia de Meyer parece estar novamente em consonância à interdependência entre sujeito e objeto do olhar, postulada por Merleau-Ponty e já expressa pelo poema “Espelho”. A próxima estrofe é exemplar desse processo. Nela, o sujeito lírico, isto é, o eu do presente institui um diálogo com o adolescente que foi, ou seja, seu eu do pretérito. No curso dessa conversa, o devaneio do passado situa o poeta no momento em que a poesia nasceu em sua vida. O passado, origem do ser, chama pela origem da palavra em sua vida:

Madrugador, teu assobio riscava risos no ar lavado,
vagabundo, eras o ingênuo pescador de estrelas.

Ao referir-se ao outro que foi, o eu atual chama-lhe pelo vocativo *madrugador* e estabelece a alusão ao fascínio do jovem pelo céu noturno. A relação de encantamento,

nascida com a observação da instância celeste, instiga o jovem a assobiar e admirar as estrelas. Tem início o mito cosmogônico que narra o surgimento do poeta no cosmos.

Nessa perspectiva, o assobio firma-se como um símbolo que põe no mesmo plano representacional poesia, canção e sopro, conforme o expresso em “Veranico”. O assobio associa música e palavra poética em virtude de ambas as produções possuírem uma feição melódica. Já a relação com o sopro surge da natureza criadora, que funde música e poesia, e de sua correlação com o ar. O ar é o arquétipo da liberdade e quando qualificado pelo adjetivo *lavado* adquire um sentido purificador ao sugerir que o mesmo foi limpo pela água, arquétipo da regeneração. O assobio do madrugador, traçado vertiginoso de alegria, projetava o desejo pela transcendência. Nesse contexto pleno de pureza e encontro, as imagens simbólicas do dístico analisado aproximam a caracterização do jovem assobiador da imagem do pássaro, símbolo muito freqüente no imaginário aéreo. Simbolicamente, o canto do pássaro, metaforizado pelo assobio, estabelece a comunicação entre o homem e a ordem do divino.²⁰⁷ Torna-se bastante notória a sacralidade atribuída ao primórdio da poesia. O cantar do pássaro-menino é a voz ancestral despertada pelo contato com o céu, fonte primeva da poesia.

A força do imaginário aéreo permite ao céu firmar-se como arquétipo iniciático na vida do jovem. O céu, mitema de Ícaro, que suscita no jovem grego seu poder transcendente, também instiga no menino sua capacidade de ir além dos limites, a exemplo do expresso em “Veranico”. O céu instiga o despertar da sua capacidade imaginativa, permitindo o desabrochar de seu olhar sensível e criador. O arquétipo dá origem ao poeta. Pelo devaneio do passado, Meyer especula a origem do poeta no mundo e refaz o percurso cosmológico que o levou ao encontro com a poesia. Reviver a adolescência significa, pois, reafirmar a identidade do poeta.

Nesse retorno ao tempo pretérito, as lembranças continuam a surgir pela senda do arquétipo aéreo, o que garante o retorno do vento ao poema.

Pensa na casa querida quando o vento noturno
vinha bater com a mão de um ramo na vidraça...

²⁰⁷ Cf: CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op. Cit. nota 83. p. 647

O eu do presente instiga o adolescente a pensar na casa, no momento mesmo em que o vento materializava sua presença ao bater na janela. A imagem do vento noturno altera o mitema do vento solar, típico da narrativa de Ícaro. Conforme atestou a leitura do poema “Oração da estrela boieira”, o arquétipo da noite tem um lugar privilegiado no imaginário gaúcho, razão pela qual o Ícaro meyeriano assume, muitas vezes, a face noturna. Consoante à teoria de Durand, o meio cultural influencia a reatualização do mito, como evidencia a poesia do autor gaúcho.

O arquétipo do ar, materializado pelo vento da noite, envolve-se no arquétipo da casa. No plano do devaneio, a casa não é apenas um arquétipo revelador do lugar ocupado pelo ser no mundo. Para a imaginação simbólica, a casa firma-se como o duplo do ser; desvendá-la é penetrar na cosmologia de quem a evoca, razão pela qual Bachelard acrescenta: “Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida.”²⁰⁸ Recuperar a imagem onírica da casa é reaver a si mesmo. Habitá-la através da poesia é reviver o sonho de um momento de unidade. Diante das lembranças, o eu-lírico expressa a satisfação e o desejo de reaver o tempo pretérito:

A interjeição seguida do sintagma verbal e do ponto de exclamação revela a postura do eu-lírico em relação ao seu passado. Brincar de passado é fazê-lo nascer sob o ímpeto criador da poesia. É experimentar novas possibilidades para o decorrido, reinventando a si próprio ao recriá-lo através da lembrança e do ato criado. Brincar também significa divertir-se nas malhas da fantasia. Desse modo, o poeta atenua a situação conflitante, na qual o sujeito vale-se do passado para fazê-lo renascer sob um novo conceito de verdade.

Nesse processo de regresso ao passado, outra elegia sinaliza o movimento empreendido por Meyer em *Giraluz*. Trata-se do poema “Elegia para Marcel Proust”. O trecho abaixo constitui o núcleo do texto, já que neste o eu-lírico imagina o escritor francês produzindo sua obra. Sintomaticamente Meyer, ao dirigir-se a Proust imagina dialogar não com o homem, mas com o menino. Fica evidente a associação entre lembrança, poiesis e brincadeira:

²⁰⁸ Cf. BACHELARD, Gaston. Op.Cit. nota 90. p. 26.

[...]
Marcel, menino mimoso, estou contigo, Proust:
vejo melhor a amêndoa negra dos teus olhos.
Transparência de uma longa vigília.
imagino as tuas mãos
como dois pássaros pousados na penumbra.
[...]

A estrofe explicita a comparação proferida pelo eu-lírico entre as mãos do autor e “dois pássaros pousados na penumbra”. A metáfora, ao mesmo tempo em que denuncia a presença do ar e do regime diurno da imagem, revela a visão do poeta sobre a obra de Proust. A imagem do pássaro, núcleo constitutivo da comparação, é um símbolo vinculado tanto ao ar quanto ao regime diurno do imaginário. Portanto, seu simbolismo enceta o desejo de transcendência e ascensão, conforme já fora manifestado pelo poema anterior. O pássaro firma-se, por conseguinte, como símbolo de plenitude e representa um estágio de espiritualização na vida do ser.²⁰⁹ Não é por acaso que, no texto, ao pássaro é concedido o direito de levantar vôo e ascender para longe da escuridão ao seu redor. A literatura de Proust, misto de sonho e memória, é percebida por Meyer como fonte de liberdade e iluminação.

Para compreender melhor o papel da ficção e da memória dentro do gênero autobiográfico, a proposta de Luiz Costa Lima²¹⁰ mostra-se bastante esclarecedora. No texto *Persona e sujeito ficcional* (1991), o autor discute a função do memorialismo na construção de tal discurso. Nesse âmbito, o crítico propõe a problematização da figura do memorialista, a fim de questionar o isomorfismo entre instância autoral e o sujeito empírico que protagoniza a escrita autobiográfica. Concorrendo para o esclarecimento dessa questão, o crítico utiliza o conceito de persona, possivelmente recuperado do postulado jungiano²¹¹, já que, a exemplo de Jung, Costa Lima a concebe como a necessária máscara utilizada pelos seres, a fim de marcar sua maturidade psicobiológica e participar do mundo: “A persona não nasce do útero senão que da sociedade. Ao tornar-me persona, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica.”²¹²

²⁰⁹ Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT. Op.Cit. nota 83.l p.687-690.

²¹⁰ LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito ficcional*. In: Pensando nos Trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

²¹¹ Segundo Jung, a persona é produto do compromisso do eu com a sociedade.

²¹² Id. Ibid. p.43.

No entanto, a persona só se efetiva e opera na sociedade a partir da assunção de papéis, ou seja, quando desempenha alguma função. Segundo Costa Lima, o papel torna-se, assim, uma faca de dois gumes, pois oferece uma perspectiva de direcionamento a quem o exerce, na medida em que este poderá selecionar as muitas informações que recebe e, ao mesmo tempo, fecha-o em si próprio. “Fixo ou móvel, é próprio contudo do desempenho de um papel que, por ele, seu agente antes sonha que percebe o mundo.”²¹³ O papel permite ao sujeito perceber o mundo como sonho, convertendo em fantasia o que o próprio sonhador pensa a seu respeito. A partir da ótica fornecida pelo exercício de seu papel, Meyer concebe o passado através da poesia: “À medida que esta se habitua a constatar o mundo pelo exercício de um papel, apropria-se de um ângulo de visão; concede-se uma janela; nela se debruça [...]”²¹⁴ Ser poeta implica apreender o mundo com base nos parâmetros fornecidos pela criação poética, logo para compreender a si próprio é preciso criar.

Para finalizar o poema, o eu-lírico retoma o diálogo com a moça. Ao voltar-se à mesma, dirige-lhe um questionamento revelador das intenções que o fizeram buscar em seu passado a presença feminina:

Menina e moça entre as árvores velhas,
Loura e linda ao sol, moça e menina,
por que foi que anoiteceu assim na tua vida?
quem botou luto nos teus olhos viúvos?

As imagens do anoitecer em sua vida e do luto em seus olhos mostram que a bela namorada da adolescência se transformou. A alegria da moça desvaneceu. Em lugar do viço que a caracterizava surgiu a amargura de uma vida infeliz. O poeta questiona os motivos do acontecimento. A reflexão em torno da transformação vivida pela menina amplia o sentido da recordação que envolve a namorada. O eu-lírico retorna ao passado e busca a *loura e linda* não apenas para recordar a prazerosa relação. Ao revisar o percurso dessa figura feminina no intento de compreender os motivos que transformaram sua vida, o eu-lírico busca compreender a si mesmo. Nesse aspecto, o poema, novamente, vale-se do recurso da auto-experimentação. Imaginar-se no lugar do outro assegura a sensação do distanciamento. Trata-se do desdobramento de um processo cognitivo em que vasculhar o outro é desvendar

²¹³Id. Ibid. p.48.

²¹⁴Id. Ibid. p.50.

o eu. No curso desta relação especular, penetrar os enigmas que cercam a menina permite ao sujeito conhecer a si próprio e aos mistérios que igualmente o cercam.

A revivência do passado adquire um caráter profundamente libertador. Ao revisitá-lo, o homem possui-se e instaura a abertura para o seu eu profundo. O passado tem um sentido purificador. Encontrando o outro que foi, o sujeito busca a autocompreensão. Dessa forma, o passado ilumina o presente, através do desvio temporal outorgado pela presença do duplo.

Desse modo, ainda que reúna importantes associações simbólicas do regime diurno, tais como o arquétipo do céu, os esquemas de verticalidade e os símbolos do vento e do pássaro, ao estabelecer uma conciliação com o devir temporal, o regime noturno sintético firma-se como a estrutura do imaginário predominante em “Elegia do limão verde”, já que a aliança com o passado inscreve-se como a suavização dos ditames impostos pela cronologia.

3.3 Ascensão e queda, passado e esquecimento

Em “Canção do minuto pueril” e “Elegia do limão verde”, a busca pela iluminação interior faz com que o poeta estabeleça a correlação entre o esquema de elevação e o passado. Na mesma proporção dessa dependência, o poeta vincula a impossibilidade de obtê-lo ao esquema da queda. Para referenciar com mais exatidão essa associação, a análise do poema “Sapo” mostra-se reveladora. Nesse, o eu-lírico exhibe a complexa relação entre a recordação e o esquecimento, utilizando-se do simbolismo das imagens mais significativas emanadas dos regimes imaginários pontuados por Durand. Na consecução do poema, um jogo de vozes intercala-se na trama do eu pretérito e do eu atual, mesclando memória e poesia:

1. Nota glauca do sapo,
2. fanhosidade fria,
3. tão boa como um gole de água no verão:

4. Coax!

5. (Diz que a Uiara brinca.
6. limpa, na onda clara.
7. A estrela pinga,
pára...)

8. Diz que a mãe-d'água anda solta numa noite campeira
9. de macega arrepiada,
10. quando o fogo tem mais fome
11. e as estrelas são agulhas de geada.

12. Coaxar para o céu – coax!

13. Quando eu era gurizinho,
14. só pensava em brinquedinho:
15. “Tutu
16. Tatá
17. O sapo
18. qué brincá de pegá”

19. Hoje eu sei que o mesmo sapo
20. está no fundo do poço:
21. calado
22. lá dentro
23. de mim.

Na primeira estrofe, o eu-lírico ouve o coaxar do sapo e expressa a satisfação que advém desse fato. O contentamento nasce da relação análoga entre a infância e o som produzido pelo sapo, já que remete ao período em que o eu-lírico costumava ouvi-lo. O fenômeno acústico liga-se ao imaginário aéreo. O som está vinculado à idéia de sopro criador, na medida em que recria a infância através do devaneio.

A terceira estrofe introduz no poema uma linguagem notadamente marcada pelo discurso infantil, instituindo, em seu âmbito, um universo povoado por mistério e magia. Nesse contexto, surge a figura enigmática de Uiara, também chamada de Iara. A lenda amazonense é um desdobramento de outra narrativa mítica de mesma natureza – Mãe d'água, que participa do texto em sua terceira estrofe. No poema em questão, Uiara é

referida como aquela que brinca livremente pelas ondas do mar sem causar prejuízos a outrem. O eu-lírico a associa à atmosfera de tranqüilidade. A imagem da estrela que pinga é articulada pelo plano fantasioso urdido pelo menino e pode ser percebida como uma metáfora para o cair da chuva, elemento formador da situação propícia para a manifestação dos sapos que abre o poema.

Todavia, na estrofe seguinte, o mito recupera a violência que lhe é peculiar. A mãe d'água, elemento constituidor da infância²¹⁵, atormenta o menino, por ser a junção de sensualismo e mistério. Cabe ressaltar que, a lenda da mãe d'água é produto do sincretismo, e sua matriz arquetípica é a sereia cujo simbolismo refere-se aos perigos da autodestruição motivados pela paixão.²¹⁶ Ulisses é a representação do homem envolto nesse drama. Em *Odisséia*, o herói precisou enlaçar-se ao mastro de seu navio para não seguir os desígnios de seu desejo e entregar-se ao apelo sedutor e nocivo das sereias. Entendemos, portanto, o fascínio vivenciado pelo menino diante dessa figura, o que se torna melhor elucidado quando observamos o mito. A narrativa de mãe d'água refere-se a uma jovem índia cujo canto e beleza arrebatam os homens que dela se aproximam. Em noite de luar, a bela moça que habita os fundos dos rios parte em busca de companhia. Após seduzir os seus pretendentes, mãe d'água leva-os para a profundidade de suas águas.

Assim, o medo do menino diante da mãe d'água parece compreendido. Principalmente, quando essa sai de seu habitat costumeiro e passa a vagar pelo campo pampeano, o que a faz adquirir a face sinistra que aterroriza o menino. A expressão *Diz que* (v.5 e v.8), utilizada no início das duas estrofes, acentua o tônus enigmático que perfaz o poema. A expressão é uma variação de *dizem que*, a qual indetermina o sujeito da oração e intensifica a importância sobre aquilo que tem sido dito em detrimento de quem o faz.

Entre aspas, o eu-lírico assume novamente a fala do menino e afirma que o sapo deseja brincar de pegar. Tal brincadeira consiste num jogo no qual as crianças fogem daquele que as intenta apanhar, pois aquele que for tocado por esse companheiro será o próximo a tentar apanhar os demais participantes. O término da inserção do menino é

²¹⁵ Nesse momento, o poema analisado estabelece um diálogo com outro texto de *Giraluz*, qual seja, "Sinhá-dona". Nesse poema, o vento assume novamente o seu vigor mítico, ao quebrar a cronologia secular e preparar o ambiente para o ingresso do menino no espaço sagrado detentor do mito. A narrativa de nascimento do mito será apresentada pelo antigo salso. O arquétipo da árvore ressurgiu, em *Giraluz*, encarnando um papel xamânico relativo à transmissão do saber sagrado ao ser, responsável por apresentar ao menino a sedutora e impetuosa mãe d'água, iniciando-o nos caminhos do envolvimento amoroso.

²¹⁶Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT. Op.Cit. nota 83. p. 814.

assinalado pelo retorno do adulto à cena textual. Em seu regresso, o sujeito lírico conclui que o sapo, anteriormente referido no discurso do menino, está silenciado no fundo do poço, revelando, simultaneamente, que este mesmo poço é ele, isto é, o eu atual.

Nesse sentido, a imagem da brincadeira de pegar mostra-se reveladora. Conforme já referido anteriormente, o menino afirma que o sapo deseja brincar de pegar. Essa assertiva, quando relacionada à integralidade do texto, tem seu sentido ampliado e converte-se no processo alegórico instituidor da relação entre o homem e o seu passado. Da mesma forma que o sapo que ansiava pela brincadeira está calado no fundo do poço, a infância está no fundo do ser, à espera do retorno. A imagem do sapo nas profundezas do poço metaforiza, portanto, o passado que se distancia e pode se apartar do homem no transcurso do devir. Como num retrato muito antigo, as imagens da memória sofrem a ação do tempo, o que dificulta sua apreensão. Essa dificuldade atualiza o mitema do labirinto, pois sintetiza a relação entre o lembrar e o esquecer que caracteriza os processos mnemônicos. A dialética memória e esquecimento é, plenamente, gerenciada pela imagem do sapo, imersa na cavidade.

O poço firma-se como símbolo que abarca a dimensão do passado. Não é por acaso que Bachelard recupera esse simbolismo para definir a relação do homem com o tempo pretérito. O filósofo afirma que o passado vive em nós “como a verdade no fundo de um poço.”²¹⁷

Observando a imagem espacial do poço, é possível defini-la como uma cavidade utilizada para a captação de água subterrânea. Seu posicionamento vertical conjuga, desse modo, um dos mais densos simbolismos imagéticos de *Giraluz*. A profundidade dessa imagem institui o seu trânsito no âmbito dos dois regimes do imaginário. Em sendo assim, o poço concentra o esquema da queda, típico do regime diurno da imagem. Para o imaginário diurno, a queda representa o tenebroso fim, a infelicidade e angústia. A queda, momento trágico de Ícaro, também acena com a desordem, no contexto do poema, ao representar o esquecimento. Opondo-se frontalmente ao mitema simbólico da ascensão destacado em “Elegia do limão verde” e “Canção do minuto pueril”, surgido para trazer o passado e extinguir as trevas do presente, a queda representa a morte do menino e, com

²¹⁷ Cf. BACHELARD, Gaston. Op.Cit nota 90. p.16.

isso, aproxima o homem da desordem, já que esse se distancia das trilhas do autoconhecimento almejado.

A escuridão do poço opõe-se à luz do sol aclamada pelo poeta em tantos outros textos de *Giraluz*. O esquecimento configura-se em realidade negativa, já que ocasiona a frustração, distanciando o sujeito de sua essência. O esquecimento vincula-se à morte, pois distancia o homem de sua origem e assinala a violenta passagem temporal, aproximando-o de seu fim. A realidade iminente e temida faz emergir o esquema da exclusão, assentado no embate heróico contra o olvido.

Por outro lado, o regime noturno sintético presentifica-se na sublimação da angústia. O sujeito busca o encontro com o passado através do estreitamento dos laços consigo próprio, viabilizado pelo desvio temporal. A partir dessa possibilidade, o esquema da queda, metaforizado pelo fundo do poço, também pode ser concebido como o esquema da descida, típico do regime noturno místico, o que configura a intimidade buscada nessa estrutura do imaginário. Na tentativa de adquirir uma nova visão sobre sua condição, o sujeito suaviza o descompasso, ao readaptar-se às reminiscências do passado.

Essa tentativa de harmonização, aliada à angústia diante dos silêncios emanados do tempo pretérito, acentua ainda mais o caráter paradoxal do texto, o que elucida as duas linhas que logram a poesia de *Giraluz* seu caráter dialético. Portanto, ainda que esteja emudecido, gerando instabilidade e desordem, o passado vive no homem, à espera do toque mágico que o faça renascer novamente, restabelecendo a ligação entre o homem e sua essência ordenadora²¹⁸.

Seguindo a clareira aberta por seu mestre, Durand estabelece um diálogo com a teoria de Bachelard acerca dos devaneios voltados para o passado. Segundo o antropólogo, para que o nosso ser primeiro não se aparte de nós é preciso sonhá-lo com a força dos afetos e com a imaginação da poesia. Nesse âmbito, o conceito de memória postulado por

²¹⁸ A imagem do poço, presente em “Sapo”, dialoga com o simbolismo da toca presente em “Clic-Clic”. O texto tematiza igualmente o passado, evidenciando que a infância pode retornar das profundezas do homem e se recolocar no tempo presente. No texto, o eu-lírico imagina dialogar com a rã. Ao dirigir-se a ela, afirma que esta se encontra em sua toca e sente a chuva. Iniciando o devaneio de regresso ao passado, o sujeito pensa no som emitido pelo anfíbio expresso pela onomatopéia *clic-clic* e os classifica como “dois pingos muito claros de uma flauta de cristal.” O barulho da rã faz com que o eu-lírico lembre da sua infância. O som novamente liga-se à idéia do sopro criador, capaz de devolver ao ser um período de tempo decorrido. Diante desse contexto, a imagem da rã na toca desempenha um duplo papel. A mesma imagem traz a recordação de um episódio decorrido na infância e se constitui na metáfora do homem que almeja a redescobrir o seu passado e que para isso terá que chegar ao fundo de si mesmo.

Durand²¹⁹ é bastante esclarecedor. Para o antropólogo, a memória não forma a imagem integral dos eventos decorridos, na medida em que lida, inevitavelmente, com o ficcional:

A memória pertence de fato ao domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação. É nisso que consiste a “aura” estética que a nimba; a infância é sempre e universalmente recordação da infância, é o arquétipo do ser eufêmico, ignorante da morte, porque cada um de nós foi criança antes de ser homem...²²⁰

A memória ergue-se contra o tempo, transformando-se em eufemismo ao compor o universo imaginário. A infância configura-se, assim, como o antidesígnio almejado pelo ser que a evoca. É, nesse sentido, que a memória opõe-se ao transcurso temporal, pois longe de estar do lado do tempo, a memória, a exemplo do conteúdo do imaginário, reage em direção oposta à dissolução do devir.

3.4 Cirandinha: a técnica da máscara

O retorno ao passado nasce do desejo de encontrar a essência, iluminar o presente e resguardar o homem da desordem. Nesse processo, memória e ficção se irmanam para devolver ao homem a imagem de si mesmo. Se a lembrança pressupõe o devaneio sobre a recordação, o poema “Cirandinha” firma-se como o melhor exemplo dessa dialética.

O poema é construído sob uma estrutura engenhosa, na qual é possível perceber a imbricação de uma série de recursos compositivos, evidenciando que os textos que compõem a vertente temática da infância, em *Giraluz*, repousam em uma aguda maturidade estética.

CIRANDINHA

²¹⁹É importante salientar que Gilbert Durand, ao postular sua concepção de memória, estabelece uma oposição às considerações de Henry Bergson sobre a dinâmica da mesma. Segundo Durand, Bergson assimila ao domínio do fantástico a duração concreta, isto é, vincula o plano onírico da existência ao tempo. Igualmente concebida ao lado da temporalidade, a memória, a partir desta concepção, inscreve-se como a fonte da qual a função fantástica retira sua energia, projetando-se como a resistência da duração à matéria espacial e intelectual. A partir desta tese, Durand afirma que o erro de Bergson é considerar a memória como serva do tempo. Para Durand, a função fantástica é incompatível com a duração. É a memória que se reabastece na função fantástica. Sendo assim, a memória não se subordina ao tempo, ao contrário: levanta-se contra ele.

²²⁰Cf. DURAND, Gilbert. Op.Cit. nota 136. p. 402.

1. Vamos ver quem é que eu levo
2. para o Palácio Encantado.
3. Loura de trança leve,
4. morena do lábio encarnado,
5. vamos ver quem é que eu levo
6. para o Palácio Encantado ?

7. Coro: Ó coraçãozinho ó coraçãozinho,
8. entrarás na roda e ficarás sozinho.

9. Quem será aquela menina
10. que lá vem tão longe?
11. Ah! Se fosse a vida minha,
12. ah! se fosse a minha noiva...
13. Bota luto, minha vida,
14. pela noiva que não vem.

15. Coro: Ó coraçãozinho ó coraçãozinho,
16. entrarás na roda e ficarás sozinho.

17. Anda à roda, meu desejo,
18. dança e chora, dança e chora,
19. por mais que eu olhe, não vejo
20. a loura que é a minha loura
21. e a morena minha morena.
22. Ninguém mora ninguém mora
23. no meu Palácio Encantado.

24. Coro: Ó coraçãozinho ó coraçãozinho,
25. entrarás na roda e ficarás sozinho.

O menino imagina ter a possibilidade de escolher entre duas moças para compartilhar a vida em um palácio encantado. Assim, passa a inquirir-se sobre a pertinência da companhia que levará consigo: a loura de trança leve ou a morena do lábio encarnado. As oposições são sintomáticas. As distintas formulações adjetivas não demarcam apenas as diferenças entre as duas personalidades. Cada menina representa a adesão a um modo de vida. A imagem da loura com a trança leve representa uma vida calma, destituída de intempéries. Já a morena que ostenta os lábios encarnados aponta para uma realidade sensual e misteriosa. Como percebemos, uma menina contradiz a outra, e, no espaço poemático, ambas as representações travam um denso duelo. Dois impulsos lutam

para apossar-se do desejo do menino, que não cessa de se indagar. Ao fundo da dúvida, paradoxalmente, vive um sentimento amargo, enraizado em uma sólida certeza.

Ocorre que, paralelamente à formulação constante do questionamento, outra linha de reflexão é urdida no texto. Trata-se do posicionamento apresentado pelo coro, que antevê e reitera a verdadeira sina do coração indeciso:

*CORO: Ó coraçãozinho ó coraçãozinho,
entrarás na roda e ficarás sozinho.*

O poema trabalha com duas realidades justapostas: se de um lado a dúvida sobressai, do outro, a certeza da solidão é prevista pelo coro. Meyer utiliza-se da intensa representatividade conferida a esse elemento das tragédias gregas para afirmar a desgraça iminente daquele que protagoniza o texto.

Na seqüência do poema, expressando um discurso que registra uma feição sintética e bastante cáustica, que o faz contrastar com a linguagem infantil do herói oprimido, o coro repete o mesmo refrão três vezes, recolocando diante do menino o seu destino vindouro.

Já na terceira estrofe, ao findar a primeira inserção do coro, o eu-lírico parece deparar-se com a distância entre ele e seu (s) amor (es). Tem início, pois, o dilema que perfaz o texto.

Na quinta e última estrofe, o fim trágico anunciado pelo coro concretiza-se. Na indecisão de seus sentimentos, o menino perde-se de seus amores. Uma concepção trágica da vida instaura-se no texto, conforme já anunciaram as conjecturas do coro.

Assim, o desejo de realizar a melhor escolha dentre as meninas é anulado pela consciência da solidão. O ritmo do poema atenua essa atmosfera. Em quase toda a sua extensão, o texto é composto por redondilha maior, o que marca uma melodia sincopada que faz alusão ao drama vivido pelo menino e introduz a própria dinâmica que rege a ciranda, contexto no qual o poema se desenvolve. A dança popular acompanhada de canto, na qual o eu-lírico desafia a sorte, forma a imagem de um círculo, representação geométrica preta de significações que desvendam o significado de “Cirandinha”.²²¹

Apoiando-se na psicologia jungiana, Joseph Campbell recupera a proximidade entre o arquétipo do círculo e o plano espiritual da existência. Para Campbell, as imagens

²²¹ Ciranda também significa dança com a troca dos membros do casal que dançam.

circulares demarcam o início das relações entre o homem e o divino, razão pela qual as mais diversas religiões e mitologias utilizam esta forma para demarcar as fronteiras entre a dimensão profana e a dimensão sagrada da vida: “Quando um mago quer realizar sua magia, traça um círculo ao redor de si mesmo, e é dentro desse círculo limitado, dessa área hermeticamente fechada para o exterior, que os poderes, até aí perdidos do lado de fora, podem ser postos em jogo²²².”

No poema, o poder da imagem primordial do círculo é recuperado, o que confirma a disposição mítica assumida pela obra *Giraluz*. A presença do canto, da dança e do ritmo, três elementos fundadores das cerimônias religiosas, presentes no interior da ciranda, reafirma esta tendência da obra e mostra a ampliação dos limites que caracterizam a brincadeira infantil. O rito de passagem desenvolvido no texto é decisivo para a compreensão do alcance simbólico atribuído à ciranda.

O ingresso do eu-lírico no círculo, ressurgido sob a pena da ciranda, corresponde à imersão do ser em um plano sagrado da existência, capaz de promover a mudança fornecida pelos ritos. Conforme atestaram os poemas “Ressolana” e “Esbanjamento”, o rito de passagem realiza-se sob a chancela de duas etapas distintas, através das quais o neófito vivencia a experiência da morte simbólica e do renascimento sagrado. Em “Cirandinha”, na primeira fase do rito o sujeito desfruta a sua inocência infantil, ao brincar alegremente enquanto sonha com o amor de duas meninas. Esperançoso e animado, o menino imagina a possibilidade de escolher entre dois distintos caminhos para ser feliz. Todavia, a atmosfera de plenitude é alterada e o neófito se distancia do mundo cósmico de outrora para emergir na totalidade caótica de uma nova realidade. Em sua segunda fase, o rito promove o processo epifânico responsável por apresentar ao sujeito sua nova condição. O menino alegre transforma-se num amargo solitário. Violência e sacrifício perfazem esta última parte do rito, em que o ser despe-se brutalmente de sua aura infantil para participar das agruras do mundo adulto. O menino renasce marcado pelo sofrimento. A ciranda é a imagem da passagem temporal, que opera o rito de passagem entre a criança e o adulto. A ciranda é a imagem do amadurecimento.

O coração pueril transforma-se em coração de luto. O sujeito renasce trazendo consigo a experiência da sombra e da desordem. Parece que a ciranda reafirma a assertiva

²²² Cf: CAMPBELL, Joseph. Op. Cit. nota 130. p.224.

de Balandier sobre a modernidade. Em um período de movimento e incerteza, ordem e desordem se alternam ao infinito. Sob a face da ciranda, ressurgem o mitema do labirinto, já que a mesma se firma como o espaço truncado, no qual a saída é dificultada pela ausência de alguma solução que ponha termo ao drama do eu-lírico.

O amor ganha, dessa forma, um sentido iluminador. No vínculo afetivo com o outro, o sujeito entrevê a possibilidade de ultrapassar sua condição de ser errante. A exemplo de “Elegia do limão verde”, o amor tem um papel regenerador.

Por outro lado, a desordem ressurgem no poema e alinha-se à solidão e à tristeza. A ciranda representa a imagem da massificação social e torna-se a metonímia das relações entre o homem moderno e o seu mundo. Nesse sentido, o eu-lírico parece encarnar a figura do herói moderno de que nos fala Benjamin.²²³ A dificuldade em estabelecer um diálogo afetivo por não conseguir aproximar-se de nenhuma menina marca a dificuldade de comunicação do indivíduo na sociedade moderna. Uma visão profundamente desencantada da vida toma conta do texto quando um sentido trágico se abate sobre o menino.

Ao encerrar o poema, imerso em um sentimento de amargura, uma funda reflexão que analisa a condição do ser no mundo é desvelada. Em “Cirandinha”, o drama cantado pelo menino vai além da ingenuidade que circunscreve a infância a um período idílico na vida do ser. Ao assumir a atormentada face do menino, Meyer pontua a infância como uma iniciação. Desse modo, o poeta amplia a abordagem romântica da infância, na medida em que não a concebe apenas como motivo para a fuga.²²⁴ A infância surge, portanto, como uma tentativa de autoconhecimento.

²²³ Para Benjamin, a imagem do artista na modernidade aproxima-se da imagem do herói. De acordo com o autor, a vida do herói grego e do artista moderno é repleta de adversidades. O artista contemporâneo precisa resistir e vencer os percalços que a modernidade lhe outorga. O aprofundamento sobre estas questões, bem como outras considerações acerca da lírica na modernidade, encontram-se notadamente em BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

²²⁴ Com o propósito de construir a identidade nacional, o Romantismo buscou no passado uma imagem idealizada da nação. Este tratamento do passado calcado em ideais de positividade não se restringiu à manifestação da imagem coletiva do país. Com a valorização do indivíduo, no curso desta estética, os poetas buscaram um passado pessoal e afetivo. Na poesia romântica, o tema da infância surgiu relacionado a uma atmosfera saudosista e melancólica, o que a torna motivo para a evasão, proporcionando, neste particular, o enclausuramento dos poetas em um tempo paradisíaco. São incontáveis os exemplos de poemas do romantismo brasileiro que se realizam sob os parâmetros desta abordagem. Sem dúvida, um dos seus melhores paradigmas é o poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu. No texto, o poeta idealiza a infância como espaço paradisíaco, que o dilacera por não mais fazer parte de sua vida, estando condenada à distância. Adotando uma postura diferente, Meyer recupera imagetivamente o mesmo período para encontrar-se no fim do ato.

Nesse processo em que o sujeito assume a voz da criança, concebe-se que a experiência de regresso ao passado operado em *Giraluz* inaugura, na poesia de Meyer, uma importante experiência estética. Ao camuflar-se na pele do menino, o poeta torna evidente o uso da máscara.²²⁵ A voz lírica usa o universo infantil como um disfarce para dissimular suas angústias e observá-las em um outro plano. A decisão de se encobrir e se ver como outro corresponde à instituição do princípio da auto-experimentação, projeto de base especulativa. Assim, explorar a trajetória de Outro sendo o Mesmo é especular a origem. Vivenciar a epopéia do menino sofredor é rever o homem dilacerado e compreender a sua trajetória, em um velado confronto consigo. O desdobramento da instância lírica assegura ao sujeito um tratamento objetivo de si. Ao optar por ocultar-se, paradoxalmente, o poeta se revela. O poeta veste a máscara para ressuscitar os seus demônios pessoais, trazendo à tona as sombras que o perseguem.

A natureza simbólica e utilitária da máscara a remete às duas funções primordiais que o poema lhe outorga. Antropologicamente, o uso da máscara remonta ao primórdio dos rituais religiosos. No curso destas cerimônias, os participantes mascaravam-se para assumir, simbolicamente, uma identidade religiosa. Por outro lado, a máscara remete, ainda, ao teatro grego, no qual os atores a utilizavam para representar as suas personagens. Considerando, a utilização de elementos constitutivos das tragédias, a máscara infantil, concebida sob o viés dramático, mostra-se em consonância à proposta poética estabelecida pelo poema. Para viver sua vida, o sujeito precisa experimentar-se na pele de outros, sem com isso deixar de ser ele mesmo.

²²⁵ “Cirandinha” revela a gênese dos processos que foram desenvolvidos em *Poemas de Bilu* (1929), obra apontada pela crítica como um divisor de águas na poesia meyeriana. A máscara da infância descoberta em *Giraluz* transforma-se em Bilu, duplo do poeta Augusto Meyer. Menino sarcástico e irônico, Bilu representa a vanguarda estética do Modernismo.

A partir dessa perspectiva, vislumbra-se o coro configurando-se como duplo do eu-lírico, pois representa a outridade do ser, a contraface do seu desejo de unir-se a outrem. Ao posicionar-se como uma diretriz contrastiva, o coro faculta ao sujeito uma espécie de sobreconsciência que desestabiliza o ser e reforça a representação da diretriz da desordem emanada da poesia de Meyer.

“Cirandinha”, a exemplo dos poemas que tematizam o passado, mostra que o sujeito poético é uma multiplicidade de alternativas e possibilidades. Neste aspecto, aspirando à ampliação dos conceitos propostos por Friederich, Michael Hamburger estabelece o conceito de máscara poética, o qual parece bem mais apropriado à poesia de Meyer.

De acordo com Michael Hamburger²²⁶ devido à fragmentação dos seres no transcurso da modernidade, os poetas vivenciam a confluência de um estado camaleônico que, em verdade “ [...] es lo más antipoético del mundo, porque él no tiene identidad, continuamente está llemando outro cuerpo.”²²⁷ Nessa medida, os poetas se libertam e, sob a égide do espaço ficcional instaurado na poesia tornam-se “um vehículo para otras personas o cosas.”²²⁸ Para Hamburger, a autoconfissão mescla experiência pessoal e ficção. A exclusão de qualquer um desses vetores estreita a leitura da poesia.

3.5 Galpão: a viagem do vento

Ao dedicar-se ao estudo das manifestações do arquétipo aéreo, Bachelard assinala o símbolo do vento como representante das construções poéticas bem feitas. O poema “Galpão” parece dialogar com a premissa bachelardiana:

²²⁶ HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesia: tensiones em la poesia moderna de Baudelire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

²²⁷ Id. Ibid. p. 53.

²²⁸ Id. Ibid. p. 63.

GALPÃO

1. A lingüeta clara, amarela e azul,
2. dança a dança do fogo, abraçando a chaleira.
3. Cada pulo é um clarão.

4. Vêm de fora os rumores do campo medroso
5. e o seu grulho noturno pede silêncio:
6. o vento o vento o vento viaja,
7. o vento viaja para outro mundo...

8. Os campeiros são graves como a lembrança
9. de tudo que já passou.
10. Morrem os olhos na cinza morta.
11. - a brasa viva se apagou.

12. Pula contente a lingüeta clara,
13. criança alegre no galpão.
14. Dança no teto, brinca nas traves,
15. brinca na sombra, de esconder.

16. (Foi a chaleira que chiou.)

17. O vento o vento vem e vai,
18. o vento vai para o outro mundo...

Sob a égide da luz do fogo, nasce “Galpão”, poema profundamente dilacerado pelo imaginário aéreo. O hábito cotidiano da vida pampeana de sentar-se no galpão à beira do fogo de chão é relido pelo poeta, ganhando nova face. O terceto que abre o texto apresenta o discurso daquele que foi hipnotizado pelo giro mágico das labaredas. Assim, o elemento fogo, a exemplo do que ocorre com a água e a terra, é igualmente mediado pelo arquétipo aéreo, pois o que encanta o sujeito é a incandescência e a mobilidade das chamas, em detrimento da exaltação de outras propriedades do elemento ígneo.

Construído a partir de fragmentos, o poema exige a feitura de uma detalhada paráfrase para ser compreendido em sua profundidade significativa. Ao ingressarmos no mundo em que o texto propõe, somos inseridos em um galpão no qual encontramos o sujeito lírico a observar uma fogueira.

Posteriormente, o vento passa a fazer parte da cena poética que vai sendo composta. A percepção do barulho provocado pela passagem do vento no campo sugere o início do

contato entre este e o eu-lírico. A movimentação do ar permite ao enunciador constatar que o vento não está preso a nada nem a ninguém, podendo fazer o que quiser.

Nesse processo, o sujeito reflete sobre a memória. Para tanto, compara os campeiros à recordação. Ao afirmar que ambos são “graves”, o poeta estabelece uma analogia entre a robustez dos homens que lidam no campo e o caráter impositivo da memória de cujo ímpeto ele não consegue apartar-se. O olhar perde seu vigor, já que aquilo que o encantava, as chamas da fogueira, findou.

Com o fim da fogueira, um outro ponto de luz surge no galpão. Trata-se do aparecimento de uma criança na parte superior do mesmo. De acordo com as informações sugeridas pelo eu-lírico, a criança é iluminada. Agitada, intrépida e feliz, a criança diverte-se nas alturas: dança, pula, brinca de esconder nas sombras do galpão com o sujeito que a observa. O brilho que dela provém ofusca a percepção do observador, já que este confunde o som do vento com o chiado da chaleira, barulho que, aliás, é impossível de ser concretizado, pois o fogo já estava apagado. Essa é uma forma sutil de mostrar que o sujeito, em contato com a criança, perde a noção de tempo e espaço.

Ao findar o texto, o eu-lírico reafirma a mobilidade do vento. Alma cigana, andarilho sem parada, o vento rechaça o pouso e vive na passagem luminosa de seu caminhar a perpétua transcendência refletida na ruptura com a realidade sensível. Sintomaticamente, o mundo mítico da mobilidade, ao qual o vento pertence, e o mundo da imanência empírica são apresentados ao término do poema através do dístico. Dual por natureza, o dístico parece ser a forma poética apta a concentrar a imagem da convivência dialética entre os dois mundos. A compreensão da relação entre esses contextos necessita da observação mais detida dos planos que compõem o poema elucidando as questões que sua paráfrase, de antemão, sugere.

No que se refere à dimensão semântica do texto, o verbo de ação “dançar”, usado no presente do indicativo (v.1), já inaugura o poema com a idéia de movimento. Esse procedimento metaforiza a propensão de retorno propiciado pelo tempo mítico. O sentido iluminador de tal empreendimento é assegurado pelo uso da imagem do fogo, utilizado como metáfora para flashe da lembrança. Do mesmo modo que a reminiscência, o fogo se apaga, mas a memória deixa suas marcas no homem. Nesse sentido, os verbos “*viaja*”,

“vai” e “vem” e o substantivo “vento” expressam o ciclo da memória, capaz de fazer o passado voltar e se recolocar no tempo presente.

Na segunda estrofe, a expressão *grulho noturno* (v.5) congrega o substantivo e o adjetivo que realizam uma aproximação reveladora das intenções do poema. Vento e noite estão unidos, mostrando que do caos pode nascer o cosmos. Na segunda e quinta estrofe, o sintagma adverbial *outro mundo* (v.5, v.18) sugere e reitera a presença do contexto de transcendência.

O início dessa situação de ruptura com a ordem secular é sutilmente sugerida a partir da sintaxe do texto. Observando seu estrato sintático, é possível perceber que o poema é bem pausado e respeita um certo paralelismo, salvaguardando três inversões (v.4,v.10v,v.12) Apesar de sua feição marcadamente onírica, em “Galpão” percebemos a tentativa de ordenar em cenas a ocorrência de cada ação no interior do poema. O uso da pontuação contribui para as intenções que o texto sugere. O emprego dos dois pontos na segunda estrofe (v.5) corrobora a apresentação da natureza impositiva do vento, sugerindo o anúncio da mudança. A utilização das reticências na segunda (v.7) e quinta estrofes (v.18) amplia o semantismo da viagem proposta pelo vento. Cuidadosamente, o mundo que surge é apresentado ao leitor. O ritmo marca a constância desse movimento. A contagem das sílabas métricas é muito variada. Entretanto, de modo geral, os versos apresentam tamanhos semelhantes, o que demarca uma certa preocupação com o compasso do texto. Tal procedimento comprova a tentativa do texto em deter a atenção do receptor, ao enfatizar, através do ritmo, a mensagem transmitida. O poeta elabora, assim, uma preparação para o ingresso em uma nova esfera. Conforme o observado em “Esbanjamento”, o ritmo é o procedimento poético que prepara a inserção do homem no tempo mítico.

A análise do plano musical do texto dá sustentação a essa proposta interpretativa, pois reenvia o leitor à significação do poema. Yuri Lotman²²⁹ aponta para a importância da significação das repetições fônicas no interior do texto:

É evidente que nenhum som tomado separadamente no discurso poético tem significação independente. A interpretação dum som na poesia não deriva da sua natureza particular, é antes suposta por dedução. O aparelho das repetições põe em relevo este ou aquele som na poesia (e

²²⁹ LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

em geral no texto artístico) e não o põe em relevo na relação lingüística cotidiana.²³⁰

Segundo Lotman, o crítico deve perceber em que medida as repetições fônicas se tornam significativas para a compreensão do texto com base nos procedimentos poéticos desenvolvidos pelo poeta: “A partir do instante em que as repetições fônicas se tornam o objeto da atenção do poeta, nasce o desejo de lhes atribuir uma significação objetiva.”²³¹

Em se tratando de “Galpão”, tal presença anafórica do dado fônico fornece uma importante informação sobre o texto em análise. Observando o nível fônico do poema, é possível constatar que a assonância em /o/ fechado e a aliteração em /v/ se repetem ao longo do mesmo. No que se refere à assonância em /o/, é possível constatar, por exemplo, a repetição deste fonema seis vezes no mesmo verso (v.6). A aliteração em /v/ está vinculada a vocábulos que, no contexto do poema, possuem uma significação alusiva, tais como *vento*, *vai*, *vem* e *viagem*. A recorrência do fonema em tais vocábulos mostra que estes são a face do mesmo ímpeto de transcendência e fluidez. De igual modo, a recorrência da vogal /o/ liga-se ao plano semântico do poema, pois se assemelha ao som provocado pelo fenômeno que protagoniza o texto. Podemos dizer, assim, que a escolha por tais fonemas não é aleatória. A sonoridade do /v/ e de /o/ são muito semelhantes. A propagação da música emanada por tais fonemas alegoriza o som produzido pela passagem do próprio vento, o que reitera a sua presença. O poeta tenta reproduzir, no texto, a voz do vento, criando um canto subterrâneo.²³²

O rigoroso trabalho formal surge associado ao plano de significação do poema, rico em simbolismo e imagens arquetípicas. “Galpão” figura como representante da poesia moderna, de acordo com os critérios de Hugo Friederich. Para o autor, o amálgama de distintas forças presentes no discurso poético moderno funciona como uma das bases para a sua transformação: “traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade.”²³³ Essa mistura assegura a natureza dissonante da lírica moderna, de cuja

²³⁰ Id. Ibid. p.191.

²³¹ Id. Ibid. p.192.

²³² No poema “Minuano”, da obra *Poemas de Bilu*, Meyer também expressa a associação entre vento e infância. Para tanto, utiliza-se novamente da aliteração em /v/ conforme expressam o verso *Minha infância tem a voz do vento virgem*. O verso torna evidente a exploração da sonoridade sugestiva dos vocábulos e mostra o poeta em consonância com a herança simbolista.

²³³ Cf. FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. nota 202. p.16.

raiz emana a magia e o desconcerto que desorientam a recepção do leitor, ao mesmo tempo encantado e perturbado pela dificuldade da comunicação.

Entretanto, quando observado em consonância aos regimes do imaginário, o poema revela suas potencialidades significativas. O portal para a compreensão do texto é a imagem do vento e sua mobilidade arrebatadora. O vento está associado à noite, o que deixa entrever a oposição entre o plano da iluminação e o plano das trevas, caracterizador do regime diurno do imaginário. No entanto, em “Galpão”, parece que a tenebrosa face da noite é eufemizada pela presença alentadora do vento. Nesse sentido, o poema aproxima-se das atitudes que regem os regimes noturnos sintético e místico. Ao primeiro corresponde a aproximação com o passado, no intento de reconciliar-se com a passagem do tempo. A propensão cíclica assegura a permanência do tempo mítico, o que evidencia não apenas o desejo do homem de retornar ao pretérito, mas de controlar seu destino. Neste particular, o esquema do retorno perfaz o texto e também pode ser observado em todos os outros textos deste capítulo referentes ao retorno ao passado. No segundo, a presença do arquétipo da criança enfatiza o desejo de aproximação com o passado, que faz emergir o esquema da intimidade. Há ainda no regime noturno sintético, a imagem da noite, arquétipo que revela uma simbologia semelhante àquela manifesta em “Canção do minuto pueril”. A noite é vista como realidade iniciática, ocasião que opera a passagem de um plano a outro. A noite, associada ao vento, deixa entrever sua instauração como espaço consagrado à aquisição de novos modos para o ser que nela está inserido e que ao devaneio material se entrega.

Nesse texto, concretiza-se o desejo manifesto pelo eu-lírico em “Canção do minuto pueril”, relativo à transformação das trevas em luz, do caos em ordem. A noite enseja o rito de passagem, ao mostrar ao homem o outro dele mesmo, expresso na presença da criança.

O ser infantil faz parte de um plano sagrado. Sua imagem tem a significação melhor compreendida quando analisada a partir dos pressupostos fornecidos pelo regime diurno da imagem. Assim, a criança suscita o esquema da elevação, visto que aparece no alto do galpão. A esse esquema se unem os arquétipos do ar e da luz, interligados por um inextrincável isomorfismo que coloca no mesmo plano o desejo pela ascensão e a procura do autoconhecimento. De acordo com o postulado de Durand, a associação entre ar e luz, no regime diurno do imaginário, manifesta a batalha do ser contra o destino impiedoso que o conduz à desordem, ao caos.

A criança possui a mobilidade assegurada pelo vôo, portanto assemelha-se a Ícaro. No entanto, o conjunto de suas peculiaridades a aproxima das características de um anjo, símbolo da ordem espiritual, capaz de intermediar as relações entre o mundo superior e o mundo terreno: “Seriam seres puramente espirituais, ou espíritos dotados de um corpo etéreo, aéreo; mas não poderiam revestir dos homens senão as aparências.”²³⁴ O papel atribuído à criança presente no texto e identificada ao anjo é o de revelar uma mensagem positiva, estabelecendo a harmonia entre o homem e a imagem do passado, representado pela infância.

No poema, a imagem da infância é percebida a partir do olhar. A visão, sentido que se associa ao regime diurno e participa intensamente dos poemas de *Giraluz* assume em “Galpão” todo seu vigor mítico. Nas mais diversas mitologias, o olho e a visão estão vinculados à transcendência e ao encontro com o divino. Varuna, Odin, Ahura-Mazda são alguns exemplos apresentados por Gilbert Durand a fim de assinalar o poder sagrado atribuído à visão, já que esses deuses atingem a sabedoria através do olhar.²³⁵ A visão mostra que a infância é parte de uma realidade superior do ser.

O contexto no qual a criança está envolvida difere daquele no qual participa o homem que a observa. Este se posiciona no plano terreno, lugar do qual a vislumbra. As alterações de posicionamento não surgem ao sabor do acaso. A partir dessas disposições espaciais, dois contextos distintos são fornecidos pelo poema. A realidade do homem implica o modelo do mundo profano, no qual impera a cronologia secular. Por outro lado, a conjuntura representada pela criança abrange o passado, visto como mundo transcendente. Neste, o tempo mítico edita o eterno retorno à origem.

Desse modo, o poeta mostra que tais instâncias, apesar de possuírem naturezas diversificadas, unificam-se para compor a totalidade do ser. Com efeito, é o vento que faz a mediação entre esses universos. A rajada de vento que invade o galpão quebra a cronologia totalizante do tempo secular e instaura um tempo mítico no qual o onirismo impera. Através do ar o homem recupera o seu passado. Sobre o vento, Bachelard assinala: “É o assobio violento do vento que faz tremer o homem que sonha, o homem que escuta... [...] O

²³⁴Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT. Op.Cit. nota 81. p.60.

²³⁵ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 136. p. 152-154.

vento, para o mundo, e o sopro, para o homem manifestam “a expansão das coisas infinitas. Levam para longe o ser íntimo e o fazem participar de todas as forças do universo.”²³⁶

Como quer Bachelard, a imagem do vento utilizada por Meyer mostra que o devaneio do poeta liberta a palavra de seu curso prosaico. No poema, a palavra-imagem torna presente outras palavras-imagem que escapam à circunscrição da lógica e da razão.

Em “Galpão”, o ir e vir alucinante que caracteriza o vento o aproxima dos princípios da dança, imagem mítica da liberdade. Através da dança, o homem livra-se de seus limites, animado por um misticismo que exalta a vida:

O que é essa febre, capaz de apoderar-se de uma criatura e de agitá-la até o frenesi, senão a manifestação, muitas vezes explosiva, do instinto da vida, que só aspira rejeitar toda a dualidade do temporal para reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpos e alma, criador e criação, visível e invisível se encontram e se soldam, fora do tempo, num só êxtase. A dança clama pela identificação com o imperecível; celebra-o.²³⁷

A imagem móvel do vento que suscita o simbolismo da dança coincide com o uso dos verbos ao longo de *Giraluz*. Jean Burgos²³⁸, ao buscar o desenvolvimento das propostas teóricas de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, propõe um trabalho mais atento às especificidades compositivas do texto poético. No intuito de alargar os horizontes da hermenêutica do imaginário, Burgos chama a atenção para a importância de uma análise mais detida dos verbos que perfazem o poema. Para o crítico, essa categoria gramatical fornece algumas das pistas fundamentais para a compreensão do mesmo. Ao partir desses pressupostos, vislumbra-se que a utilização dos verbos em *Giraluz* converge para um mesmo plano de significação, referente à busca pelo movimento. Nessa esteira, há uma incidência de vocábulos que pertencem ao similar campo semântico relativo à busca de transcendência e iluminação interior.

O título da obra explicita, de modo exemplar, a acepção de movimento, mostrando que a concepção de palavra coincide com o horizonte filosófico erigido pelo arquétipo do ar. Observando o título da obra de 28, verifica-se que o poeta utilizou-se de um verbo no presente do indicativo *girar* e de um substantivo abstrato *luz*. Conforme atestou a obra, a

²³⁶ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. nota 49. p.243.

²³⁷ Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT. Op.Cit. nota 81. p. 319.

²³⁸ BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.

luz é um símbolo relacionado à conquista do conhecimento. Ao relacioná-lo à imagem móvel do verbo girar, o poeta sugere que esse conhecimento não é estático. Ao construir uma imagem instável do mesmo, Meyer acentua a consciência da mobilidade típica do sonhador aéreo e da imagem da modernidade proposta por Balandier.

“Galpão” parece firmar-se como um dos textos que melhor esclarece essa necessidade de movimento nascida de *Giraluz*. O poema evidencia, assim, que a poesia supera os limites da língua e devolve a linguagem à exuberância de sua primeridade, fonte intocada pelo racionalismo. O vento, além de representar a memória, é a imagem da poesia e do poeta, na medida em que alegoriza a liberdade conquistada com a vivência da palavra poética. Como o vento, o sopro da poesia é passagem, incessante devir que revela a quem o prova o seu eu que sonha, cria, desconhece os ditames de Cronos, o aprisionamento ao meio e reinventa-se na senda luminosa do imaginário.

3.6 O milagre do renascimento

Como a indicar o término do percurso desenvolvido ao longo da obra, o poema seguinte é indispensável. Trata-se de “Milagre”, último texto de *Giraluz*. Em um primeiro olhar, o poema evidencia a quase ausência de referências objetivas. Um desprendimento visceral das constrações espaço-temporais, características da vivência cotidiana, é logrado. Ao apartar-se das mesmas, o sujeito volta-se intensamente para si e no curso deste ato encontra seu *lócus* sonhador, responsável por apresentar-lhe o homem livre que pode ser. Nesse âmbito, o sujeito descobre que já não imperam sobre ele interditos mundanos, mas a sobre-humanidade do devaneio que assegura ao ser sua transformação pela palavra poética.

O texto elabora uma reconfiguração sistemática das instâncias que nos dilaceram a existência. Tempo e morte, conseqüências funestas do devir mundano, são suavizados. Esse processo de eufemização é urdido a partir da possibilidade que o ser vislumbra de ir além dos ditames que o limitam. Na aventura para ultrapassá-los, o eu-lírico descobre na perenidade da poesia um meio de transgredir o inexorável transcurso da cronologia que lhe outorga o iminente fim. Tânatos e Cronos dão lugar a Ícaro, mito revelador da transcendência, força arquetípica capaz de conciliar ordem e desordem e transformar a morte em uma nova vida:

perturbava o ser está igualmente próxima do leitor. No quinto verso, o advérbio de tempo *agora*, seguido pelo marcador de foco *mesmo* perfaz um sintagma adverbial que tem por função estabelecer proximidade entre o leitor e a situação proposta no texto. No sétimo verso, o pronome demonstrativo *esta* realça o não-distanciamento entre a noite que protagoniza o texto e aqueles que passam a conviver com ela, através da leitura. Os quatro vocábulos citados compõem a unidade conceitual que fortalece a intenção de criar intimidade com o interlocutor e, simultaneamente, demarca um vínculo incisivo com o tempo.

Por outro lado, o movimento que organiza o poema através de alguns aspectos morfológicos e semânticos, convive com a desorganização sintática do texto. A construção do nível sintático do poema permite a observação de que o poeta não segue um padrão sintático. Optando por não seguir uma constância no arranjo sintático do texto, Meyer utiliza vários tipos de combinação. A mistura sinaliza para um uso particular da escrita automática, próxima do Surrealismo. Esse plano estético acentua a liberdade que o ser experimenta após a ruptura.

O nível fônico do poema confirma essa assertiva. A musicalidade do texto não se circunscreve à rigidez de uma constância sonora. Não há no texto um trabalho intenso com a construção de uma musicalidade harmônica que obedeça aos ditames da simetria propagada por um determinado estilo sonoro. Como no poema não existe o predomínio do som produzido por certos grupos de vogais ou consoantes, todos os tipos de sons emanam de “Milagre”. De modo análogo, uma ampla variação métrica dos versos é empregada, o que produz o ritmo irregular do poema. Desse modo, ao observar a construção rítmica, pode-se verificar, por exemplo, versos com três sílabas métricas (v.2), quatorze (v.4), nove (v.8) e seis (v.12).

Com base no estudo desenvolvido por Octavio Paz e a partir das leituras que os poemas de *Giraluz* vêm suscitando, é lícito postular o ritmo como o elemento poético que institui íntima relação com a temporalidade. Ao construir um ritmo inusitado, porquanto liberto dos grilhões da métrica, o poeta recria o vínculo com o tempo. Ocorre que, ao submeter o ritmo ao gerenciamento dos mandos interiores, o poeta intenta sugerir o domínio da passagem temporal, limite que o afligia. A subordinação da temporalidade à subjetividade do autor remete à teoria de Merleau-Ponty sobre o tempo. Seguindo a luz

emanada da clareira aberta por Heidegger, Merleau-Ponty nega a concepção objetivista da temporalidade, ao apontar a impossibilidade de separar tempo e sujeito.

Considerando a temporalidade como fulcro através do qual o poema se realiza, a observação de seu simbolismo por meio da dinâmica erigida pelos regimes da imagem, além de concorrer para o desvendamento de seu potencial simbólico, estabelece as bases do tratamento dado ao tempo. Esse procedimento implica um retorno cauteloso ao texto.

Assim, na primeira estrofe, o ordenamento da natureza é o ordenamento do sujeito. Emerge, em seu âmbito, um sentido de renovação representado pelo crescimento da erva e pelo canto dos grilos proferido sob a tutela das estrelas. Nessa estrofe, é estabelecida uma relação entre céu e terra, recorrente em *Giraluz*. No entanto, o dualismo entre estas instâncias, típico do regime diurno da imagem, é superado. Prevalece o ímpeto conciliador do regime noturno místico, que mais se intensifica no decorrer do texto.

A segunda estrofe, portanto, anuncia o momento de uma tomada de consciência, projetada no processo de reconquista interior. Nessa etapa do texto, o eu-lírico despe-se do que lhe afligia. O que antes parecia inacessível à sua compreensão parece formular-se de outro modo. A imagem do mistério enceta um paradoxo, pois ao mesmo tempo conserva-se enigma e apresenta-se acessível à compreensão. A facilidade de seu entendimento é intensificada pela presença do arquétipo infantil, que retoma e acentua a clareza do segredo, já que uma criança é capaz de pronunciá-lo sem hesitar.

Na terceira estrofe, o vínculo entre céu e terra, representado pelos símbolos sol e rosa é retomado. A associação entre a flor e o astro possui um poder imagético capaz de sugerir pelo menos duas leituras. Uma de cunho erótico, proposto a partir da vinculação entre um elemento de natureza feminina, a rosa - metonímia da terra, e outro elemento masculino, o sol - metonímia do céu. A rosa, flor da roseira, que por seu turno é o órgão reprodutor da planta, é penetrado pela luz do sol. Tal associação lembra a mesma vinculação proferida no poema “Ar”²³⁹.

²³⁹ Entretanto, a melhor ressonância dessa associação pode ser obtida no “Poema das rosas”, sexto texto da obra *Giraluz*. Nesse a rosa é revestida de sensualidade, metaforizando o órgão sexual feminino: “Um raio de sol fura a penumbra, / pausa, louro, nas rosas do meu vaso. / [...] Deixa que eu pouse a minha mão irmã / na virgindade veludosa.”

Por outro lado, a verticalidade da rosa em “Milagre”, cuja posição possibilita o contato com a iluminação gerada pelo sol, suscita uma leitura ontológica do próprio trajeto existencial empreendido pelo ser ao longo da obra. Do mesmo modo que a flor lança suas raízes à terra e aspira à verticalidade, o poeta vive a dialética entre céu e terra, e descobre no movimento ascensional, a expansão de seus limites, o que lhe fornece uma consciência sonhadora. A luz do sol simboliza o autoconhecimento adquirido pelo sujeito. A associação entre poeta e flor prepara a atmosfera para uma revelação ainda maior, desvelada na quinta estrofe.

A quarta estrofe demarca um intervalo para estabelecer um rito de passagem. Ocorre que o arquétipo da noite reaparece e em sua senda regressa o simbolismo da morte e da desordem. Contudo, as trevas noturnas são percebidas de um modo eufêmico, na medida em que o poeta apresenta a noite como a outra face da luz. Avulta, a partir dessa etapa do texto, o ímpeto conciliador do regime noturno místico.

Ao estabelecer a convivência dos contrários por meio da conciliação de instâncias opostas, o poeta denuncia novamente seu modo dialético de conceber o mundo. Esta forma de percepção do mundo já se anuncia na relação entre o poeta e a flor, na qual Meyer combina prazer e sacrifício, erotismo e religiosidade, sensualismo e ontologia.

A quinta e última estrofe recupera o simbolismo entre o poeta e a flor. Nessa etapa, o poema revela a epifania que mostrou ao sujeito um outro modo de existir. O verso que a inicia, *Coração, girassol aberto sobre o mundo claro*, constrói uma das imagens poéticas mais importantes de *Giraluz*, na medida em que fornece a concepção de poesia que nasce no livro de 28 e se estende às demais obras do poeta. Ao observar os processos compositivos que perfazem o verso, é possível perceber que o poeta identifica o seu coração, órgão símbolo do sentimento, ao girassol, estabelecendo, assim, uma relação parental com a flor. A projeção da analogia entre girassol e homem é reveladora do êthos que move o poeta. O girassol, a exemplo da rosa, representa o ente circunscrito ao plano terreno que mantém relação com o céu. Todavia, diferente da rosa, o girassol empreende um movimento ascensional em direção ao céu, que lhe proporciona o giro ao redor do sol, astro provedor de luz e energia. De forma análoga, o sujeito em *Giraluz* movimenta-se na busca pela iluminação interior. Homem e flor estão unidos por um mesmo destino. A sina

do girassol é a mesma do poeta: perseguir a senda aberta pela luz e viver na ascensão o sonho de transcendência.

Essa experiência de cunho essencialmente individual tem seu sentido ampliado por Meyer de modo que, após sua iluminação interior, o poeta descobre seu poder de iluminar o mundo. Como a flor que emana beleza e faz sonhar quem a observa, o poeta sente-se capaz de transmitir a mensagem libertadora da transcendência e revelar aos seres outros sentidos para a vida:

*Coração, girassol aberto sobre o mundo claro,
outros homens virão,
outra gente virá viver este minuto azul
na rotação da noite,
sentir que a morte é sempre a vida,
que a vida morre pelo amor da vida
e há sempre um centro vertiginoso e irredutível!*

A exemplo de “Veranico”, Meyer recupera o arquétipo do poeta como propagador de epifanias, premissa recorrente no seio das estéticas que fazem um uso mais intenso do imaginário. Assim, Romantismo, Simbolismo e Surrealismo restauraram, de modos particulares, a aproximação mítica entre o poeta e o vidente. Ao destacar o poeta dos demais seres, Meyer deixa entrever que se sente um ser especial dentre os demais, o que lhe permite, inclusive, burlar a morte. A partir da vivência poética, uma nova relação com o tempo é urdida, o que possibilita ao poeta afirmar que a morte é vida (v.13), invertendo a relação de término que aquela enceta.

Dessa forma, o semantismo do sintagma *minuto azul* (v.11) mostra-se esclarecedor. O substantivo *minuto*, metonímia do tempo, dado concreto e fator de desgaste, seguido pelo adjetivo *azul*, vocábulo cromático que encerra idéias de plena paz e conquista espiritual, evidencia que o transcurso temporal é percebido de modo eufêmico. Tal suavização se instaura no elo que o poeta estabelece com o tempo na poesia.

Para Meyer, a poesia é produto do tempo, mas também é transcendência que pode ultrapassar as circunstâncias cronológicas e históricas em que foi produzida. A concepção de poesia do poeta gaúcho aproxima-se intensamente daquela sustentada pelo também poeta e crítico mexicano Octavio Paz. Segundo este autor, a poesia é a comunhão entre a experiência sócio-histórica concreta e a revelação da condição humana:

Como toda a creación humana, el poema es un produto histórico, hijo de su tiempo y un lugar; pero también es algo que trasciende lo histórico y se sitúa em um tiempo anterior a toda história, em el principio del principio.” [...]“El poeta no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora. Sus experiencias más secretas o personales se transformam em palavras sociales, históricas.²⁴⁰

O homem refugia-se na figura do poeta, já que o tempo do humano caminha para o fim e o do artista para a eternidade. Ao firmar-se como uma forma de permanência além do devir secular e cronológico, a poesia responde à necessidade de continuação além do devir temporal presente no regime noturno sintético. A palavra desempenha o papel dos arquétipos do filho e do fruto, os quais estabelecem a permanência do homem além do devir.

Ao evidenciar que pode ultrapassar a finitude através da perenidade da poesia, Meyer recupera o preceito mítico que concebe a morte como rito iniciático.²⁴¹ A morte possui caráter cosmogônico, porquanto corresponde ao retorno ao ventre. O regresso à origem demarca uma etapa no desenvolvimento espiritual, pois morrer significa abandonar a vida profana e começar uma nova existência espiritual.

O milagre que anima o poema concretiza-se na descoberta que o homem realiza da dimensão religiosa da poesia, vista como espaço sagrado que propicia renascimento e comunhão. Novamente a visão de poesia de Meyer e Paz se aproxima.²⁴² Para o poeta mexicano, lírica e religião conservam a tentativa de transformar a vida do homem.²⁴³

A dimensão sagrada da existência é intensificada ao término do poema através da simbolismo do centro. A imagem do centro, além de recuperar o caráter metaliterário do texto, firma-se como símbolo da poesia, local de encontro e reconhecimento, capaz de estabelecer o princípio de convergência que anima a obra do poeta. O centro representa unidade indivisível, razão pela qual simboliza a união entre as duas linhas de força da

²⁴⁰ Cf. PAZ, Octavio. Op. Cit. nota 89. p. 187-189.

²⁴¹ Refiro-me aos estudos desenvolvidos por Mircea Eliade, nos quais o historiador observa o comportamento das sociedades ancestrais. De acordo com Eliade, estes povos concebem o fim da vida como rito de passagem, na medida em que percebem o nascimento, a morte e o renascimento como as três faces indissociáveis de um mesmo mistério. Cf. ELIADE, Mircea. Op. Cit. nota 85.

²⁴² Cf. PAZ, Octavio. Op. Cit. nota 89. p. 118-137.

²⁴³ Paz afirma que poesia e religião se diferenciam no uso particular da linguagem. A palavra religiosa utiliza-se da linguagem como um caminho para alcançar a transcendência, enquanto que na palavra poética o uso da linguagem é a própria experiência transcendente.

poesia de Meyer. Ordem e desordem caminham para um mesmo lugar. Essa premissa se irmana à idéia de centro desenvolvida no Budismo. No intuito de superar os pares opositivos que dilaceram a existência, o centro propõe a reintegração universal, ao chamado Um primordial.²⁴⁴

Essa unidade universal, no pensamento religioso indiano, é simbolizada pelo ar, arquétipo responsável pelo princípio da *amarração cósmica*, de que nos fala Eliade.²⁴⁵ “O ar (*vâyū*), teceu o Universo ligando, por um fio, este mundo ao outro mundo e todos os seres, da mesma forma que um sopro (*prana*) teceu a vida humana.²⁴⁶”

A configuração deste princípio cósmico relativo à união que anima o universo é uma das características do sonhador aéreo. O horizonte emanado do arquétipo ar estabelece este princípio de unidade, proposto por Anaxímenes e Bachelard. O poema mostra que a idéia de centramento não define um projeto estático, ao contrário: é preciso lembrar que, no poema, o centro é qualificado pelo adjetivo *vertiginoso*, o que assinala a sua mobilidade.

O centro é o princípio cósmico que unifica o mundo de modo fluido e móvel. Esta associação esclarece, novamente, a união entre ordem e desordem.

O centro se conclui na relação com o outro. Em Meyer, o renascimento sagrado também procede da morte profana, já que é por meio da constatação desta que o poeta formula o seu ressurgimento através da poesia, que propiciará os seus novos nascimentos.

Esse projeto eufêmico, responsável por dar ao ser a possibilidade de ir além de sua finitude, faz eclodir um novo movimento do contexto poemático. Ocorre que a concretização do sonho de permanência só é passível de realização através do vínculo com o Outro. Portanto, ao lançar um olhar sobre aqueles que compartilharão consigo das descobertas que a poesia e o imaginário ensejam, o coração do poeta, girassol incessante em seu papel de iluminar, transcende seus próprios limites. Ao assumir que precisa da alteridade, o poeta estabelece um movimento profundamente humanizador. Na comunhão com o Outro, o poeta parte do individual para o grupal e encerra sua obra com um profundo sentido de esperança.

²⁴⁴ Cf. ELIADE, Mircea. Op. Cit. nota 93. p. 82- 88.

²⁴⁵ Cf. ELIADE, Mircea. Op. Cit. nota 93. p. 112.

²⁴⁶ Cf. ELIADE, Mircea. Op. Cit. nota 93. p. 88.

REFLEXÕES FINAIS

*Parece que um arroio de luz me inunda os nervos,
meu assobio imita os bem-te-vis,
minha voz chama o sol.*

Augusto Meyer

O traçado de minhas últimas considerações procede da avaliação dos resultados obtidos, o que certamente exige uma breve retomada daquilo que foi tratado nos capítulos que compuseram esta dissertação.

Preliminarmente, procurei estabelecer a ligação entre a poesia de Meyer e o arquétipo ar. Mostrei que esse vínculo surge com força na poesia de *Giraluz*, na medida em que a obra tematiza a busca por identidade, a partir da experiência dilacerante do desencontro. Entregue ao imaginário aéreo, o poeta experimenta uma sensação de reconhecimento.

Destaquei que o impulso primordial é trabalhado poeticamente, fazendo emergir um conjunto de símbolos, arquétipos, e a narrativa mítica de Ícaro, ambos oriundos da tradição simbólica universal, reconfigurados pela rica influência pessoal e individualizadora do poeta. Observamos, assim, no decorrer de *Giraluz*, que este conjunto concentra imagens simbólicas intrinsecamente alusivas (alma, ar, céu, nuvem, sol, vento, cheiro etc) que organizam o imaginário do poeta e projetam o anseio pela transcendência.

Do pré-socratismo a Bachelard, o horizonte urdido pelo arquétipo do ar parece repousar sob uma aparente contradição: ao mesmo tempo em que alude à dissolução da matéria, através de imagens que sugerem a fragmentação das formas, projeta o sentimento da unidade interior. Ocorre que a harmonização cósmica, suscitada pelo imaginário aéreo, dá-se pela transcendência, experiência libertária que propicia ao ser o encontro com a mobilidade e a contínua renovação. Nesse particular, constatei que, na poesia de Meyer, é instituído o constante desejo de restaurar o sentimento de encontro obtido com a transcendência. Expus, pois, o princípio da auto-experimentação, mostrando como a poesia tenta manter a ordem e a iluminação conquistadas através de atitudes que tematizam a liberdade, a especulação, a busca pela origem e a negação das categorias de tempo e espaço.

A auto-experimentação alinha-se à busca pelo movimento, diretriz fundadora da Modernidade, cujo espírito expansionista, a seu turno, dialoga com os interditos do meio cultural do poeta. Na poesia de Meyer, a alma macanuda aparece, assim, impregnada pelo desejo de expansão e pelo lirismo esotérico e primordial logrado pela filiação ao imaginário aéreo. O sabor do pago e a inspiração do mundo viabilizam um rico processo de negociação entre a brasilidade exigida pelos mentores do Modernismo, a gauchidade e a tradição lírica do Simbolismo. O agudo apego ao “aqui” sul-rio-grandense transfigura-se em expressão de nacionalidade que, a seu turno, logra feição universal à sua lírica.

Na vivência de outra forma de ser, assegurada pelo vínculo com uma consciência primitiva, o poeta desvela a face religiosa e mítica da poesia de *Giraluz*, confirmada pelas presenças do rito, do canto, do mito, do ritmo poético, da epifania e da dança, atividades de integração cósmica, oriundas das cerimônias primordiais de recitação dos mitos. Tomado pela busca de um sentido para existência cuja orientação não se restrinja ao plano material da vida, o poeta propõe o renascimento dessas atividades na poesia, estabelecendo o diálogo entre a ordem secular e a ordem sagrada da existência.

No curso deste movimento, o poeta descobre que toda conquista é instável e requer sustentação. Ao fundo do sentimento de integridade assenta-se um sentimento de desintegração e vice-versa.

Nesse sentido, o renascimento do mito de Ícaro, possibilitado pela experiência arquetípica, forneceu um importante paradigma para a compreensão da poesia de Meyer. Portador de um vasto universo simbólico, Ícaro expressa a alma do sonhador aéreo, refletida na pulsão ascensional e verticalizante que anima a dinâmica do arquétipo do ar. Por outro lado, o mito concentra, igualmente, a contraface do projeto de transcendência, ao suscitar a imagem da queda mortal. Ícaro-Meyer transforma os mitemas da ascensão e queda em princípios de ordem e desordem, desdobrados nos símbolos da luz e da sombra. A ordem e a iluminação nascem com a experiência libertária do encontro com o arquétipo e, opositivamente, a desordem e as trevas nascem com a consciência da perda de unidade advinda do estranhamento diante de si e do mundo. No capítulo seguinte, portanto, destaquei o diálogo que o poeta estabelece entre instâncias opostas responsáveis pelo caráter dialético de sua poesia.

A partir dessas considerações, é possível afirmar que a contribuição de um estudo orientado pela abordagem simbólica do imaginário não se restringe à localização classificatória das imagens simbólicas extraídas dos poemas. No fulcro da imagética textual repousam linhas de força que orientam a visão de mundo plasmada na produção do autor. A análise do par antitético luz e sombra constitui-se no exemplo dessa premissa. Uma leitura do imaginário permitiu a aproximação ao cerne irradiador do percurso poético emanado da poesia de Meyer, o que possibilitou a proposição de novas leituras para a mesma.

A recorrência dos símbolos da luz e das sombras, vistos como princípios de ordem e desordem, permitiram a compreensão de um movimento que marca toda a poesia de Meyer:

o regresso ao passado, concebido como um ato cognitivo capaz de fornecer uma sabedoria do homem ao homem. O retorno ao passado consagra o ápice da auto-experimentação, uma vez que acena com a possibilidade de dar prosseguimento à jornada rumo à transcendência e renovar a iluminação conquistada.

Neste sentido, no terceiro capítulo, discuti o retorno ao passado, concebido como o momento que origina o ser. Ao examinar o conjunto dos poemas voltados à infância e à adolescência, percebi que *Giraluz* mantém um inextrincável diálogo com o gênero autobiográfico. Por apresentar um discurso de natureza diversa, o gênero autobiográfico não deve ser observado sem a devida introdução teórica de suas idiossincrasias. Nesse capítulo, toquei a fímbria de alguns aspectos teóricos relativos à poética deste gênero. Centrei-me, fundamentalmente, em sua organização funcional, cujo gerenciamento põe no mesmo plano memória, ficção e imaginação material.

Constatei, em *Giraluz*, que a revivência do passado se faz sob a ascendência do imaginário aéreo, no qual o símbolo do vento, o arquétipo do céu e os esquemas de ascensão e queda possuem uma função de destaque. Nesse particular, a memória e o movimento de retorno à infância, partícipes de *Giraluz*, sustentam um importante projeto reflexivo, que se faz na trama entre ato rememorativo e imaginário aéreo. Dito por outras palavras: a reminiscência é imiscuída pelo devaneio sobre o tempo pretérito, espaço donde emerge a imaginação material do ar.

Na obra, Meyer retorna a sua origem no mundo e recupera alguns acontecimentos primordiais, em conseqüência dos quais se transformou no que é. Ao regressar ao passado, o poeta reintegra-se ao tempo de origem e torna-se contemporâneo dos eventos evocados. Sendo assim, ao reviver o pretérito, Meyer propõe uma saída do tempo profano, cronológico, e o ingresso em um tempo sagrado primordial e recuperável.

Por essas razões, *Giraluz* pode ser visto como o prelúdio daquilo que será realizado no decorrer da poesia de Meyer, já que é a primeira manifestação da dupla figuração-memória e devaneio sobre a infância dirigido pelo arquétipo ar.

A lírica de Augusto Meyer evidencia que a palavra poética serve-se do discurso mítico, seja pelo uso do saber arquetípico do ar, seja pelo aproveitamento da narrativa sagrada de Ícaro, seja pelo trato com a origem do ser ou, ainda, pela lide com a dimensão mágica e simbólica do discurso capaz de revelar ao homem algo que está além dele. Nesse

aspecto, Campbell enfatiza a função da poesia: “Ela é uma linguagem que deve ser assimilada aos poucos, cuidadosamente. A poesia evolve uma escolha precisa de palavras, cujas implicações e sugestões ultrapassam as próprias palavras. Graças a isso, você experimenta o esplendor, a epifania, que é uma aparição da essência.”²⁴⁷

O poema desloca o homem. A poesia expõe ao homem sua condição e sagra uma experiência histórica concreta. Através da poesia, o poeta participa da História e abre caminho para a voz de sua natureza primitiva: “A poesia restabelece o equilíbrio mítico. Nas nossas sociedades, onde reina a especialização e a divisão do trabalho, o poeta tem por função fabricar solitariamente as palavras e os cantos que o semantismo coletivo das sociedades primitivas segrega anonimamente sob a forma de mitos.”²⁴⁸

Na poesia, da mesma forma que os arquétipos, os mitos e os símbolos restauram o laço entre o sujeito e uma consciência primitiva, anunciando a dissolução das polaridades entre o homem e a Natureza, reconduzem o sujeito ao fulcro de seu momento sociocultural, já que a arte não se subtrai às dimensões sócio-históricas que a circundam.

Entre luzes e sombras, ordem e desordem, sonhos e perdas, Ícaro-Meyer mostra que a poesia moderna, como quer Octavio Paz, coloca em um mesmo plano de representação a voz histórica e a voz mágica da humanidade. O fulcro dessa dialética é a linguagem, a um só tempo História e sua outridade.

A postura teórica de Theodor Adorno parece clarificar tal questão. Segundo Adorno, o conteúdo histórico da lírica não deve ser buscado fora de seu próprio âmbito de significação: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.”²⁴⁹ O crítico apresenta uma visão bastante inovadora no que se refere à representação histórica da lírica. Para Adorno, a voz solitária do poema revela a essência do que é intensamente humano, porquanto expressa um conhecimento ainda não tocado pelos interditos da sociedade capitalista. O texto lírico representa uma oposição à mercantilização das relações sociais e à desumanidade emergente: “[...] o mergulho no indivíduo eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de

²⁴⁷ CAMPBELL, Joseph. Op. Cit. nota 130. p. 74.

²⁴⁸ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. nota 81. p.52

²⁴⁹ ADORNO, Theodor W. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003.p. 66.

um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano.”²⁵⁰ De acordo com Adorno, a conversão da manifestação interior do sujeito em força histórica e social, dá-se através da linguagem. Esta é responsável por promover a mediação entre a lírica e a sociedade, já que através dela a voz que se manifesta no poema tem seus limites ampliados, pois firma-se como “meio em que o sujeito se torna mais do que apenas um sujeito.”²⁵¹

Octavio Paz parece compartilhar da opinião de Adorno²⁵², ao afirmar que as experiências mais secretas e pessoais do poeta “se transformam em palavras sociais, históricas. Al mismo tiempo, y com esas palabras, el poeta dice otra cosa: revela al hombre²⁵³.”

A fragmentação da modernidade mostra-se fecunda na medida em que, a partir da vivência conflituosa, o homem pode reinventar-se, mover-se em direção às suas respostas, contrapondo a cisão moderna através da poesia, do onirismo, do mito.

Por essa razão, a poesia assume um papel fundamental na obra. Na busca pela identidade, o homem enfrenta a si mesmo, passa pela religião instituída e pelo passado. Ao chegar ao fundo de si, o sujeito descobre-se na poesia. No último poema de *Giraluz*, o poeta assume o seu papel de poeta como missão social e espiritual. Meyer eufemiza, assim, o descompasso ao descobrir a dimensão da palavra poética, concebida como fonte de perenidade do homem para além do furioso devir, ventre de renascimento do ser e meio de comunhão com o Outro. Um ímpeto renovador e iluminado emerge de *Giraluz*, opondo-se à realidade da brevidade existencial, dos sofrimentos e desencontros.

Iniciei esta dissertação afirmando que pretendia ouvir a voz do poema. Portanto, a seu término, a palavra poética lança suas ressonâncias e prenuncia que o término deste trabalho anuncia, igualmente, sua continuação.

Terminei meu texto conclusivo na madrugada, com a poesia completa de Augusto Meyer em minhas mãos. Estou na sala da minha casa e, da mesa em que trabalho há quase dois anos nesta dissertação, posso ver a lua, suave presença que sempre me acompanhou.

²⁵⁰ Id. Ibid. p.66.

²⁵¹ Id. Ibid. p.77.

²⁵² A esse respeito ver também MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

²⁵³ Cf. PAZ, Octavio. Op. Cit. nota 89. p. 189.

Choveu muito esta noite. Num devaneio do passado, dirigido pelo arquétipo da água, revivo o dia em que conheci a poesia de Meyer. Era 2003. Chovia muito e fui à universidade com o propósito de adiantar um trabalho para a disciplina de Literatura do Rio Grande do Sul, sob a responsabilidade da querida Néa. No trabalho, deveríamos escolher um poeta, fazer um ensaio e apresentar uma síntese à turma. Ao chegar à biblioteca, dirigi-me ao corredor da literatura gaúcha. Por acaso, o primeiro livro que peguei foi o de Meyer, autor desconhecido para mim. Abro o livro e o primeiro poema que leio é “Manhã de estância”, de *Giraluz*, obra que retomaria anos depois.

Num devaneio de conexão ao espaço da casa campeira, o texto referido transforma o espaço no ventre cósmico de um renascimento. Bem ao gosto de Meyer, no curso desta ascense, o sujeito liberta-se e atinge a luz. A casa-poema abandona os contornos de objeto do mundo e transforma-se na imagem do ser onírico em expansão.

Encerro esta dissertação com a alegria angustiante que permeia minha mais sólida certeza: muito há para ser dito sobre a poesia de Augusto Meyer, ainda tão pouco estudada, ainda pouco conhecida do público acadêmico, que conhece o poeta pelo trabalho do crítico.

Por certo, é o que pretendo fazer mediante ingresso no doutorado. Estas considerações não põem termo à complexidade que descerra o trabalho interpretativo da obra de Meyer. Ao contrário, elas reforçam a força e a beleza desta poesia cuja grandeza se assemelha à imensidão azul do céu pampeano, fonte da poesia, da revelação e do cristalino encontro.

MANHÃ DE ESTÂNCIA

Manhã de estância, risadas de João-de-Barro,
a casa antiga escancarada aos quatro ventos,
janelas cheias de horizonte,
toda a frescura matinal no lábio doce como um fruto.

Manhã cedo – quero-queros, mugidos
para muito longe
e o largo abraço das figueiras bravas.

Canta mais claro um retinir de esporas.

Há matungos boflando, de focinho no pasto.

As ovelhas são bolas de estopa.

Quanto alecrim roxeia a baixada!

O potrilho zaino relincha.
Em seu nitrído há um fogaréu sonoro
como um toque de alvorada!

Parece que um arroio de luz me inunda os nervos,
meu assobio imita os bem-te-vis,
minha voz chama o sol.

Agora bóiam na cerração ilhotas de coxilhas!
lavadas de sereno.

Como a visão repousa horizontalizada!

Eu vi a luz nascer pela primeira vez no mundo.

Num gesto de carinho e reconhecimento, fecho este ciclo da minha vida do mesmo modo que o iniciei: ouvindo a voz da poesia de Meyer enquanto amadureço as idéias aqui discutidas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: Notas de literatura I. São Paulo: Duas cidades, 2003.

ASSIS, Machado de. *A cartomante e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1995.

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

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos - ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BALANDIER, Georges. *Dédalo: para finalizar o século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BÍBLIA Sagrada. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1966.

BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória: de Senectude e outros escritos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: *Leitura de poesia*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol I. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

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

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

CAMPOS, Geir de. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 1987.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARVALHAL, Tania. *A evidência mascarada: um estudo da poesia de Augusto Meyer*. Porto Alegre: L & PM, 1984.

CARVALHAL, Tania. *Estudo Crítico*. In: Augusto Meyer. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1987.

CARVALHAL, Tania Franco. “Meyer a chave e as máscaras”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 jul.1980.Caderno de sábado. p.6

CAVALCANTI, Raissa. *O mito de Narciso: o herói da consciência*. São Paulo: Rosari, 2003.

CESAR, Guilhermino. A vida literária. In: *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1969.

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

CESAR, Guilhermino. “Memorialismo e poesia”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 jul.1980.Caderno de sábado.p.5

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHAUÍ, Marilena. Os pré-socráticos. In: *Introdução à História da filosofia*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

COPSTEIN, Jayme. “Tempo de flor tempo de dor.” *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 out.1970.p.6

CRUSIUS, Alberto. “Augusto Meyer: quem era?” *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 out.1970.p.11

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

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

ECO, Humberto. Sobre os espelhos. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1986.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo, Martins Fontes: 1996.

FAGUNDES, Antonio Augusto. *Mitos e lendas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2003.

FOUCAULT, Michel. Las meninas. In: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

GOUVEIA, Paulo de: "Dez anos sem agosto." *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 jul.1980.caderno de sábado.p.3

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía: tensiones em la poesía moderna de Baudelire a los años sesenta*. Mèxico: Fondo de Cultura Econômica, 1991.

HAUSER, Arnold. A era do cinema. In: *História social da arte e da literatura*. São Pulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Friedrich. *Estética-Poesia*. Lisboa: Guimaraens, 1980.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

HESÍODO. Teogonia. Trad. Por CERQUEIRA, Silveira. Ana Lúcia, LYRA, Arêas. Maria Therezinha. Niterói: EDUFF, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Descobrimdo a infância. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

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

LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas de La Fontaine*. Edigraf, São Paulo.s/d.

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

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARTINS, Cyro: "Perspectivas de Augusto Meyer." *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 out. 1970.p.4

MEYER, Augusto. *A Ilusão querida*. Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1920.

MEYER, Augusto. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

MEYER, Augusto. *Segredos da infância./ No tempo da flor*. Porto Alegre: IEL, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Mito e literatura: prosa e poesia. In: *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Imaginário e poesia. In: *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MORAES, Carlos Dante de. *A infância na poesia de Augusto Meyer*. In: MEYER, Augusto. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, EST/ICP, 1982.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo, Cultrix, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Ed: Siciliano. São Paulo, 1993.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1993.
- PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PLATÃO. *Fédon: diálogo sobre a alma humana e a morte de Sócrates*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- PY, Fernando: "Sobre Augusto Meyer." *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 out.1970. p.12.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento/ Instituto Estadual do Livro, 1974.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surrealisme*. EDUSP: São Paulo, 1997.

RAMIL, Vítor. A estética do frio. In: GONZAGA, Sergius, FISCHER, Luís Augusto. *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1999.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.

SCHÜLLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCHÜLLER, Donaldo: "Augusto Meyer: apalavra e o mito". *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 out.1970. Caderno de sábado. p.8.

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

SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica em Drummond*. Rio Grande: Editora da Furg, 2002.

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

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

TOSTES, Theodomiro: "aug". *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 out.1970. Caderno de sábado.p.3

TURCHI, Maria Zaira. Crítica do imaginário - percursos e perspectivas. In: *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da Unb, 2003.

VELLINHO, Moysés. *Letras da Província*. Porto Alegre: Globo, 1960.

XAVIER, Andriara Costa. *Minha infância tem a voz do vento virgem...*- a escrita autobiográfica em Augusto Meyer. 2006. Dissertação. (Mestrado em Letras)- Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

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

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

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)