

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO EM JOÃO MANUEL SIMÕES

SUELI APARECIDA DA COSTA

**CASCATEL – PR
2007**

SUELI APARECIDA DA COSTA

CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO EM JOÃO MANUEL SIMÕES

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

CASCADEL – PR
2007

CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO EM JOÃO MANUEL SIMÕES

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de mestrado, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 14 de fevereiro de 2007.

Lourdes Kaminski Alves

Profª. Dra. (UNIOESTE)
Coordenadora

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos Professores:

Luis Carlos Santos Simon

Prof. Dr. (UEL)
Membro Efetivo (convidado)

Lourdes Kaminski Alves

Profª. Dra. (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Antonio Donizeti da Cruz

Prof. Dr. (UNIOESTE)
Membro (orientador)

Cascavel, 14 de fevereiro de 2007.

*Aos meus pais,
Demetrio e Joana,
pelo amor incondicional e por terem ensinado
o mágico exercício de sonhar*

AGRADEÇO, *ab imo corde*,

À Santíssima Trindade, na presença do Pai, do Filho e do Espírito Santo, pela luz e discernimento na caminhada da vida e dos estudos.

Aos meus pais, Demetrio e Joana, minha eterna gratidão, pela coragem que tiveram de enfrentar o desconhecido e mudar seus caminhos para me apoiar integralmente e com imenso amor.

Ao Maximiliano, por ter cruzado o meu destino, revelando-me a arte de amar.

À Angela Maria e Elisangela, irmãs adoráveis e amigas e, também, ao Gabriel e Ana Caroline, sobrinhos amados, que encantam e tornam mais doce a vida.

Ao Mestre, Orientador e Poeta Antonio Donizeti da Cruz, pessoa amável, inspiradora e profissionalmente competente que, com sua sensibilidade e gentileza, contagiou-me com a magia da poesia.

Ao dileto poeta João Manuel Simões que, com disponibilidade, confiou-me importantes materiais que compõem sua fortuna crítica e grande parte de sua lavra poética.

Ao casal Antoninho e Maria Demenech, pela sincera amizade e apoio nos momentos mais difíceis dessa jornada.

À CAPES, pela concessão da Bolsa de Estudos, ajuda fundamental no desenvolvimento da pesquisa.

Aos Professores do Programa de Mestrado da Unioeste, pela seriedade no repasse do conhecimento.

Aos professores João Carlos Cattelan e Lourdes Kaminski Alves que, na Banca de Qualificação, fizeram relevantes considerações e observações precisas.

À Alessandra Oliveira dos Santos, amiga fiel que, desde a graduação, compartilha as emoções e torce pelo sucesso deste trabalho.

À Clarice Braatz Schmidt Neurkichen, pela amizade que temos partilhado e pelo diálogo constante.

Aos funcionários da Unioeste e, em especial, à Ruti Rosane Pêgo dos Santos, secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo atendimento e disponibilidade.

Agradeço ainda a todos os amigos, familiares e colegas, cuja presença e incentivo foram fundamentais para que esta etapa fosse realizada com êxito.

*Na liturgia,
as minhas mãos
erguem a hóstia
da poesia.*

*Tomai e comei
todos quanto tiverem
fome de verbo e alegria.
(João Manuel Simões, Flauta Mágica, 1993, p.5)*

RESUMO

COSTA, Sueli Aparecida da. **Construções do Imaginário em João Manuel Simões**. 2007. 219 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2007.

Orientador: Antonio Donizeti da Cruz.
Defesa: 14 de fevereiro de 2007

Este estudo tem por objetivo investigar as construções do universo imaginário e poético de João Manuel Simões, poeta brasileiro, nascido em Mortágua – Portugal e radicado definitivamente, desde 1953, em Curitiba – Paraná. A pesquisa engloba temas e imagens em que se constata com mais evidência a relação entre poesia e imaginário, tais como o sonho, a inspiração, a imaginação, a palavra e o silêncio, a infância, a memória, o tempo, o pássaro, a duplicidade e o espelhamento. O poeta, apesar de pouco conhecido nos meios acadêmicos, é reconhecido pela crítica brasileira. Possui uma vasta produção, envolvendo crítica literária, ensaio, prosa e poesia. A pesquisa bibliográfica está pautada em autores que abordam os temas do imaginário e da poesia, tais como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Philippe Malrieu, Claude-Gilbert Dubois, Claude Esteban, Mikel Dufrenne, Percy B. Shelley, Paul Valéry, Octavio Paz, Alfredo Bosi e outros. A dissertação apresenta-se composta por quatro capítulos e, em cada um deles, procurou-se fazer uma intersecção entre o referencial teórico e a análise dos poemas, a partir dos temas pesquisados na obra poética de João Manuel Simões. No primeiro capítulo, o tema escolhido refere-se às associações entre o universo imaginário e poético, sobretudo no que diz respeito à apresentação da poesia como pertencente ao mundo dos sonhos e da imaginação. O segundo capítulo ressalta as imagens do pássaro, do tempo e do espelhamento e duplicidade, imagens estas que aparecem com mais frequência na lírica simoniana. No terceiro capítulo, desenvolve-se a análise de poemas em que se observa a forte relação da palavra e do silêncio na trama da construção poética. No quarto e último capítulo, destaca-se como o trinômio poesia-memória-imaginação aparecem relacionados quando se trata das imagens e recordações da infância. Do fazer poético às imagens e símbolos, a pesquisa pretende investigar as construções do imaginário e as construções poéticas do poeta, apresentando a intrínseca vinculação existente entre a poesia e o imaginário.

Palavras-chave: Poesia, Imaginário, João Manuel Simões.

ABSTRACT

COSTA, Sueli Aparecida da. **Construções do Imaginário em João Manuel Simões**. 2007. 219 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2007.

Orientador: Antonio Donizeti da Cruz.

Defesa: 14 de fevereiro de 2007

The objective of this study is to investigate the constructions of an imaginary and poetic universe by João Manuel Simões, Brazilian poet, from the state of Paraná, was born in Mortágua – Portugal and definitely settled down in Curitiba. The research embodies images and subjects in which is possible to notice, with more evidence, the relation between poetry and the imaginary, such as the dream, the inspiration, the imagination, the word and the silence, the childhood, the memory, the time, the bird, the duplicity and the mirror. In spite of not being a well known poet in academic means, he is recognized by Brazilian critics. He has a vast production, involving literary critic, essay, prose and poetry. The research of bibliography is related with authors that deal with the imaginary and poetry subjects, such as Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Philippe Malrieu, Claude-Gilbert Dubois, Claude Esteban, Mikel Dufrenne, Percy B. Shelley, Paul Valéry, Octavio Paz, Alfredo Bosi and others. The paper is composed of four chapters, in each one of them, we look for an intersection between the theoretical reference and the analysis of the poems from the subjects of the research in the Simões' poetical work. In the first chapter, the chosen subject is referring to the association between the poetic universe and the imaginary one, especially when what concerns is the presentation of the poetry as belonging to the world of imagination and dream. The second chapter points out the images of the bird, the time, and the mirror and duplicity, images that appear with more frequency in the simonian lyric. In the third chapter an analysis of the strong relation between the word and the silence in the plot of the poetic construction. In the fourth and last chapter, stands out the poetry-memory-imagination that is related just when deals with childhood images and memories. From the poetical making to the images and symbols, the research intends to investigate the constructions of the imaginary and the poet's poetical constructions showing the intrinsic relation between the poetry and the imaginary.

Key-Words: Poetry, Imaginary, João Manuel Simões

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – ASSOCIAÇÕES ENTRE O UNIVERSO IMAGINÁRIO E POÉTICO	9
1.1 POESIA: A FÁBRICA DOS SONHOS	35
CAPÍTULO II – IMAGENS POÉTICAS: PÁSSAROS, ESPELHOS E TEMPO	58
2.1 DEVANEIO AÉREO E O FANTÁSTICO CANTO DOS PÁSSAROS.....	65
2.2 A DIALÉTICA DO DESDOBRAMENTO: EU E OUTRO/O MESMO	79
2.3 FLUXO TEMPORAL: A VIDA NO COMPASSO DO TEMPO	95
CAPÍTULO III – CONSTRUÇÕES POÉTICAS: A PALAVRA E O SILÊNCIO	111
3.1 A GÊNESE DA CRIAÇÃO POÉTICA	124
3.2 PALAVRA E SILÊNCIO: INSTRUMENTOS DO CANTO POÉTICO	144
CAPÍTULO IV – MEMÓRIA, INFÂNCIA E IMAGINAÇÃO: SÍNTESE DA POESIA E IMAGINÁRIO	168
4.1 MEMÓRIA: A SECRETA VIAGEM DE REGRESSO AO PASSADO	176
4.2 INVENTÁRIO OU INVENÇÃO DA INFÂNCIA	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
BIBLIOGRAFIA	213

INTRODUÇÃO

O estudo sobre as construções do imaginário em João Manuel Simões tem por propósito investigar o universo poético e imaginário do poeta, que engloba uma constelação de temas, imagens e símbolos, contribuindo assim para a intrínseca relação entre a poesia e a imaginação. O fio condutor que orienta a pesquisa é o entrelaçamento das imagens poéticas e das temáticas apresentadas na obra simoniana. As imagens do pássaro, da duplicidade e do tempo, ou ainda, os temas referentes à memória e infância, à palavra e o silêncio se consubstanciam em uma constante indagação e afirmação existenciais, na qual se constata a força da imaginação criadora do poeta.

A opção pelas obras de João Manuel Simões justifica-se pela importância do autor no panorama mais amplo da literatura do Estado do Paraná e brasileira, destacando-se pelas associações pertinentes ao universo do imaginário, das imagens poéticas e da memória, relacionada, sobretudo, à evocação da infância. Em sua lírica, observa-se um olhar atento do poeta em relação ao tempo e às manifestações vitais e também à reflexão acerca da criação poética e de sua condição de poeta, o que demonstra uma certa cumplicidade com a estética da modernidade, aliada ao constante diálogo com a tradição literária e com a literatura brasileira e mundial.

João Manuel faz uma “viagem” em versos, percorrendo tempos e espaços, mesclando formas (sonetos, poemas em prosa, elegias, haicais, poemas sintéticos) e temas que vão da simples contemplação da vida e da morte, aos mais filosóficos como a passagem temporal e condição ontológica do homem e a reflexão sobre a *poiesis*. Em “A poesia vem do Paraná”,

Ribeiro Ramos (1982) afirma que, “Sem se prender a nenhuma escola, Simões é sempre grande em qualquer das formas poéticas”.

Para David Carneiro (1979), Simões, sob o aspecto da forma, “realiza todas as experiências, desde o soneto petrarquino até aos modernismos mais futuristas. A concepção lhe deve sair e a fantasia será moldada, depois que a idéia seja atingida em sua representação”. O poeta sabe “usar as formas clássicas”, afirma Carneiro, no entanto, o que se sobressai e o que mais importa é o sentido e o conteúdo dos poemas, pois Simões toma o cuidado para que “forma” não deprecie a “mensagem”.

No entanto, a variedade temática e de formas poéticas não invalidam o requinte na seleção vocabular, nem um forte refinamento cultural e intelectual que se faz transparecer no diálogo intertextual com grandes personalidades e figuras da literatura e artes plásticas, tais como Picasso, Yeats, Eliot, Saint-John Perse, Neruda, Dante, Mallarmé, Novalis, Valéry, Ezra Pound, Ungaretti, Montale, Guillén, Shakespeare, Flaubert, Marinetti, Fernando Pessoa, Sá Carneiro, Camões, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto e outros que compõem a nominata dos “grandes mestres”.

A poesia de Simões apresenta uma relevante contribuição para a literatura contemporânea, destacando-se pelo elaborado trabalho com a palavra e a construção poética e pelo poder alquímico de manipulação do verbo, do qual o poeta extrai a contingência de sentido e percorre o paradoxal caminho que liga o silêncio à palavra. Ao fazer isso, promove uma poesia reveladora da essência humana, que canta o ser e o mundo.

O fazer poético, na poesia de Simões, ocorre no sentido de produzir uma poesia viva, que prima justamente pela “alquimia verbal”, aliando sensibilidade, imaginação e racionalidade em prol da reflexão sobre o poeta, o poema e a poesia. A construção poética deve produzir uma poesia que, no dizer de Borges, promove uma experiência nova a cada leitura, porque a vida é feita de poesia e esta permanece “à espreita” e pode “saltar sobre nós a qualquer instante” (BORGES, 2000, p. 11). A cada vez que a poesia “salta” para a vida tem-se

o que Borges chama de “ressurreição da palavra” (2000, p. 12). Pela visão conceitual que o poeta e crítico literário João Manuel Simões apresenta sobre a poesia, percebe-se uma relação de magia e encanto que emana dos versos líricos, como se a poesia fosse algo divinal. A cada novo poema em que o poeta tenta decifrar o enigma da criação poética, ele promove estes “saltos” pelos labirintos da imaginação, em uma constante busca de entender a “aura” da poesia e sua faculdade onírica.

As construções do imaginário, por sua vez, ocorrem através de um trabalho elaborado com a linguagem, em busca de imagens poéticas que configuram o campo do imaginário e que revelam o dinamismo criador do poeta e a pureza da poesia. Assim, as construções do imaginário se evidenciam no plano das construções poéticas, em que o poeta deixa transparecer uma singular ligação entre a poesia e o sonho, uma vez que a poesia parece nascer de um misto de sonho, magia e alquimia verbal.

João Manuel Simões, embora tenha nascido nos “jardins da Europa” (Mortágua, Portugal), em março de 1939, é “paranaense de papel passado” (conforme disse, certa vez, Túlio Vargas). Radicou-se, definitivamente, no Brasil (Curitiba) em 1953, quando os pais decidiram voltar ao Brasil. Sua mãe, Irene dos Anjos Nogueira Ferreira Jorge [Simões], nascida em Belém do Pará, era filha de pais portugueses, que vieram para o Brasil em 1916, radicando-se na capital paraense. Depois da prematura morte do avô, João Ferreira Jorge, em virtude da gripe espanhola de 1918, a mãe e a avó regressam a Portugal. Mas seria na capital paraense, mais precisamente no ano de 1964, que João Manuel Simões nasceria “literariamente”, estreando duplamente com *Eu sem mim* (poesia) e *À margem da leitura e da reflexão* (ensaio).

O corpus¹ da pesquisa é composto pela obra lírica do autor, uma vez que o presente

¹ Embora o *corpus* da pesquisa seja relativamente extenso, em virtude da quantidade de livros publicados pelo autor (29 de poesia), cumpre ressaltar que o fio condutor do trabalho privilegia núcleos temáticos e imagéticos que implica uma seleção de poemas em que se constata maior afinidade com as associações pertinentes ao universo imaginário. Os temas e imagens pesquisados, mesmo distintos entre si, se entrecruzam, formando uma rede na qual se percebe uma visão conceitual da poesia e do fazer poético como pertencente ao mundo da imaginação e dos sonhos. Sendo assim, pode acontecer que alguns livros sejam mais utilizados do que outros. O

trabalho surgiu com o objetivo de apresentar e resgatar o percurso poético-literário do poeta João Manuel Simões. A pesquisa consiste na investigação das construções do imaginário, o que envolve, conseqüentemente, a investigação das construções poéticas do escritor, já que a imaginação, entre outras coisas, (adotando a perspectiva de Gaston Bachelard) é, também, vetor de criação, ou seja, imaginação criante.

A obra poética de João Manuel Simões é composta pelos seguintes livros e suas respectivas siglas²: *Eu, Sem Mim* (EM – 1964); *Poesia* (PO – 1967); *Os Labirintos do Verbo* (LV – 1973); *Moderato Cantabile* (MC – 1975); *Roteiro Interior* (RI – 1978); *Suma Poética* (SP – 1979); *Rapsódia Européia* (RE – 1980); *Sonetos do Tempo Incerto* (SI – 1981); *Guernica e outros quadros escolhidos de Picasso* (GE – 1982); *Inscrições para os Muros da Babilônia & Vôo com Pássaro Dentro* (IB – 1982); *Alguns Poemas para Drummond* (AD – 1982); *Canto em Mim ou a Secreta Viagem* (CM – 1982); *Réquiem para Sete Quedas* (RQ – 1983); *Sintaxe do Silêncio* (SS – 1984); *Rudepoema ad Peregrinatio ad Loca Iníqua* (RU – 1985); *Ode ao Alferes Joaquim José da Silva Xavier* (OJ – 1985). *Sonetos escolhidos* (SE – 1986); *Rapsódia Mineira* (RM – 1987); *Odes, elegias e outros poemas* (OE – 1987); *Poemas de um heterônimo cri(p)tico* (PH – 1988); *Poemas da Infância* (PI – 1989); *Micropoética* (MI – 1989); *Lira de Dom Quixote* (LQ – 1992); *Canto plural ou a Tentação de Ícaro* (CP – 1990); *Flauta mágica* (FM – 1993); *Cadeira Vazia* (CV – 1997); *Armorial do Verbo* (AV – 2002); *Sonetos do tempo onívoro* (SO – 2004); *A Álgebra do Canto* (AC – 2006).

trabalho de investigação das construções do imaginário segue a lógica das constelações de imagens e não da cronologia das obras publicadas.

² As siglas utilizadas para identificar as obras não obedecem à ordem cronológica, mas sim, as afinidades temáticas. A opção por siglas também tem por objetivo facilitar a identificação das obras, uma vez que, muitas delas, foram publicadas no mesmo ano. Assim, todos os poemas e fragmentos transcritos são acompanhados da sigla da obra, ano e número da página em que se encontram.

A pesquisa sobre a poesia de João Manuel Simões tem uma relevância especial e justifica-se, primordialmente, pela qualidade literária da mesma, sobretudo no que se refere à riqueza de imagens poéticas e pelo alto grau de concentração verbal, tornando sua obra um campo fecundo de construções simbólicas e imaginárias.

Outra razão de suma importância deve ao fato de que o poeta é aplaudido e consagrado pela crítica brasileira, tendo seu nome citado em diversas antologias como *Sincretismo: a poesia/a geração 60*, de Pedro Lyra (1995), *História da Literatura Brasileira*, de Massaud Moisés (1989), *Sesquicentenário da Poesia Paranaense*, da Pompília Lopes dos Santos (1985), *Introdução à Literatura Paranaense*, de Marilda Binder Samways (1988), e em vários jornais e revistas de todo o Brasil, tais como: *O Estado do Paraná* (Curitiba), *Jornal do Piauí* (Teresina), *O Povo* (Fortaleza), *O Diário* (São Paulo), *O Norte* (Paraíba), *Tribuna do Ceará* (Fortaleza), *Gazeta do Povo* (Curitiba), *Estado de São Paulo* (São Paulo), *Jornal de Letras* (Rio de Janeiro), *Revista de Poesia e Crítica* (Brasília), *Colóquio* (Lisboa), entre outros.

A crítica brasileira tem-se mostrado simpática para com a produção poética de João Manuel Simões que, segundo Ribeiro Ramos (1992), é fecunda e notável em todos os sentidos. Considerado um “vulto da mais alta projeção em nossa Literatura”, Simões é magistral na retórica e detentor de um lirismo contagiante, pois “Seu ofício é fazer versos, e os faz inspirados, lindos, sonoros, por puro amor à arte poética, com devoção de um crente” (RAMOS, 1992, p. 45).

Para Artur Eduardo Benevides (1984), João Manuel Simões “é uma das mais categorizadas e expressivas vozes da poesia brasileira contemporânea”. E acrescenta que Simões tem sido o “Poeta Maior do Paraná na atualidade, com uma bibliografia das mais ricas, em que demonstra larga cultura humanística, ao lado da força criadora do seu estro, tocada por temática universal e eterna”.

No dizer de Hildeberto B. Filho (1993), Simões é um poeta maduro, pois pensa, pesa, reflete e sonda os limites viáveis de sua relação com a poesia. Filho afirma ainda que Simões

é dotado de uma capacidade para sentir o peso estético da palavra: “é um dos que, na poesia brasileira contemporânea, soube compor uma trajetória, elaborar um roteiro poético, enfim, construir uma obra com perfil próprio e definida singularidade”.

Segundo A. Tito Filho (1981), a literatura paranaense vem se enriquecendo cada vez mais com as produções espirituais de João Manuel Simões, “poeta de linguagem pura, domínio de severa técnica de poetar, estilo férreo, elegante, pleno de sabedoria comunicativa”. Por meio dos versos líricos e filosóficos, “A poesia de João Manuel Simões é magistério”.

Os comentários sobre a produção poética de João Manuel Simões ou sobre sua *poiesis* têm se destacado pela elevação que fazem da linguagem, pelo encantamento e magia que os versos despertam, pela “aura divinal” da poesia e pela força criativa do poeta. Guilhermino César (1983), por exemplo, lamenta que não sabia da existência de João Manuel Simões, mas “Só agora vejo que ele não só existe; é também excelente poeta”. E faz a seguinte afirmação: “Leio-o atentamente, encantado. É uma voz lírica de primeira escolha; tem a sonoridade temperada de malícia, dos que fazem poesia [...] Melhor do que tentar interpretá-lo é fruí-lo ao acaso, deixando que as coisas aconteçam, que a surpresa de seu verbo nos fira” (CÉSAR, 1983, p. 3).

A motivação para o desenvolvimento desta proposta de estudo é a necessidade de ampliar o reconhecimento do escritor João Manuel Simões que, em pouco mais de quatro décadas, publicou vinte nove livros de poesia, três de contos e vinte e quatro de crítica, ensaio, crônica, conferência e pensamentos, com uma qualidade crescente de título para título, que o tem distinguido como expoente da poesia paranaense. Sua produção poética encontra-se em sintonia com o seu tempo, qualificando a poesia contemporânea com pinceladas de crítica e reflexão poética e constituindo-se um “poeta autêntico”, que produz não simplesmente versos, mas Poesia.

Para desenvolver a pesquisa e atingir os objetivos anunciados de busca das construções do imaginário em João Manuel Simões, a dissertação apresenta-se composta por quatro

capítulos, sendo que o referencial teórico engloba os temas da poesia e do imaginário, a partir de teóricos como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean Cohen, Claude-Gilbert Dubois, Mikel Dufrenne, Mircea Eliade, Philippe Malrieu, Octavio Paz, Alfredo Bosi, Claude Esteban, Percy Shelley, Paul Valéry, Hegel, Emil Staiger e outros.

O primeiro capítulo apresenta as associações entre o universo imaginário e poético, sobretudo àquelas que se referem ao contingente da imaginação, dos sonhos, da inspiração e encanto na tessitura poética. Observa-se que a parceria existente entre a poesia e a magia onírica aparece mais nitidamente nos poemas em que o poeta reflete sobre a “Ars poetica”, como se a poesia fosse uma imensa “fábrica” produtora de sonhos e de imaginação.

No segundo capítulo, analisa-se as imagens poéticas que aparecem com mais frequência na lírica simoniana e apontam para as construções imaginárias do poeta. Este capítulo divide-se em três subcapítulos. No primeiro, são apresentadas as imagens do pássaro, cuja capacidade de vôo e liberdade relaciona-se ao fenômeno da criação poética e também à poesia, por sua faculdade ascensional e alada. No segundo subcapítulo, aborda-se a imagem do desdobramento do eu, por meio do espelhamento e da presença do outro, na qual se evidencia que o Outro é o espelho que reflete a imagem do Eu, funcionando como um elemento constituinte da identidade do indivíduo. O terceiro subcapítulo gravita em torno da imagem do tempo em seus dois aspectos: a célere e inexorável passagem temporal e a reflexão de que, apesar do tempo ser onívoro, a vida é o que de mais belo há no compasso do tempo.

O terceiro capítulo constitui-se da análise temática da palavra e do silêncio na teia da construção poética. Os dois subcapítulos versam sobre a força e o poder da palavra e do silêncio, tanto como instrumentos da gênese da criação poética quanto elementos constituintes do canto poético. Há uma elevação da expressão do poeta enquanto potencialidade de canto, como se o cantar fosse mais significativo que o dizer, uma vez que, no canto, o silêncio parece exaltar e destacar a sonora e encantadora melodia da palavra poética.

O quarto capítulo trata da questão de como a memória, a imaginação e a infância

formam a tríade que liga a poesia ao imaginário. No primeiro subcapítulo, aborda-se a memória enquanto promotora da “secreta” viagem que possibilita ao sujeito poético recordar as doces imagens pueris, revivendo os acontecimentos da benévola infância. No segundo, analisa-se o inventário ou a invenção da “infância permanente” que acompanha a vida adulta, ajudando o “homem/mulher maduro” a buscar respostas para a própria existência. Nota-se que as construções que moldam este inventário ou as “memórias de um menino” passam pelo crivo da imaginação, pois as construções poéticas que primam pela temática da infância permitem que se veja ou (re)viva a infância pelos olhos da memória e da imaginação.

Das construções do imaginário às construções poéticas, a pesquisa pretende apresentar a intrínseca relação existente entre a poesia e o imaginário, a imaginação e os sonhos. No entanto, a produção poética de João Manuel Simões tem trilhado uma multiplicidade de temas e de imagens, apresentando vários eixos norteadores, como as indagações metafísicas, a condição do poeta, a busca da palavra e do silêncio, a síntese poética, a metalinguagem, a passagem temporal, a vida e a morte, a liberdade, as inquietações ontológicas, a infância, a memória, o fazer poético, a exaltação da poesia, a mitologia, as imagens poéticas da noite e do dia, do pássaro, do tempo, do duplo, do mar, da rosa, etc. Esta variedade temática e amplidão de imagens não se esgotam nestas páginas, nem poderiam, porque a poesia de João Manuel Simões parece constituir matéria inesgotável para novos estudos.

CAPÍTULO I

ASSOCIAÇÕES ENTRE O UNIVERSO IMAGINÁRIO E POÉTICO

Para além das fronteiras do conhecimento/ fogem os caminhos
da imaginação.

(Helena Kolody. In: CRUZ, 2001, p. 63)

O campo do imaginário, na perspectiva de Gilbert Durand, representa a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas, o vínculo que liga e religa o mundo e as coisas ao coração da consciência, o meio fundamental para a compreensão das bases míticas do pensamento humano. A retomada dos estudos sobre o imaginário veio demonstrar o dinamismo das imagens que povoam o imaginário humano.

Durand afirma que um estudo sobre o imaginário não pode ser conduzido nas exigências ou caprichos da imaginação do pesquisador. Antes, exige um vasto conhecimento e exaustivo repertório do “Imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que a história, as mitologias, a etnologia, a lingüística e as literaturas nos propõem” (2002, p. 18-19). O imaginário é uma rede complexa de relações e “constitui o capital pensando pelo *homo sapiens*”: aparece como denominador fundamental do pensamento humano, pois ele “é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra” (DURAND, 2002, p. 18).

No viés de seu mestre Bachelard (2001b, p. 48-49), que afirma que uma imagem só pode ser estudada pela própria imagem, Durand insere o imaginário no centro fundamental da pesquisa, procurando desfazer sua velha impressão de “louca da casa” ou sua classificação como um fenômeno insignificante ou secundário.

Durand destaca que o estudo do imaginário sofreu um processo de desvalorização e deformação, uma vez que o pensamento ocidental tende a reduzir a imaginação “àquela franja

aquém do limiar da sensação que se chama imagem remanescente ou consecutiva” (DURAND, 2002, p. 21). No domínio da imaginação, a imagem não pode ser degradada, pois ela é portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária. Sendo assim, Durand assegura que a imaginação é dinamismo organizador (e não caos): “muito longe de ser faculdade de ‘formar’ imagens, a imaginação é potência dinâmica que ‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção” (2002, p. 30). Isso se deve ao fato de que “esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica porque ‘as leis da representação são homogêneas’” (DURAND, 2002, p. 30).

Ao traçar um breve histórico das condições que levaram à “marginalização” das imagens e do imaginário, Durand salienta que são três as principais fontes da repressão da imagem na mentalidade ocidental. São elas: a redução “positivista” da imagem a signo; a redução “metafísica” da imagem a conceito; e a redução “teológica” da imagem às servidões temporais e deterministas da história e às justificativas didáticas (DURAND, 1995b, p. 29).

Ainda segundo Durand, há, por outro lado, uma forte corrente de ressurgência da imagem que se opõe como constante protesto a essas três etapas, na tentativa de ordenar a imagem no contexto social da contemporaneidade. No entanto, antes que a hermenêutica e o símbolo encontrassem seus direitos, houve um processo deplorável de clandestinidade do imaginário: “privado de uma tradição hermenêutica e mais geralmente dos seus mecanismos profundos, este não pôde garantir de forma normal o papel terapêutico e espiritual da imagem” (DURAND, 1995b, p. 29).

A moderna ressurgência do imaginário permaneceu marcada por três características principais que se opõem às fontes e intenções de repressão, o que fez com que a instauração das hermenêuticas modernas fosse consagrada a uma tríplice clandestinidade: à margem da ortodoxia (ao lado das heresias); à margem do racionalismo conceitual dos filósofos e teólogos (ao lado dos poetas e artistas, preferencialmente dos artistas “malditos”); e à margem da ciência, do positivismo universitário (ao lado dos autodidatas, amadores e, às vezes, dos

charlatões) (DURAND, 1995b, p. 30).

Durand lastima esse tríplice efeito de clandestinidade forçada a que foram constrangidos os hermeneutas, chamando a atenção ao fato de que vale observar que “os maiores hermeneutas da nossa época – Cassirer, Jung, Ricoeur, Corbin, Eliade, Bachelard, Guemón – são ou heréticos, ou poetas, ou autodidatas e universitários marginais, e até mesmo as três coisas ao mesmo tempo” (DURAND, 1995b, p. 30).

Vale observar, ainda, que o ressurgimento do imaginário teve, historicamente, o nome de Romantismo. Sem dúvida, afirma Durand, esta é uma denominação imprecisa com a qual se marginaliza no século XVIII, o “Século das Luzes”, o pré-romantismo e os iluministas, e que se amplia até o século XX, através da iconolatria marginal da civilização técnica e através do Surrealismo e das hermenêuticas contemporâneas (1995b, p. 31).

Esta vasta corrente em que o imaginário se expande marca sua resistência aos ataques do racionalismo e positivismo. Para Durand, esta estética reconhece e descreve um “sexto sentido” que possui a faculdade de atingir o belo, criando, ao lado da razão, uma outra e nova ordem de realidade que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe (DURAND, 2004, p. 27).

Nota-se, contudo, que a resistência do imaginário e sua reabilitação ao espaço da ciência deve-se ao trabalho de literatos (poetas) e filósofos ou poetas-filósofos. No cerne dos movimentos do Romantismo, Simbolismo e Surrealismo houve uma reavaliação positiva do sonho, do onírico e, até mesmo, da alucinação por meio da “descoberta do inconsciente”.

As experiências do “funcionamento concreto do pensamento” comprovam que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de idéias, mas também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética (DURAND, 2004, p. 36). Esta descoberta fundamental está ligada, sobretudo, aos estudos de Freud, que reconhece o papel decisivo das imagens como mensagens que afloram do fundo do inconsciente do

psiquismo recalcado para o consciente.

Com isso, o imaginário perde sua clássica desvalorização de simples “louca da casa” para transformar-se na chave que dá acesso ao “apartamento mais secreto do psiquismo” (DURAND, 2004, p. 36). Os estudos de Jung¹ também tiveram papel de destaque nesta valorização do imaginário no ocidente, uma vez que, como esclarece Durand, ele trata a imagem como modelo da autoconstrução da psique (DURAND, 2004, p. 37).

Os vários testes psicológicos representaram outra importante contribuição, pois vieram demonstrar os resultados das “estruturas” do imaginário, segundo a qual todo imaginário humano articula-se por meio de “estruturas plurais e irreduzíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do ‘separar’ (heróico), ‘incluir’ (místico) e ‘dramatizar’ (disseminador), ou pela distribuição das imagens de uma narrativa ao longo do tempo” (DURAND, 2004, p. 40). Neste sentido, Durand conclui que o cérebro do homem é marcadamente diferente das demais criaturas vivas, o que o torna um “*homo symbolicus* desde suas origens mais remotas” (2004, p. 48).

No ocidente, o imaginário e os processos de todas as imagens possíveis não apenas foram considerados suspeitos como reprimidos durante séculos pelos valores cognitivos existentes. Atualmente, o progresso das ciências permitiu, por meio de um “efeito perverso”² notável, uma divulgação gigantesca das técnicas da imagem. Por conseguinte, todas as disciplinas universitárias colaboraram na criação de uma “ciência do imaginário”, exigindo

¹ Conforme salienta Durand, com a formulação de que o símbolo remeteria para algo, mas que não se reduziria a uma única coisa, ou ainda, que o conteúdo imaginário da pulsão pode interpretar-se quer redutivamente como a própria representação da pulsão (semioticamente) quer simbolicamente como sentido espiritual do instinto natural, Jung chega a importante definição de arquétipo. O inconsciente forneceria a “forma arquetípica”, que seria preenchida pelo consciente com a ajuda de elementos de representação. O arquétipo seria como “um centro de força invisível” da psique, uma forma dinâmica ou uma estrutura organizadora de imagens (DURAND, 1995a, p. 56).

² De acordo com Durand, desde a eflorescência romântica no século XIX e, nos dias atuais, com os meios audiovisuais, sobretudo o cinema, amplificaram o clima de alta pressão no qual se compromete toda a cultura e não toda a civilização ocidental. Um dos fatores que contribuiu para esta inflação do imaginário e do mito é a inflação dos meios técnicos de reprodução da imagem (livro, folhetim, romance, fotografia, rádio, televisão, etc.) que criou não um “museu imaginário” e sim um “museu inimaginável” (1982, p. 15-16).

uma transferência de poder revolucionária das pedagogias, políticas e éticas:

[...] toda esta alta pressão imaginária e simbólica na qual vivemos é o sintoma de uma revolução profunda ou, melhor, de uma grande ressurgência do que as nossas pedagogias – para não utilizar um termo pretensioso como *episteme* – tinham cuidadosamente, durante séculos e séculos, recalcado ou, pelo menos, “posto a pão e água” (DURAND, 1982, p. 17).

Para Durand, o homem do século XX pode, finalmente, viver a experiência simbólica autêntica, desde que esta experiência lhe fosse recomendada enquanto antídoto contra a maré avassaladora das imagens passivas que as técnicas forneceram em superabundância. Durand alerta, porém, que isto é possível sob uma tríplice condição, a saber:

[...] consentir na prenhez simbólica e recusar uma pedagogia totalitária do tempo mecanicista; consentir na inserção numa tradição rica em imagens e recusar as reduções do imaginário a imagens mentais tão pletóricas na nossa “civilização da imagem”; aceitar por fim o esforço de recondução hermenêutica e recusar a idolatria da história. São três condições que exigem pragmaticamente um *retiro* espiritual que possa subtrair cada dia um certo número de horas ao mecanismo iconoclasta da nossa civilização. Porque é tão comum dar à nossa civilização o título de “civilização do lazer” como o de “civilização da imagem” (DURAND, 1995b, p. 50, grifo do autor).

Pode-se dizer, portanto, que há uma coerência de sentido entre as imagens, o imaginário e os símbolos, que se firma por meio de uma dialética entre a unicidade do pensamento e de suas expressões simbólicas. Uma afinidade deste tipo, formadora de imagens significativas para o imaginário, não pode ser estudada de forma redutora. O próprio plano simbólico coloca as imagens na raiz de qualquer pensamento e, só assim, se colocando na perspectiva simbólica, é que se torna possível estudar os arquétipos fundamentais da imaginação.

Durand ilustra que esta tentativa de classificação das motivações simbólicas já havia sido feita por Krape (símbolos celestes e terrestres), Eliade (símbolos uranianos, agrários) e

Bachelard (fenomenologia da matéria: água, terra, ar, fogo) e, em hipótese alguma, o termo “estruturas” do imaginário deve ser entendido em seu sentido metódico de forma parada. Ao contrário, o substantivo “estrutura” do imaginário designa, em sua etimologia, a palavra “forma” que, por sua vez, está sujeita a transformações, construindo tanto um modelo que serve para classificação quanto de objeto de modificação do campo imaginário: “uma estrutura com uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens” (DURAND, 2002, p. 64).

Percorrendo o trajeto antropológico, Durand pensa esta “constelação de imagens” e as “estruturas do imaginário” em termos de conteúdos dinâmicos, como meio fundamental para compreender as bases míticas do pensamento humano, levando em conta a homologia do psíquico, do cósmico, do social e biológico, até chegar à conclusão de que o pensamento humano passa por articulações simbólicas.

Dessa forma, Durand tece uma divisão entre as imagens que compõem o universo imaginário humano em termos de Regime Diurno e Regime Noturno das imagens. O Regime Diurno é marcado pela antítese, separação e antinomias; representa a luta contra a passagem temporal e contra a morte. De um modo geral, este regime define-se pelas antíteses da presença e ausência, ser e não-ser, ordem e desordem. Pode ser descrito como regime dualístico e antitético por natureza, tendo como constelações simbólicas primordiais os esquemas diairéticos e ascensionais e o arquétipo da luz. Para Durand,

O *Regime Diurno* da representação, pelo seu fundamento diairético e polêmico, repousava sobre o jogo das figuras e imagens antitéticas. [...] todo o sentido do *Regime Diurno* do imaginário é pensado “contra” as trevas, é pensado contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo moral. (DURAND, 2002, p. 188, grifos do autor).

Deste modo, o Regime Diurno é uma espécie de antítese do tempo e das suas múltiplas facetas. Apresenta-se carregado de figurações verticalizantes e do semantismo diairético, cujo

Cetro e o Gládio são as ilustrações mais significativas deste dinamismo das imagens. Durand salienta que o Regime Diurno poderia ser definido em termos de um “trajeto representativo que vai da primeira e confusa glosa imaginativa implicada nos reflexos posturais até a argumentação de uma lógica da antítese e ao ‘fugir daqui’ platônico” (2002, p. 190). Neste sentido, as imagens da dominante postural, das armas, dos rituais de elevação e purificação configuram o quadro arquetípico do Regime Diurno, que consagra ao fundo das trevas o brilho vitorioso da luz – a reconquista das valorizações negativas das imagens do animal, das trevas e das águas sombrias pela valorização positiva das armas cortantes e dos guerreiros combatentes, dos ritos de purificação e ascensão e do raio fumegante da luz.

No contraponto do Regime Diurno das pulsões do devir e da iluminação, surge outro que sucede o regime heróico e antitético pelo regime do eufemismo. Trata-se do Regime Noturno das imagens em que não só a noite sucede ao dia, como também, e sobretudo, às trevas nefastas, em uma espécie de eufemização dos horrores e terrores brutais, constituindo-se pela inversão radical do Regime Diurno.

O Regime Noturno encontra-se relacionado ao signo da conversão e do eufemismo: da inversão do valor afetivo atribuído às faces do tempo e da procura e descoberta de um fator de constância da fluidez temporal. A inversão do conteúdo afetivo das imagens opera-se quando “no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora” (DURAND, 2002, p. 198).

Conforme o precedente, há uma forte oposição entre os dois regimes do imaginário. Se no Regime Diurno as imagens gravitam em torno dos esquemas ascensionais e diairéticos, promovendo imagens purificadoras e heróicas, no Regime Noturno há uma identificação das imagens com os mistérios da intimidade, da procura do tesouro, do repouso sepulcral e dos alimentos terrestres, direcionando-se para a simbologia da digestão e da descida. No entanto, os símbolos noturnos não chegam a se libertar das impressões diurnas, mas nota-se uma

eufemização e antífrase da noite, em termos de iluminação.

No dizer de Durand, o Regime Noturno do imaginário tende a ligar as imagens umas às outras sob a forma de narrativas dramáticas ou históricas, aproximando-se da simbologia mítica. O mito é uma narrativa em que não importa só o encadeamento da narrativa, mas também o sentido simbólico dos termos, porque o mito é discurso e, como tal, reintegra uma certa linearidade do significante. Este, por sua vez, subsiste enquanto símbolo e não enquanto signo lingüístico arbitrário – o mito é presença semântica, formado de símbolos que contém seu próprio sentido e que não pode ser traduzido sob pena de um empobrecimento semântico. O mito “é uma repetição rítmica, com ligeiras variantes, de uma criação. Mais do que *contar*, como faz a história, o papel do mito parece ser o de *repetir*, como faz a música” (DURAND, 2002, p. 361, grifos do autor).

Segundo Durand, o mito constitui a dinâmica do símbolo, pois “é o mito que, de algum modo, distribui os papéis da história e permite decidir aquilo que <faz> o momento histórico, a alma de uma época, de um século, de uma idade da vida” (DURAND, 2003, p. 87). Nesta perspectiva, o mito é o referencial a partir do qual se pode compreender a própria história, atestando-a e legitimando-a. A dinâmica do símbolo constitui o mito, consagrando a mitologia como “mãe” da história.

No que diz respeito às imagens simbólicas, Durand destaca que o símbolo é uma “representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (DURAND, 1995a, p. 12, grifo do autor). A imagem simbólica aparece como “transfiguração” de uma representação concreta através de um sentido abstrato. Assim, o símbolo evoca um sentido ausente, remetendo sempre para um “indizível e invisível significado” (1995a, p. 16). A virtude do símbolo consiste em assegurar, no seio do mistério pessoal, a presença da transcendência. Por isso, todo simbolismo é uma espécie de *gnose* – um processo de mediação por meio do conhecimento concreto e experimental, um conhecimento salvador, que proporciona a liberdade. E, sendo assim, o símbolo se revela como “a alquimia da

transmutação, da transfiguração simbólica”, por meio da qual se efetua a experiência de uma liberdade. Mais do que isso, “o poder poético do símbolo define a liberdade humana melhor do que qualquer especulação filosófica”, uma vez que esta última vê na liberdade uma escolha objetiva, ao passo que, na experiência do símbolo, “a liberdade é *criadora* de um sentido: ela é *poética de uma transcendência* no seio do sujeito mais objectivo, do mais implicado no acontecimento concreto” (DURAND, 1995a, p. 33, grifos do autor).

Para Mircea Eliade, o pensamento simbólico é consubstancial ao ser humano; ele precede à linguagem e à razão discursiva: imagens, símbolos, mitos respondem a uma necessidade e preenchem a função de revelar as mais secretas modalidades do ser. Estudar este pensamento simbólico permite desvendar melhor o homem e esta parte da humanidade que é anterior à História. Essa parte a-histórica do ser humano traz a marca da lembrança de uma existência mais rica e mais completa. O inconsciente não é povoado apenas por monstros, mas também é morada dos deuses, deusas, heróis, fadas e ajuda o homem a libertar-se e aperfeiçoar sua iniciação (ELIADE, 1996, p. 10).

As imagens e símbolos jamais desaparecem da atualidade psíquica do homem. Eles podem mudar de aspecto, mas sua função é perene. Há, no homem moderno, toda mitologia ou uma teologia escondida na vida, uma série de imagens envelhecidas e de mitos degradados. Mesmo sendo livre para menosprezar as mitologias e as teologias, isso não significará que ele deixará de se alimentar dos mitos decadentes e das imagens degradadas: “a extirpação dos mitos e dos símbolos é ilusória” (ELIADE, 1996, p. 15).

Assim, “ter imaginação” implica gozar de uma riqueza interior, de um fluxo espontâneo de imagens. A imaginação encontra-se relacionada à idéia de representação e imitação – a imaginação imita as imagens, reproduzindo, reatualizando e repetindo-as infinitamente. No dizer de Eliade, ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade, uma vez que “as Imagens têm o poder e a missão de *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem ‘falta imaginação’: ele é cortado

da realidade profunda da vida e de sua própria alma” (1996, p. 16, grifos do autor).

Na concepção de Gaston Bachelard, mais do que a faculdade de “formar” imagens, a imaginação constitui a faculdade de “deformar” as imagens fornecidas pela percepção, porque ela liberta o homem das imagens primeiras, mudando-as (2001a, p. 1). Bachelard afirma que se não há mudança de imagens ou união inesperada das imagens não há imaginação; há simplesmente percepção, lembrança, memória familiar – “se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação” (BACHELARD, 2001a, p. 1, grifos do autor).

De acordo com Bachelard (2001a), o vocábulo que fundamenta a imaginação, ao contrário do que muitos pensam, não é “imagem”, mas “imaginário”, uma vez que o valor de uma imagem se mede pela extensão de sua auréola imaginativa, e não o inverso. É graças ao imaginário que a imaginação torna-se aberta e evasiva, fazendo com que as imagens adquiram mobilidade e possam ativar a imaginação, pois uma imagem estável e acabada cessa a imaginação, tornando-se pensamento sem imagens.

O caráter fundamental de constituição das imagens é sua mobilidade; esta capacidade de modificação e facilidade de mover-se. As imagens adquirem vida e fertilidade imaginativa e criativa pelo poder de deslocamento e movimentação. Esta mobilidade das imagens é facilmente identificada na imaginação literária, mais precisamente, na imaginação poética. Por meio da imaginação, o leitor abandona-se ao ato de imaginar, ausentando-se e lançando-se a uma vida nova, a imagens novas e renovadas pela criação imaginante. É como se o sonhador se deixasse ir à deriva sem saber ao certo qual o curso ordinário que esta ausência sem lei ou devaneio o conduziria. A imaginação é uma viagem que leva a caminhos evasivos, fugidios e imprevisíveis.

Na linguagem imaginante da poesia, o poeta lança “convite à viagem”, através da qual o leitor poderá sentir um impulso, que põe em marcha o devaneio dinâmico das imagens em

movimento e transcendência. Essa viagem deve conduzir a um sonho poético, a uma vida imaginária que terá um verdadeiro sentido vital. A viagem imaginária promovida pela mobilidade das imagens poéticas diz respeito ao mobilismo imaginado, ao psiquismo aéreo que projeta o ser no infinito imaginativo. No reino do imaginário, a imaginação é uma das formas da audácia humana e do dinamismo renovador (BACHELARD, 2001a, p. 8).

Na acepção de Ana Maria Lisboa de Mello, mito, poesia e imaginário aparecem como termos correlatos. Para a autora, a relevância do mito enquanto expressão do imaginário coletivo, que dá forma à produção cultural da humanidade, tem despertado o interesse de estudiosos e a diversidade de enfoques teóricos. No dizer de Mello, o conceito de mito resiste a uma definição estanque, que limita a sua amplitude e pluralidade (MELLO, 2002, p. 30).

Conforme Mello, o mito é uma narrativa instauradora e organizadora de sentidos, que possibilita ao homem sua integração no mundo, na comunidade, na família e suas relações com o plano divino, pois ele segue a trajetória dos heróis míticos, no que diz respeito aos “paradigmas de posturas morais e éticas, que, projetadas especularmente na criação imaginária, fornecem modelos de conduta humana” (MELLO, 2002, p. 242)

A força e a magia do mito, segundo Mello, explicam a sobrevivência de seus elementos na produção literária de todos os tempos, uma vez que o mito constitui a matéria-prima das criações artísticas em todas as suas manifestações, além de ser a linguagem que melhor responde “à necessidade humana de sair temporariamente do mundo prosaico e profano para se abeberar nessa fonte inesgotável de sentidos” (MELLO, 2002, p. 242).

O caráter plurissignificativo do mito o aproxima da literatura e, mais ainda, da poesia lírica, pois é na poesia “que se sente o constante renascimento da mitologia” (MELLO, 2002, p. 243). A poesia tem em sua origem uma forte associação com o mito, uma vez que, os relatos míticos propiciam o surgimento de cantos, hinos e celebrações divinas, que enfatizam a mensagem mítica. Assim, a poesia apresenta profunda afinidade com o mito, pois os poetas fazem renascer ou regenerar símbolos arquetípicos, próprios da produção mítica, por meio da

imaginação (MELLO, 2002, p. 43).

Na poesia, a linguagem conserva a integridade das fórmulas mágicas dos cantos míticos: “a linguagem é, sobremaneira, ambígua, polissêmica, equívoca, e, por tudo isso, rica e inesgotável” (MELLO, 2002, p. 244). A poesia, a exemplo do mito, é revelação e ruptura com o prosaico e realiza um hiato no tempo e no espaço profanos para dar lugar ao sagrado e epifânico. O poema enseja o encontro do homem consigo mesmo, mostrando a interioridade do sujeito poético, exprimindo e revelando a condição do homem no mundo. Com isso, a poesia comprova a unicidade existente entre o homem e o mundo. Assim como o mito, a poesia assume uma dimensão de desvelamento, uma vez que a “palavra poética provém do interior do homem e nele tem ressonância, funcionando como recurso de auto-revelação” (MELLO, 2002, p. 53).

A palavra do poeta é a voz e a palavra do mundo, o que faz com que mito e poesia sejam produções da cultura humana que têm em comum o uso da linguagem. A imagem simbólica e o ritmo são os elementos-chave que direcionam a significação do poema e procedem à revelação própria do poetizar lírico (MELLO, 2002, p. 57). A imaginação, por sua vez, implica movimento – ação imaginante – através da qual uma imagem presente leva a pensar em outra ausente (MELLO, 2002, p. 71).

Bachelard assegura que é pela “intencionalidade” da imaginação poética que a alma do poeta encontra a abertura “consciencial” de toda verdadeira poesia (2001b, p. 5). Embora na psicologia o devaneio possa ser entendido enquanto fuga para fora do real ou “distensão psíquica” e, portanto, destituído de memória; o devaneio poético não pode ser visto nesta perspectiva, uma vez que se trata de um devaneio de crescimento e não de descida ou obscurantismo (BACHELARD, 2001b, p. 6).

O devaneio poético é marcado por uma polifonia dos sentidos; é um impulso de imaginação: “O devaneio poético escrito, conduzido até dar a página literária, vai, ao contrário, para nós um devaneio transmissível, um devaneio inspirador, vale dizer, uma

inspiração na medida dos nossos talentos de leitores” (BACHELARD, 2001b, p. 7). Diferentemente do sonho, o devaneio não se conta. Para comunicá-lo a outrem é preciso escrevê-lo com emoção e gosto, procurando reviver o melhor ao transcrevê-lo. Um poema pode congrega os devaneios e reunir sonhos e recordações, porque “o devaneio ilustra um repouso do ser”, no qual “o sonhador e seu devaneio entram de corpo e alma na substância da felicidade” (BACHELARD, 2001b, p. 12).

Valendo-se do método fenomenológico³, Bachelard propõe (re)examinar com um olhar novo as imagens fielmente amadas e fixadas em sua memória, a fim de trazer à luz a tomada de consciência e apreender o próprio ser do homem por meio das imagens poéticas. Isto torna-se possível graças a qualidade das imagens poéticas de iluminarem com sua luz própria a consciência humana.

Para Claude Esteban, Bachelard restitui ao poema a consistência orgânica original, uma vez que para o filósofo, a palavra, mais do que signo, é sinal, é sintoma de ser. Esteban chama a atenção ao fato de que, para Bachelard, a imagem poética identifica-se com o devir de uma palavra, que, liberta do conceitual, vem irradiar-se sobre o espaço psíquico do sujeito e da memória. A palavra, quando “Reconquistada pelo poeta em sua novidade”, não produz imagem, ela passa a ser imagem, “sem processo mediador, sem intervenção obrigatória de nossa faculdade de reprodução ou arranjo combinatório das percepções anteriores” (ESTEBAN, 1991, p. 92).

A imagem poética apresenta-se como uma epifania súbita e imprevisível da palavra, ou na expressão de Bachelard, “um novo ser da linguagem”. A imaginação, por sua vez, constitui o meio mais seguro de ultrapassar as leis da lógica e de permitir “a comunicação e talvez a

³³Fundada pelo filósofo Edmund Husserl, a fenomenologia consiste em liberar a análise literária de seu compromisso cientificista. Caracteriza-se, principalmente, pela abordagem dos problemas filosóficos segundo um método que busca a volta “às coisas mesmas”, numa tentativa de reencontrar a verdade nos dados originários da experiência, entendida esta como a intuição das essências. Conforme declara Roberto Acízelo de Souza (1991, p. 58), a fenomenologia parte do princípio de que o fenômeno literário “é conatural à sua teoria, razão por que é necessariamente poética a reflexão acerca do poético”.

reconciliação do Interior e do Exterior, do Ínfimo e do Imenso, da Gravidade e da Falta de Gravidade” (ESTEBAN, 1991, p. 92). Nas palavras de Esteban, o imaginário faz com que o Eu descubra que não está sozinho, pois, como aponta o próprio Bachelard, “Os devaneios mais profundos são freqüentemente comunicáveis” (BACHELARD *apud* ESTEBAN, 1991, p. 99).

Na perspectiva de Malrieu (1996), a imaginação criadora é apresentada enquanto poder inexplicável e o imaginário surge como o estabelecimento de correspondências entre domínios distintos, como a descoberta de uma identificação do sujeito com outro eu. O imaginário torna-se a expressão de uma simpatia que se sente pelos seres a quem o sujeito se encontra ligado, constituindo uma forma elementar de representação dos possíveis, indispensável ao desenvolvimento da inteligência.

Para Malrieu, a construção do imaginário mítico processa-se em dois níveis distintos: afetivo e social. No primeiro, o imaginário é dotado de um substrato afetivo, consistindo em uma tentativa de domínio das coisas e dos seres. Trata-se de um imaginário fugidio e não organizado, como o do sonho e do devaneio. O imaginário afetivo, isolado, não teria força suficiente para conduzir o mito, pois o inconsciente primitivo, intrínseco a cada indivíduo, não serve de fundamento ao recurso do imaginário enquanto conduta social. No segundo nível, porém, intervêm o enriquecimento deste imaginário por meio da tradição mítica, na qual se percebe uma influência das regras sociais, dos modelos religiosos, as relações entre os sexos, as classes etárias, as corporações: “O imaginário mítico surge como diálogo entre o indivíduo e o seu grupo. Este coloca as questões, sugere as respostas, enquanto o primeiro, testa, nas suas tarefas, a validade de ambas” (MALRIEU, 1996, p. 79).

A imaginação, como afirma Malrieu, “põe a descoberto um real oculto e desconhecido, escondido sob o real conhecido”, fazendo com que o ser humano veja, escute e pense que existem outras realidades a que ele não está habituado (1996, p. 81). A arte, por exemplo, move o desejo de criar formas novas a partir de elementos que se encontram disponíveis ao

homem e afirmam sua existência real, pois revela o que há de enigmático em seu ser: “A arte tem por função, não a expressão de uma realidade preexistente mas, partindo das inquietações próprias da época, de pôr em dúvida as instituições e propor novos projetos culturais” (MALRIEU, 1996, p. 96).

No reino da imaginação, as imagens são instrumentos da construção do imaginário, pois “a imagem é um momento, não apenas da tomada da consciência confusa das tendências e das atitudes, mas também da constituição destas” (MALRIEU, 1996, p. 116). No decurso do ato de imaginar, as tendências tomam forma e fixam-se por meio dos objetos que elas põem em evidência. As imagens encontram-se integradas em um todo e em uma forma que lhes conferem uma função e um sentido.

De acordo com Malrieu, o ato de imaginar consiste na recuperação de um passado com o intuito de transfigurá-lo, operando um movimento em direção ao futuro – uma progressão ou projeção. Neste sentido, o imaginário é, de certa forma, “imitação do passado, tal como o simulacro do qual decorre”, mas trata-se de “uma imitação deformada pelo próprio mecanismo da projeção, que mais não pode fazer a não ser transformar os preceitos, [...] condicionando-os a tornarem-se, sem apelo nem agravo, diferentes daquilo que são” (MALRIEU, 1996, p. 130).

O imaginário difere do conhecimento conceptual tanto pelo seu caráter de transformação quanto pelo imediatismo da transferência simbólica, pois diz respeito a um conhecimento que se apresenta como uma revelação, em que uma única imagem invade uma forma de estar e não a estrutura das coisas (MALRIEU, 1996, p. 227).

A atividade da imaginação é um fator de procura e de superação, englobando aspectos baseados em emoção, simulacro e imitação. A imaginação é a expressão de uma insatisfação relativa a comportamentos instituídos, de um desejo de sair de si mesmo; é um meio de aceder à existência segundo outrem – um outro que não é o indivíduo concreto, mas uma pessoa reconstruída a partir das aspirações do sujeito (MALRIEU, 1996, p. 239).

Se, como afirma Bachelard, a imaginação consegue fazer as correspondências entre as imagens e as palavras, revelando um lirismo inesgotável, estudar a imaginação pela obra poética, pela palavra tem a vantagem de possibilitar uma ampliação das imagens. A poesia, por sua função de despertar a imaginação, suscita imagens que estão nos sonhos e devaneios do ser humano. E, neste sentido, Octavio Paz aponta para a relação entre o universo poético e imaginário, ao afirmar que “A poesia exercita nossa imaginação e assim nos ensina a reconhecer as diferenças e a descobrir as semelhanças” (PAZ, 1993, p. 147).

O mundo da operação do pensamento poético é o campo da imaginação e esta consiste, essencialmente, na faculdade de relacionar realidades contrárias ou dessemelhantes. No dizer de Paz, todos os recursos da poesia contribuem para produzir imagens nas quais se juntam todos os tipos de relações, porque cada poema representa um “pequeno cosmo animado” (PAZ, 1993, p. 147).

Assim, a poesia é o fio condutor das imagens e da imaginação, ela suscita uma tomada de consciência dos fenômenos que ocorrem na alma do sonhador. A poesia é força capaz de dar sentido a vida e clarificar a história ou a própria existência, pois ela promove o encontro do homem consigo mesmo por meio da imaginação. Por sua capacidade imaginante, o ser humano transforma a poesia em campo sensível para a revelação de sua condição original, abre as fontes do ser e se lança em uma viagem onírica, pelos campos sensíveis da memória, dos sonhos e devaneios e da imaginação.

O imaginário, por sua vez, não pode estar separado da noção de imagem, pois, como afirma Claude-Gilbert Dubois, o imaginário simbólico é um modo de significação constituído em linguagem, não a partir de signos lingüísticos, mas sim, de imagens significantes. Dubois explica que o imaginário situa-se com relação a dois termos que podem ser classificados como móveis e relativos. São eles: o realismo e a loucura. No entanto, o imaginário não pode ser confundido com a loucura, nem se opõe ao realismo. Ele se fundamenta em uma convenção e em uma ilusão. O autor chama de imaginário “o resultado visível de uma energia psíquica

formalizada individual e coletivamente” (DUBOIS, 1995, p. 22).

Dubois acrescenta, ainda, que o homem vive em florestas de símbolos, cuja face, familiar ou enigmática, o incita a fazer correspondências e atribuir sentidos. O imaginário serve de “meio de dar outro sentido, de atribuir um sentido por outros por meios além da atividade mecânica superficial” (1995, p. 47).

A respeito da aproximação da poesia com a magia ou a imaginação, Hugo Friedrich sublinha a severidade da magia poética, afirmando que se trata de uma “fusão da fantasia com a força do pensamento” (FRIEDRICH, 1978, p. 28). O autor assevera que é da magia que Novalis deduziu o conceito de que cada palavra é um encantamento. O poeta é como um mago que encanta as palavras. A linguagem é capaz de determinar o processo poético, uma vez que há possibilidade de se criar um poema a partir de um processo combinatório operado tanto por elementos sonoros e rítmicos quanto por fórmulas mágicas: “O lírico se converte em mágico do som” (FRIEDRICH, 1978, p. 50).

Este parentesco entre poesia e magia é muito antigo e remete à mitologia. Depois de haver sido relegada, pelo Humanismo e Classicismo, a mitologia renasce, ainda com os românticos, e ganha vigor na estrutura da lírica moderna, buscando apoio na magia da linguagem, pois “mediante o operar com as possibilidades sonoras e associativas da palavra, se destacam outros conteúdos de sentido obscuro, mas também mistérios, como as forças mágicas da sonoridade pura” (FRIEDRICH, 1978, p. 52).

Para o poeta e crítico literário João Manuel Simões, a parceria existente entre a poesia e o universo imaginário pode ser sentida pelo fascinante jogo lúdico (quase encantatório) da alquimia verbal. A poesia é exercício espiritual: “ato litúrgico celebrando a beleza implacável, a poesia, nas suas múltiplas facetas, sob os seus incontáveis disfarces, esconde sempre terríveis enigmas. Decifrá-los constitui, a um só tempo, o suplício e o deleite do exegeta” (SIMÕES, 1991, p. 26).

Na lírica de João Manuel Simões, este parentesco da poesia com a magia, imaginação,

sonho ou fantasia aparece de forma sutil nos poemas em que o poeta trata do fazer poético. A poesia é vista, simultaneamente, como “alquimia verbal” e “exercício mágico”, o que demonstra que no ato de construção poética o poeta mescla, aos aspectos artesanais de escrita e elaboração poética, outros elementos que pertencem ao plano da imaginação e ao domínio do imaginário.

No poema “43”, a criação ou “invenção” de um poema surge como um “ato litúrgico” da escrituração poética, formada por uma teia complexa e de difícil definição:

A máquina do verbo,
esse tear de espantos.

Poesia. Ato litúrgico, ofício
mágico? Epifania da beleza
em transe? Geometria simbólica,
álgebra cantante? Caligrafia
do inefável? Ou moenda que mói
o trigo das metáforas?

Poeta. Sempre
um tecelão de assombros.
Perpetuamente tece
a sua teia:
arco-íris de música
e verdade.
(SIMÕES, FM, 1993, p. 43)

Neste poema, o eu lírico deixa transparecer que a aura imaginativa e transcendental que a poesia inspira vem da força do verbo, ou seja, da palavra poética, este “tear de espanto” capaz de despertar emoções e sentimentos indecifráveis. Tão indefinidos que o sujeito lírico formula várias perguntas ou alternativas para defini-la, sem encontrar uma resposta certa, preferindo deixar para que o leitor faça sua escolha e veja qual a melhor alternativa para definir a dimensão da magia poética.

Porém, qualquer uma das “opções” ou “alternativas” que o eu lírico propõe ao leitor, implicará na seleção de uma definição de poesia que atende ao plano quase “sobrenatural”,

pois, seja ela um exercício mágico, epifania da beleza, geometria simbólica ou caligrafia do inefável, sua essência ultrapassa a simples nomenclatura verbal para se transformar em transcendência, epifania e revelação. Muito mais do que ornamentação das palavras, a poesia possui a função de provocar algum sentimento ou emoção no leitor, por meio desta “operação alquímica” com a “máquina do verbo”.

O poeta, por sua vez, possui a capacidade de lidar com a palavra, fazendo com que ela transcenda seu poder significativo de signo lingüístico e alcance a plenitude simbólica e mágica. Ele é como um “tecelão de assombros”, já que é da “transfiguração” que ele fará na “máquina do verbo” que determinará se a poesia atingiu ou não sua função imaginativa de “tear de espanto”.

A teia de palavras com que o poeta tece o poema será “arco-íris de música e verdade”. Além desta capacidade de provocar um certo “espanto”, a poesia também está comprometida com a sintaxe do canto e com a verdade, pois, como afirma Hegel, o poeta precisa fazer com que os sentimentos sejam autênticos, capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações (HEGEL, 1980, p. 218).

O poeta é, portanto, semelhante a um “arquiteto” ou “obreiro” da palavra, aquele que move e desloca seu sentido, e, por meio de analogias, metáforas e correspondências, promove a centelha de luz poética que emerge das páginas brancas pelas mãos do poeta tecelão e artesão do verbo.

O poema “Words, words, words” é significativo no que diz respeito à força e magia da palavra poética, mas também mostra, por outro lado, que a poesia não é feita só de palavras. No fazer poético, o poeta alia, ao seu trabalho artesanal com a linguagem, outro elemento de igual valor – a inspiração:

Palavras? Palavras são
a lenha que faz arder
a fogueira da poesia.

Mas somente a inspiração
(fósforo na lixa breve
aceso) pode fazer
com que a chama, intensa ou leve,
torne a negra noite dia.
(SIMÕES, AC, 2006, p. 92)

Ao interrogar sobre o que são as palavras, o sujeito poético apresenta uma bela imagem que, de certa forma, sintetiza uma possível definição para a poesia. Esta é como uma fogueira, cuja lenha são as palavras. No entanto, para acender esta fogueira, o poeta necessita de um fósforo especial que recebe o nome de inspiração. É somente com este fósforo que as palavras podem incendiar, fazendo com que a poesia queime, com chamas intensas ou leves, dependendo da quantidade de lenha ou palavras. No contato do fósforo-inspiração com a lenha-palavra a fogueira-poesia atinge chamas capazes de tornar a noite negra em claro dia, ou seja, capaz de transmutar sentimentos, clarear a existência e iluminar a vida.

Nota-se, com isso, que a poesia é dotada de uma força maior e transformadora, suficientemente grande para ativar a imaginação. A força das palavras e o poder da inspiração e imaginação do poeta dão conta da operação de transfiguração da palavra em palavra poética, criando a poesia.

No poema “Tessitura” é possível identificar uma matéria nova no tear do poema. Nem só de “words, words, words” e inspiração o poema é feito, mas também de sonho, ilusão, magia e fantasia:

O poeta, tecelão,
produz, no tear da poesia
(feito de sonho e ilusão),
de seus poemas a teia,
com linha de fantasia.
No inverno ou no verão,
lua nova ou lua cheia,
faça noite ou faça dia,
em silêncio (e solidão),
o tecedor tece – cria.
(SIMÕES, AC, 2006, p. 88)

Para compor a tessitura do canto poético, o poeta necessita reunir uma série de matérias que se encontram em um plano imaterial. A operação alquímica da palavra por meio da inspiração não é suficiente para designar a “aura mágica” da poesia. É preciso que ela tenha uma outra matéria para que o poeta efetue a argamassa com a qual edificará a tessitura da criação.

Quando, onde e como o poeta fará esta tessitura não tem relevância, pois o que realmente importa é que neste poema que será criado não falte sonho e ilusão, ou seja, que ao tecer seu poema, o poeta utilize uma linha especial – uma linha de fantasia – com a qual ele tecerá a teia do poema. Assim, fantasia e palavra constituem os fios que ligam esta trama do poema, formando uma composição de sonho, em que é possível encontrar uma forte relação entre o universo imaginário e poético.

A fantasia, de acordo com o poeta Samuel Taylor Coleridge, apresenta profunda afinidade com a imaginação e com a memória, embora admita que a imaginação seja superior à fantasia por ser mais original e criativa; aparecendo como uma autêntica potencialidade criadora que se desdobra em primária e secundária. A imaginação primária é o agente primordial de toda a percepção humana e de onde emerge a imagem; a imaginação secundária, por sua vez, é como um eco da imaginação primária, pois coexiste com a vontade consciente. As duas diferem-se pelo grau e forma de atuação, uma vez que a imaginação secundária tem o poder de diluir a imagem para recriá-la (COLERIDGE, 1917. In: LOBO, 1987, p. 201).

No poema “Tessitura”, a fantasia é a linha com a qual o poeta tece a trama poética, mas ela também aparece relacionada à imaginação, constituindo um instrumento que ajuda o poeta a moldar sua criação: a fantasia é o fio que liga a palavra e a inspiração na construção poética, uma vez que o ato poético requer “operação alquímica” com o verbo e “operação imaginativa” com a criação. De qualquer forma, o elemento da imaginação aparece associado à composição poética, o que aponta, novamente, para a intersecção entre o fazer poético e o

universo imaginário.

No soneto “Teoria do Pastor”, o poeta é comparado a um pastor que apascenta seu rebanho onírico de palavras, mesclando criação e imaginação:

Em silêncio e tranqüilo, eis que apascento
meu rebanho infinito de palavras
brancas, azuis, algumas roxas, outras
da cor da luz sutil em que me invento.

Doce rebanho, caminhando, lento...
Ante os meus olhos de pastor insone,
vai mastigando as pétalas do verbo,
docemente tangido pelo vento.

É meu rebanho. Foi por mim criado
com imaginação, na fantasia
em cuja linfa, sem querer, me afundo.

É meu rebanho onírico, sagrado,
regressando ao redil da poesia,
indiferente aos lobos deste mundo.
(SIMÕES, AV, 2002, p. 91)

Percebe-se que os elementos constituintes da trama poética encontram-se dimensionados à criação e transfiguração da palavra e ao universo imaginário e onírico. Para regressarem ao redil da poesia, as palavras precisam ser (re)criadas pelo poeta, este pastor incansável e vigilante que não deixa seu rebanho onírico dispersar, protegendo-o sempre dos “lobos deste mundo”, que podem oferecer perigo à poesia, como “profanizar” este “sagrado” rebanho de que fala o eu lírico.

No entanto, o pastor insone permanece fiel à sua missão de criação imaginativa, pois seu rebanho de palavras tem regressado ao redil, indiferente aos “lobos deste mundo”, o que demonstra, todavia, que a força da fantasia e da imaginação – na textura poética – tem se mostrado eficiente, não permitindo que a poesia perca sua configuração sublime e fantástica. Se as palavras são o alicerce do poema, a fantasia é uma espécie de linfa através da qual o poeta mergulha para compor seu canto onírico e extrair as constelações de palavras e imagens

que povoam o imaginário coletivo e individual. A simples leitura de um poema pode despertar estas imagens, fazendo com que o leitor (re)viva, em sua imaginação, toda uma vida ou recorde uma emoção ou sentimento que tal imagem provocou ou despertou.

Assim, a imaginação e a fantasia não são componentes apenas do imaginário do poeta ou da trama poética. No dizer de Sartre, a “imaginação se apresenta como uma seqüência de pequenos sonhos instantâneos seguidos de bruscos despertares” (1964, p. 104). A relação entre a poesia e o imaginário encontra sua fundamentação justamente nesta capacidade que a poesia tem de despertar a imaginação, de fazer com que o leitor experimente estes pequenos instantes de sonho e devaneios, despertando-se em seguida.

Nos versos do soneto “Arquitetura & Música”, a voz lírica afirma que a composição do seu canto, independente de ser sacro ou pagão, possui a forma translúcida de um sonho:

Com estrofes de mármore e cristal
e versos feitos de ouro, luz e espanto,
eu construo o palácio do meu canto
lírico ou polifônico, sensual.

Há nele notas doces de acalanto,
e sons graves de infrene temporal.
E tem na melodia, bem ou mal,
a filigrana onírica do encanto.

Esse canto imperfeito que eu componho
(sacro ou pagão, que importa? Tanto faz)
tem a forma translúcida de um sonho

que eu sonho enquanto sonho, já desperto,
tendo na mão a pena (ó lira audaz!)
que inventa o mundo inteiro no Deserto.
(SIMÕES, SO, 2004, p. 15).

O processo de construção poética é singelo e puro, envolve palavra, espanto e encanto, mas também apresenta uma sintonia com o sonho. Porém, o estado onírico do poeta é diferente, pois trata de um sonho desperto, em que o poeta está consciente de que sua pena – “lira audaz” – trará para o deserto da página um mundo inteiro de sonho, de realidade, de

fantasia e de imaginação. O poeta proclama fazer uma poesia alada, moldada com argila de verbo e imaginação. São estes os componentes essenciais da poesia.

No poema “4”, do livro *Lira de Dom Quixote*, a imaginação apresenta-se como força dinâmica capaz de transformar a realidade e dirigir a vida do homem:

Engana-se quem pensa que eu confundo
moinhos gigantes.
Tudo aquilo que a gente vê no mundo
é o que habita antes
na imaginação.
E tanto o sonho pode ser real
como a realidade
um sonho vão
que se sonha na noite mineral,
parecendo verdade.
(SIMÕES, LQ, 1992, p. 8).

A imaginação parece vir antes que qualquer outra coisa, como se fosse a base das atitudes humanas, como se o homem pudesse ser tudo aquilo que sua imaginação quer que seja. Nestes versos pode-se perceber que os liames entre o real e o imaginário, ou entre a lucidez da loucura e a loucura da lucidez, são mais sutis do que se pensa. Tanto o sonho pode ser real quanto a realidade ilusória. Em se tratando da poesia, estas duas forças se atraem e a imaginação constitui um fenômeno singular e essencial no exercício da operação verbal. O poeta alia as forças da racionalidade à sensibilidade da imaginação, do sonho e da inspiração, promovendo uma poesia reveladora da essência humana, que canta o mundo inteiro a partir da sinfonia das palavras, dos símbolos e das imagens poéticas.

O mundo da operação do pensamento poético é a imaginação, e esta consiste, basicamente, em uma forma de subjetivar o sentido, como salienta Dufrenne (1969). Ela pode ser potência do sonho que traz à luz as agitações e inquietudes do ser. Além disso, a imaginação ainda é criadora e pode “definir o homem como capaz de transpor os limites pelo ‘poder de despertar as fontes’ como bem lembra Bachelard” (DUFRENNE, 1969, p. 161).

A poesia de João Manuel Simões projeta-se como potencialidade da palavra poética e como força imaginativa. Esta consciência das virtudes da palavra e da imaginação faz com que o poeta busque, em sua lírica, novas formas de expressão, seja pela alquimia e direcionamento do “rebanho onírico” das palavras, seja pela magia transcendental das imagens que rondam o imaginário humano. O poeta transita nestas duas potencialidades e, assim, apresenta uma poética portadora de novos sentidos, uma lírica que busca e leva a uma reflexão sobre a “Ars poetica” e para a intrínseca relação existente entre a poesia e o imaginário.

Nas palavras de Cruz, a imaginação é força dinâmica pela qual o homem consegue imaginar mundos e dar sentido à vida por meio de imagens; a poesia, por sua vez, “é o vetor de operacionalização dos instantes vividos, das transmutações da linguagem, da valorização dos sentimentos e das coisas mais simples” (CRUZ, 2001, p. 48). Por meio da imaginação e da concretização da poesia, o ser humano consegue “dar forma às coisas mais tênues, evanescentes e se auto-afirmar” (2001, p. 49). Estas considerações apenas reforçam a designação da poesia enquanto “transcendência, contemplação, força que edifica e revigora o homem frente às vicissitudes da vida. É também ‘milagre’ da linguagem” (2001, p. 49).

A relação entre poesia e imaginário aparece como algo indissociável, uma vez que sua conciliação não só serviu de base para a “ressurgência” dos estudos do imaginário como também tem se mostrado uma fonte para se chegar às bases do pensamento mítico e simbólico. A poesia reúne uma série de valores e imagens que encontram pousada no universo imaginário. Estas imagens vêm ao lume pelas mãos do poeta, que consegue, no ato da criação poética, transformar em poesia aquilo que só tinha existência na imaginação. O fazer poético é repleto de imaginação. Sem a força da imaginação e das imagens que integram o imaginário humano, a poesia não teria toda a capacidade que tem de tocar a imaginação do leitor, fazendo despertar um estado anímico que acompanha o fluxo da imaginação criadora do poeta; nem o poeta seria capaz de compor, só com técnica, uma poesia portadora da capacidade de desvelar

e revelar os enigmas existenciais que acompanham a humanidade e permitem uma retomada do tempo mítico.

Embora o aspecto imaginário seja pertinente ao universo lírico, isso não significa que, no fazer poético, não exista trabalho e construção com a linguagem. Pelo contrário, se não houvesse todo um cuidado com a elaboração do poema, certamente, o “milagre” da linguagem não existiria. É justamente a união entre a linguagem da poesia lírica e a imaginação criadora do poeta, que faz com que a poesia seja este campo fértil através do qual as construções do imaginário podem se manifestar em forma de linguagem e imagem poéticas.

Na lírica de João Manuel Simões, a união entre poesia e imaginário aparece realçada nos poemas em que o poeta deixa transparecer uma visão conceitual sobre a poesia, na tentativa de encontrar uma fórmula que a defina. Nesta tentativa, o poeta mostra seu lado de crítico literário que, consciente da grandiosidade do fenômeno poético, não deixa de exaltar a poesia enquanto reserva de memória, sonho, fantasia, inspiração e imaginação.

Simões afirma que a poesia encontra-se comprometida, desde seu surgimento, “com uma certa e determinada cosmovisão” (SIMÕES, 1991, p. 13). Nesta imensa “fábrica” da poesia, sua matéria-prima – a palavra – torna-se um instrumento ativador de sonhos e desencadeador de imaginação. Tentar definir a poesia é uma tarefa árdua (senão impossível), pois ela é feita para sentir e fruir. Em sua fórmula, os componentes são dotados de magia e encanto, sua tessitura é composta por fios de fantasia e as palavras são revestidas de uma alquimia verbal. Definições como estas são constantes na lírica de Simões e fomentam uma concepção de poesia que se liga intimamente à aventura ontológica que desemboca no centro das construções do imaginário.

■ POESIA: A FÁBRICA DOS SONHOS

Desde a formulação clássica de Aristóteles (2005), segundo a qual todas as artes, de

um modo geral, seriam imitações e a poesia estaria ligada à propensão congênita e natural do homem em imitar⁴, pode-se dizer que a poesia tem oferecido com frequência, com maior ou menor felicidade, constantes tentativas de definição e, permanentemente, surgem novas alternativas. Apesar do vasto repertório conceitual, a poesia não tem se desvencilhado de uma de suas principais matérias: a linguagem. Esta, ao longo dos séculos, tem sido vista ora com rigor formal e racional (regida por Apolo) ora como elemento inspirador e idealizado (regida por Dionísio). A divergência conceitual envolve aspectos históricos e literários que passam pelo crivo delicado de uma classificação que tende a restringir a poesia (ou a literatura em geral) a um “período literário”.

Embora seja ponto pacífico que estas definições por “períodos” literários não sejam tão fechadas e estanques, para fins didáticos, elas continuam presentes nos estudos literários. Conforme esclarece Salete de Almeida Cara (1986), poder-se-ia dizer, a partir disso, que, na Antiguidade, a poesia nasce de uma expressão pessoal ligada diretamente à música. No Renascimento, aparece uma visão mais normativa e perceptiva de poesia, com ênfase nos esquemas classificatórios. No Romantismo, por sua vez, acontece uma explosão tanto da teoria quanto da prática poética, ou seja, ocorre uma revolução do conceito de poesia e o poeta passa a ocupar um novo papel na sociedade. A poesia adquire um prestígio inusitado e aparece ligada ao elemento da magia e imaginação. No entanto, é no Modernismo que o poeta adquire uma visão mais crítica da linguagem, entrando em crise a “expressão pessoal”, isto é, inicia a “idade crítica” tanto para o poeta quanto para os teóricos e críticos.

Desde o advento do Romantismo, a palavra de ordem da poesia deixou de ser a *mimesis* aristotélica e passou a ser a “expressão inspirada de uma alma”, afirma Cara. O poeta

⁴⁴A poesia nasceu desta qualidade natural e dessa tendência à imitação, melodia e ritmo, mas a poesia se diversificou de acordo com o gênio de cada autor, já que uns representam as ações nobres de pessoas e outros imitam as ações inferiores, dando origem aos gêneros da tragédia, epopéia, comédia e poesia. Todas as artes efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, mas há aquelas que se valem de todas as formas, como a poesia ditirâmbica, que utiliza o ritmo, o metro e a melodia ao mesmo tempo (ARISTÓTELES, 2005, p. 19-21).

assemelha-se a um organismo vivo que acompanha seu tempo e evolui junto com ele (CARA, 1986, p. 31). Na poesia moderna, o sujeito lírico não se refere a uma pessoa particular, pois a poesia não alimenta nenhuma ilusão de ser um “armazém” de emoções reais. Não se pode buscar fatos e dados na bibliografia do poeta, como os românticos permitiam. O sujeito lírico da poesia moderna não pode ser confundido com o poeta que escreve, porque sua existência nasce da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo: o sujeito lírico é o texto, e é no texto que o poeta real transforma-se em sujeito lírico: “Mesmo naqueles textos para cuja total compreensão a biografia do autor pode ajudar, o ‘eu’ que fala no poema, a subjetividade, não se refere apenas ao poeta que escreveu o texto” (CARA, 1986, p. 48).

Cohen afirma que a analogia entre poesia e sonho é mais uma descoberta do Romantismo, pois “sonho e poesia partilhariam a ficcionalidade concebida como liberdade relativamente ao real. Seria pelo aspecto estranho, se não fantástico, daquilo que descrevem ou contam que deveria aproximá-los” (COHEN, 1987, p. 245). Sonho e poesia encontrariam solidariedade no imaginário, pois a consciência sonhadora poderia ser definida como linguagem poética:

O sonho não conhece nem esperança nem saudade, nem antes nem depois. Está inteiramente na presença, não tem qualquer dimensão de ausência, através da qual pudesse ser diferente do que é. E é enquanto tal que o sonho é poesia pura. Toda poesia não tem outro objetivo que não seja produzir, por meio da arte, esse efeito estrutural específico, a que podemos chamar “efeito de sonho”, onde cada ser e cada coisa, liberta da sua negação, é entregue à sua própria identidade poética (COHEN, 1987, p. 249).

A poesia é, portanto, uma exaltação do mundo ou uma celebração das coisas, devolvida pela consciência ao seu poder emocional original. O sonho representa um dos momentos essenciais da subjetividade e da capacidade produtiva do poeta: um momento de magia e criação poética.

Segundo Fernando Pessoa, “Quem quisesse resumir numa palavra a característica

principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra *sonho*. A arte moderna é arte de sonho” (PESSOA, 1973, p. 153). O poeta português afirma que o maior poeta da época moderna “será o que tiver mais capacidade de sonho” (PESSOA, 1973, p. 157). O poeta é um sonhador de palavras, porque ser sonhador é, de certa forma, ser “músico”, pois a música é essencialmente a arte do sonho e a poesia é a emoção expressa em ritmo. No dizer de Pessoa, poesia e música seriam termos correlatos, pois a poesia lírica é uma poesia cantada: “a poesia é assim a prosa feita música, ou a prosa cantada; o artifício da música é conjugado com a naturalidade da palavra” (PESSOA, 1973, p. 78).

Para Staiger, a poesia e a música também estão próximas, uma vez que o termo “lírico”, por si mesmo, suscita a imagem de uma canção, pelo fato de que a canção remete à musicalidade e esta ao som e ao ritmo. A obra lírica participa, portanto, de uma unidade entre o significado das palavras e a música que as mesmas ecoam (STAIGER, 1997, p. 21).

Staiger também faz uma aproximação entre a criação poética e o sonho, uma vez que, para o autor, o poeta abandona-se à criação e inspiração da “disposição anímica”, através de um “discreto inflamar-se do mundo no sujeito”. A poesia lírica é dotada de alma, pois constitui uma fluidez da imaginação na recordação. O poeta lírico não tem destino próprio, não cria história, ele deixa-se conduzir pela inspiração, pela “recordação”. A canção constitui a essência do lírico na medida em que a música evoca a recordação, caracterizando a totalidade do ser e a plenitude da vida (STAIGER, 1997, p. 75).

A composição de um poema lírico, segundo Fernando Pessoa, deveria ocorrer no momento da “recordação” e não no da emoção, pois um poema é um produto intelectual, ao passo que a emoção não é. Somente a recordação seria capaz de conservar uma emoção e convertê-la em poesia lírica, exprimindo os sentimentos tal qual eles aconteceram (PESSOA, 1973, p. 72). Assim, Pessoa define a arte moderna como “uma representação central vaga, em torno da qual brilham nítidas, e para lhe destacar o vago, todas as representações secundárias” (PESSOA, 1973, p. 71). Neste sentido, a arte moderna é altamente sugestiva pelo liame de

imagens que circunda a linguagem poética, provocando, no leitor ou no ouvinte, imagens mentais.

Para Bachelard, a capacidade de sonhar do poeta é descrita como um estado de devaneio. O autor adota, portanto, o método fenomenológico, uma vez que este estuda o fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como o produto direto da alma e do coração. Bachelard se vale deste método de investigação partindo do pressuposto de que a fenomenologia estuda a imagem a partir da consciência individual do sujeito, bem como sua representação no sujeito-ouvinte ou leitor. Assim, a poesia tem sua origem enquanto produto de uma consciência sonhadora ou de um devaneio (BACHELARD, 1974, p. 342).

Esta afirmativa tende a mostrar que, na fenomenologia do devaneio poético, qualquer imagem, por mais simples que seja, é capaz de revelar o mundo. A poesia seria o fio condutor das imagens e da imaginação, ela suscitaria a tomada de consciência dos fenômenos que ocorrem na alma do sonhador. A função do poeta, portanto, é sonhar para poder oferecer ao leitor os mundos que nascem de uma imagem cósmica, elevada à potência máxima de exaltação pela criação poética. Segundo Bachelard, compete ao poeta “o dever de ensinar-nos a incorporar as impressões de leveza em nossa vida, a dar corpo às impressões quase sempre desprezadas” (2001, p. 199).

Na perspectiva de Shelley, a poesia aparece sempre acompanhada de prazer, uma vez que os espíritos por ela tocados se abrem para receber a sabedoria que se encontra misturada com seu prazer. A poesia desperta e aumenta a própria mente, tornando-a receptáculo de milhares de combinações de pensamento antes inapreendidos, ela descortina o véu da beleza oculta do mundo; contribui para a ampliação do círculo da imaginação, inundando-a de pensamentos que possuem o poder de atrair e assimilar outros pensamentos. Assim, a poesia reforça a faculdade da imaginação e contribui para a felicidade e perfeição do homem (SHELLEY, 1987, p. 227-228). Nas palavras de Shelley,

A poesia é sem dúvida algo divino. É simultaneamente o centro e a circunferência do conhecimento; é aquilo que encerra toda a ciência e a referência para toda a ciência. É, ao mesmo tempo, a raiz e a flor de todos os outros sistemas de pensamento; é aquilo de onde tudo brota e que tudo adorna; é aquilo que, se arruinado, nega a fruta e a semente, e priva o mundo estéril do alimento e da sucessão das sementes da árvore da vida. É a superfície perfeita e consumada e o viço de todas as coisas (SHELLEY, 1987, p. 239).

A poesia não é como o raciocínio ou um poder que pode ser exercido de acordo com a determinação da vontade. Ao contrário, o espírito da criação poética é sensível como a brasa que vai se apagando com a influência do vento. É feito de um brilho transitório, tal qual a cor de uma flor que se esmaece e muda à medida que se desenvolve. Se esta força criadora perdurasse na sua força original, Shelley diz que seria impossível prever a grandeza dos resultados. No entanto esta força não vigora, porque, “ao iniciar-se a composição, a inspiração já está no declínio, e a mais gloriosa poesia que jamais foi comunicada ao mundo é provavelmente uma tênue sombra das concepções originais do poeta” (1987, p. 240). Ou seja:

A poesia transforma tudo em encanto; exalta a beleza do que é mais belo e acrescenta beleza ao que houver de mais deformado; combina júbilo e terror, tristeza e prazer, eternidade e mudança; subjuga à união, sob seu brando domínio, todas as coisas inconciliáveis. Transmuda tudo em que toca, e todas as formas que se movem no resplendor da sua presença se transformam por maravilhosa simpatia em uma encarnação do espírito que dela emana; sua secreta alquimia transforma em ouro potável as águas venenosas que da morte fluem pela vida; arrebatada o véu da familiaridade do mundo e revela a beleza nua e adormecida, que é o espírito de suas formas. (SHELLEY, 1987, p. 241).

Esta capacidade de deleite da poesia – presente na concepção de Shelley – faz com que a poesia seja direcionada àquelas faculdades que são as últimas a serem destruídas, porque ela comunica todo o prazer que os homens são capazes de sentir ou receber e, por isso, a poesia é esta fonte de deleite e sabedoria.

Neste sentido, a poesia difere da lógica e da razão por não se encontrar sujeita ao controle das forças ativas do espírito, nem seu nascimento possui relação necessária com a consciência ou vontade. Shelley defende a idéia de que a poesia está subordinada à faculdade criadora e imaginativa, uma vez que os poetas “são os hierofantes de uma inspiração”, isto é, “os espelhos das sombras gigantescas que o futuro lança sobre o presente; [...] a influência que não é movida, mas move. Os poetas são os legisladores desconhecidos do mundo” (SHELLEY, 1987, p. 244).

Para Bosi, o ser da poesia – quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana, quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma lucração futura – contradiz o ser dos discursos correntes. A luta, muitas vezes subterrânea e abafada, tende a subir à superfície da consciência. No dizer de Bosi, o caminho que leva a (re)descobrir as fontes do mito, rito, sonho abriu-se com a primeira revolução industrial e reabriu-se de modo mais consistente durante a segunda revolução, com os simbolistas, dadaístas, expressionistas e surrealistas (2000, p. 173). A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam: “Demiurgo da própria impotência, o poeta tenta abrir no espaço do imaginário uma saída possível” (BOSI, 2000, p. 176). O meio que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver foi reinventar imagens da unidade perdida.

Bosi destaca que na resistência aos ídolos, a voz do canto chama a si todos os tempos, evocando o passado, provocando o presente e invocando o futuro: “Resistir é subsistir no eixo negativo que corre do passado para o presente; e é persistir no eixo instável que do presente se abre para o futuro” (2000, p. 226). O tratamento poético é feito no tempo da consciência que produz sentido e valor. Segundo Bosi, o trabalho poético pode até cair na arte pela arte, tecnicista ou na arte para o consumo mercantil, mas a arte que resiste a isso, procurando uma ruptura com a percepção cega do presente, levou a palavra poética a escavar o passado mítico, os subterrâneos do sonho e a imagem do futuro. A força capaz de “modelar imagens” passa

tanto pela fantasia que produz mitos quanto pela prática do poeta. Tanto uma quanto a outra lidam com experiências que se encontram retidas na memória e que aparecem como uma faculdade poética de base (BOSI, 2000, p. 233).

No dizer de Paz, a poesia é a forma natural de convivência entre os homens. Sua crítica é um diálogo aberto com o mundo, sendo seu desejo a busca de identidade da natureza humana na multiplicidade de signos. Entre as muitas qualidades da poesia, Paz destaca que ela “é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior” (PAZ, 1982, p. 15). A poesia revelaria o mundo e a condição original do homem; ela seria como um convite à viagem e a possibilidade de regresso à terra natal.

E, nesta multiplicidade de funções que a poesia apresenta, o poeta seria o fio condutor e transformador da corrente poética, pois ele converteria o poema em poesia e em um lugar de encontro entre o homem e a poesia. No entanto, como adverte Paz, a poesia não pode ser entendida como a soma de todos os poemas, pois cada unidade poética é auto-suficiente e cada poema é único, irreduzível e irrepetível (1982, p. 18). Segundo Paz, a única característica comum a todos os poemas é o fato de serem obras, produtos humanos, objeto único, criado por uma técnica que morre no instante mesmo da criação. Esta técnica não é transmissível, porque ela “não é feita de receitas, mas de invenções que só servem para seu criador” (PAZ, 1982, p. 20).

No fazer poético, as palavras convertem-se em “outras coisas”, pois na criação poética “não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer uma vã estética de artesãos, mas um colocar em liberdade a matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia” (PAZ, 1982, p. 26). A palavra poética consegue a proeza de ser isto e aquilo ao mesmo tempo; de ser outra coisa e converter a palavra e o som em imagem. Pela linguagem e pela palavra, o homem tenta superar a barreira que o separa da realidade exterior, pois a linguagem é poesia em estado natural e cada

palavra possui uma carga metafórica disposta a explodir ao toque da força criadora do poeta:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma maneira que não é inexato chamar de cíclica, sua rotação engendra a chispa – a poesia. (PAZ, 1982, p. 47).

Como se vê, o ciclo da poesia encerra a dupla operação de separação e regresso. O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, mas ele é, também, mediação entre a sociedade e aquele que a funda. A obra poética se torna completa pela participação: sem leitor, a obra só existe pela metade. Na comunhão entre a poesia e seu leitor, o poema é convite a desvendar a condição original de cada ser, quer dizer, ele é feito de palavras necessárias ao homem, pois o poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas: “O poeta transforma, recria e purifica o idioma; e depois o reparte” (PAZ, 1982, p. 56).

De acordo com Paz, a poesia é “a outra voz”, uma vez que, independentemente do tema ou do poeta, todos ouviram esta outra voz como “trovão” ou “jorro de água”: sua voz é “outra”, porque “é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo [...] Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouviram a voz *outra*. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos.” (PAZ, 1993, p. 140, grifo do autor).

É possível observar uma flutuação de concepções sobre a poesia, pois em determinados momentos ela é vista sob a perspectiva romântica e idealista, fruto da inspiração

ou disposição anímica do poeta; em outros, ela é artesanato e trabalho com a linguagem; ou ainda, aparece ligada aos aspectos da psicanálise e do imaginário com relação ao devaneio, sonho e imaginação. Embora “divergentes” entre si, é possível dizer que estas concepções não se excluem, mas se somam. A poesia constitui-se por uma soma de fatores. Não se pode negar que às construções poéticas se juntam aspectos que passam tanto pelo artefato da linguagem quanto pelo universo imaginário. Da conciliação entre linguagem, imagem e imaginação surge a poesia, que pode despertar determinadas emoções ou sentimentos, suscitar lembranças e recordações, ativar a imaginação despertando sonhos e devaneios. Por meio destas combinações, a poesia torna-se um campo fecundo para a produção de sonhos⁵ e imaginação.

João Manuel Simões destaca que a poesia pode ser definida sob muitos aspectos: pode ser “Palavra divina revelada ao homem” (Herder), “apreensão do universal através do discurso” (Hegel), “criação rítmica da beleza” (Poe), “reino da metáfora” (Proust), “palavra essencial no tempo” (Machado), “espelho do mundo” (Croce), “alquimia verbal” (Rimbaud), “arquitetura de signos” (Jakobson), “língua dos escolhidos” (Paz), “mistério essencial de todas as coisas” (Lorca), “expressão do inexprimível e inexpressão do exprimível” (Barthes), etc. (SIMÕES, 1991, p. 35). Mas, na qualidade de poeta e crítico, Simões tem formulado suas próprias visões conceituais, mostrando que o exercício da poesia é uma atividade que concilia elementos que pertencem ao plano simbólico da imaginação e da arquitetura verbal. A poesia seria como uma “fábrica” que produziria, por meio das palavras e imagens, estados de alma, sonhos e devaneios poéticos.

O poema “Le rêveur éveillé” é exemplar no que tange a conciliação da palavra e do sonho na tessitura do poema, sobretudo pela maneira através da qual o poeta conduz a matéria

⁵⁵A palavra “sonho”, utilizada para expressar um tipo de produto da “fábrica-poesia”, não tem por objetivo fazer uma discussão que abrange os termos da psicanálise e do inconsciente, com Freud (sonho é expressão ou realização de um desejo reprimido) e Jung (sonho é auto-representação da situação atual do inconsciente). A expressão refere-se a um veículo de imaginação, que se aproxima da concepção bachelardiana, segundo a qual o poeta seria um “sonhador de palavras”: “O devaneio de um sonhador é suficiente para fazer sonhar todo um universo” (BACHELARD, 2001b, p. 60). O universo poético estaria ligado ao universo imaginário pela capacidade que a poesia tem de despertar e ativar a imaginação, isto é, os sonhos e os devaneios.

do sonho e do verbo:

Máquina antiga
de fabricar
espanto: o poema.

Matéria-prima
arcaica: o verbo.

(De olhos abertos
e pulsação cardíaca
no zênite,
o maquinista
sonha).
(SIMÕES, AC, 2006, p. 47)

Na primeira estrofe, o sujeito lírico compara o poema a uma máquina antiga de fabricar espanto, como se o poema fosse um instrumento que teria como função produzir e despertar determinados sentimentos e emoções, ou seja, o poema seria como uma maquinaria encantada e produtora de espanto. Na segunda estrofe, o ente poético revela a matéria-prima arcaica desta fábrica de produzir espanto, afirmando que o verbo seria o responsável pelo funcionamento do poema e, por meio desta matéria-prima, o poeta sonharia acordado. A terceira estrofe faz referência a um tipo de devaneio acordado, no qual o poeta (ou maquinista condutor da máquina) seria um sonhador de palavras e, na esfera do espaço celeste e onírico, o poeta fabricaria a poesia reveladora e encantada. Ao sonhar, o poeta fabrica espanto, uma vez que, para a máquina da poesia funcionar, ela precisaria de uma matéria verbal e de outra onírica: sonho e fantasia estariam na base da construção poética mas, sem a matéria-prima verbal, o sonho da poesia não se concretizaria. O poeta seria um sonhador que colocaria em funcionamento a característica onírica da palavra ao transformá-la em poesia.

“Ave, poesia” é um poema que, além de exaltar a dimensão onírica da poesia, também apresenta hipóteses sobre a forma como o poeta consegue, por meio de uma série de ações, fazer da poesia uma forma de “sagrada liturgia” que canta o mundo e a vida:

Reinventar a cada instante
a frágil, perecível beleza
do mundo. Perpetuar na estranha
geografia onírica do poema,
as irisadas fulgurações
do humano. Congelar na argila
do verbo a essência volátil
da vida. Eternizar o efêmero,
petrificar o célere relâmpago.
Materializar o sonho, transfigurar
o real. Esses os itens eleitos
do programa perpétuo do oficiante
da tua sagrada liturgia,
ó deusa!
(SIMÕES, AC, 2006, p. 14)

Registra-se, através dos versos do poema, as etapas ou os itens necessários ao poeta para fazer da poesia uma espécie de “deusa”, capaz de realizar missões (ou milagres) que seriam impossíveis fora do universo poético. O poeta preside um ofício quase divino quando executa ações como reinventar a perecível beleza do mundo, perpetuar na geografia onírica do poema as várias fulgurações do humano, congelar no verbo a essência volátil da vida, eternizar o efêmero ou petrificar o célere relâmpago, materializar o sonho e transfigurar o real. A série de verbos no infinitivo tende a evidenciar que as ações do poeta, ao compor o poema, pertencem a um plano fantástico, pois, no reino da poesia, seria possível conciliar o inconciliável ou dizer o indizível: realizar ações humanamente impossíveis.

Ao elegez estes itens para executar seu ofício de poeta, a poesia se converteria em uma fonte de sonho e imaginação, em um universo de magia e encanto, onde se encontraria, materializada e impressa em palavras e imagens poéticas, a beleza do mundo, do homem e da vida. Verbos como reinventar, transfigurar, materializar, perpetuar, eternizar, petrificar ou congelar sugerem ações difíceis de serem executadas da perspectiva racional, tendo em vista que a matéria a ser reinventada e eternizada não são objetos, mas sentimentos, realidade, sonhos, fugacidade da vida, matizações do humano, enfim, aspectos que dizem respeito à

condição ontológica e imaginária do homem.

Nos últimos versos do poema, o eu poético afirma que são estes os itens eleitos do “programa perpétuo” da sagrada liturgia lírica, deixando entrever que a poesia seria como uma deusa que, pelas mãos do oficiante, se transformaria em uma fonte de respostas aos enigmas existenciais, dotada de um poder transcendental que permitiria concretizar o sonho em linguagem poética. Ao eleger os “itens certos”, o poeta realça a áurea de magia que envolve a poesia e faz uma saudação à deusa poética, elevando e exaltando sua essência onírica.

No poema “Segundo movimento: invenção da *poiesis*”, constata-se mais uma exaltação da poesia, na qual o sujeito lírico, mais do que cantá-la, tenta conceituá-la ou definir sua inexplicável matéria onírica:

1

Nascem no teu chão, Poesia,
flores e cactos. E pedras,
quando os teus campos são sáfaros.
(Umas doces, outras ásperas)
De que se faz tua essência?
De luz, de sombra, de trevas,
de caminhos, de diásporas,
de ausência, de permanência.
Corre por tua textura
de mar, vitral e de lírio,
o vôo leve dos pássaros
na sua aérea escritura
de calígrafos alados,
misto de sonho e delírio.

2

Doce-amarga, pura-impura,
és sempre assim, Poesia:
êxtase, bênção, martírio,
tenso alambique, lagar,
mágico arcano, alquimia,
cadinho, forja, tear
(teces de noite e de dia),
retorta, usina, moenda
que mói o trigo estelar
do verbo, é bom que se entenda,
tambor, guitarra, aboé,
hóstia de assombro, pão ázimo,
monção, solstício, maré
cheia ou vazante (que importa?),

necrópole e carrossel
em perpétuo movimento,
eclusa, dique, comporta
que nunca detém o tempo.

3

Exílio, pátria, viagem
até as fontes do ser,
couraça, escudo, blindagem,
alada deusa bifronte,
és mar e barco e naufrágio,
álgebra, sintaxe, fonte
em cujas águas me afogo
ferido pelo contágio
do vírus que há no teu fogo.

4

Lira de Orfeu, doce flauta
para os concertos de Pã,
em cuja música exausta
a noite se faz manhã,
Jerusalém, Santo Gral,
canto profano e sagrado,
confiteor, miserere,
céu, purgatório, Pasárgada
(inferno nunca, isso não)
panacéia contra o tédio,
flor de lótus, flor de lis,
ladeira, abismo, ascensão,
ópio, veneno, remédio,
és caule, fruto, raiz,
és linfa, bálsamo, pão.

5

Lúdico, vago exercício,
misto de tudo e de nada,
o que és tu mais, Poesia?
És meu tempo, meu ofício,
és minha rota na estrada.
(SIMÕES, AD, 1982, p. 13-15)

Em um tom de exaltação e exortação, a voz lírica tece uma espécie de ode à poesia, na qual não só eleva suas virtudes e qualidades, mas tenta responder a tão enigmática questão “o que é a poesia?”, falando daquilo que ela representa e do que ela é para o poeta. A lista de definições da poesia parece ser inesgotável, uma vez que conceituar a *poiesis* não é uma tarefa muito fácil, pois a poesia reúne, em sua matéria, diversos componentes.

Na primeira estrofe, o sujeito lírico afirma que, quando o chão da poesia é árido e

agreste, podem nascer flores, cactos e pedras, umas doces e outras ásperas. Esta pluralidade de frutos já aponta para a diversidade da essência poética, uma vez que a colheita dependerá da forma como a semente foi plantada e do terreno onde foi semeada. A essência da poesia é feita de uma matéria fugidia que não pode ser vista ou tocada: é um misto de luz e sombra, caminhos e diásporas, ausência e permanência. A sua textura parece ainda mais indefinida, já que se assemelha ao voo leve dos pássaros, formando um misto de sonho e delírio. Todos estes aspectos reforçam uma dimensão transcendente da poesia, como se esta fosse um mistério indecifrável que, embora tenha existência concreta, seria fruto de uma composição ou operação mágica, por meio da qual o sonho (delírio ou devaneio) colocaria como normal sua essência inorgânica e fantástica.

A segunda estrofe aparece como extensão das características indefinidas da poesia. Porém, independentemente de ser pura ou impura, doce ou amara, a poesia surge sob o signo da alquimia, ou seja, como usina e moenda que mói e transforma o “trigo estelar do verbo” nesta matéria translúcida de magia. Por mais que a poesia esteja revestida de elementos fantásticos, o sujeito poético reforça que o ingrediente verbal é essencial para que a poesia se transforme em hóstia ou pão ázimo: em sonho e encanto.

O sujeito lírico, na terceira estrofe, confessa que a poesia é também uma forma de chegar às fontes do ser, uma vez que ela pode exercer a função de exílio, pátria ou viagem, pode ser couraça, escudo ou blindagem, ou ainda, mar, barco, naufrágio e fonte em que o eu lírico (o poeta e o leitor) se afoga. A poesia parece exercer as mais variadas funções, penetra nos labirintos secretos da existência, porque ela pode assumir muitas faces ao mesmo tempo e, nem por isso, deixar de tocar, de maneira individual, cada ser que é contagiado pelo “vírus que há no teu fogo”.

Segundo Lotman, a necessidade da arte assemelha-se à necessidade do saber, ou melhor, “a própria arte é uma das formas de conhecimento da vida, uma das formas de luta da humanidade por uma verdade que lhe é necessária” (LOTMAN, 1978, p. 27). No dizer de

Lotman, a arte seria linguagem da vida, uma manifestação que encanta: pensar o mundo sem arte seria como viver em um mundo mudo (1978, p. 32).

Da forma como o eu lírico apresenta a grandiosidade da poesia, ela se aproxima de um bem necessário à vida, pois adquire propriedades que ajudam o ser humano a pensar a própria existência: um tipo de vírus para o qual não existe antídoto. O ser contaminado pela poesia encontra-se “condenado” a viver e alimentar de sua essência, a ser um sonhador.

Na quarta estrofe, o sujeito da enunciação⁶ aproxima a poesia da lira de Orfeu, o que remete, conseqüentemente, ao poder de sedução da poesia. Segundo Chevalier & Gheerbrant, Orfeu se destaca como o músico que, com a lira ou cítara, “apazigua os elementos desencadeados pela tempestade, enfeitiça as plantas, os animais, os homens e os deuses. Graças a esta magia da música, chega a obter dos deuses infernais a liberação de sua mulher Eurídice” (2002, p. 662). A poesia apresenta-se como esta lira encantada que enfeitiça e seduz os homens tocados pela melodia poética. Mais do que isso, ela estaria ligada ao dom encantar com a música, alimentar a vida e iluminar o espírito, uma vez que se equipara à simbologia do Santo Graal que, entre muitas significações, seria instrumento de revelação do mistério eucarístico.

Todas as expressões que descrevem a poesia apontam para seu ao caráter alquímico, divino, celeste, mágico e ascensional. Para reforçar esta idéia o sujeito lírico ressalta que a poesia é céu, purgatório, Pasárgada⁷, mas nunca é inferno, uma vez que ela seria completa, reunindo e conciliando em seu corpo, um “misto de tudo e de nada”. Na última estrofe, o eu

⁶⁶A expressão “sujeito da enunciação” é utilizada por Käte Hamburger para designar o conhecido “eu lírico”. De acordo com Hamburger, a linguagem criadora de literatura que produz a poesia lírica pertence ao sistema enunciativo da linguagem e isso justifica, do ponto de vista básico-estrutural, o fato de que “experimentamos um poema de modo completamente diferente do que a literatura ficcional, narrativa ou dramática. Experimentamo-lo como enunciado de um *sujeito-de-enunciação*. *O muito discutido eu lírico é um sujeito de enunciação*” (1986, p. 168, grifos do autor).

⁷⁷O termo “Pasárgada” faz referência ao poema de Manuel Bandeira, intitulado “Vou-me embora pra Pasárgada”. No poema, Pasárgada representa o plano ideal, lugar imaginário em que os sonhos e fantasias seriam possíveis. O eu lírico projeta viver em Pasárgada todos os sonhos e desejos que, na vida real, não aconteceram ou não seriam possíveis.

poético revela que, além de tudo que ele havia descrito enquanto qualidades da poesia, ela ainda é seu tempo, seu ofício e sua rota na estrada, o que evidencia, ainda mais, a influência da poesia com a vida do poeta, ou a dependência que o poeta nutre em relação à poesia. Um poema seria a conjugação de sonhos, devaneios e recordações: nele o poeta canta a vida e congrega, à substância verbal, a força da imaginação, fazendo com que a *poiesis* seja um espaço de sonho, fantasia e criação.

De acordo com Friedrich, o poeta é aquele que trabalha na explosão do mundo por força de uma violenta fantasia que penetra o desconhecido. O trabalhador técnico e o “trabalhador” poético são ambos ditadores e encontram-se na urdidura poética, exercendo sua ditadura, um sobre a terra o outro sobre a alma (FRIEDRICH, 1978, p. 64).

Friedrich salienta que, desde o século XVIII, generalizou-se a aproximação entre poesia e alquimia e, um dos aspectos que devem ser levado à sério nesta analogia é o fato de ver no ato poético uma correspondência à operação mágica e alquímica, segundo a qual metais inferiores seriam transformados em ouro, pela utilização de uma substância misteriosa: “Que os poetas se remetam a esta analogia, cada vez mais e até hoje, pertence à tendência, especificamente moderna, de situar a poesia entre os atos do intelecto e o encanto arcaico misterioso” (FRIEDRICH, 1978, p. 92).

“Santo Graal” é um poema que expressa, por um lado, a dimensão transcendental do poema, mas não deixa de exaltar, por outro lado, a participação do verbo nesta composição:

Each poem, an epitaph.
T. S. Eliot

Habita em cada poema
um epitáfio? Nunca,
Eliot. Cada poema
é gênese, princípio,
aurora. Dentro dele
a vida pulsa, vibra
e mais que tudo sonha
e canta. Um canto claro
tornado verbo em flor

ou (duma estranha espécie)
álgida sarça ardente
iluminando o mundo
aquém e além da morte.

Um poema, um grande poema
não é urna – é Graal.
Guarda o sangue do Verbo.
(SIMÕES, AC, 2006, p. 81)

O poema inicia fazendo referência à epígrafe “Each poem, an epitaph”, de T. S. Eliot, segundo a qual cada poema seria um epitáfio, ou seja, traria uma inscrição que marcaria desde já a sua morte. No entanto, a voz lírica se vale deste primeiro mote para reforçar justamente o oposto: cada poema é gênese, princípio e aurora e, portanto, traz o selo da vida. O poema seria como um reservatório de fantasia e sonho, dentro do qual a vida adquiriria mais beleza e vigor. No poema, a vida pulsa com mais intensidade e, mais que pulsar, sonha e canta, como se a operação poética fosse promotora de alegria e encanto.

A capacidade do poema em fazer com que a vida pulse, sonhe e cante deve-se, sobretudo, à magia do canto transformado em verbo e capaz de iluminar o mundo “aquém e além da morte”. A magia do verbo é semelhante à magia da poesia e, juntos, eles adquirem tamanha força que faz com que um poema seja como o “Graal”: um vaso santo que guarda a principal matéria do poema. Simbolicamente, assim como o Graal representaria o cálice da Santa Ceia ou o cálice que recolheu o sangue de Cristo, o poema representaria o cálice que guarda o sangue do Verbo, ou seja, o verbo seria tão importante no poema quanto é a representação do sangue de Cristo na celebração eucarística. Por isso, como afirma a voz lírica, um poema não é urna, isto é, um tipo de vaso utilizado para guardar as cinzas dos mortos ou um cadáver e nem se refere a um epitáfio, porque um poema não faz referência à morte. Ao contrário, o poema celebra a vida e, portanto, ele é Graal: guarda a matéria que anima o poema.

“Messe” reforça a idéia de que um poema, para atingir o valor onírico e mágico,

deveria ser composto de verbo, de símbolos e metáforas. A voz lírica faz uma espécie de convocação aos poetas para que comecem a semear, na seara da poesia, estas sementes necessárias à colheita dos sonhos:

É tempo de plantar. Árvores
ou flores, tanto faz. É tempo
de semear o grão: as planícies
esperam o gesto largo do sementeiro
lançando no útero da terra
a semente, véspera da messe.

Mas é tempo de semear também
símbolos e metáforas – trigo
para a moenda onírica da poesia.
É da sua farinha, luz em pó,
que se faz o pão que mata
a fome do poeta, lavrador
da fazenda antiqüíssima do sonho.
(SIMÕES, SS, 1984, p. 43)

São versos que apontam para a necessidade de uma mudança de postura dos poetas, uma vez que as planícies da poesia aguardam a plantação de novas sementes e esperam a abundante colheita. Na primeira parte do poema, o eu lírico apenas sugere que é chegado o tempo de plantar, não importando o tipo de plantação, pois a terra está preparada para receber as sementes, ou seja, a poesia espera novos poemas e novas formas de expressão. Na segunda parte, por sua vez, a voz lírica apresenta qual o tipo de semente que o poeta deveria lançar na terra para a realização de uma boa messe, afirmando que é chegado o tempo de semear símbolos e metáforas.

Neste sentido, símbolos e metáforas representariam as sementes plantadas nos trigais da poesia e, por meio da qual o poeta efetuará a colheita poética. A poesia aparece simbolizada como uma grande moenda, em que o poeta, depois de plantar e colher o trigo das metáforas e símbolos, transforma-o em farinha onírica e, conseqüentemente, em pão que mata a fome do poeta. Nota-se, assim, que a imagem do poeta se assemelha à imagem do lavrador,

que precisa trabalhar a terra, plantar a semente e, só depois de árduo trabalho, desfrutar dos benefícios da colheita. Lavrador da fazenda dos sonhos, o poeta precisa escolher as sementes certas e cultivar o solo da página para obter uma “messe” frutífera e para que a poesia continue sendo uma moenda onírica e uma fábrica que produz encanto. Dependerá, portanto, do trabalho do poeta com a semente da linguagem, a condição para que a poesia torne-se (ou não) fabricante de sonho.

No dizer de Vygotsky (1999), a arte não é regida pela lei do menor esforço, mas, ao contrário, consiste em um consumo tempestuoso e explosivo de forças, em um dispêndio da psique e em uma descarga de energia⁸⁸. A arte não pode surgir onde existe simplesmente o sentimento vivo e intenso, uma vez que, por si só, nem o mais sincero sentimento ou o sentimento expresso em técnica seriam capazes de criar arte: “para ambas as coisas se faz necessário ainda o ato criador de *superação* desse sentimento, de sua solução, da vitória sobre ele, e só então *esse* ato aparece, *só então* a arte se realiza” (VYGOTSKY, 1999, p. 314, grifos do autor). Seria necessário, portanto, “superar criativamente” o seu próprio sentimento e encontrar a sua catarse para que o efeito da arte se manifestasse em sua plenitude.

Vygotsky afirma que, quando a arte realiza a catarse, ela atinge um efeito social: “a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser” (1999, p. 315). Por isso, a arte pode funcionar como uma espécie de organização do comportamento humano, que “leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela” (VYGOTSKY, 1999, p. 320).

⁸⁸Para Vygotsky, a base da reação estética são as emoções suscitadas pela arte e por nós vivenciadas com toda a realidade e força, mas é na atividade da fantasia que encontram a sua descarga. Nessa unidade de sentimento e fantasia é que se baseia qualquer arte: “sua peculiaridade imediata consiste em que, ao nos suscitar emoções voltadas para sentimentos opostos, só pelo princípio da antítese retém a expressão motora das emoções e, ao pôr em choque impulsos contrários, destrói as emoções do conteúdo, as emoções da forma, acarretando a explosão e a descarga da energia nervosa” (1999, p. 272). A catarse da reação estética consiste nesta transformação das emoções, nessa autocombustão, nessa reação explosiva que impele a descarga das emoções imediatamente suscitadas, ou seja, a catarse consiste na “transformação desses sentimentos em sentimentos opostos” (VYGOTSKY, 1999, p. 309).

Na perspectiva de Wordsworth, a poesia é a “imagem do homem e da natureza”, uma vez que o poeta escreve em função de proporcionar um prazer imediato ao ser humano: a “poesia é o alento e o refinamento de espírito de todo o conhecimento; é a expressão apaixonada que constitui o apoio de toda a ciência” (In: LOBO, 1987, p. 179).

Para Emerson, o poeta é o “nomeador” ou “criador” da linguagem, mas, só consegue nomear e criar na medida em que se entrega à “divina aura”, falando apaixonadamente com a expressão da alma, do espírito e da imaginação, e não apenas com o intelecto. Quando o poeta consegue unir estas forças criativas, ele atinge a plenitude da poesia pela universalidade da linguagem simbólica, alcançando a função de “deuses libertadores” (EMERSON. In: CHIAMPI, 1991, p. 80).

A multiplicidade de pontos de vista a respeito da poesia e da função do poeta – ora priorizando o trabalho intelectual e formal com a linguagem, ora exaltando o poder imaginativo que governa a criação poética – apenas ressalta a complexidade da poesia e dos enfoques teóricos que tentam defini-la ou conceituá-la. Simões (1991), por sua vez, afirma que a poesia pode ser tudo o que já disseram sobre ela, mas também é muito mais. Neste sentido, Simões oferece ao leitor uma longa lista de definições que expressam sua percepção sobre a poesia:

[...] fascinante jogo lúdico que o poeta joga consigo mesmo – e com o mundo; jogo de xadrez em que as pedras foram colhidas nos garimpos do léxico; prestidigitação, sortilégio, ofício mágico de saltimbancos existenciais; retorta, usina, moenda onde se mói o trigo sarraceno do espanto; lenta peregrinação pelos labirintos onde se perdem – e reencontram – os significados das coisas; ato litúrgico, rito em que a palavra é hóstia, transubstanciando o mundo (e o homem) em quintessência verbalizada; tecnologia verbal do indizível [...] cristalografia em flor do silêncio volátil; estuário dos rios e dos arroios do canto primordial; caligrafia do inefável, solidão habitada; confissão, ficção, conficção; céu, purgatório, Pasárgada – inferno nunca, isso não: “de profundis”, “miserere”, “Kyrie”. “Gloria in excelsis” (SIMÕES, 1991, p. 36).

Os poemas de João Manuel Simões traduzem (e consubstanciam), em sua textualidade,

uma visão axiológica positiva da poesia. Definições como estas, citadas acima, aparecem com frequência nos versos de seus poemas, demonstrando uma profunda identificação com a poesia, que pode ser definida, simultaneamente, enquanto ato litúrgico com a matéria verbal e ofício mágico com a imaginação. Na poesia, a palavra e o sonho são complementares e, juntos, formam a essência do lírico, pois o caráter elevado, mágico e celeste (ou sagrado) da poesia torna-se visível e possível no plano da alquimia verbal e das imagens poéticas.

“Limiar” é um poema que deixa transparecer a relação do sonho com a poesia, em uma trama simbólica capaz de ativar a imaginação:

Usina de esperanças e tear
de sonhos, a poesia.
Se não for simples forma de fazer
da noite de luar
o dia
a amanhecer.
(SIMÕES, AC, 2006, p. 48)

Vale ressaltar, de antemão, que a forma sintética do poema e o recurso de imagens poéticas como usina, tear, noite de luar e dia a amanhecer, além de proporcionar, em poucas palavras, o máximo de sentido, exigem uma exegese mais apurada, uma vez que aumentam o campo simbólico e significativo do poema. Ao comparar a poesia à usina de esperanças e tear de sonhos, o sujeito poético estaria atentando para a característica metafísica e transcendental da poesia, porque ela não pertenceria simplesmente a uma forma de manifestação da linguagem artística, mas estaria relacionada ao plano fantástico e imaginário, sobretudo, porque se constituiria de uma matéria onírica capaz de alentar e enlevar os desejos da humanidade (ou daqueles tocados pela magia dos versos poéticos). Por sua capacidade de despertar sonhos, a poesia passa a ser dotada de qualidade sublime e de poder quase sobrenatural, capaz de modular (ou moldar) os sentimentos mais íntimos e secretos.

Mas, o sujeito lírico também chama a atenção ao fato de que a poesia pode ser uma

“simples forma de fazer/ da noite de luar/ o dia/ a amanhecer”. Nesta proposição, é possível destacar que a poesia representaria, mais do que fonte de esperança e sonho, uma forma singela de encantar a vida e o mundo, pois, com sua luz, iluminaria as trevas, tornando-se fonte de vida, limiar da alvorada e romper da aurora. A urdidura poética seria composta por fios de luz e raios solares, capazes de incendiar e aquecer a esperança e os sonhos.

O poeta é, segundo Bachelard, um “sonhador de palavras” e, na trama poética, deixa subjacente um mundo de encanto e magia, em que o poema significaria um claro invento e a poesia um fio condutor das imagens e da imaginação. Por isso, a poesia é força capaz de dar sentido a vida e clarificar a própria história; ela inunda de sonhos a alma do poeta e do leitor e ainda possibilita o encontro do homem consigo mesmo, por meio deste sonho acordado e da imaginação.

Pela forma como João Manuel Simões concebe a poesia como uma espécie de fábrica dos sonhos, pelo emprego de expressões que ressaltam seu caráter sublime e “sacro”, pela elevação da palavra e da imagem na composição lírica e pelo reconhecimento da imaginação como elemento participante do ato criador, sua poesia encontra-se repleta de associações entre o universo poético e imaginário. Destaca-se, além disso, que Simões atribui à poesia a virtude de uma inaudível ânsia de infinito e eternidade, bem como a competência de elevação do pensamento, ao cantar, exaltar e compartilhar, com o leitor, que a poesia é como a vida: feita de sonho e imaginação.

CAPÍTULO II

IMAGENS POÉTICAS: PÁSSAROS, ESPELHOS E TEMPO

Como prender na imagem/ a dança e o vôo,/ a cada instante
mutáveis?
(Helena Kolody. In: CRUZ, 2001, p. 29)

Cassirer (1972) sublinhou apropriadamente que, antes de ser um *animal rationale*, o homem é um *animal symbolicum*, pois a razão é um termo “pouco adequado” para abranger todas as formas da vida cultural do homem em toda sua riqueza e variedade. São vários os fios que compõem a rede simbólica da experiência humana, uma vez que o homem tem se envolvido de tal maneira em imagens artísticas, em símbolos míticos ou em ritos religiosos que já “não pode ver nem conhecer coisa alguma senão pela interposição desse meio artificial [...] Vive antes no meio de emoções imaginárias, entre esperanças e temores, ilusões e desilusões, em seus sonhos e fantasias” (CASSIRER, 1972, p. 50). Sendo assim, o autor afirma que, lado a lado com a linguagem conceitual há a linguagem emocional, como também, lado a lado com a linguagem lógica ou científica há a linguagem da imaginação poética, pois, em primeiro lugar, a linguagem não expressa pensamentos nem idéias, mas sentimentos e afeições (CASSIRER, 1972, p. 51).

Conforme esclarece Gilbert Durand (1995b), o símbolo constitui o dado primordial da consciência humana; ele é dotado de um poder equilibrante, uma vez que lastreia a libido com um “sentido” e carrega a consciência com uma energia que lhe permite um constante “salto para frente”. Este estatuto equilibrante faz reconhecer no símbolo o que o matemático René

Thom abordou como o encontro necessário de dois modos exclusivos de identidade: a identidade do simbolizante, que localiza e “encarna” o sentido e também a identidade do simbolizado, que transcende todos os limites locais” (DURAND, 1995b, p. 37).

Para Alleau, um símbolo não significa, ele simplesmente “evoca e focaliza, reúne e concentra, de forma analogicamente polivalente, uma multiplicidade de sentidos que não se reduzem a um único significado, nem apenas a alguns” (ALLEAU, 1976, p. 11). A palavra velada do símbolo pode ajudar a evitar o equívoco de atribuir um sentido definitivo e último às coisas e aos seres, uma vez que os símbolos não significam algo de predeterminado para alguém. Conforme esclarece Alleau, o símbolo é, simultaneamente, “*centro de acumulação e de concentração das imagens e das suas ‘cargas’ afetivas e emocionais, um vector de orientação analógica da intuição, um campo de magnetização das semelhanças*” (ALLEAU, 1976, p. 57, grifos do autor).

Durand salienta que, com o Simbolismo, a imagem icônica poética ganha o título de “símbolo” e a obra de arte liberta-se, aos poucos, dos serviços antes prestados à religião e à política, fazendo com que a reabilitação do imaginário no espaço da ciência estivesse ligada ao trabalho de poetas e filósofos ou poetas-filósofos (DURAND, 2004, p. 29).

A vasta corrente literária em que o imaginário se expande e ao mesmo tempo se reinveste reflexivamente na corrente antagônica tem o mesmo sinal, pois houve uma avalanche de imagens que acompanha a revolução técnica do mundo moderno, exercendo um paradoxo dialético. Com o aperfeiçoamento das artes gráficas há, no século XIX, a difusão do livro, folhetim e o apogeu do romance. Ocorrem, também, os meios mecânicos de gravação da voz e do som, os meios de reprodução da imagem, a fotografia, o cinema, enfim, um gigantesco e imperialista meio de divulgação das imagens faladas e visuais representado pelo rádio e televisão (DURAND, 1995b, p. 31).

Os meios de comunicação social permitiram a irrupção triunfante do imaginário na

sociedade contemporânea e, assim, anunciam o “retorno de Dionísio”¹, ou seja, a retomada da imagem, do símbolo, do imaginário e da imaginação na cena da modernidade. Segundo Maffesoli, a função essencial que se pode atribuir à imagem é a que conduz ao sagrado, como se existisse uma “fé sem dogma” ou antes, uma série de “fés sem dogma” que expressassem o reencantamento do mundo (1995, p. 107).

A imagem, afirma Maffesoli, convida a um eterno presente, porém, este “presenteísmo” não despreza a temporalidade, apenas enfatiza um tempo intemporal, que pode ser entendido como um tempo que é tanto hoje como ontem – o tempo do mito. Maffesoli destaca que este tempo do mito, como bem formulou Gilbert Durand, é um tempo “portador de imagens”; ele não demonstra, mas se contenta em mostrar: “o mito, ao mostrar, favorece o estar-junto, o sentir comum” (MAFFESOLI, 1995, p. 113).

A imagem que serve de suporte ao tempo do mito religa as pessoas entre si e religa o tempo imemorial em sua atualidade. Esta ênfase colocada no mito permite lembrar que a imagem que lhe serve de base é um elemento essencial em toda estrutura social:

[...] a imagem não é simplesmente um suplemento da alma, dispensável, algo na melhor das hipóteses superficial, na pior, primitivo ou anacrônico, mas, ao contrário, ela está no próprio âmago da criação, ela é verdadeiramente uma “forma formante”, certamente do indivíduo: a imagem de si, mas igualmente de todo o conjunto social que se estrutura graças e pelas imagens que se dá, e que deve rememorar regularmente (MAFFESOLI, 1995, p. 115).

¹ Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o simbolismo de Dionísio se estende a uma pluralidade de significados, pois ele é o jovem deus, ou o deus nascido duas vezes. Representa a fecundidade humana e animal; é o deus das catarses e da exuberância; libertador dos Infernos e, do ponto de vista da psicanálise, simboliza a ruptura das inibições, das repressões e dos recalques. É uma figura que se opõe à sábia face apolínea; simboliza as forças obscuras que surgem do inconsciente: “Ele é o deus das formas inumeráveis, o criador-mor de ilusões, o autor de milagres” (2002, p. 340-341).

Pode-se dizer que a imagem fornece os vínculos e relaciona todos os elementos do dado mundano entre si. Por outro lado, ela permite essa “confiança” que, para existir, deve-se ter diante daquilo que nos cerca, quer seja o ambiente social quer seja o natural. Assim, Maffesoli afirma que “o imaginário, as imagens, o símbolo suscitam essa confiança mínima, que permite o reconhecimento de si a partir do reconhecimento do outro”, independente de qual seja este estatuto do “outro” (1995, p. 115).

De acordo com Lezama Lima (1996), depois que a poesia e o poema formaram um corpo e um ente, armado da metáfora e da imagem, e formado a imagem, o símbolo e o ritmo, percebe-se que integrou uma das mais poderosas redes que o homem possui para capturar o fugaz e as vicissitudes do ser humano. Por meio das imagens pode-se traçar as proporções, ocupações e desigualdades do ser no ente: “As imagens como interposições nascendo da distância entre as coisas. A distância entre as pessoas e as coisas cria outra dimensão, uma espécie de não ser, a imagem, que alcança a visão ou unidade dessas interposições” (LIMA, 1996, p. 148). Isso se deve ao fato da existência de uma rede de imagens no poema, cuja derivação, cria uma substância poética capaz de conciliar realidades aparentemente contraditórias.

Para Sartre (1964), a imagem não é posta diante da consciência como um objeto novo a se conhecer, mas possui a propriedade de poder motivar as ações da alma e os movimentos do cérebro a partir do momento que despertam idéias na alma. Esta capacidade que as imagens tem de despertar idéias e sentimentos faz com que elas estejam relacionadas ao fenômeno da imaginação (1964, p. 11). No entanto, imagem e idéia são acontecimentos diferentes e não podem ser confundidos, pois, como explica Sartre, a diferença entre uma e outra é vista enquanto a de que em um caso a expressão do objeto é clara e, em outro, é confusa: “entre imagem e idéia há uma diferença matemática: a imagem tem a opacidade do infinito; a idéia, a clareza da quantidade finita e analisável. Ambas são expressivas”

(SARTRE, 1964, p. 14).

Alfredo Bosi, por sua vez, destaca que a imagem, além de ser palavra articulada, é anterior à palavra, constituindo-se um elemento da sensação visual, uma vez que é pelo olho que o ser humano tem as formas dos elementos da natureza, do perfil, da dimensão, da cor. A imagem “é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (2000, p. 19). As imagens podem, ainda, ser retidas na memória e na percepção e depois suscitadas pela reminiscência, pelo sonho ou imaginação. A imagem amada ou temida, afirma Bosi, tende a perpetuar-se sem sofrer deformações no tempo. Mesmo as imagens mais fugidias e vaporosas podem ser objeto de retenção e de evocação; elas terão sempre o mínimo que seja de coesão para que possam subsistir na mente e no imaginário.

A imagem só pode ser estudada pela própria imagem e, neste sentido, a força capaz de “modelar imagens” passa tanto pela fantasia quanto pela imaginação. Tanto uma quanto a outra lidam com experiências que se encontram retidas na memória e que aparecem como uma faculdade poética basilar. Conforme argumenta Bosi, as imagens, vindas da experiência e guardadas pela memória, podem dilatar-se, organizando e produzindo conjuntos, com a “articulação dos significantes” (BOSI, 2000, p. 242).

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino destaca que a visibilidade é um processo criativo, uma vez que, na criação literária, o autor tanto pode partir da palavra para chegar à imagem visiva quanto partir da imagem visiva para chegar à expressão verbal (1990, p. 99). O primeiro caso ocorre normalmente quando, ao ler um texto, vê-se a cena como se esta se desenrolasse diante dos olhos – ela é “vista mentalmente” pela imaginação do leitor. No segundo tipo, a imagem torna-se expressão verbal a partir do momento que o autor desenvolve a história partindo da imagem colocada no início do texto. É como se à busca de um equivalente da imagem visual se sucedesse o desenvolvimento coerente da impositação estilística inicial, até que, aos poucos, a escrita fosse conduzindo a narrativa na direção em

que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando outra saída à imaginação visual senão seguir atrás (CALVINO, 1990, p. 105). O objetivo de Calvino nesta proposta de “visibilidade” é unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo, pois, mesmo quando o impulso inicial parte da imaginação visiva, cedo ou tarde, ela cai nas malhas da expressão verbal (1990, p. 106).

Na perspectiva de Octavio Paz, o vocábulo “imagem” possui um valor psicológico, uma vez que “as imagens são produtos imaginários”. Por imagem entende-se “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema” (PAZ, 1996, p. 37). Cada imagem (ou cada poema composto de imagens) contém muitos significados díspares ou conciliatórios, pois, a “imagem é cifra da condição humana” (PAZ, 1996, p. 38). A imagem desafia o princípio da contradição ao enunciar a identidade dos contrários. Isso porque a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade, uma vez que o poema “não diz o que é e sim o que poderia ser” (PAZ, 1996, p. 38).

A imagem, escreve Paz, é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece: ela “recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários” (1996, p. 45). Paz salienta, ainda, que a imagem não é nem um contra-senso nem um sem-sentido; sua unidade tem sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, as imagens possuem autenticidade, pois elas são a expressão genuína do poeta, sua visão e experiência do mundo. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva – são obras e possuem realidade e consistência.

De acordo com Paz, as imagens possuem sua própria lógica e esta pretensão das imagens cria uma certa ambigüidade, que não é diferente da realidade, tal qual a apreende no momento da percepção. É por obra da imagem que se produz a instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade. No entanto, esta conciliação seria impossível se o poeta não usasse a linguagem e, por meio da imagem, não recuperasse a sua riqueza original. Esta volta à pluralidade de significado é apenas o primeiro ato da operação

poética:

Toda frase possui uma referência a outra, é suscetível de ser explicada por outra. Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras. [...] Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em conseqüência, o sentido ou significado é um *querer dizer*. Ou seja: um dizer que pode dizer-se de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens (PAZ, 1996, p. 47, grifos do autor).

E, sendo assim, a imagem é seu sentido, pois nela acaba e nela começa. O sentido do poema é o próprio poema. Ao contrário das palavras, que podem ser substituídas por outras para dizer a mesma coisa sem tanto prejuízo de sentido, as imagens não podem, pois a imagem faz com que as palavras percam a sua mobilidade e intermutabilidade, fazendo com que os vocábulos se tornem “insubstituíveis, irreparáveis”. Com isso, a linguagem deixa de ser utensílio e retorna à sua natureza original. A linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem para tornar-se imagem: “Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa” (PAZ, 1996, p. 48).

A linguagem poética constitui atividade geradora de texto simbólico porque, devido às imagens criadas, as significações expressas pelo poema se multiplicam fazendo com que a poesia seja apreciada por seu caráter transcendente. A criação de uma poesia imagética propicia uma experiência sensorial e visual; suprimindo a necessidade do objeto concreto. O emprego das imagens no poema faz com que o objeto esteja presente sem realmente estar. Além disso, faz com que o leitor ative sua imaginação e se lance em uma viagem de sonho e imaginação.

Na poética de João Manuel Simões, observa-se uma constelação de imagens que ganham sentido e coerência na medida em que o poeta se vale delas para expressar uma

experiência singular de criação poética. A recorrência às imagens do pássaro como símbolo da liberdade de criação poética; da passagem temporal simbolizada ora pelo envelhecimento ora pelo relógio ou por outras marcas do tempo; do espelho enquanto instrumento que reflete o próprio ser, a condição existencial e o outro que coabita o ente, revelando seu outro eu (seu duplo), são alguns exemplos de como Simões constrói uma poética de imagens na qual fica evidente uma forte relação com o universo imaginário dos símbolos e mitos.

A constante utilização de imagens poéticas na composição dos poemas sugere que a imaginação é o elemento basilar da criação poética de João Manuel Simões. Ao elaborar uma *poiesis* alicerçada em uma rede de imagens, ele realiza um fazer poético que remete à condição humana, dando ênfase às construções poéticas a partir de elementos que apontam para uma poesia edificada de fantasia, sonho e imaginação. Nota-se, contudo, que Simões permanece fiel às imagens, numa tentativa de (re)inventar o verbo e, ao mesmo tempo, transcender as palavras, aproveitando o silêncio e as imagens para reforçar o sentido do poema e exaltar a poesia, elevando-a à dimensão mágica que faz soar o sopro da vida e o cântico da beleza de existir.

2.1 DEVANEIO AÉREO E O FANTÁSTICO CANTO DOS PÁSSAROS

De acordo com Bachelard (2001a), o valor de uma imagem se mede pela extensão de sua auréola imaginativa, e não o inverso, pois é graças ao imaginário que a imaginação torna-se aberta e evasiva, fazendo com que as imagens adquiram mobilidade e possam ativar a imaginação. Assim, o caráter fundamental de constituição das imagens é sua mobilidade, ou seja, esta capacidade de modificação e facilidade de mover-se.

A imaginação é um tipo especial de “mobilidade espiritual, o tipo de mobilidade espiritual maior, mais viva, mais vivaz” (BACHELARD, 2001a, p. 2). Ela adquire vida e fertilidade imaginativa e criativa pelo poder de deslocamento e movimentação. Segundo

Bachelard, esta capacidade de deslocamento das imagens é facilmente identificada na imaginação literária, mais precisamente, na poesia. A imaginação possui um papel de sedução, pois através dela, o leitor abandona-se ao ato de imaginar, ausentando-se e lançando-se a uma viagem em busca de imagens novas.

Neste sentido, a viagem imaginária promovida pela mobilidade das imagens poéticas, diz respeito ao psiquismo aéreo que projeta o ser no infinito imaginativo. No reino do imaginário, a imaginação é uma das formas da audácia humana e do dinamismo renovador. A sublimação aérea é uma sublimação discursiva cujos graus são mais regulares. Ela se prolonga por uma sublimação dialética, como se o ser voante ultrapassasse a própria atmosfera em que voa (BACHELARD, 2001a, p. 8).

No dizer de Bachelard, o sonho de vôo se converteu em um dos símbolos mais claros que simboliza os desejos voluptuosos: “O sonho de vôo é o sonho de um sedutor fascinante” (2001a, p. 21). O sonho de vôo possui um caráter vetorial, não tanto por seu movimento imaginado quanto por seu caráter substancial íntimo. Ele se submete à dialética da leveza e do peso, recebendo duas espécies diferentes de vôo: o leve e o pesado. E é em torno desses dois caracteres que se acumulam todas as dialéticas da alegria e dor, da exaltação e fadiga, da atividade e passividade, da esperança e desalento, do bem e do mal (2001a, p. 22).

Essa experiência onírica do sonho de vôo pode deixar marcas profundas na vida acordada, sendo muito comum o devaneio acordado, em que o sonho de vôo aparece sob a representação das imagens visuais. Porém, o sonho mais profundo é essencialmente um fenômeno do repouso óptico e do repouso verbal e, neste sentido, a noite e o silêncio são os dois grandes guardiões do sono, pois, para dormir, é preciso não falar mais nem ver mais. Assim, qualquer adjunção, por mais natural que pareça, sujeita-se a ocultar a realidade onírica, arrisca-se a desviar a vida onírica profunda. Diante do sonho de vôo – essa realidade onírica tão nítida – é preciso defender-se contra a ingerência das imagens visuais e aproximar-se da experiência essencial (BACHELARD, 2001a, p. 27).

A expressão “vôo” é uma palavra que fala aos sentidos e ativa a imaginação dinâmica. Na imaginação humana, o vôo é uma transcendência da grandeza, é um “buquê de flores do céu” (BACHELARD, 2001a, p. 64). Só pela imaginação dinâmica, as imagens criam asas atingindo o sonho onírico da imaginação aérea. A poética do vôo aparece associada à imagem do pássaro por sua capacidade de voar. Bachelard afirma que “invejamos a sorte do pássaro”, emprestando “asas àquela que amamos, porque sentimos por instinto que, na esfera da felicidade, nossos corpos gozarão da faculdade de atravessar o espaço como o pássaro atravessa o ar” (2001a, p. 68). A força da asa consiste em seu poder de elevação e condução às alturas e ao espaço divino.

A imaginação do vôo evoca o céu; o pássaro dá impressão de leveza, felicidade e juventude, ele une pureza do ar ao movimento alado porque o vôo é onírico e se anima em uma alma sonhadora: “vôo onírico é um fenômeno da *felicidade dormente*, desprovido de tragédia. Só voamos em sonho quando somos felizes” (BACHELARD, 2001a, p. 70, grifo do autor). Nas palavras de Bachelard, o pássaro é uma força ascensional que desperta a natureza inteira; há uma identificação onírica entre a imagem do pássaro e a força íntima do vôo pela pureza criadora do ar.

Frente ao “vôo aéreo” e “liberdade do pássaro”, Simões tece uma série de poemas, cujo pássaro constitui a imagem fundamental e significativa. Na poesia simoniana, o pássaro é um elemento de acesso ao divino, como também, de criação poética. E, muitas vezes, o pássaro é comparado à poesia, por apresentar características semelhantes no que diz respeito à sua força dinâmica de elevação às alturas e ao sonho.

No poema “Pássaro luminoso, sempre”, esta relação entre o pássaro e a poesia é sugerida pela forma como o sujeito poético aproxima o vôo do pássaro ao vôo da poesia, deixando claro sua dimensão luminosa e transcendente:

O pássaro da poesia,

mesmo voando de noite,
voa de dia.
(SIMÕES, IB, 1982, p. 59).

O caráter luminoso da poesia faz com que ela vença a noite da inanidade, a pátria da escuridão e das trevas, sobressaindo-se por seu vôo diurno que vence o peso terrestre até atingir a leveza celeste. É impossível para o pássaro da poesia se prender a qualquer noite ou trevas, porque sua essência parece ser límpida como o dia. Seu vôo aéreo ultrapassa as névoas da falta de expressão tornando-se radiante, “sempre”.

O poema “O limiar do pássaro” expressa de forma singela a imagem de uma poesia/pássaro, cuja formação é semelhante a um vôo sobre o céu da página deserta:

Vôo
à espera
do pássaro
que o cumpra.

Essa a poesia,
antes de ser poema
desatado no céu alvinitente
da página deserta.
(SIMÕES, AC, 2006, p. 62).

Há, no texto, a aproximação entre a poesia e o pássaro, no sentido de que o processo de construção poética é um contínuo alçar vôo em busca da sublimação aérea ou divina para o espaço do poema. Em termos de imagem poética, a idéia que se tem é a de uma poesia que voa ou percorre o céu do poema em busca de encontrar um lugar para pousar e, assim, cumprir seu ciclo de liberdade e fazer a passagem que a leva a ser poema expresso no limiar do céu da página. Voar e pousar: estas as duas etapas que o pássaro e a poesia fazem. Enquanto o pássaro não cessa sua atividade; a poesia, por outro lado, encontra repouso na página deserta, mas, nem por isso, cessa de voar, pois, em sua essência, a poesia possui a capacidade de despertar a imaginação, de fazer com que, também o leitor, coloque-se em

movimento aéreo. E, neste sentido, ocorre um vôo etéreo e eterno: da poesia em busca do poema e do pássaro em busca do vôo.

O simbolismo do pássaro é rico de sentidos, uma vez que o vôo que ele representa aponta para várias pulsões vitais, que remetem para o fenômeno da transformação. Ele deixa entrever uma ponte de contato entre o céu e a terra e, por isso, é símbolo da força sublimadora; aparece como um símbolo de transcendência, indicando um caráter “luminoso, numinoso” (CENTENO, 19_, p. 57).

A imagem do pássaro é uma constante na lírica de Simões; sua imagem aparece associada à imagem do levantar vôo da alma, da inspiração, da nostalgia e da aspiração a um além que ultrapasse o próprio eu. Por isso, como explica Centeno, o pássaro pode tornar-se, depois de muitas aventuras e sofrimentos, “um diamante indestrutível e irradiante, uma ‘pedra filosofal’, um ‘filho divino’” (CENTENO, 19_, p. 54).

No poema de número “54”, o eu lírico faz uma espécie de comparação entre poema, poesia e poeta com o pássaro e seu vôo, o que sugere que as construções do imaginário e as construções poéticas entram em sintonia quando diante da imagem do pássaro:

Pássaro inquieto,
o poema.

Vôo inconsútil,
livre,
a poesia.

Passarinheiro,
o poeta.

(Em torno, o círculo
exato do silêncio,
o sono cataléptico
das coisas.)
(SIMÕES, FM, 1993, p. 55)

Os versos do poema registram a imagem de um poeta que é visto enquanto

“passarinheiro”, ou seja, um criador, caçador ou vendedor de pássaros. O poeta é um produtor de pássaros, já que o poema é um “pássaro inquieto”; um pássaro ansioso por iniciar seu vôo “inconsútil” e atingir as alturas da poesia.

O “pássaro inquieto” (poema) quer ser poesia, uma vez que esta é o fim último do poema. Quando atinge o estágio de poesia, o poema se realiza enquanto pássaro, pois pode lançar seu vôo livre e completo, sem nenhuma barreira, sem nenhum impedimento e, assim, vencer o silêncio e o “sono cataléptico das coisas”. O poeta tenta desvendar os segredos da poesia por meio de sua experiência poética. Em seu ofício de “passarinheiro”, ele consegue fazer do poema um pássaro alado que atende pelo nome de poesia e que tem por função a liberdade do vôo dos pássaros, porque percorre pátrias e mundos, universos imaginários e oníricos. E, neste sentido, a poesia é imagem transcendental, feita de matérias fantásticas que despertam a imaginação do poeta e do leitor.

No poema “37”, a voz lírica tenta encontrar uma explicação para o constante emprego da imagem do pássaro enquanto símbolo para a poesia:

Não procuro nos pássaros
em trânsito
a forma informe, as penas, os remígios,
o bico quase adunco,
passageiro.

Nem sequer busco aquele canto grave
que encanta o mundo
enquanto o mundo rola.

Quero achar neles simplesmente a calma,
a pura essência alada,
o claro vôo.

Ele me basta pelo simples fato
de ser como a poesia, esse pulsar
do coração do poema.
(SIMÕES, FM, 1993, p. 38)

São versos de beleza e simplicidade, feitos, justamente, neste tom de calma que o sujeito lírico tenta achar no “claro vôo” dos pássaros. A declaração do eu lírico é comovente, pois o pássaro é o elemento exemplar que o poeta tem em mente para tecer seu poema com as mesmas qualidades do pássaro, sobretudo, com relação à “pura essência alada”. Esta é uma das causas que leva o eu lírico a buscar o pássaro enquanto símbolo para representar a poesia, pois seu vôo é como o vôo da poesia – este pássaro alado que encanta o poeta e o mundo, que sobrevive no tempo como pulsação vital e encanto da alma.

De acordo com a “explicação” do eu lírico, a imagem do pássaro é fonte inesgotável de relação com a poesia. Seria possível recorrer a imagem do pássaro em seus outros atributos, como a forma, as penas, o canto, no entanto, conforme afirma o sujeito lírico do poema, somente basta a imagem do claro vôo, pois ela é suficiente para expressar a grandeza da poesia: sua essência volátil.

Embora o sujeito lírico declare que neste momento não busca no pássaro nem sequer “aquele canto grave que encanta o mundo”, mas apenas o vôo; em outros momentos, o canto do pássaro é exaltado de forma enfática como sendo uma possibilidade de revelação. Em “Pássaro de Fogo”, o eu lírico afirma que o canto do pássaro é também discurso:

Vinha na aurora um pássaro de fogo
para brincar nas platibandas. Vinha,
e o seu canto-discurso demagogo
parecia conter (melhor, continha)

um pouco das lições do pedagogo
e o timbre musical de ladainha,
tão parecendo brinco, invento, jogo
que só de pressenti-lo se adivinha.

Era um pássaro ígneo, de açafião,
e voava tranqüilo, rente ao solo,
flor viva entre o silêncio e a solidão.

Porém seu canto, sem malícia ou dolo,
era o gume sonoro de um punhal
aceso na manhã, luz e cristal.
(SIMÕES, AV, 2002, p. 72).

O canto deste “pássaro ígneo” é um tipo de linguagem que revela um conhecimento espiritual. Por ser um pássaro de fogo, ele pode estar relacionado ao mito da Fênix², o que explica, de certa forma, este poder de transcendência que faz do canto um “punhal aceso na manhã, luz e cristal”. A morte e o renascimento da Fênix simboliza a transformação que a alma aspira, e faz do pássaro um símbolo de sabedoria, pois ele possui algo de “humano” que, no caso, seria a voz ou a linguagem que utiliza para ecoar seu canto-discurso.

O canto do pássaro, no texto, possui uma aura de revelação, pois aparece ligado às imagens de luminosidade, limpidez cristalina e à força cortante (e sonora) do punhal aceso na manhã. Este pássaro – de cor vermelho-fogo e amarelo-açafão – instaura um canto que contém lições pedagógicas e o “pedido” das ladainhas. Além disso, a imagem de um pássaro de açafão também remete à imagem de um pássaro da sabedoria, uma vez que o açafão, por sua cor brilhante, cor de ouro, tem relação com a sabedoria, além de ser a cor das vestimentas dos monges budistas, conforme explica Chevalier & Gheerbrant (2002, p. 10). Porém, ao mesmo tempo, o canto também é uma espécie de invento ou jogo que, só de senti-lo, já se advinha o ensinamento que ele expressa e ressoa neste sujeito que ouve o canto do pássaro de fogo.

O canto do pássaro não se expressa apenas enquanto ensinamento pedagógico, ele também se fundamenta na dialética alegria e tristeza, memória e nostalgia, tal como ocorre nos versos do soneto “Memória”:

Na árvore frondosa da memória
há pássaros cantando. Cantos tristes,
cantos alegres, cantos simplesmente

² Um pássaro mítico que, segundo Chevalier & Gheerbrant, é de um esplendor sem igual, dotado de uma extraordinária longevidade, e que tem o poder, depois de se consumir em uma fogueira, de renascer de suas cinzas. Os taoístas designam a fênix com o nome de “pássaro de zarcão, sendo o zarcão o sulfeto vermelho de mercúrio: “A fênix corresponde, além disso, como emblema, ao sul, ao verão, ao fogo, à cor vermelha. Seu simbolismo se relaciona também com o Sol, a vida e a imortalidade” (2002, p.422).

cantos. Mas há também negras ausências

de cantos entre os ramos ressequidos
da antiqüíssima árvore, memória!
E o conjunto dos cantos faz um Canto
imenso que ressoa nas abóbadas

do cérebro onde a árvore se esconde
e em cujos ramos longos breves pássaros
construíram seus ninhos e modulam

o seu canto nostálgico e feliz
e simultaneamente amargo e triste.
Quem cortará a árvore, ó memória?
(SIMÕES, SI, 1981, p. 45)

A memória é vista como um atributo que constitui o ser humano, podendo ser evocada em sua função de guardar conteúdos e experiências existenciais, crenças e saberes humanos, enfim, recordações felizes ou tristes. A referência a uma frondosa árvore da memória revela uma experiência rica de recordações, uma vez que há muitas reminiscências guardadas nos ramos longos da memória. No entanto, o sujeito lírico acrescenta que esta frondosa árvore da memória é habitada por pássaros que cantam cantos tristes e alegres ou simplesmente cantos, o que aponta para um universo imaginário em que o pássaro assume uma função diferenciada de ser fonte de segredos devaneios ou recordações.

O conjunto dos cantos constrói um imenso canto que parece se expandir no cérebro do ser que o ouve. O pássaro apresenta-se como um ser místico, capaz de adentrar o pensamento e fazer ressurgir as experiências de vida do sujeito, desde as mais felizes e nostálgicas às mais amargas e tristes. A exuberância do canto é como um despertar da alma, faz acender a centelha da memória e devolver luz aos ramos ressequidos da antiga árvore onde havia “negras ausências de cantos”. A construção dos ninhos, nos ramos longos da árvore, é um sinal de que os pássaros continuarão habitando a memória e, enquanto houver pássaros cantando, sua memória será preservada do esquecimento. Assim, é como se ninguém pudesse cortar a árvore da memória sob pena de cair no desalento de não ter mais lembranças.

A imagem de uma árvore que serve de morada ou simplesmente base de pouso para o pássaro também aparece no poema “21”, do livro *Flauta Mágica*, em que o eu lírico afirma:

O pássaro descansa
sobre um ramo
da árvore da alma.
Como foi longo e largo
seu vôo desde o fim do mundo!
Agora, docemente, canta
na noite calma
em que aos poucos me afundo.
(SIMÕES, FM, 1993, p. 22)

Na árvore da alma, o pássaro descansa de sua longa jornada desde o fim do mundo. Sua missão, desde então, foi de levar canto e ser instrumento ascensional de libertação e de elevação. Enquanto descansa no ramo desta árvore, ele canta, docemente, na noite calma. Porém, é nesta mesma noite que o sujeito lírico afirma se “afundar”, como uma forma de ingressar nesta calmaria que o canto do pássaro faz ecoar. O pássaro é tomado, freqüentemente, como símbolo de vida e, seu canto, é uma maneira de expressar esta vida e torná-la mais encantada.

A admiração pelos pássaros se estende, além de sua capacidade de vôo, à sua capacidade inexplicável de canto, como mostra o poema “O inexplicável canto”:

Inexplicavelmente, os pássaros cantam.
Cantam ainda, apesar de tudo. Apesar
da fome que se alastra como um câncer,
apesar da música maldita dos instrumentos
bélicos e do coral fúnebre das bombas
e dos sonhos, trigo ceifado sem perdão
pela foice afiada do real. Inexplicavelmente,
os pássaros continuam cantando. Cantam,
alegres, apesar de tudo. Cantam, apesar da vida
que vai sendo vivida como um rio doente
fluindo no tempo,
fugaz,
sem remédio.
(SIMÕES, CM, 1982, p. 51)

Nota-se no poema, por um lado, um certo desânimo diante de tantas tristezas no mundo, tais como a fome, armas e guerras e a falta de esperança na vida representada como um “rio doente”. Por outro lado, indiferente a tudo isso, o eu lírico tenta entender o “inexplicável canto” do pássaro, que insiste em continuar cantando apesar de todos os contratempos e adversidades. É como se o sujeito lírico não entendesse como um canto que representa vida e alegria pode coexistir com a tristeza de um mundo que perdeu sua beleza e seu encanto. E, ainda, cantam alegres, apesar de tudo, apesar de cantar diante de uma vida doente que flui no tempo sem remédio ou cura. A constatação do belo canto dos pássaros pelo eu lírico apresenta um tom melancólico e de nostalgia, como se estivesse ressentido com os rumos tortuosos pelos quais o homem caminha, não vendo razão para os pássaros continuarem cantando seu inexplicável canto de vida.

O poema “Pássaro Ferido” talvez expresse melhor que o inexplicável canto dos pássaros não foi suficiente para libertar o mundo e, por isso, o seu canto cessou subitamente:

Era vermelho o pássaro
ferido: coração.
E cantava. Cantava
ainda, mas em vão.

Cantava como que
sabendo que o seu canto
era demais: inútil
(tão frágil!) acalanto.

Talvez por isso, um dia
o seu canto cessou
subitamente. E nunca,
e nunca mais cantou.
(SIMÕES, CM, 1982, p. 53)

São versos que sugerem a imagem de um pássaro relacionado ao coração e que, como no poema anterior, apresenta um certo desalento diante da “inutilidade” de seu canto, como se

este não fosse suficiente para encantar novamente o mundo ou a vida. A triste certeza de que seu canto era “inútil acalanto” fez com que este coração/pássaro deixasse de cantar para sempre. Ferido pela dor de que em seu canto não havia a força que ele desejava que tivesse, o pássaro emudece e, conseqüentemente, participa de uma espécie de “morte” simbólica, que o priva da esperança de continuar cantando.

No entanto, nem sempre se tem a imagem de um pássaro desmotivado, que questiona a validade de seu canto. No poema “Pássaro, sempre pássaro”, o eu lírico destaca a imagem de um pássaro que, independentemente de todas as adversidades, não deixa de ser pássaro, não deixa de cantar nem de voar, pois são estas as qualidades que melhor o representa:

Parágrafo de carne
escrito no azul
sem fronteiras, na tarde.
(Busca o norte ou o sul?)

Solto, fugiu do cárcere
em que talvez sonhasse
périplos e diásporas.
(Seu canto é seu disfarce).

É esse o negro pássaro
que a palavra inventou
(não sei se doce ou áspero)
liberto no seu vôo.

Canta como se o canto
fosse um vôo infinito.
Voa como se o vôo
fosse um canto interdito.
(SIMÕES, SS, 1984, p. 40)

Conforme salienta Bachelard (2001a), a luz e o esplendor do céu azul chamam seres alados e provoca um movimento feliz, pois a pureza do mundo aéreo e celeste só poderia atrair seres puros e mágicos. No poema, o pássaro é um “parágrafo de carne escrito no azul” e vive livre por seu vôo e seu canto. O pássaro é a palavra alada que o poema toma para si, fazendo com que o dizer (cantar) e o voar compartilhem de uma mesma transcendência aérea,

na qual o canto da palavra seja um vôo infinito da imaginação e o vôo a que se submete a palavra seja um canto interdito que, dizendo nada, diga tudo, e evoque um mar de sonho e imaginação.

Uma das características mais importantes dos símbolos é a sua capacidade de transformação, pois reflete o caráter dinâmico, vivo, que o torna, muitas vezes, difícil de entender. De acordo com Centeno, o símbolo vivo atuante não se deixa fixar em uma só forma (19_, p. 53). O simbolismo do pássaro é um exemplo clássico deste dinamismo do símbolo. Isso significa que, se por um lado, o pássaro é empregado frequentemente para designar a perfeição, há, por outro lado, pássaros perversos e decaídos. Assim, ao mesmo tempo em que o pássaro é símbolo de vida, há aqueles que simbolizam a morte, sem que se tome a morte como “transformação” do símbolo. O que acontece é que o símbolo não se fixa; ele é o que é em cada texto, em cada manifestação: não se pode cometer o erro de generalizar significações simbólicas (CENTENO, 19_, p. 53).

No imaginário aéreo de João Manuel Simões, o pássaro ora assume uma aproximação com a poesia ora com a palavra ou o coração. No entanto, o poeta não deixa de exaltar as qualidades de canto e vôo dos pássaros enquanto atributos fundamentais deste símbolo ascensional. Embora no poema “Pássaro, sempre pássaro” o autor faça referência ao “negro pássaro”, este não pode ser entendido no sentido de que fala Gaston Bachelard ao tratar do pássaro da noite, que evoca o lado sombrio e pesado do vôo, realizando um vôo mau, mudo, negro e baixo (BACHELARD, 2001a, p. 75). A imagem do pássaro, na lírica de Simões, relaciona-se de forma mais evidente ao devaneio aéreo, ao vôo leve e suave e ao fantástico canto dos pássaros como sendo uma possibilidade de tornar a vida mais bela e feliz.

Em “Le vol de L’oiseau bleu”, a temática do vôo do pássaro apóia-se na natureza “quase mágica” do pássaro. Nos versos do poema, o eu lírico reafirma a supremacia deste ser alado:

I
Anatomia estranha
a do pássaro, máquina
feita para voar:
pulsante
 aeronave
sem aço ou alumínio
na fuselagem,
tórax.

II
O bico, cartilagem:
projeto de mandíbulas
 transformadas
em dardo
 lançado contra o vento.
Asas, remígio:
 bússola.

III
A arquitetura mágica
do corpo, em cujo abdômen
palpitam embriões
de iluminados
vãos
(ó pura transparência
obsessiva
 do azul!)
(SIMÕES, GE, 1982, p. 41)

Na primeira parte do poema, o sujeito lírico refere-se ao pássaro enquanto uma “máquina feita para voar” – uma aeronave que não possui, em sua anatomia, nem aço nem alumínio. Esta imagem pode remeter à idéia dos pássaros dos mitos, vistos como uma espécie de “veículo” que transporta os heróis, ajudando-os ou salvando-os. Na segunda parte, o sujeito da enunciação evidencia que o corpo do pássaro parece ser projetado para voar, pois todas as partes que o compõe (bico, asas, remígio, abdômen) contribuem para seu dinamismo aéreo, funcionando como uma bússola que o orienta na direção do vento.

Por fim, a voz lírica confessa que a anatomia do pássaro aproxima-se, muito mais, de uma “arquitetura mágica”, tamanha é a leveza do corpo através do qual palpita os “embriões de iluminados vão”. O caráter elevado e alado do pássaro faz dele um ser puríssimo que flutua sobre a “transparência obsessiva do azul”.

Vale ressaltar a importância do azul na simbologia das cores, pois ele é a mais

profunda, imaterial e pura das cores, uma vez que nele o olhar “mergulha sem encontrar qualquer obstáculo; ele é feito apenas de “transparência, de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou diamante” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 107). Ainda conforme Chevalier & Gheerbrant, os movimentos e as formas desaparecem no azul: “afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário” (2002, p. 107).

Percebe-se, com isso, que a imagem do pássaro é como um transcender-se, cuja transparência obsessiva do azul, revela um aspecto de profundo devaneio aéreo, de sublimação para o espaço mágico do vôo onírico que conduz ao plano divino e celeste. A imagem do pássaro surge como uma força de síntese para ascender ao fantástico mundo do vôo dos pássaros por meio do devaneio aéreo. A imperceptível (e certa) gestação do vôo faz do pássaro um símbolo mágico, fonte de imaginação.

João Manuel Simões se vale desta imagem que simboliza a força, o canto e a vida para “tecer” alguns de seus poemas, apresentando uma poesia que se identifica com a imagem do pássaro por sua propriedade ascensional. Simões é um poeta que se preocupa, acima de tudo, em cantar a beleza e grandeza da poesia, pois o poeta é semelhante ao pássaro, que vive de viagens e voa no espaço aéreo da poesia. Ao analisar os poemas em que o poeta trata da imagem do pássaro, é possível observar que o poeta não foge de uma de suas principais características: expressar esta “transparência” ou “transcendência” de uma poesia-pássaro e compor, ou melhor, cantar como os pássaros uma poética repleta de lirismo existencial.

2.2 A DIALÉTICA DO DESDOBRAMENTO: EU E OUTRO/O MESMO

O poetizar, na perspectiva de Octavio Paz, é um ato que desvenda a condição humana: a “experiência poética é uma revelação da condição original. E essa revelação é sempre

resolvida numa criação: a de nós mesmos. [...] o ato de descobrir entranha a criação do que vai ser descoberto: nosso próprio ser” (1982, p. 187). A poesia torna-se a possibilidade do homem poder ser, quer dizer, é criação do homem pela imagem, que insurge como experiência da “outridade”, já que a poesia abre espaço para o homem se nomear outro, passando a ser, ao mesmo tempo, ele mesmo e outro.

O tema do eu e do outro, relacionado ao desdobramento ou duplo, aponta para uma inquietação existencial que promove uma reflexão sobre a vida e a condição humana. Este tema pode ser expresso de diversas formas, mediante os recursos imagéticos do espelho, alteridade, retrato, sombra, reflexos e todas as demais condições que permitem um desdobramento da imagem do eu. É a partir da imagem do outro refletido que surge o questionamento sobre a existência deste “outro eu”. Vive-se a alternância cíclica das partes duplicadas do próprio ser, uma constante busca deste outro e do próprio ser. No dizer de Octavio Paz, a busca do outro constitui o encontro consigo mesmo, uma vez que o “outro é o nosso duplo”, ele é o “fantasma inventado pelo nosso desejo. Nosso duplo é outro, e esse outro, por ser sempre e para sempre outro, nos nega: está *além*, jamais conseguimos possuí-lo de todo, perpetuamente alheio” (PAZ, 1991, p. 77, grifo do autor).

O duplo desempenha um papel de destaque na literatura e tem sido um tema recorrente na lírica ocidental. Ele é sugerido ou estimulado pelos espelhos ou fontes, como acontece no Mito de Narciso³. Para Gilbert Durand, o espelho não é apenas “processo de desdobramento das imagens do eu, e assim símbolo do duplicado tenebroso da consciência, como também se liga à coqueteria, e a água constitui, parece, o espelho originário” (2002, p. 100). Durand

³ De acordo com Favre, a lenda de Narciso se apresenta constituída de significação mítica e ainda continua desconhecida para nós. Narciso nasce dos amores do rio Cefiso e da ninfa Liriope. O jovem nasce dotado de extrema beleza, mas insensível ao amor. Durante uma caçada, a ninfa Eco toma-se de amores por Narciso que a despreza, como já havia desprezado outras ninfas. Uma delas, então, suplica à deusa Nêmesis para que intervenha e o castigue por sua frieza, para que, também ele, possa amar e jamais possuir o objeto de seu amor. Certo dia, ao se aproximar de uma fonte límpida, Narciso debruça-se sobre a água para matar a sede. Percebe sua imagem e imediatamente se apaixona por ela. Sem saber que se trata da própria imagem, ele deseja a si mesmo. Quando se dá conta de que ama a si mesmo, ele deseja morrer, privando-se de alimento, começa a definhar até que seu corpo desaparece, nascendo no lugar, a flor do narciso (FAVRE. In: BRUNEL, 1997, p. 747).

salienta, ainda, que o reflexo da água também se associa ao complexo de Ofélia, uma vez que mirar-se é, de algum modo, “ofelizar-se” e participar da vida das sombras, neste campo de lágrimas que se assemelha ao rio da morte e do afogamento.

Segundo Durand, o tema do espelho remete para dois mitos da antiguidade clássica, revelando a força das imagens míticas engendradas pela convergência dos esquemas e arquétipos. O primeiro desses mitos é o de Narciso, “o irmão das Náiades, perseguido por Eco, companheira de Diana, e a quem estas divindades femininas fazem sofrer a metamorfose mortal do espelho” (DURAND, 2002, p. 101). O segundo é o do Acteão⁴, em que se cristalizam todos os esquemas e símbolos dispersos da feminilidade noturna e terrível, pois, neste mito, a teriomorfia é apresentada na sua forma mais perversa e devorante – água profunda que flui e que, pela profundidade e negrume, nos escapa. Mas também, faz referência ao reflexo que duplica a imagem, tal como a sombra que faz redobrar o corpo (DURAND, 2002, p. 101).

O motivo do espelho e do duplo, na lírica de Simões, constitui um recurso literário por meio do qual o poeta desenvolve a análise reflexiva de uma das grandes inquietações que percorre sua poética: o problema da identidade ou da condição existencial.

No poema “22”, o eu lírico declara ser o espelho um instrumento no qual habita seu ser, como também, o mecanismo através do qual sua imagem pode se desdobrar:

Estilhacei o espelho
a pontapés
pensando destruir
a própria imagem.
(E era eu que habitava
além do espelho.)

Por isso em cada caco

⁴ Segundo Durand, Acteão surpreende a *toilette* da deusa, que, com os cabelos soltos, se banha e se mira nas águas profundas de uma gruta. “Assustada pelos clamores das Ninfas, Ártemis, a deusa lunar, metamorfoseia Acteão em animal, em veado, e senhora dos cães lança a matilha para a carniça”. Acteão é, portanto, despedaçado, lacerado e, seus restos dispersos sem sepultura fazem nascer lastimosas sombras que andam pelas sarças (DURAND, 2002, p. 101).

habita agora
um pedaço de mim,
esquartejado.
(SIMÕES, FM, 1992, p. 23).

Nos versos do poema, é possível constatar que “Eu” e “imagem” são a mesma coisa: um só – duplicados. O espelho insurge como possibilidade de desdobramento e de sobrevivência ou “perpetuação” do Eu, uma vez que, ainda que esta imagem seja destruída, ela se multiplicará nos fragmentos do espelho quebrado, porque o ser humano é essencialmente duplo: Eu e outro. Os homens se olham em espelho de imagens; ele é especular e faz refletir o outro.

No entanto, o outro (melhor, os outros) que passa a existir no espelho é o próprio ser que se desdobrou em cada caco do espelho. Assim, o espelho é um instrumento através do qual o sujeito lírico toma conhecimento de sua própria existência, pois é apenas quando o estilhaça que ele se vê fragmentado, percebendo que não pode destruir a própria imagem, uma vez que esta se renova e se multiplica. No espelho da identidade, a imagem é indestrutível; ela possui a capacidade de desdobramento e, portanto, simboliza um espaço mágico de reciprocidade das consciências.

De acordo com o escritor Umberto Eco, o “espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico” (1989, p. 12). Esta concepção, explica Eco, aponta para o fato de que a experiência especular surge do imaginário, uma vez que o domínio do próprio corpo permitido pela experiência do espelho é prematuro em relação ao domínio do real: o “desenvolvimento só acontece à medida que o sujeito se integra ao sistema simbólico, ali se exercita, ali se afirma através do exercício de uma palavra verdadeira” (ECO, 1989, p. 12).

Eco salienta, ainda, que o homem confia no espelho tanto quanto confia nos óculos ou binóculos, porque assim como estes, os espelhos são “próteses”, pois substituem um órgão

que falta, como também é um “aparelho” que aumenta o raio de ação de um órgão. Neste sentido, Eco afirma que a magia dos espelhos consiste no fato de que sua “extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como nos vêem os outros: trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes” (ECO, 1989, p. 18).

Na perspectiva de Chevalier & Gheerbrant, o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. Na doutrina budista, o espelho é “símbolo da **sabedoria** e do **conhecimento**, sendo o espelho coberto de pó aquele do espírito obscurecido pela ignorância” (2002, p. 394, grifos do autor). Neste sentido, o espelho reflete, mais do que uma imagem, a inteligência criativa e o conteúdo anímico do poeta, pois ele tanto busca o reflexo das palavras quanto o meio através da qual elas podem refletir e expandir as vozes perdidas no sonho; focalizando e refratando a fugacidade do instante poético.

No texto “Quem fita, quem fita quem?”, o sujeito lírico declara que a busca da imagem no espelho nem sempre é um exercício confortável e vantajoso, pois ele não devolve as imagens que não reteve em si, imagens estas que, muitas vezes, constituem a essência do ser ou o seu reverso:

Do outro lado
do espelho eu sou
o meu antípoda.
(SIMÕES, IB, 1982, p. 61)

A imagem do desdobramento do eu aparece, nos versos do poema, de modo a criar um duplo que constitui o inverso da imagem que fita o espelho. A pergunta, presente no título, fica no plano do interdito, uma vez que não é possível respondê-la a partir do poema. Há, todavia, duas imagens opostas que se confrontam diante do espelho, mas descobrir qual delas é a imagem-fonte e qual é o reflexo é uma tarefa difícil, pois as duas imagens, ao mesmo

tempo em que se distanciam se aproximam e se complementam.

Tem-se, do outro lado do espelho, o “antípoda” da imagem, o que remete, conseqüentemente, à dialética do desdobramento da imagem do eu (duplo), que converge para a presença de duas “personas” no mesmo ente, como se um e outro fossem o mesmo, embora diferentes entre si. O espelho reaparece como este “ser mágico” que possui a faculdade de “revelação”, pois é através do “mira-se” ou “fitar-se” que ocorre a constatação da existência do sujeito e do outro no mesmo ser.

O soneto “Meditação ao Espelho” reflete esta capacidade quase “sobrenatural” que o espelho tem de possibilitar o encontro do ser consigo mesmo ou de servir de fonte de reflexão sobre sua própria existência:

Para me construir a que se ateve
a mão que me criou? Qual a mensagem
que incógnito me trouxe, como a aragem
que chega impressentida, em vôo leve?

Qual será a energia que concebe
no cristal da existência a minha imagem?
Quem me pinta nos olhos da paisagem
e do rosto os contornos circunscreve?

Vendo-me retratado, assim, descreio
na matéria desnuda que me aperta,
como a um vulto fantástico, no seio.

Busco-me em vão no espelho. Não descobro
minha íntima fórmula desperta,
lançada num abismo fundo e rubro.
(SIMÕES, SP, 1983, p. 32)

Nota-se que o eu lírico se vê envolto em uma reflexão ontológica, na ânsia de encontrar a matéria e energia de que é feita sua imagem. Nos dois últimos tercetos, a voz deste sujeito poético revela desconhecer sua matéria, pois tenta, em vão, ver-se no espelho, já que este não lhe diz nada a respeito de quem seja e de qual seja sua condição existencial. Embora a busca no espelho seja vã, percebe-se que o espelho é o promotor desta reflexão, ainda que

ele não seja um espelho totalmente “mágico” que traga as respostas prontas.

A meditação ao espelho revela um retrato ou uma imagem que até então o sujeito lírico não conhecia, o que demonstra que houve um certo grau de “descobrimento” de si mesmo ou, pelo menos, um interesse por descobrir-se, já que a busca ao espelho não lhe trouxe todas as respostas que desejava saber sobre sua imagem, mas apenas uma incógnita “aragem impressentida”. A imagem refletida parece não coincidir com a imagem que o eu lírico tem de si mesmo, uma vez que ele declara que, ao ver-se retratado, descrê “na matéria desnuda” que lhe aperta como a um “vulto fantástico”. Descobrir-se é uma tarefa bem mais complexa do que o simples “mirar-se” no espelho. Conforme salienta Cruz (2001), o tema do duplo se refere à existência do outro, que duplica a existência do sujeito lírico. Assim, o tema do eu e do outro aparece regido por uma lógica que lhe confere unidade:

[...] o desdobramento do eu reflete uma inquietude metafísica e, ao mesmo tempo, aponta para uma profunda reflexão sobre a vida. A interrogação que, em um primeiro momento, pode se delinear da maneira mais simples: “quem somos?”, porém, é um questionamento que evolui para: “somos quem realmente cremos ser?”, até a mais profunda e inquietante indagação: “somos?” (CRUZ, 2001, p. 117).

O poema “Auto-Retrato Provisório” apresenta este tipo de reflexão sobre as inquietações pertinentes à constituição da identidade e que refletem, de certa forma, o medo do homem com a idéia da duplicação:

Sei que sou
mas não sei
se realmente sou
quem pensei.

Sei que vou
mas ignoro
se com certeza vou
aonde moro.

De certo, apenas isto:

meu caminho é assim
sem render-se, resisto.
Resisto até o fim.
(SIMÕES, SS, 1984, p. 25).

Ao traçar seu auto-retrato, o sujeito lírico afirma desconhecer quem realmente é ou mesmo para onde vai. A única certeza que ele declara ter é o caminho de resistência constante, ou seja, de não se render diante de nada, nem mesmo da desconhecida existência. A dúvida de não saber se é quem pensou ser ou a falta de certeza da verdadeira morada faz com que o eu lírico construa um auto-retrato provisório, uma vez que, tendo por base a constante “resistência”, esta imagem de si mesmo pode cambiar, já que, por ser provisória, ela está sujeita a transformações e (re)construções: em constante processo de formação.

Verifica-se, ainda, que o sujeito poético parece viver o dilema da dúvida existencial: ao mesmo tempo em que pensa saber quem é, já não tem certeza se é quem pensa ser. Embora estas dúvidas acompanhem o eu lírico, há, por outro lado, um ponto de vista positivo sobre a imagem do eu: a certeza de trilhar veredas tendo por base a resistência. Esta qualidade de não se deixar render aponta para um auto-retrato, ainda que provisório, que demonstra agir conscientemente, palmilhando os contornos da condição ontológica sob o viés da busca pelo (auto)conhecimento.

O poema “Heteronímia” expressa essa busca de forma que, ao indagar-se sobre sua própria existência, tem-se a revelação da existência de um outro (seu duplo):

Quando indago de onde vim,
não sou eu quem me responde,
mas um outro (vindo de onde?)
que se faz passar por mim.
(SIMÕES, PH, 1988, p. 29)

É a partir da indagação “quem sou?” ou “de onde vim?” que surge a constatação de um

outro habitando o próprio ser, como se um e outro formassem uma heteronímia, em que dois seres, cujos nomes e personalidades, ainda que diferentes, se complementassem para dar conta de responder o questionamento sobre a origem existencial. A presença de um outro “que se faz passar por mim” traz para o poema a reflexão acerca da “alteridade”; dessa capacidade de o homem se nomear outro, passando a ser, simultaneamente, ele mesmo e outro.

O poema “Os dois heterônimos” reflete bem esta capacidade de desdobramento do Eu como se, no mesmo indivíduo, houvesse dois heterônimos ou habitassem dois seres, cujas características fossem divergentes entre si, mas nem por isso, conflituosas:

Ser estranho: eu, sem mim.
Busco-me e não me encontro.
(Sou Abel ou Caim?)
(SIMÕES, PH, 1988, p. 26)

A estranheza que causa ao eu lírico a evidência de que, ao buscar-se, não se encontra porque seu ser é construído de um desdobramento que não coincide com o próprio eu, promove uma reflexão que envolve a questão da identidade. A grande indagação é descobrir quem é este outro que comunga do Eu, que adentra o próprio ser, tornando-o duplo e diminuindo o plano de ação do próprio ser, já que o Eu passa a existir sem ser totalmente ele mesmo: “eu, sem mim”. Na outra metade do Eu, habita um outro que o sujeito lírico não sabe se é Abel ou Caim⁵.

A referência aos dois personagens bíblicos aponta para a reflexão sobre a índole deste outro ou sobre a própria identidade, uma vez que, a personagem de Caim é vista sempre como aquela que simboliza o primeiro assassino ou o revelador da morte pelo fratricídio que comete contra Abel. De acordo com Chevalier & Gheerbrant, Caim é também considerado o primeiro

⁵ Abel e Caim são os filhos de Adão e Eva. Caim é o primeiro homem nascido do homem e da mulher, é o primeiro lavrador, o primeiro sacrificador cuja oferenda não é bem recebida por Deus. É o homem que apresenta o selo de “Perigo de morte”; é também o iniciador da morte. Tal como Prometeu, Caim é o símbolo do homem que “reinvidica sua parte na obra da criação”; ele desejou conquistar para a humanidade um poder divino e libertá-la de uma total dependência. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 162-164).

“errante” à procura da terra fértil e o primeiro construtor de cidade: representa a “aventura do homem entregue a si mesmo, assumindo todos os riscos da existência e todas as conseqüências de seus atos” (2002, p. 162).

O desejo de Caim, segundo Chevalier & Gheerbrant, era a posse da terra e a edificação da cidade, mas Deus não via com bom grado as oferendas e os sacrifícios do lavrador que, além de não o recompensar, ainda aceitava as oferendas de seu irmão Abel, recompensando-o com fartas colheitas, já que este oferecia generosamente as oferendas a Deus, reconhecendo a sua misericórdia. Caim se revoltou contra Deus por não obter nenhuma vantagem a partir de suas oferendas e contra o “desprezo de Deus”: “É contra essa ordem de Deus que ele se revolta quando abre com uma pedra afiada a garganta de Abel, o *favorito do céu*” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 163). No entanto, conforme relata o mito bíblico, a atitude de Deus não expressa um “desamor”, mas simplesmente uma justiça, porque a oferenda de Caim não era total, pois ele atribuía a si próprio parte de seu trabalho, sem reconhecer que até mesmo essa parte ele devia a Deus: “E assim, com ciúme do irmão, orgulhoso de seu trabalho e revoltado contra Deus, Caim matou, afirmou o valor próprio de seu esforço, renunciou a Deus” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 163).

O desdobramento do Eu a partir de múltiplos outros, ou mais precisamente, da incerteza de ser “Abel ou Caim”, é registrado no poema “28” de modo singelo, como se a existência de outros no Eu fosse um fenômeno normal, ou mesmo, como se a essência do ser humano fosse o constante desdobramento:

Sou começo e fim:
antes ou depois.
Comigo ou sem mim,
eu sou sempre dois:
Abel e Caim.

Caliban, talvez.
Talvez Ariel.
Um de cada vez:

esse é meu papel.
(SIMÕES, FM, 1993, p. 29)

Nestes versos, o sujeito poético registra sua condição dual ou plural de ser. A coexistência de “outros eus” em seu ser é um acontecimento natural. Mais ainda, constitui o seu papel: ser todos ao mesmo tempo ou um de cada vez. O jogo dialético começo e fim, antes e depois, comigo e sem mim, Abel e Caim reforça a dualidade do Eu e aponta para a consciência do sujeito lírico de poder reunir todos em um só para formar sua identidade. Com isso, pode-se dizer que é impossível que o sujeito se constitua “genuinamente” sem a presença dos outros, já que o ser humano é um ser social que se forma a partir do grupo e da sociedade⁶.

Ao declarar ser sempre dois, o eu lírico assume sua condição dualística, reconhecendo ser possível a presença de outros no mesmo ser. Assim, assumir que é, simultaneamente, Abel e Caim implica fazer coexistir duas presenças diametralmente opostas entre si, uma vez que, enquanto Abel simboliza a passividade e o reconhecimento da força divina como fomentadora das graças e realizações, Caim reivindica para si uma parte do trabalho e da criação, simbolizando a imagem do homem que desafia as convenções e, sobretudo, o homem errante.

Mas, de acordo com a voz lírica, este Ser desdobrado ou duplicado também declara ser, talvez Caliban, talvez, Ariel. E isso representa que, ao contrário de quando ele diz ser sempre dois: Abel e Caim, com relação ao Caliban e Ariel, o sujeito poético afirma ser “Um de cada vez” , justificando que este é o seu papel. Nesta perspectiva, pode-se dizer que a atitude do eu lírico revela a constituição de um sujeito que se constitui mediante a real presença de Outro(s). Este Outro, por sua vez, faz com que o Eu se desdobre e passe a existir

⁶ Esta afirmação se apóia na estrutura sociológica da enunciação, que segundo Mikhail Bakhtin, constitui a verdadeira substância ou a realidade fundamental da língua. A língua é regida por leis puramente sociológicas, pois cada sujeito constrói-se a partir da colaboração de outros, num processo de interdiscursividade, na qual os “eus” são autores um dos outros e, juntos realizam um evento histórico e social: “As palavras não são de ninguém, em si mesmas nada valorizam, mas podem abastecer qualquer falante e os juízos de valor mais diversos e diametralmente opostos dos falantes” (BAKHTIN, 2003, p. 290).

em função dessas outras presenças que já não são mais alheias a si, mas sim, inerentes à sua pessoa. A condição do ser humano é ser Outro e de buscar esse Outro que é o seu duplo.

Todavia, não se pode deixar de mencionar que as imagens poéticas utilizadas pelo poeta dão conta de dizer o máximo de expressividade e significação com uma certa economia de palavras, o que faz das imagens uma fonte de riqueza para a lírica e um recurso que promove a síntese poética.

A voz lírica, no poema “O Homem sem Rosto”, afirma que no jogo da duplicidade é possível projetar ausência e presença do Eu no encontro do Outro, o que faz o Outro ser apresentado enquanto possibilidade de complementação do Eu, mas sempre com a face velada:

1

Máscaras. Um louco
festival de máscaras.
A volúpia de pôr
e de tirar as máscaras
na infinita mascarada
do quotidiano.

2

Máscaras, pessoas, **personae**, **héteros**,
outros eus, ficções do interlúdio
ou meros simulacros?
Tanto faz. São sempre outros,
outros. Outramente.

3

De repente, sentiu-se cansado
de tantos disfarces sobre a pele.
Com um esgar de raiva, foi se desfazendo
de todas as máscaras, uma a uma.

4

Então olhou o espelho
mas não viu
ninguém.

Ninguém.

(Por onde andam as máscaras?)

(SIMÕES, PH, 1988, p. 53-54, grifos do autor)

O poema apresenta imagens da necessária presença do Outro na constituição do Eu. A

voz lírica declara que o homem vive a loucura de pôr e de tirar uma infinidade de máscaras na vivência quotidiana. São tantas máscaras, pessoas, “personae”, hétéros e outros eus que causa uma confusão e estafa no sujeito. Não importa se “ficções do interlúdio ou meros simulacros”, o que se percebe é que são outros, sempre outros, interferindo no eu, fazendo com que se viva a experiência diária da “outridade”, de ter que vestir máscaras e incorporar “personae”. Este cansaço ou “esgar de raiva” em ter que fazer parte do “louco festival de máscaras”, desperta, no indivíduo poético, a atitude de desfazer-se de todas elas: “uma a uma”, conforme evidencia o “narrador” lírico.

Na quarta estrofe, após despir-se de todas as máscaras, o eu lírico olha-se no espelho e, só então, se dá conta de que sem as máscaras, sem os outros, não há imagem nenhuma para refletir no espelho. Novamente, é o espelho o agente promotor da revelação ou reflexão. Ao fitar-se no espelho sem as máscaras não há imagem, o que demonstra que o Outro é o reflexo do Eu, sua outra parte, seu outro eu. Não vendo ninguém no espelho, o sujeito lírico, por meio dessa voz onipresente que relata o acontecimento do “homem sem rosto”, indaga o destino das máscaras que ele abandonou, como se buscasse reavê-la, na tentativa de voltar a ter uma imagem refletida. Livre da presença do Outro, o indivíduo é equivalente a um “homem sem rosto”, ou seja, perde a capacidade de reflexão e passa a ser não dotado de auto-imagem, uma vez que a imagem do Eu se reflete no Outro, ou vice-versa.

A característica do Outro, de ser a imagem do Eu, é apresentada por Raíssa Cavalcanti, ao afirmar que o outro terá sempre o papel psicológico de espelho: “O homem estará sempre sendo refletido pelo outro, em qualquer momento da vida. E este espelhamento cria nova oportunidade de auto-reflexão” (CAVALCANTI, 1992, p. 211). Esta idéia aparece claramente no poema, de forma que, por mais estafante que seja a necessidade de adaptação de máscaras e o constante convívio com outros eus, esta é a realidade do ser humano: sem Outro não há Eu; sua existência depende da coexistência do Outro. O homem e o mundo formam um diálogo ininterrupto, em que um reflete o outro.

No poema “Ernani Reichmann: apenas uma tentativa de estudo (auto?) biográfico, com base em informações de João Paulo (um dos “outros” eus)”, o poeta tece um canto que exalta esta duplicidade humana e a constante busca por revelar-se e descobrir-se:

1
Sou tantos! (Tanta gente!)
E em todos sou um só:
o único – outramente.

2
No espelho que eu fito
os “outros” fitam-me
ou fitam-se?

3
Em vão, em vão
“os” sou, pois “eles”
são (-me).

4
Sei que no fim
eles irão salvar-se
em mim
(e eu neles?)

5
Ser todos – todos os outros!
Hipostasiado, ser
nos outros. SER (-me?).
(SIMÕES, IB, 1982, p. 17).

São versos em que o eu lírico assume que seu único estado de ser é ser outro – “outramente” – uma vez que ele é constituído por muitos. Mas da mesma forma que ele é constituído por “Tanta gente”, os outros também são por ele constituído, já que o espelho em que se fitam é o mesmo. Neste espelho, o eu o outro descobrem mutuamente que sua essência é feita de matéria desconhecida e múltipla, sendo uma atitude vã tentar identificar estes outros eus, pois todos eles possuem participação especial na moldura que o define enquanto sujeito.

A quarta estrofe corrobora para esta visão de simultaneidade entre o eu e outro na constituição da identidade, pois o sujeito poético “confessa” que é nesta permuta de “eus” e

“outros” que mantém o ser humano ontologicamente coeso. Os liames da “outridade” são apontados na poesia de Simões de forma a complementar a face do eu no outro, de tal maneira que, ao ser outros e todos, o homem naturalmente é: passa a existir.

Em uma espécie de “oração” que precede a confissão, o sujeito lírico declama nos versos do poema “Confiteor do poeta” a intersecção de Outros na matéria de seu ser, confessando, assim, sua pluralidade:

1
Sou muitos. (Tanta gente!)
Solitário e plural,
em todos sou um só,
sempre o mesmo, outramente.
Busco o meu Santo Gral:
a Luz, antes do pó,
o Sonho, antes do real.

2
Terei que arder? Embora.
Será meu corpo a lenha,
e a minha vida a Hora.
O que vier, que venha!
Se o futuro é agora,
será meu canto a senha
e a negra noite a aurora.
(SIMÕES, PH, 1988, p. 58)

O poema inicia, assim como o anterior, fazendo referência à constatação de que sua condição é ser muitos: “Tanta gente”; ao mesmo tempo solitário e plural. Esta condição gera uma segunda constatação: o fato de que o sujeito lírico vive cercado de Outros Eus, mas também vive solitário consigo mesmo: “em todos sou um só,/ sempre o mesmo, outramente”. Neste sentido, é possível levantar a questão do jogo dialético em que ocorre a imagem do desdobramento, como se cada pessoa pudesse ser ela e outra, e também ela mesma, em um só instante.

No entanto, nesta “confissão” do poeta, o eu lírico também declara, além da capacidade de desdobramento, estar em constante busca de seu “Santo Gral” e de fazer seus

versos buscando, “o Sonho, antes do real” ou “a Luz, antes do pó”. Sabe-se que na simbologia, o “Santo-Graal” possui, além do poder de alimentar (dom da vida), o poder de iluminar (iluminações espirituais) e de fazer invencível. De acordo com Chevalier & Gheerbrant, a demanda do Graal simboliza, no plano místico, “a aventura espiritual e a exigência de interioridade, que só ela pode abrir a porta da Jerusalém celeste em que resplandece o divino cálice” (2002, p. 477). Associada a esta busca da plenitude interior, o eu lírico busca o Sonho e a Luz, antes do real e do pó.

A respeito do sonho, Chevalier & Gheerbrant salientam que constitui um símbolo da aventura individual que se aloja na intimidade da consciência: “o sonho nos aparece como a expressão mais secreta e mais impudica de nós mesmos” (2002, p. 844). Com relação à Luz, os autores destacam que são muitos os significados atribuídos a ela, mas pode-se dizer que a Luz simboliza o conhecimento, aparece relacionada à vida, salvação, felicidade, sucedendo as trevas (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 567-571). Sendo assim, o eu lírico confessa que vive a aventura de ser muitos sem deixar de ser ele mesmo, de procurar a felicidade, primeiro nas coisas luminosas e nos sonhos, depois na realidade. Em sua confissão, o eu lírico indaga se terá que “arder”, ou seja, se terá que pagar pelo “pecado” de buscar estas coisas. Caso seja necessário pagar a “penitência”, ele não temerá e ainda fará de seu corpo a lenha, pois venha o que vier, seu canto é a senha que incendeia sua condição de poeta.

Na busca do Ser, a poesia se presta como fonte de revelação da identidade, pois ela é força de síntese da essência humana; ela ajuda entender melhor aquilo que, sozinhos, não conseguiríamos converter em palavra. Os poetas dão forma e expressão a sentimentos e indagações que fazem parte das reflexões existenciais. No caso da busca do Ser e da duplicidade do ser humano, o poeta João Manuel Simões promove uma fantástica viagem, que promove o encontro do sujeito poético consigo mesmo, por meio de imagens que apontam para a existência do Outro no Eu.

Aquilo que o poeta diz converte-se, para o leitor, na revelação de sua condição e de

sua reconciliação consigo mesmo. No dizer de Octavio Paz, esta revelação não é um saber de algo sobre algo, do contrário, a poesia seria filosofia, mas sim, um efetivo voltar a ser aquilo que o poeta revela que somos. A poesia não é uma explicação da condição existencial, mas uma experiência em que a ela pode revelar-se ou manifestar-se (1996, p. 58).

Para além do Eu existe todo um universo que contempla a presença do Outro. No reino da poesia, estas associações se tornam pertinentes; elas ativam a imaginação criante do poeta e a imaginação do leitor, abrindo espaço para reflexões mais complexas, como o tema do duplo e do desdobramento. A poesia presta-se como esta “outra voz” (utilizando a expressão de Octavio Paz), que percorre as galerias abissais do espírito e sensibilidade humana para ajudar o homem a entender-se melhor, a encontrar-se consigo mesmo pela magia e alquimia dos versos líricos. Assim, entre o Eu e o Outro, a poesia se manifesta como linguagem que permite o resgate das questões ontológicas e da busca do próprio ser, chegando-se ao ponto basilar sobre o qual pousa a grande incógnita: eu e outro/o mesmo.

2.3 FLUXO TEMPORAL: A VIDA NO COMPASSO DO TEMPO

Para Claude-Gilbert Dubois, o tempo não pode ser compreendido enquanto hipótese metafísica que fundamenta os deuses: Destino, Fortuna, Natureza, Eternidade. O tempo é o instante: “não se apresenta sob outra forma na vida real. O ser e o tempo não têm mais sentido, e geram discursos vazios; será preciso falar da existência” (1995, p. 147).

Dubois afirma que, na Renascença, o tempo era um objeto intelectual que excitava a imaginação. Foi o interesse pelo tempo que permitiu o desenvolvimento da astronomia, reorientou a historiografia e revigorou o lirismo. O imaginário do tempo orienta-se de acordo com três eixos que dizem respeito a um tempo “regulado como um relógio” que serve para enunciar uma concepção científica do universo; a um tempo impessoal e coletivo regulado por arquétipos culturais (queda, criação, redenção); e a um tempo existencial no qual o tempo é

inseparável. Neste último, a “riqueza polifônica das sensações, dos pensamentos e das lembranças, reunida e harmonizada no instante, constitui uma arte de viver, cuja concepção e elaboração representam a marca distintiva da Renascença” (DUBOIS, 1995, p. 148). Assim, as imagens de fuga são recorrentes e usadas para transcrever esse fluir contínuo e irreversível do tempo. Dubois acrescenta que, sobre esse fundo lábil, o instante aparece como a única realidade tangível (1995, p. 141).

Na perspectiva de Meyerhoff, o tempo é mais geral que o espaço porque se aplica ao mundo interior das impressões, emoções e idéias: “Não há, por assim dizer, nenhuma experiência que não tenha um índice temporal ligado a ela” (1976, p. 1). O tempo é significativo para o homem e torna-se inseparável do conceito do “eu”, uma vez que o ser humano é consciente de seu próprio crescimento orgânico e psicológico no tempo. Homem e tempo encontram-se tão impregnados um do outro que a pergunta “o que é o homem” reporta-se a conseqüente questão “o que é o tempo”. Isso se deve ao fato de que a busca de um conhecimento do “eu” leva à busca do tempo perdido.

O “espírito moderno” está consciente do tempo como uma condição universal de vida e como fator inextirpável de conhecimento do homem e da sociedade. Essa emergência do tempo no primeiro plano da consciência moderna se expandiu para os domínios da Literatura, que também passou a refletir as categorias de tempo na arte. Como a música, a literatura é uma arte temporal, pois o tempo é o veículo da narração e da vida. A arte espelha a natureza humana e, se o homem está cada vez mais consciente da penetrante natureza do tempo, essa consciência será gradativamente refletida nas obras literárias: o tempo tornou-se tema global e predominante na literatura recente, mas o tempo tem estado sempre dentro e sobre a mente dos homens (MEYERHOFF, 1976, p. 3). O tempo sempre se refere a elementos que compreendem a experiência do sujeito. O tempo na literatura é o tempo humano, pautado na consciência do tempo como parte de um passado de experiências, o que faz dele uma categoria privada, pessoal, subjetiva ou psicológica.

Octavio Paz destaca que, no século XX, a manifestação da poesia configura-se como uma aparição errante em um tempo que também é peregrino: “esse tempo que acaba e esse tempo, ainda sem nome, que está começando” (1991, p. 97). A poesia seria, portanto, uma configuração de signos em rotação e em dispersão, fruto da perda da imagem do mundo, ou “imagem de um mundo sem imagem”. Paz salienta que o tempo moderno é filho do tempo cristão: trata-se de um tempo em linha reta e irreversível, mas falta-lhe começo e não terá fim, não foi criado nem será destruído:

[...] O fundamento da modernidade é um duplo paradoxo: por um lado, o sentido não reside nem no passado nem na eternidade, mas no futuro, de onde a história se chama também progresso; por outro lado, o tempo não repousa em qualquer revelação divina, nem em algum princípio inamovível: nós o concebemos como um processo que se nega incessantemente e assim se transforma (PAZ, 1991, p. 98).

Sendo assim, o fundamento do tempo é a crítica de si mesmo, sua divisão e constante separação: a mudança é sua essência. De acordo com Paz, o tempo não é infinito, pelo contrário, ele tem um fim imprevisto. O mundo é instável e a mudança não é sinônimo de progresso, mas de repentina extinção: “a técnica começa como negação da imagem do mundo e acaba sendo uma imagem da destruição do mundo” (1991, p. 100).

Na poética de João Manuel Simões, o tempo aparece cristalizado na imagem do relógio, que funciona como a mola implacável que conduz o homem nesses atalhos em direção a um fim inútil e certo. A interrogação é a motivação que proporciona sua curiosidade lírica, o que afasta sua visão conceitual sobre o tempo dos elementos cotidianos para os filosóficos e reflexivos.

A imagem de um rio-tempo, por exemplo, ajuda a caracterizar uma vida que segue o curso do tempo, sem se deixar intimidar pela inexorabilidade do fluxo temporal. O tema da morte e da vida é desenvolvido pelo poeta não no sentido de temor e receio, mas como um

processo natural inscrito nessa permanente travessia da vida pelo rio-tempo, que tira o homem da infância e o conduz a novos percursos.

Para Reinoldo Atem, a poesia de Simões está repleta de ato interrogativo que permeia os “atalhos obscuros” da vida, pontilhando, “aqui e ali”, interrogações que não possuem respostas: “O poeta é um homem perdido no deserto da vida e não há quem lhe apresente explicações sobre esse fato” (ATEM, 1990, p. 176).

Para o poeta e crítico João Manuel Simões, a imagem é o suporte básico da poesia; ela “representa uma ‘leitura’ não convencional de um dado objeto. Do mundo. E constitui, em última análise, o cerne da grande poesia” (SIMÕES, 1991, p. 23). Desta forma, o emprego de imagens é um recurso que realça o poder significativo do poema e eleva a grandeza da poesia.

Neste sentido, as imagens do fluxo temporal, presentes na lírica de Simões, se organizam de modo a formar um todo coerente, em que o tempo, seja ele o tempo físico do relógio ou o tempo psicológico que marca o contorno da vida e experiências, é apresentado como uma força inexorável e irreversível que “devora” tudo e todos. No entanto, é possível observar que este mesmo tempo traz, em retorno, a capacidade de reflexão de que a vida é mais importante que a morte – ela se sobressai diante do fluxo temporal como um bem precioso, ainda que um bem passageiro e breve no curso deste tempo onívoro.

No poema “Silenciosamente”, a idéia de um tempo célere e discreto, que penetra sutilmente nos labirintos da vida e marca sua passagem de maneira quase imperceptível, é apresentado pelo eu lírico por meio de imagens expressivas:

Nas muralhas do tempo,
alastra-se em silêncio
a hera das horas.
(SIMÕES, IB, 1982, p. 62)

A imagem de “hera das horas” ornamentando os muros do tempo é de uma sutileza

que enriquece o poema e aumenta seu poder significativo, pois, tão imperceptível quanto a hera que cresce e toma conta dos muros é o tempo que flui silenciosamente. Ele passa sem que se dê conta de sua passagem e, quando se percebe, ele já passou, deixando no passado o curso de uma vida breve que não acompanha o silente e veloz fluir do tempo.

De hora em hora, o tempo segue seu itinerário e, em seu implacável percurso, ele vai penetrando nas galerias da vida e do ser humano, sem que nada se possa fazer. A imagem de um tempo indestrutível que anula o poder de ação do homem é constante nas constelações de imagens que aflora do imaginário do poeta, fazendo do tempo um “deus” impiedoso e insensível.

Em “Morfologia do Tempo”, a temática expressa no título apóia-se no tempo, na tentativa de buscar sua estrutura e formação para entendê-lo melhor:

O tempo dúctil,
maleável,
porém de modo algum físsil.
É possível laminá-lo.
Já destruí-lo,
é difícil.
(SIMÕES, CV, 1997, p.17)

Nota-se que, ao buscar a “morfologia do tempo”, o sujeito lírico tem a revelação de que, em sua forma, ele é indestrutível, porém, suscetível à lapidações. Pode ser possível contornar situações marcadas pelo tempo, adaptando-se às suas condições de acordo com experiências individuais. O que não é possível, contudo, é contornar seu curso, fazê-lo parar ou destruí-lo. Pode-se dizer que, em sua morfologia, o tempo acompanha as experiências do sujeito, tornando-se dúctil e maleável, no entanto, em hipótese alguma “físsil”. O tempo humano é marcado pela finitude, cabendo ao homem “laminar” o tempo da maneira como lhe convém.

A imagem do interminável ciclo temporal remete à imagem do relógio enquanto

símbolo da passagem silenciosa do tempo onívoro. Esta idéia deixa-se transparecer no poema “Relógio”, em que o eu lírico declara:

O invólucro
de ferro
guarda
o tempo:
usina nuclear
que nunca pára.
Seu urânio
translúcido jamais
jamais se esgota.
E somos
sempre nós
no cotidiano
holocausto as vítimas
da sua
fissão interminável.
(SIMÕES, SS, 1984, p.33)

No texto, o sujeito poético parece acreditar que o relógio é uma espécie de usina nuclear que guarda o tempo, lançando contra o homem seus testes nucleares. Trata-se de uma usina que jamais esgota sua fonte de energia, fazendo do ser humano uma espécie de “vítima” destes “testes nucleares” do tempo. O relógio, por sua vez, é uma “arma radioativa” que não cansa de “aprisionar” o homem em “sua fissão interminável”. Ele é um mecanismo portador do tempo; em sua pulsação infinita e inexorável, ele alastra-se com seu poder letal sobre a humanidade, assim como uma “bomba nuclear”.

De acordo com Dubois, a invenção do relógio pode ser entendida como uma tentativa de aprisionar o tempo no círculo encantado de um mostrador: “o tempo mecanizado escapa à alternância cíclica do dia e da noite; a posição da sombra e a intensidade da luz tornam-se secundárias” (1995, p. 121). Esta mecanização do tempo pelo relógio fez com que se perdesse o sentido cósmico do tempo. O homem passa a ser a vítima de sua própria criação, pois as “batidas” do relógio demarcam, por meio dos segundos, minutos e horas, a fatal e irreversível passagem temporal. No “invólucro de ferro”, o relógio é portador do tempo: uma máquina que

funciona como instrumento do tempo e reafirma, no compasso das horas, que ele é o senhor que governa infinitamente a fluxo temporal.

No poema “Os instrumentos do tempo”, o desejo que o eu lírico expressa é libertação dos instrumentos que tendem a aprisionar o tempo e o homem:

Calendários,
relógios,
ampulhetas:
mágico instrumental
que pesa e que divide
o breve tempo que nos foi marcado
sob o infinito périplo do sol.

Ampulhetas,
relógios,
calendários:
quebrems, uma a uma,
essas obscenas máquinas do tempo
em cujas engrenagens
(ó mágicos teares!)
se tece a nossa vida:
sem remédio.
(SIMÕES, SP, 1983, p.50)

O aprisionamento do sujeito pelo “mágico instrumental” do tempo, que pesa sobre o homem, marcando a breve trajetória que lhe foi concedida, revela, na voz do eu lírico, um desejo de libertação. É como se o sujeito poético percebesse que é chegado o momento de banir e quebrar todos os instrumentos do tempo – ampulhetas, relógios, calendários – e voltar ao “infinito périplo do sol”, regressando aos “mágicos teares” com os quais se tece a vida.

Pode-se dizer que o poema deixa transparecer uma nostalgia do tempo primordial, como se a invenção dos “instrumentos do tempo” impusessem um cárcere sobre a vida, tecendo-a “sem remédio” na prisão dos calendários e dos relógios. O tempo cronometrado por estes instrumentos diminui o campo de ação do homem, impedindo que a vida seja vivida em sua plenitude. As engrenagens desse “mágico instrumental” ceifa a vida, nas páginas do calendário, na areia da ampulheta e nos ponteiros do relógio.

O poema “(In) Temporal” é salutar na imagem de um tempo representado por sua tirania. A necessidade de “vencer” o tempo deve-se ao medo que este impõe sobre o homem, devido à sua inexorabilidade:

Tempo, animal onívoro, serpente
infinita, volátil, circular,
cuja boca multímoda, demente,
vai engolindo a cauda sem cessar.

Seu corpo invertebrado, inconsistente,
lembra as águas inóspitas do mar
em cujos interstícios vão a gente
ignara apenas pode naufragar.

Por isso naufragamos uns após
os outros, nesse vórtice profundo
em que, juntos embora, estamos sós

nesta violácea solidão do mundo
que é o sonho de Deus, ou Sua sombra
■ chão onde o tempo, réptil, nos assombra.
(SIMÕES, AV, 2002, p. 31)

No texto, as imagens do tempo aparecem como que dotadas de uma força destruidora, sobretudo no que tange sua aproximação com a animalidade e onivoridade da serpente. A qualidade do tempo onívoro torna-se responsável por uma espécie de “aniquilamento” do sujeito poético no curso do tempo, uma vez que todos se vêem naufragados na “violácea solidão do mundo”, onde o tempo assombra a humanidade com seu ciclo perene.

A austera progressão do tempo torna-se a sua “tirania”, pois, como salienta Meyerhoff, é por meio dessa irreversibilidade do tempo que o homem experimenta o sofrimento, angústia e derrota ao longo do caminho, uma vez que, à força destruidora do tempo, nada perdura, nem as obras da natureza nem as obras humanas, nem o próprio homem (1976, p. 65).

Este aspecto negativo do tempo que, segundo Meyerhoff, tolhe todo o esforço humano à sombra da morte, pois as coisas que são feitas no tempo são também desfeitas pelo tempo. Meyerhoff destaca que Baudelaire sintetizou em uma frase esta força imbatível e irreversível

do tempo ao dizer que “O tempo engole-me de minuto a minuto como a neve profunda engolfa um rígido corpo gelado”. Ou ainda, “O tempo é um jogador voraz que ganha em cada lance” (BAUDELAIRE apud MEYERHOFF, 1976, p. 64). Tem-se um tempo cruel e onívoro que parece esmagar o sujeito a cada momento pela idéia do tempo voraz e veloz.

O tempo é representado, no poema, pela imagem de um animal onívoro com boca múltimoda, uma serpente circular, remetendo à simbologia da serpente Uroboros⁷. A referência a este Tempo enquanto réptil assustador que assombra o ser humano, fazendo-o naufragar um após outro, lembra, também, as imagens do Regime Diurno, cuja característica, segundo Gilbert Durand (2002), é a luta contra a passagem temporal e contra a morte, em um jogo de antíteses em busca do antídoto do tempo – uma epifania imaginária da angústia humana diante da temporalidade, representada pelos símbolos teriomórficos.

Nestes símbolos, encontram-se as imagens animais, tidas como as mais comuns do imaginário, pois o animal apresenta-se “como um abstrato espontâneo, o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva” (DURAND, 2002, p. 70). Além disso, o animal aparece com uma significação que se sobrepõe à animalidade, como acontece, por exemplo, com a serpente. A sobreposição das motivações que provoca esta polivalência semântica do símbolo teriomórfico faz notar que o tipo de animal escolhido é tão significativo quanto a escolha da animalidade como tema geral, pois o arquétipo animal povoa o imaginário humano. Durand afirma que o “homem tem assim tendência para a animalização do seu pensamento e uma troca constante faz-se por essa assimilação entre os sentimentos humanos e a animação do animal” (2002, p. 71).

Em (In)Temporal, a polivalência do simbolismo ofídico perde sua carga de trevas e

⁷ A Uróboros é a serpente que morde a própria cauda, evocando a imagem e a dinâmica do círculo como a primeira roda, uma vez que gira em torno de si mesma, mas cujo movimento é infinito. Além de promotora da vida, a Uróboros “cria o tempo, como a vida, em si mesma. É freqüentemente representada sob a forma de uma corrente retorcida, a corrente das horas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 816).

pecado que expressa a teriomorfia do Regime Diurno e ganha uma simbologia que contém “o triplo segredo da morte, da fecundidade e do ciclo” (DURAND, 2002, p. 320). A serpente representa a epifania do tempo, próprio do Regime Noturno das imagens. A imagem da serpente converge para um duplo enquadramento dos Regimes Diurno e Noturno, já que tanto ela pode representar este tempo indestrutível e cíclico que assombra o homem quanto pode remeter à faculdade de regeneração da serpente, que se liga ao esquema da Uróboros e integra a simbologia dialética da vida e morte e o esquema cíclico do retorno: um tempo (in)temporal.

Nos poemas de João Manuel Simões, além das imagens do relógio e do animal onívoro, o tempo também aparece associado à imagem do rio, ou seja, um Rio-Tempo sobre o qual flui o presente, o passado, o futuro e a vida.

O poema “Tempo” funciona como uma tentativa de encontrar uma certa “teoria” que defina e explique o mistério insondável do tempo:

Círculo branco. Rio
sem nascente e sem foz.
Mar imenso, macio
onde as naus somos nós.
(SIMÕES, OE, 1987, p.60)

Tem-se, nestes versos, a imagem de um tempo-rio sem nascente e sem foz, e que, mesmo assim, forma um imenso mar, onde as naus que velejam são os seres humanos. O tempo também aparece ligado à imagem do círculo⁸, como se ele fosse uma totalidade indivisa, o que, de certa forma, explica sua associação com o rio sem nascente e foz, ou seja, sem começo e sem fim, assim como o círculo. O tempo seria como um “imenso mar”, inteiro, onde os seres humanos, no mesmo instante que navegam, naufragam.

O poema “Rio” sugere a idéia de que, no rio do tempo, o fluir da vida é feita de

⁸ Segundo Chevalier & Gheerbrant, o movimento circular é perfeito, imutável, sem variações. Esta característica do círculo “o habilita a simbolizar o tempo. define-se o tempo como uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros” (2002, p. 250).

constantes perdas. O eu lírico declara que o tempo, além de ser esta totalidade sem divisas, é também um “tritador” do momento presente:

Fluindo mansamente,
o passado, a caminho do futuro,
vai triturando as margens do presente.
(SIMÕES, IB, 1982, p.61)

São versos que apontam para a passagem temporal enquanto um fluir tranqüilo mas, nem por isso, menos cruel e avassalador. A imagem do rio se liga às qualidades do tempo, como se o manso fluir das águas do rio fossem equivalentes às horas e dias, que passam, também calmamente, mas vão “tritando” as margens do presente, seguindo o curso que vai do passado em direção ao futuro.

Nas águas desse rio, o passado e o presente vão sendo apagados e, quando alcançar o futuro, também este será aniquilado, pois não escapará das águas “venenosas” do rio-tempo. Como se o passado fosse a nascente e o futuro a foz, o rio do tempo não poupa as margens do presente, e segue seu interminável fluxo na correnteza da vida.

No poema “Rugas”, o eu lírico demonstra que a passagem temporal deixa traços indeléveis nos contornos da face. Se as águas do rio simbolizam o percurso temporal, as inumeráveis gotas de chuva representam as marcas do tempo que caem sobre os rostos:

Inumerável como a chuva, o tempo,
caindo sobre os rostos, devagar,
vai traçando na pele sulcos breves.
Quem os pode apagar?
(SIMÕES, OE, 1987, p.30)

O manso deslizar do rio-tempo não só “tritura” as margens do presente, como também promove alterações na aparência das pessoas, pois as rugas representam a ação do tempo. Tão inumerável quanto a chuva, o tempo que cai sobre os rostos provoca marcas difíceis de serem

apagadas. As rugas parecem representar mais do que a constatação da chegada da velhice, elas simbolizam “sulcos” que não se restringem à aparência; podem expressar as adversidades da vida, cujo tempo feroz, não cansa de proporcionar.

De acordo com Meyerhoff, a mais significativa busca na vida do homem é descobrir um modo de deter ou inverter esse irreversível fluxo do tempo em direção à morte: “a busca de alguma base na experiência ou existência humana intocada por esse aspecto do tempo que esteja além e fora do tempo” (1976, p. 66). Esse fato faz com que se leve em consideração a busca de uma existência sem tempo, que remete mais uma vez ao aspecto do tempo e da eternidade, já que o significado de uma dimensão sem tempo só pode ser apreciado completamente quando colocado no contexto das reflexões resultantes da progressão temporal para a morte ou o nada.

No entanto, na lírica de Simões, as reflexões sobre o tempo estão mais próximas da questão vital do que da morte, uma vez que esta é uma condição aceitável e constitui o fim último do homem. Importa é viver e aproveitar esta “eternidade provisória” que é a vida, no fluxo desse tempo devorador ou rio sereno e perigoso, em cujas águas, a vida, o presente, o passado e o futuro vão sendo tragados ou sugados.

O poema “Vida” dialoga com a categoria do tempo e da vida, em sua constante dialética de brevidade e eternidade:

É mais que provisória, a vida: é breve
e brevemente, como um sopro, passa.
Mas sendo breve, embora, a vida, taça
mais doce de beber ninguém concebe.
(SIMÕES, OE, 1987, p.45)

No poema, o sujeito poético faz uma exaltação da vida em detrimento do horror e terror contra o tempo. O eu lírico assume o poder implacável do tempo mas não teme essa passagem, uma vez que, ainda que breve, a vida é a mais doce taça para se beber. Por isso,

deve ser aproveitada em sua brevidade sem medo de que o tempo cortará impiedosamente a linha que separa a vida e a morte.

No que diz respeito à qualidade de transitoriedade da vida, que marca o tempo em direção à morte, Meyerhoff destaca que o ponto de referência não é a eternidade e sim a progressão do tempo na vida humana do nascimento à morte. Meyerhoff assinala, ainda, que a temporalidade é como a pedra angular de uma elaborada análise metafísica do homem, como se a natureza do homem fosse acossada pelo tempo e do qual não há escapatória (MEYERHOFF, 1976, p. 59).

Em termos de regimes do imaginário, conforme a acepção de Gilbert Durand, é possível dizer que a imagem da vida tende a eufemizar os terrores teriomórficos do tempo onívoro, em uma espécie de supremacia da vida ante a morte. O que se pode observar é que o tempo aparece em sua dupla forma de atuação: tanto ele causa terror devido à sua implacabilidade no curso da vida como também causa apaziguamento quando se percebe que, para além da crueldade de Cronos, a vida pode ser aproveitada neste breve fragmento temporal que lhe resta.

A transitoriedade – o perecível da vida – é a alma da existência e confere valor, dignidade, interesse à vida e cria o tempo. Meyerhoff ressalta, consoante à acepção de Mann, que o tempo pode ser visto como evolução criadora e progresso humano: “o tempo é o presente supremo e o mais útil. Relaciona-se com tudo o que é criativo e ativo, e é mesmo idêntico a isso, a cada progresso em direção a um objetivo mais alto” (MANN *apud* MEYERHOFF, 1976, p. 60). O tempo é gerador de reflexões, elemento criador e produtivo na experiência humana. Ao observá-lo sob esta perspectiva, a transitoriedade ganha um aspecto positivo, pois o movimento rumo a morte é também uma condição de (re)nascimento (MEYERHOFF, 1976, p. 61-62).

A imagem do tempo, na poética de João Manuel Simões, gravita em torno do fluxo temporal que, tanto pode ser visto como um tempo que passa imperceptível e vai devorando

tudo, como pode ser um tempo mais brando que, embora demarque a brevidade da vida, é um tempo sutil que traz a experiência vital. Neste último caso, não há o assombro ou temor com relação à destruição causada pelo tempo onívoro, pois no breve espaço da vida, o tempo deve ser aproveitado.

As imagens do pássaro, do desdobramento do eu e do tempo, por sua vez, encontram-se, polissemicamente, em torno dos dois regimes do imaginário, de que trata Gilbert Durand. No entanto, é possível verificar uma predominância dos esquemas relacionados ao Regime Diurno, sobretudo, por sua qualidade dualística e antitética em relação às faces do tempo.

Se, em um primeiro momento, as faces do tempo se revestem do simbolismo teriomórfico (animalização), nictomórfico (água sombria, trevas) e catamórficas (queda, carne), em um segundo momento, ocorre um afastamento da face temporal por seu contraponto, a partir das imagens das dominantes posturais e da verticalização. Forma-se um simbolismo da fuga diante do devir ou da vitória sobre o destino e a morte, por meio do esquema ascensional, do arquétipo da luz e do esquema diairético.

No que diz respeito à imagem do pássaro, percebe-se que este aparece relacionado ao esquema ascensional que se contrapõe ao simbolismo da queda. Segundo Durand, as imagens dinâmicas da ascensão passam pelo esquema da elevação dos símbolos verticalizantes, servindo de meio simbólico para atingir o céu (DURAND, 2002, p. 128). Nos poemas que trazem a imagem do pássaro, ele seria um sinal de elevação, por isso encontra-se relacionado à poesia, pois também esta, é uma forma de transcendência e de ascensão.

Outra imagem na lírica de Simões é a que abrange o tema do duplo ou do desdobramento. O outro é o espelho através do qual o Eu é refletido. A imagem do espelho é salutar quando se trata desta questão do Outro, uma vez que funciona como um símbolo especular que reflete a verdadeira face do Eu, a partir da presença do Outro. No dizer de Durand, o simbolismo do espelho surge como uma variação nictomórfica que tem como elemento fundamental a água que, “além de bebida, foi o primeiro espelho dormente e

sombrio” (2002, p. 95). Para Durand, a imagem do espelho constitui-se símbolo capital do duplicado e da água enquanto esta espécie de “espelho original” (2002, p. 100).

A imagem do tempo, por sua vez, aparece relacionada à sua face teriomórfica e onívora, revestindo-se dos símbolos da animalidade que revogam a negatividade do destino e da morte. Porém, esta imagem não se prende apenas ao aspecto negativo do fluxo temporal, dada a variação do aspecto negativo para o positivo, promovendo a imagem de um tempo que não pode ser visto apenas como “devorador”, mas que pode trazer experiências de vida.

O arquétipo do ciclo liga-se à totalidade temporal e do recomeço, fazendo com que o tempo esteja relacionado ao movimento rítmico do devir. A “aceitação do devir” e a supremacia da vida sobre o fim inevitável causado pela passagem temporal demonstra que houve um afastamento da face temporal do Regime Diurno para uma aproximação positiva e eufemizada, por meio da mudança do medo e horror à aceitação dessa progressão temporal. Esta conversão ocorre através da procura e descoberta de um fator de constância da fluidez do tempo na valorização da vida. Aproveitar a vida neste breve percurso de tempo é uma forma de reconciliar o terror diante do tempo que foge ao controle humano e a esperança da vitória sobre o tempo (DURAND, 2002, p. 282).

Como se percebe, a “classificação” das imagens não está organizada em quadros estanques, pois os símbolos são polivalentes, o que obriga mais de um “enquadramento”. Diferentemente do Regime Diurno, marcado pela luta contra a passagem do tempo, o Regime Noturno tem outra atitude imaginativa frente ao tempo, justamente por procurar a “intimidade” e a conversão dos horrores diante do tempo em possibilidade de recomeço.

A poesia constitui um meio através do qual é possível tornar vivas estas imagens ou “constelações de imagens” que estão no imaginário humano e que são, freqüentemente, (re) animadas pela imaginação criadora do poeta. Não se pode negar, todavia, que a imaginação, conforme salienta Cruz, é a força dinâmica pela qual o homem consegue “imaginar mundos e dar sentido à vida através de imagens” (CRUZ, 2001, p. 48).

João Manuel Simões faz um exercício constante de imaginação, pois traz para o poema a força das imagens poéticas e, com isso, promove uma poesia reveladora do imaginário e do saber humano, seja por meio de imagens cristalizadas ou pelas inovações e novas associações que expressam a essência da poesia e sua qualidade “supraceleste” ou ascensional como o vôo dos pássaros.

CAPÍTULO III

CONSTRUÇÕES POÉTICAS: A PALAVRA E O SILÊNCIO

São tantas as palavras/ - como as pessoas -,/ mas descobri-las
poéticas é um exercício/ secreto e refeito dia a dia.

(Arriete Vilela, 1999, p. 45)

Sem pontos/ de silêncio/ como entretecer/ a clara tessitura/ do

canto?

(João Manuel Simões, 1984, p. 16)

A poesia lírica é, por excelência, um campo fecundo do imaginário, pois nela pode-se observar mais nitidamente a polivalência e o potencial da linguagem e das imagens poéticas, assim como as conexões pertinentes ao domínio da imaginação criadora. A poesia possui a virtude e a capacidade de sobreviver ao desgaste temporal, uma vez que é construída de palavras e imagens que adquirem valor capital, ao assumirem a grandeza dos símbolos. Se existisse uma palavra-chave através da qual se pudesse expressar a dimensão poética, esta palavra poderia ser “transfiguração”, no sentido de que a poesia transmuta e transforma a realidade do mundo e do homem em encanto e beleza; ela cristaliza o irreal e concretiza o abstrato, por meio de uma dialética em que as palavras deixam de ser “estáticas moléculas dos dicionários” (usando a expressão do poeta João Manuel Simões), para se tornarem dinamismo criador de sonho, de ritmo e imaginação.

Para João Manuel Simões (1978), esta capacidade de transfiguração da linguagem poética faz com que a poesia transforme a linguagem em uma linguagem depurada, purificada e vivificada por uma série de valores, que passam pelo campo sensível da imaginação e criação poética. Segundo o autor, a missão dos poetas estará finda ao criar esta linguagem “transfigurada”, uma vez que “a poesia tem, como atributo fundamental o dom de transfigurar, de reformular o seu objeto imediato” (SIMÕES, 1978, p. 58). É, portanto, pela transfiguração e reformulação que a poesia atinge a plenitude da criação, que a torna capaz de extrair algo do nada, de dizer o indizível e tocar no mais profundo do sentimento humano – de revelar e despertar a própria condição original do homem e da linguagem. Assim, a faculdade da criação poética passa, necessariamente, pela palavra, pois é por ela e nela que se constrói o edifício poético que sobrevive ao próprio homem e ao tempo, fazendo com que a poesia cante

e encante o leitor a cada nova leitura, independentemente da época ou da sociedade.

No entanto, antes de lançar no papel os versos, o poeta passa por uma experiência que, segundo Simões, poderá ser caótica, irregular e fragmentária, pois as “imagens tumultuam no seu cérebro, as palavras gravitam implacavelmente na sua imaginação, com velocidade vertiginosa, sombras e luzes confundem-se no seu espírito” (1978, p. 61). O poeta passa por um fenômeno singular da criação, mas esse tumulto anula-se em um determinado momento e eis que o as imagens se imobilizam, a gravitação cessa e as palavras se ordenam, dizendo ao leitor aquilo que o poeta quis dizer em sua “alucinação, êxtase ou devaneio”, isto é, a poesia que surge representa um momento deslumbrado de encontro definitivo com a palavra ou imagem poética (SIMÕES, 1978, p. 61).

A sensibilidade do poeta faz dele um ser capaz de sintonizar as ondas e captar os ecos do mundo. Além disso, o poeta deve olhar para si mesmo, mergulhando nas galerias abissais do seu espírito em busca das emoções e da fonte dos sentimentos, desnudando a própria alma. O poeta sonda o ser para conferir às imagens verdadeira dimensão poética: ele sente antes de dizer. A poesia, escreve Simões, antes de qualquer outra coisa, é vida e fonte de vida:

[...] a poesia, mais do que um jogo lúdico de palavras suspensas no vácuo, mais do que um mero halterofilismo verbal, mais do que uma lenta peregrinação pelos labirintos onde se perdem os significados das coisas, mais do que uma perpétua resposta às indagações sibilinas da esfinge, mais do que construção de cosmos oníricos e desintegração de universos reais, mais do que um prodígio encantatório que vivifica e aliena, faz ascender aos céus e precipita nos abismos, mais, muito mais do que tudo isso, é vida. Vida e Fonte de vida. Será isso muito? É muito e é tudo (SIMÕES, 1978, p. 67).

A poesia surge como uma possibilidade de “desvelamento”, em que as palavras não

seriam usadas no sentido de ornamentação ou estética do poema, mas passariam a registrar os momentos de encanto e afinidade com a vida. Por isso, Simões ressalta que a poesia deve ser “Sinônimo de criação, reformulação, transfiguração, catarse” (1973, p. 5). Ou seja, ela vai além do que a linguagem dos sentidos mostra, pois ela transforma esta linguagem em uma linguagem nova¹, portadora de múltiplos sentidos e capaz de vencer as fronteiras materiais que poderiam prender seu canto a um momento específico da história. A poesia faz eclodir um canto universal, através do qual o poeta proclama que está vivo, que a poesia é vida e, mais do que isso, é a sua vida.

Para Dufrenne (1969), a poesia não inventa a linguagem, mas a produz e transfigura a linguagem comum. Essa triunfante metamorfose da linguagem poética opera-se de uma maneira simples: a poesia restitui o estado primeiro da linguagem e devolve seu vigor e frescor originais (1969, p. 49). A linguagem poética é de uma natureza que fala e inspira, de uma “Natureza naturante” que fala por si mesma. O potencial expressivo da linguagem será tanto mais elevado quanto mais a palavra for restituída à sua natureza² e reconduzida à sua origem, tal qual descreve e experimenta o sentimento. As palavras trazem em si a expressão e, pela poesia, as palavras são colocadas em liberdade, quer dizer, as palavras que escolheram a liberdade de expressão, pela magia das imagens, retornam à sua natureza, movimentando-se e desvanecendo-se no poema de forma surpreendente e graciosa.

Na concepção de Dufrenne, o “poeta autêntico³” liberta a palavra da natureza e, pelo seu toque, tudo pode se transformar em poético, uma vez que “há poesia em toda arte”, porque

1 A idéia de uma linguagem nova não quer dizer que, na poesia, o poeta cria uma nova linguagem. Ao contrário, ele se vale da mesma linguagem (“linguagem antiga”) e a reveste com “cores novas”, promovendo uma pluralidade de sentidos, por meio do emprego de imagens e símbolos ou outras técnicas que possibilitem a ampliação significativa do poema ou das palavras que o compõe.

2 A natureza a que se refere Dufrenne (1969) é empregada no sentido de uma necessidade que é reconhecida pela percepção estética da obra finalizada e bela, por uma necessidade de natureza. No objeto estético fabricado, não ocorre a imitação da natureza, mas a sua produção. A poesia faz o mesmo com a linguagem: ela reanima as palavras, reativa seu poder expressivo, produz o necessário à necessidade, tratando a linguagem como natureza.

3 Dufrenne emprega a expressão “poeta autêntico” para fazer referência à autenticidade da criação poética, quando o poeta se encontra em comunhão com a natureza e consegue converter em poema as imagens oferecidas por esta “natureza naturante” (1969, p. 231).

a poesia é “comunhão espiritual com o ser” (1969, p. 231). A poesia torna-se poética, porque expressa o ser poético da natureza; ela é a primeira linguagem que, no homem, responde à linguagem da natureza, mas a natureza só fala por meio da força silenciosa da imagem. A natureza é potência do aparecer, manifestada nas imagens carregadas de um mundo (DUFRENNE, 1969, p. 227).

A poesia seria um convite para ultrapassar a concepção, ou a imaginação, em direção à percepção e ao verbo, pois quando “a percepção do verbo se aprofunda em sentimento, penetra no mundo que a obra exprime, guiada por imagens suficientemente discretas para não bloquear seu horizonte” (DUFRENNE, 1969, p. 109). Neste sentido, o estado poético pode ser identificado com esse estado de encantamento, provocado pelos poderes do verbo no poema. A virtude da poesia, afirma Dufrenne, “consiste em igualarmo-nos a ela mesma”, pois ela incita o leitor a ser, ele mesmo, um ser poético. Isso não quer dizer que o leitor equivale ao poeta, mas que ele se torna uma espécie de colaborador do poeta, uma vez que realiza em si mesmo o que o poeta criou, sem criar, sem imaginar por sua própria conta.

Para Dufrenne (1969), existem duas imagens de poeta que se contrapõem e, ao mesmo tempo, se complementam: o poeta-artesão e o poeta-inspirado. A primeira imagem tende a negar o estado poético em proveito do ato poético, pois ressalta o caráter voluntário, laborioso e artesanal da criação poética. O poeta seria como um artesão que conhece todas as receitas de sua arte; é como um obreiro que tem consciência do prestígio que ela lhe confere junto aos que solicitam seus serviços. Este poeta sente-se responsável pelo destino da linguagem, ao fazer uma operação que o transcende e o associa ao sagrado (DUFRENNE, 1969, p. 123). O poeta aparece representado enquanto o depositário de uma verdade que deve ser repetida sem alterações para que possa ser preservada: “o que foi dito, está dito de uma vez por todas. E o homem que guarda o segrêdo (sic) dessa palavra pode apenas tornar a dizê-lo, para assegurar àquela sua eficácia” (DUFRENNE, 1969, p. 124).

Embora o poeta seja comparado a um artesão, existe também a imagem do poeta-

inspirado e, portanto, menos cioso de seu ato do que propriamente de seu estado. O estado poético, para o poeta inspirado, é a garantia de autenticidade na medida em que não é responsável por seu estado, como se entre ele e a obra houvesse a interferência de uma segunda pessoa que anima e orienta a criação (DUFRENNE, 1969, p. 129).

Entretanto, como assegura Dufrenne, é inútil separar inspiração e trabalho, uma vez que “o trabalho explora a inspiração”, mas também ele “é inspirado” (1969, p. 138). Isso se deve ao fato de que se à inspiração não acompanhasse o trabalho, sendo apenas uma graça de instante, ela não seria nada. Os poetas praticam, simultaneamente, trabalho e inspiração, pois só a inspiração não bastaria para fazer do poeta um gênio: a inspiração não pode ser concebida sem o trabalho, como também este não pode ser concebido sem inspiração.

O itinerário poético, na acepção de Valéry, vai da sensação em direção a alguma idéia ou sentimento, voltando, posteriormente, a alguma lembrança da sensação e à ação virtual que reproduziria essa sensação. A memória seria a substância de qualquer pensamento, pois o pensamento é o trabalho que faz surgir o que não existe, que faz tomar a parte pelo todo, a imagem pela realidade, que dá a ilusão de ver, de agir, de suportar: “Entre a Voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a Voz, entre a Presença e a Ausência oscila o pêndulo poético” (VALÉRY, 1991, p. 214).

O poeta não se vale apenas de inspiração e da presença do universo poético; ele tem seu pensamento abstrato e utiliza uma quantidade de reflexão, ou seja, tem sua filosofia. O poeta é um arquiteto de poemas que, ao se valer das palavras, transforma o poema em “uma espécie de máquina de produzir estado poético” (VALÉRY, 1991, p. 217). Por isso, ele possui a capacidade de despertar no homem um incidente externo ou interno, uma emoção, uma palavra, uma vontade de expressão, uma necessidade de traduzir o que sente, mas, algumas vezes, também desperta um elemento de forma, um esboço de expressão que procura um sentido no espaço da alma.

Por ser uma arte que coordena o máximo de fatores e de partes independentes, tais

como o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção da forma e do conteúdo, por meio da transfiguração da linguagem comum em linguagem poética, a poesia é capaz de comunicar sem fraquezas e sem aparente esforço uma idéia encantadora que transcende o próprio sujeito, o tempo e a história (VALÉRY, 1991, p. 218).

Neste sentido, um dos fatores determinantes da poesia seria a “cirurgia estética” operada pelo poeta na palavra, o que implica a questão da “alquimia verbal”. Desta “operação” é que as palavras poderão tornar-se poéticas ou não e alcançar a dimensão poética do canto, da “música das esferas”. As palavras que são “operadas” pelo poeta soam harmonicamente e dão acesso a um mundo singular que expressa o existencial.

Assim, o poeta deveria ser aquele que libertasse a palavra de seu uso cotidiano e prosaico, ainda que nas margens do silêncio, de um silêncio que pode ser falado e de onde as palavras brilham, pois, neste caso, o seu silêncio é também uma palavra pela qual algo da natureza ou do mundo se exprime. Como o som que se propaga no silêncio tornando-se audível, a poesia nasce no silêncio e no balbucio das palavras, ou seja, no poder de dizer.

A poesia, segundo Paz, aspira irresistivelmente a recuperar a linguagem como uma realidade total: “O poeta torna palavra tudo o que toca, sem excluir o silêncio e os brancos do texto” (1982, p. 344). A palavra de ordem que impulsiona a poesia é a “transfiguração”, a transformação do verbo, a conversão de um estado a outro, de uma linguagem a outra, do silêncio em voz, pois, na poesia, ele se converte em voz, em canto e em sentido.

De acordo com Paz, a palavra é o próprio homem, pois não há pensamento sem linguagem e nem mesmo objeto de conhecimento, porque “somos feitos de palavras”. A primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é “nomeá-la, batizá-la”: “As palavras não vivem fora de nós. Nós somos o seu mundo e elas o nosso. [...] A linguagem é uma condição da existência do homem e não um objeto, um organismo ou um sistema convencional de signos que podemos aceitar ou rejeitar” (1982, p. 37-38).

O homem é o que é graças à linguagem; ele é um ser que se criou ao criar a linguagem.

E a palavra, por sua vez, é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. No dizer de Paz, a linguagem é poesia em estado natural, ou seja, cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora e possui, em si mesma, uma pluralidade de sentidos.

Simões ressalta que os poetas formam uma porção da humanidade e seus olhos vêem o que os homens contemplam. Eles conjugam todas as visões em um olhar novo e único. Além dessa contemplação, os poetas projetam este sentimento no mundo, transmitindo e comunicando a todos os homens a palavra poética, que é “veículo condutor por onde viaja a luz da poesia” (SIMÕES, 1978, p. 63).

A poesia, na concepção de Simões, é uma arte que manipula o maior número possível de elementos que passam pela forma, som, sentido, estrutura, real, imaginário, significado e significante. Na “oficina” da poesia, “a matéria-prima, a palavra, torna-se simultaneamente discurso e canto, pintura e música. Imagem e símbolo. Realidade e metáfora. Coisa concreta e pulsação cardíaca imaterial” (SIMÕES, 1991, p. 14).

Para Hegel, o que constitui a nobreza do poeta lírico é a sua capacidade elevada de grandeza interior, pois o que se exprime na obra lírica é a totalidade da vida interior do indivíduo. O poeta impele voz e expressão artística a tudo o que se passa em sua alma ou pensamento, quer dizer, ele transforma em intuição poética tudo o que o impressiona. Na poesia lírica, “o poeta atrai o real para a esfera dos sentimentos, transforma-o num objecto (sic) da sua experiência interna, e é só depois de o ter interiorizado que o exprime sob um revestimento verbal” (HEGEL, 1980, p. 247).

Conforme o exposto, mesmo para Hegel, que pensa a poesia lírica como expressão autêntica do conteúdo da alma humana e como expressão subjetiva do espírito ou consciência da interioridade, é possível constatar que o filósofo não nega o caráter da essencialidade do “revestimento verbal”, pois a poesia é, por excelência, trabalho com a linguagem. Ainda que se admita a característica de interioridade, a inspiração como exterior e alheia à vontade do

poeta, o resultado final (o poema) passa, necessariamente, por uma “manipulação alquímica” da palavra.

Na obra poética de João Manuel Simões, é possível verificar este cuidado na elaboração dos poemas, uma vez que o poeta parece impelir voz e sentido às palavras e imagens, extraindo do silêncio, das imagens, da palavra, do canto, da intuição e do pensamento abstrato a expressão para os sentimentos, para as angústias do ser humano, para a sua condição de poeta ante o ato da criação e da reflexão ontológica sobre a essência humana.

Simões, na qualidade de “poeta autêntico” (usando a expressão e acepção de Dufrenne), opera uma transfiguração verbal na tessitura da construção poética, extraindo do silêncio o tema e o canto de sua poesia, em uma poética⁴ que eleva, revela e liberta a palavra de suas conexões cotidianas para o plano do sublime e transcendental.

A preocupação acerca das construções poéticas é uma característica que se acentua com a modernidade, em que o poeta, por meio da metapoesia, reflete sobre seu ato de criação e tenta desvendar a “chave que abre o poema”. Sem dúvida, deve-se a Baudelaire a primeira abordagem daquilo que viria a tornar-se, depois dele, a vocação da modernidade, quando afirmou que a doutrina da modernidade teria “um elemento eterno, imutável e um elemento relativo, limitado. Este último... é condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. O primeiro elemento não seria assimilável... sem este segundo elemento” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1975, p. 17). Entre a parte móvel e aleatória e a imutável e eterna, Baudelaire prossegue na ambivalência e no dilaceramento espiritual, pois a arte acompanha o desenvolvimento contínuo do mundo. A dialética do transitório-eterno tem fundamento na dualidade da arte e do homem, como se o eterno fosse a essência da arte (o que não muda) e o circunstancial fosse a matéria que interfere constantemente nas transformações

⁴ Nos vinte e nove livros de poesia do poeta João Manuel Simões, foram encontrados mais de cento e vinte poemas que tratam do tema da palavra e do silêncio, em uma constante indagação de como se engendra o poema e de qual é o mistério que o envolve.

artísticas. A modernidade, cujos desígnios e devir Baudelaire descobre, é, simultaneamente, sinal de uma perda de substância e uma espécie de queda ou exílio.

Para Rimbaud, a modernidade representaria a libertação de toda forma de tradição que restringe a poesia a uma espécie de imitação do modelo grego. A poesia deve tomar frente nesta marcha para o progresso. A modernidade, em Rimbaud, pretende a obliteração mágica dos elementos mediadores, para se ater ao registro da temporalidade e ao aparecimento do instante absoluto e bruto. Tal como a concebe Rimbaud, a modernidade coloca-se como uma leitura do mundo sensível sem antecedentes, como um questionamento da invariância das estruturas mentais que manifestariam a “natureza” do homem, a “essência do ser”, ou seja, seria o que Esteban destaca como “intangibilidade” dos elementos constitutivos e originais (ESTEBAN, 1991, p. 6).

Segundo Esteban, por mais anti-hegeliana que se declare, a modernidade de hoje não deixa de querer apreender-se contraditoriamente como especificidade pura e como verdade última da história. Esse equívoco permanece e a contradição mental não cessa de se agravar, “pois não pode haver cultura que se fundamenta no critério único da simples contemporaneidade” (ESTEBAN, 1991, p. 8). A modernidade do “atual” aparece sustentada pela permanência de um “inatual”, que poderia ser confundido erradamente com qualquer simulacro de intemporalidade.

A escrita que valoriza os brancos da página é, portanto, um mérito da modernidade. E, se por um lado Baudelaire rompeu com a palavra e, por outro lado, Rimbaud inventou o “verbo novo”, Mallarmé conquistou o mérito da conciliação da música e do silêncio. Como em uma partitura musical, Mallarmé une a palavra e o silêncio na teia da construção poética. Em seu conhecido e famoso poema, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, há a valorização dos espaços da página, no qual o poeta antecipa o visual, fazendo com que palavra e silêncio compartilhem uma simetria significativa. A artesanaria do poeta se faz notar na disposição das palavras, que não são jogadas ao acaso, como sugere o lance de dados, mas

dotadas de intencionalidade, pois a realidade da poesia consiste justamente no fato de ser composta de palavras.

Chiampi (1991) foi buscar nas palavras de seus próprios fundadores, desde o início, nas literaturas de língua alemã, inglesa e francesa, até os seus desdobramentos nas literaturas italiana, russa, norte-americana, espanhola e hispano-americana, a gênese da idéia de arte e literatura modernas. De um modo geral, pode-se constatar que os fundadores da modernidade buscavam uma criatividade artística e uma autonomia da arte. De modo particular, há que se levar em consideração que o quadro histórico e o processo de transição entre a produção romântica, realista, simbolista e “moderna” diferem entre os países, interferindo, conseqüentemente, no teor da produção e, sobretudo, no modo de produção e ruptura estética.

Hoje, a tarefa da poesia, segundo Esteban, já não pode ser mais a de “repertoriar” piedosamente as ruínas do passado, mas a de inventar o futuro. A palavra, ontem cativa, deve fazer-se vocativa e convocar o amanhã (1991, p. 61). O poema é o lugar de uma luta incansável entre a palavra e o silêncio. A poesia, afirma Esteban, é o lugar das metamorfoses, é travessia, balbucio dos pensamentos e imagens do homem (ESTEBAN, 1991, p. 115).

Esteban demonstra certo otimismo ao afirmar ver surgirem sinais desta poesia que tentará, mais uma vez, “fazer brotar no campo desolado do real – noite e ferrugem, armas desconjuntadas, desejos mortos – o trigo novo de uma palavra” (1991, p. 224). Nesta busca incessante da palavra, a poética da modernidade tem buscado, na moenda das construções poéticas, imagens e símbolos do universo imaginário, de tal forma que a imaginação simbólica é também imaginação criante. A poesia, ainda que sob os auspícios do mundo moderno, tecnológico e científico, não conseguiu se desvencilhar totalmente do mundo imaginário, uma vez que o pensamento humano sofre, constantemente, a interferência do pensamento mítico e simbólico.

Em Bachelard, por exemplo, a produção poética aparece condicionada pela influência do imaginário. O poeta alia sua criatividade ao material retido pela memória, recriando, com o

auxílio da imaginação, os motes que compõem sua poesia, dando a eles novos tons. Para Bachelard (1998), as forças imaginantes desenvolvem-se, na mente humana, em duas linhas diferentes, pois umas encontram seu impulso na novidade; já, outras escavam o fundo do ser e querem encontrar tanto o primitivo quanto o eterno. Assim, é possível distinguir duas imaginações: uma, que dá vida à causa formal, e outra, que dá vida à causa material. A imaginação formal e a material fazem-se indispensáveis a um estudo que queira entender a criação poética, dada a importância das imagens materiais que povoam o imaginário coletivo.

Há obras, porém, em que as duas forças imaginativas atuam juntas, sendo praticamente impossível separá-las. Segundo Bachelard, no reino da imaginação, existe uma lei dos quatro elementos, segundo a qual, as diversas imaginações materiais se associam ao fogo, ao ar, à água e à terra. Isso porque as imagens poéticas possuem uma matéria, o que obriga um estudo da causalidade material e da causalidade formal: “Muitas imagens esboçadas não podem viver porque são meros jogos formais, porque não estão realmente adaptadas à matéria que devem ornamentar” (BACHELARD, 1998, p. 3).

É nesta perspectiva bachelardiana que a construção poética é feita de um tecido especial que mescla aspectos imaginários à forma do poema, povoando-o de imagens poéticas que estão no plano dos devaneios e dos sonhos. No dizer de Bachelard, mais que inventar coisas e dramas, a imaginação inventa vida nova e cria linguagem nova: poesia (1998, p. 18).

Segundo Bachelard, nesta adesão ao invisível, encontra-se a poesia primordial; a poesia que permite tomar gosto pelo destino íntimo, dando a impressão de juventude ou rejuvenescimento ao restituir a faculdade de maravilhamento: “A verdadeira poesia é uma função de despertar” (1998, p. 18). Para que a poesia cumpra esta função de despertar, é preciso seguir as imagens que nascem nos homens e que vivem nos seus sonhos; seguir essas imagens carregadas de matéria onírica que é o alimento inesgotável para a imaginação material (1998, p. 20). Refazer o caminho onírico ou o caminho que conduz ao poema é o que Bachelard tenta fazer em vários de seus livros que tratam da imaginação poética, pois, só

assim, seria possível resgatar as imagens e a palavra poética que deram origem ao poema.

O poema – ser de palavras – vai além das palavras. A história, por sua vez, não esgota o sentido do poema, mas este não teria sentido, nem sequer existência, sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta (PAZ, 1982, p. 225-226). Pode-se dizer, a partir disso, que o poema é um tecido de palavras perfeitamente datáveis, porque pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo. No entanto, estas palavras também são anteriores a toda data, o que pressupõe que a palavra poética jamais é totalmente deste mundo: a poesia parece escapar à lei da gravidade e da história, uma vez que sua palavra nunca é inteiramente histórica (1982, p. 231). Definir a poesia parece ser uma tarefa difícil, mais ou menos como assinalou Borges (2000), ao dizer que, se não lhe perguntassem o que é a poesia, ele saberia dizer, mas, se lhe perguntassem, então, não saberia mais.

Paz sugere respostas, afirmando que a poesia é uma criação verbal, feita de palavras, sons e sentidos, mas também se constitui de “outras vozes”, vozes estas que falam pela boca do poeta. A outra voz é “do poeta trágico e a do bufão, da solitária melancólica e da festa, é a risada e o suspiro, a voz do abraço dos amantes e a de Hamlet diante do crânio, a voz do silêncio e a do tumulto, louca sabedoria e sensata loucura” (1993, p. 73-74). Segundo Paz, um poema é um conjuro verbal que provoca no leitor, ou no ouvinte, um fornecedor de imagens mentais.

Na poesia de João Manuel Simões, é possível constatar que o poeta aborda constantemente a questão da dependência que se firma entre a palavra e o poema. No entanto, Simões reconhece que o poema não se compõe apenas de palavra, pois, na criação poética, o poema estaria condicionado, simultaneamente, ao silêncio e à palavra. Palavra e silêncio representariam as duas matérias imprescindíveis na elaboração poética, uma vez que, a partir delas, tanto se chegaria à gênese da criação quanto à “álgebra do canto”, quer dizer, pela conciliação entre a palavra e o silêncio, se obteria a música ou o canto da poesia.

Vale ressaltar que, ao tentar buscar a equação do canto ou a gênese da criação poética,

a partir da utilização de uma certa dosagem de silêncio, palavra, imaginação e inspiração, Simões parece promover uma exaltação da poesia, como se esta fosse o tema central. A reflexão metapoética se expande como uma espécie de “teorização” da poesia, como se o poeta estivesse tentando conceituá-la ou defini-la, valendo-se, para tanto, de vocábulos que a elevam à dimensão de transcendência e magia. Ao refletir sobre a construção poética, o poeta apresenta ao leitor uma glorificação da poesia, privilegiando tanto os aspectos necessários à sua composição (palavra, silêncio e artesanaria) quanto os elementos que pertencem ao plano imaginário e onírico (inspiração, sonho e imaginação). Ou seja, na construção poética, o poeta precisaria valorizar o trabalho com a linguagem e a inspiração, mas também deveria dar ênfase ao valor do silêncio enquanto uma forma de linguagem fundamental à trama poética.

3.1 A GÊNESE DA CRIAÇÃO POÉTICA

Na obra poética de João Manuel Simões, palavra e silêncio são temas capitais que remetem à busca do poeta em tentar entender a gênese da criação poética. A valorização do espaço, dos brancos do papel e do silêncio, no caso dos poemas sintéticos, conjuga forma e sentido, na medida em que o silêncio é também palavra pela qual algo é dito. Simões aponta, por um lado, para um silêncio que fala e que adquire o mesmo brilho das palavras, um silêncio que ajuda a entender sua própria condição humana. Por outro lado, observam-se outros tipos de referência ao silêncio, como, por exemplo, a exaltação do canto e da palavra contra o silêncio árido, ou seja, a tentativa de eliminar o silêncio que anula a criação poética, por meio da supervalorização da palavra poética e do canto. Com isso, o poeta apresenta as várias faces do silêncio, mostrando que ele constitui uma matéria importante na construção poética, uma vez que oscila entre a eloquência e o sussurro, sem deixar de ser esta “outra

voz⁵” que acompanha a poesia.

A princípio, o silêncio aparece relacionado ao mistério da criação artística, demonstrando uma forte preocupação, por parte do poeta, em desvendar o processo da artesanaria poética. Títulos como “Gênese”, “Busca”, “O primeiro dia da criação”, “Construção”, “Invenção do poema”, “Teorema” são frequentes na poesia de Simões e dizem respeito à reflexão e indagação do modo pelo qual o poema atinge sua plenitude e forma.

No entanto, mesmo colocando em destaque a importância do silêncio na criação poética, Simões não deixa de ressaltar que, na poesia, a palavra é fundamental, pois um poema “é uma aventura ontológica que se desenrola à superfície e no âmago do verbo” (SIMÕES, 1991, p. 18). Assim, palavra e silêncio simbolizariam a estrutura basilar que fundamenta o processo de construção poética, constituindo matérias indispensáveis para uma reflexão acerca da formação do poema e do canto essencial da poesia.

No poema “Gênese”, nota-se um sujeito lírico que se interroga sobre o fazer poético, em busca de saber qual a origem do poema:

Como se engendra o poema? Que plausível
sêmen está na sua origem? Onde
a placenta em que ocorre a gestação
(e quanto dura) até que surja, à clara
luz do dia, de verbo e de silêncio
feito? Como saber se ele está vivo
ou não passa de simples natimorto?
De quem a mão, o fórceps que o tira
da noite em que dormia o sono manso?
Pouco importa sabê-lo. Basta apenas
que ele esteja comigo, aqui e agora,
corpo tenro que aperto nos meus braços,
filho eleito do sangue das metáforas.
(SIMÕES, CV, 1997, p. 33).

⁵ A expressão “outra voz” reporta ao livro *A outra voz*, de Octavio Paz. O autor a utiliza para designar a singularidade da poesia moderna como sendo resultante da singularidade da voz do poeta: “A singularidade da poesia moderna não vem das idéias ou das atitudes do poeta: vem de sua voz. Melhor dizendo: do sotaque de sua voz. É uma modulação indefinida, inconfundível e que, fatalmente, a torna *outra*. É a marca, não do pecado, e sim da diferença original” (1993, p. 141, grifo do autor).

As perguntas do eu lírico fazem referência à investigação do modo pelo qual o poema é engendrado, onde ocorre a gestação e como ele nasce. A gênese da criação aparece equiparada ao ato de fecundação humana, na qual o óvulo-poema é fecundado e passa por um processo de gestação até que nasça. No entanto, a preocupação é justamente saber/descobrir como ele nasce; se este processo é natural ou precisa da intervenção de uma outra pessoa, de um “fórceps” que o arranque “da noite em que dormia”.

As mesmas perguntas podem funcionar como uma espécie de resposta, pois, ao indagar, a voz lírica sugere que o poema passa por um processo de gestação e amadurecimento, até que seja arrancando desta placenta onde crescia e surja “de verbo e silêncio feito”, vivo ou natimorto. Embora o sujeito da enunciação demonstre certa preocupação em desvendar a chave da criação-gestação, nos quatro últimos versos, ele afirma não ter relevância alguma responder estas questões, uma vez que o que realmente importa é saber que o poema esteja com ele sempre, como uma criança que tem nos braços – “o filho eleito do sangue das metáforas”.

A singeleza da imagem da criação ganha uma dimensão de amor materno, pois o poema é como uma criança recém-nascida, que a mãe toma nos braços e, a partir do momento que a tem junto de si, é como se esquecesse todos os sofrimentos da gestação, as dores do parto, importando apenas tê-la em seu colo. O poema é como este recém-nascido, cujo sangue é composto por palavra e silêncio. Porém, diferentemente do homem, o poema nasce para jamais morrer, já que ele é feito de palavras, é filho das metáforas e, em suas veias, corre este “sangue” diferente que o pode tornar “imortal”. Independentemente de como ocorre o processo de gestação, a gênese da poesia está relacionada à transfiguração da palavra, porque a poesia é linguagem e a poesia moderna é poema da poesia.

No poema “Parto”, o sujeito lírico corrobora a idéia de que é o trabalho com a linguagem que dará grandeza à poesia e o que determinará se ela nascerá viva ou já morta, pois é a partir do parto que o poeta efetua que se tem a dimensão da grandeza ou não da

poesia:

Depois da gestação
do claro poema
nas entranhas da alma
(útero quente)
faço da pena
o fórceps.
(SIMÕES, AC, 2006, p. 69)

São versos que sugerem a relação do poeta com a realização do “parto” do poema. Com a pena-fórceps, o poeta arranca as palavras de suas “conexões habituais” e cotidianas, transformando-as em palavra poética. A gestação, por sua vez, ocorre nas entranhas da alma do poeta, comparada, no poema, a um “útero quente”, deixando entrever, por meio desta comparação, o local em que ocorre o processo de gestação. Não se sabe ao certo, porém, qual o período desta gestação; entretanto, sabe-se que é um processo que requer a intervenção do poeta, pois o poema nasce, não por um processo de “parto normal” (o que seria equivalente à inspiração), mas por um parto cesariano, que necessita, acima de tudo, experiência e conhecimento especializado. O poeta seria como uma espécie de “médico-artesão” (ou cirurgião plástico) que “opera” as palavras, convertendo-as em “objetos de arte”.

Também no soneto “Construção” é possível constatar a imagem do poeta que, com o fórceps, extrai o poema da placenta, construindo-o a partir de um duro processo de escrita que pode ser identificada como uma alquimia verbal:

Para reconstruir o mundo invento
a palavra que o diz, nessa alquimia
com que, por sobre a lisa folha, tento
fazer da noite negra claro dia.

Se iluminar o mundo é meu intento,
(já brande o gládio-pena a mão esguia)
como pode existir contentamento
onde o silêncio o som do verbo adia?

Por isso escrevo aos poucos, aos arrancos,
como quem, com o fórceps, extrai
o nacíturno, o poema, da placenta

onde talvez sonhasse sonhos brancos.
Assim avança, devagar, e vai
a mão sobre o papel, de luz sedenta.
(SIMÕES, AV, 2002, p. 21)

O poema inicia-se com uma referência ao mito genesíaco, segundo o qual Deus teria criado o mundo pela matéria verbal – a palavra. No poema, o sujeito poético demonstra ter conhecimento de uma primeira “criação-construção” através do verbo, motivo pelo qual ele diz fazer (ou tentar fazer) uma “reconstrução”. E, para reconstruir o mundo, ele se valerá do mesmo processo e da mesma matéria, ou seja, a palavra, através da qual poderá fazer uma “alquimia verbal” sobre a folha lisa: criar o poema do caos ou do branco da página.

É como se o poeta fosse esse alquimista criador que preenche a folha branca com palavras, transformando a “noite negra” em “claro dia”. A palavra e a poesia surgem como possibilidades de claridade e visibilidade, construção e reconstrução do mundo. Com sua pena, o poeta faria da palavra luz que ilumina e constrói o mundo e elimina o silêncio que adia o verbo. Na voz do sujeito da enunciação, o silêncio é quase o reverso da palavra, pois ele adia o verbo e impede o canto, por isso, deve ser combatido pelo gládio-pena do poeta. Para tanto, o poeta necessita escrever e arrancar o poema da placenta onde está engendrado. Assim, a escrita ou criação avança sobre o papel, repleta de luz; de uma luz capaz de clarear o mundo e reconstruí-lo, pois é pela palavra que o poeta exime a palavra do silêncio e a converte em fonte de luz – palavra poética capaz de iluminar e incendiar a noite do silêncio.

O silêncio e a palavra estão sempre conectados, são dois lados do processo de criação. A construção poética, porém, é detentora da capacidade de eliminar as marcas da “lisa folha” e antecipar o canto que canta o mundo, porque possui em seu tecido a trama da palavra que o sedimenta e constrói.

No poema “Gênese”, o sujeito lírico “confessa” criar, manipular e inventar o poema com “tijolos de verbo”. No entanto, este processo de construção poética não é tão fácil quanto proferir a palavra e ter o poema pronto; antes, requer duro esforço e trabalho por parte do poeta:

Crio, construo, manipulo, invento,
com tijolos de verbo cor de espanto,
o edifício altaneiro com que tento
elevar às alturas o meu canto.

É um processo cansativo, lento,
que tem algo de lúdico e de santo.
Arquiteto e pedreiro, meu tormento
é ver que a construção demora tanto.

Mesmo assim, vou erguendo com vagar,
na textura da página vazia,
o poema, o edifício que procuro

com esforço inaudito transformar
num espaço de sonho e de magia.
Só lá o feio é belo. O impuro? Puro.
(SIMÕES, SO, 2004, p. 33)

Os versos do poema sugerem que não basta a palavra para se ter o poema; é preciso que o poeta a trabalhe e a transforme em palavra poética. Por isso, ele é comparado tanto com o arquiteto quanto com o pedreiro, pois, para se ter o edifício altaneiro da poesia, o poeta necessita ser tanto o idealizador quanto o construtor da palavra, uma vez que, se o arquiteto projeta o edifício, o pedreiro executa o projeto. Ambas as funções (idealizar e executar) são essenciais para que a poesia atinja o poder de ser sonho e magia, de transformar o feio em belo e o impuro em puro. Apenas no espaço da criação poética estes paradoxos parecem ser possíveis e isso ocorre em virtude do processo de construção, que segundo a voz lírica, é demorado, lento e cansativo.

Ainda que laborioso, o objetivo do poeta é ver este edifício poético erguer-se das páginas brancas, como um artesão, um arquiteto ou pedreiro que se orgulha de ver a obra de

arte finalizada e ver que cada tijolo-palavra foi edificado até dar origem ao monumento. Desta página vazia, ergue-se o canto da poesia, que possui, entre outras coisas, a virtude de ser um espaço de sonho. Na textura deste edifício, encontram-se reunidos vários tijolos, mas não se trata apenas destes tijolos “de verbo cor de espanto” que aparecem no poema “Gênese”.

Em “Gênese” (outro poema com o mesmo título), o tijolo-verbo surge de uma matéria amorfa, o silêncio, que é elevado a uma dimensão de encanto e beleza:

Da crisálida breve do silêncio,
eleva-se a palavra: borboleta,
libélula sonora.
(SIMÕES, IB, 1982, p. 54)

Nem sempre o silêncio aparece como um empecilho que protela o verbo. Neste, e em vários outros poemas, o silêncio é possibilidade de canto; dele surge a palavra, pois ele é som em potencial. É preciso tê-lo para que se ouça o som, quer dizer, é um elemento intermediário entre a palavra e a música que dela emana. Embora essencial, o silêncio é apresentado como uma “crisálida breve”, uma vez que, a palavra nasce deste “casulo” em que dormia, transformando-se em “borboleta”.

No entanto, não se trata de uma borboleta qualquer, mas sim, de uma libélula que, segundo Chevalier & Gheerbrant (2002), é admirada por sua elegância e leveza, ou seja, um tipo especial de borboleta, que se destaca pela velocidade do vôo. A palavra nasceria do casulo do silêncio e, após esta “gestação”, despertaria com potencialidade sonora, atingindo a liberdade do vôo e a velocidade da propagação do canto.

Extraír do silêncio a voz necessária à poesia é o ofício do poeta. No poema “Ofício”, a voz lírica compara o poeta ao lavrador: tal qual o lavrador que trabalha a terra, planta e cultiva a semente, o poeta trabalha a palavra e faz nascer da semente-silêncio a seara do canto-poesia:

Poeta, lavrador.

Charrua, pá, semente:
o verbo construído
(em alegria e dor)
no minifúndio breve
do silêncio de jade.
O trigo não demora
a germinar no ventre
da terra, em sua hora,
urgente como o pássaro
incólume do tempo.
Feita de verbo e espanto,
enfeita-se a seara
inconsútil do canto.
(SIMÕES, SS, 1984, p. 26)

No “minifúndio breve do silêncio de jade”, o poeta-lavrador cultiva o verbo, em um misto de alegria e dor. As palavras que formam o poema não nascem com um simples toque de mágica, fruto de uma inspiração criadora, mas com o mesmo trabalho e dedicação do lavrador que trabalha a terra para plantar a semente. O poeta trabalha o verbo e eis que o poema germina de suas mãos e do minifúndio do silêncio, até nascer por completo e se fortalecer, regado no tempo e florido de canto. O poeta-lavrador é semelhante ao poeta-artesão, pois ressalta o caráter voluntário, laborioso e artesanal da criação poética. O lavrador conhece os segredos da terra, da lua e a época certa para o plantio e a colheita. O poeta, como o artesão e o lavrador, seria responsável por sua obra e pela colheita, uma vez que conhece os mistérios do verbo, valendo-se dos instrumentos necessários para transformar a palavra em encanto e canto.

E, tendo conhecimento dos mecanismos para o cultivo da palavra, o poeta constrói “em alegria e dor”, já que seu ofício não é tão leve quanto se imagina. Para que a poesia perdue ilesa no tempo, o verbo precisa ser cuidadosamente trabalhado, mas este labor deixa entrever um outro componente (o espanto), o que mostra ou demonstra que a poesia é feita não só de árduo labor, mas também de encanto e inspiração. A poesia é uma seara que nasce da semente-silêncio e atinge a dimensão incalculável da expressão e da palavra poética.

Neste ofício de poeta, ainda que se tenha muito trabalho para extrair da página e da palavra a colheita da poesia, o poeta seria detentor de uma liberdade de criação. Portanto, a liberdade de criação permitiria ao poeta valer-se dos mais variados meios para construir o edifício da poesia e lavrar a terra que cultivará a semente do verbo. Esta liberdade de criação poderia explicar a paradoxal associação que o poeta faz entre o silêncio e a palavra na tessitura do poema.

No poema “Fuga”, é possível observar que o silêncio representa uma matéria através da qual o poeta constrói seu canto poético, uma vez que o poeta sente-se livre pelo canto que emana da poesia e do silêncio:

Exilado na ilha do silêncio,
o poeta liberta-se
na garupa do canto.
(SIMÕES, IB, 1982, p. 54).

Seria no silêncio que o poeta ouviria a voz da poesia libertadora de onde surge o canto puro do poeta, que se deixaria conduzir por esta “outra voz” da poesia. O exílio na “ilha do silêncio” não representa, para o poeta, algo negativo que anula seu canto. Ao contrário, o exílio apenas reforça seu canto e impulsiona a liberdade, para compor, na “garupa do canto”, o reverso do silêncio: a voz visível e audível da poesia que é fuga para novas fronteiras e formas de expressão. Silêncio e palavra ou silêncio e canto estariam sempre imbricados na teia da construção poética.

Ao sair da ilha do silêncio, o poeta atingiria a liberdade do canto, pois o verbo pode ser visto como uma espécie de emblema do silêncio, como sugere o poema “Verbo”:

Emblema inverossímil,
tatuagem de fogo
na pele do silêncio.
(SIMÕES, IB, 1982, p. 63).

Nota-se, neste poema, que o verbo aparece ligado ao silêncio, ainda que esta associação possa parecer estranha. Ao se referir a um “emblema inverossímil” ou “tatuagem de fogo” que se faz presente na pele do silêncio, como adjetivos do verbo, o eu lírico deixa entrever que o verbo é também um tipo amorfo, que se nutre de formas aparentemente inconciliáveis, pois, mesmo sendo um símbolo que não parece realizável ou uma tatuagem ígnea (também pouco provável de se efetivar), estas são as características do verbo. É possível dizer que ocorre uma permutação entre o silêncio e a palavra, uma vez que, assim como ela necessita do silêncio para se efetivar enquanto tal, também o verbo deixa suas marcas no silêncio, no sentido de fazer eclodir o canto, a voz e a expressão do verbo.

As marcas deixadas no silêncio fazem com que o verbo assuma uma função de transformação de um estado a outro, como acontece no poema “Metamorfose”, em que as palavras elevam-se como miragens sobre o deserto da página:

Sobre o deserto branco
desta página elevam-se
as palavras (oásis).
(SIMÕES, IB, 1982, p. 54)

No momento de criação, há uma espécie de revelação pela ação com a linguagem, ação esta capaz de proporcionar miragens e devaneios, como se a poesia fosse este oásis que surge no deserto branco da página aos olhos sedentos de quem a deseja ver, ler ou criar. O trabalho de criação poética consiste em uma metamorfose da palavra ou uma transfiguração do silêncio em canto, voz, expressão e imaginação.

Da maneira como aparece no poema, esta metamorfose que o poeta executa no “deserto branco” não seria apenas obra do trabalho, pois as palavras elevar-se-iam como “miragens”, o que remeteria ao registro de emoções e inspiração. Na acepção de Staiger

(1997), o poeta lírico deixa-se conduzir pelo fluxo arrebatador da “disposição anímica”, mais ou menos como acontece com o poeta inspirado, de Dufrenne (1969), e, neste caso, o poeta seria desprovido de intencionalidade. Ele deveria estar “atenado” para não perder o momento exato da inspiração, que cessa tão rapidamente quanto acontece. No poema “Metamorfose”, a poesia aparece como produtora de emoção e imaginação e, novamente, a palavra surge como instrumento fundamental através do qual o branco/silêncio seria convertido em expressão ou elocução.

No dizer de Paz, o poema se constitui de uma rede complexa de associações que estão na dimensão simbólica, imaginária e poética, porque a poesia é feita de palavras – de uma lufada de palavras – e de imagens: “O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la” (PAZ, 1982, p. 226).

Mas esta luta com a palavra seria uma luta vã? No poema “Lutar com a palavra é a luta mais vã?”, esta pergunta se encontra no próprio título e serve de reflexão sobre a construção poética que se pauta na palavra:

Com marretas, martelos
e machados,
a pedra pode ser
estilhaçada,
depois de intensa luta.
Contra a palavra pedra,
essa palavra
alada
que no silêncio medra
como o ouro antiqüíssimo da lavra,
que pode a força bruta?
Pouco ou nada.
(SIMÕES, AC, 2006, p. 49)

A palavra seria como o “sangue” do poema, que se constituiria enquanto o “filho eleito das metáforas”. Sendo a palavra a base constituinte do poema, o eu lírico afirma que pouco ou

nada importa a luta contra a palavra, pois se trata de uma luta vã⁶, uma vez que a força da palavra poética se alastra e cresce no silêncio. Mais do que isso, ela ganha mais força ainda no silêncio, pois se trata de uma palavra-pedra, de uma palavra-alada que não pode ser combatida ou destruída. Ao contrário da pedra, que pode ser estilhaçada pela força – ainda que com trabalho – com martelos, marretas e machados, a palavra pedra não o pode. A força do homem não exerce poder algum (ou muito pouco) sobre a palavra. É como se ela possuísse autonomia, elocução própria e prosperasse com mais força e vigor na lavra de onde extrai seu canto, ou seja, do silêncio.

O tipo de luta que o poeta trava com a palavra não é um combate intenso que passa pelo plano físico (esta é uma luta vã), mas uma batalha por tentar transcendê-la, como propõe Paz (1982). Uma luta para devolver sua condição natural de significar duas ou mais coisas, de ser isto e aquilo ao mesmo tempo.

O poema transcende as palavras; ele as liberta de seus usos habituais, as converte em palavra alada que diz isto e aquilo; tudo e nada. O poeta luta com a palavra de uma maneira diferente, pois ele só torna criador a partir do momento que as palavras nascem, morrem e renascem em seu interior (PAZ, 1982, p. 338). De acordo com Paz, o poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas; suas palavras são da sua tribo ou comunidade. Ao lidar com estas “vozes vivas”, o “poeta transforma, recria e purifica o idioma; e depois o reparte” (PAZ, 1982, p. 56).

A verdadeira luta do poeta com a palavra reside neste processo de transfiguração, transformação e recriação da palavra em palavra poética. Querer forçar a destruição da palavra para propor outro sentido ou forçar sua (re)significação é, de fato, uma luta vã, mas (re)elaborar a palavra pela alquimia verbal é a luta de todo poeta que prima por uma poesia viva e

⁶ No poema “O Lutador”, de Carlos Drummond de Andrade, aparece essa mesma questão da luta com as palavras: “Lutar com palavras/ é a luta mais vã./ Entanto lutamos/ mal rompe a manhã” (ANDRADE, 2004, p. 243-246). Simões reporta-se ao poema de Drummond transformando a afirmativa em questionamento, porém não nega a luta do poeta com as palavras (e com o silêncio).

vivaz, que extrai dos lugares mais inusitados a força do canto e do dizer poético.

No poema “Exortação”, o que se tem é mesmo uma exaltação do silêncio, no sentido de que ele seja utilizado para as mais variadas atividades, que seja uma linguagem que diga o que precisa ser dito:

Não digas nada. O teu silêncio basta
para exprimir o que, dito, não chega
a ferir o ouvido que ouve e apenas
se contenta em ouvir e logo esquece.

As palavras já nada dizem, gastas
de tanto serem ditas. Silência,
que o silêncio é a única mensagem
que o coração humano entende e cumpre.

Faz do silêncio a língua universal.
Já basta que os canhões não mais se calem
e que os gritos persistam nas gargantas.

Faz do silêncio a lamina que vença
o vão clamor do mundo inteiro. E reza,
reza em silêncio e em silêncio chora.
(SIMÕES, SO, 2004, p. 96)

Na poética de João Manuel Simões, o silêncio encontra diversos sentidos. Em determinados poemas, ele é uma espécie de “adiamento” do canto e, conseqüentemente, há uma supervalorização da palavra; em outros, ele é como uma voz interior que ajuda o poeta a se descobrir. Neste poema, há uma inversão, pois a palavra perde força ante o silêncio, tornando-se “menos importante”, pois elas podem ficar “gastas” de tanto serem ditas. Porém, não se pode entender esta “desvalorização” da palavra literalmente, já que a voz lírica deixa subentendido que o momento é de mudar de estratégia, uma vez que houve e há muitos gritos presos na garganta e isso não tem resolvido uma série de problemas que assolam a sociedade: “Já basta que os canhões não mais se calem/ e que os gritos persistam nas gargantas”. É como se o sujeito poético invitasse nova forma de lidar com a problemática social, pensando no silêncio como um meio através do qual “esse grito preso na garganta” atingisse a propensão

que precisa para que a mensagem seja ouvida.

No último terceto, o sujeito lírico proclama para que se faça desta “língua universal” o porta-voz da mensagem do mundo inteiro e possa, assim, vencer o vão clamor do povo, que continua gritando, com palavras, e não tem sido atendido em suas manifestações. No último verso, o eu poético exorta para que se reze em silêncio e em silêncio chore, como se o silêncio tivesse outras utilidades que não só a comunicação. Fazer do silêncio a lâmina que vença o vão clamor é uma possibilidade de lidar com o problema da falta de audição. Se a palavra e o grito não têm resolvido essa questão, a solução poderia estar na mudança de estratégia. Assim, no reverso da palavra – silêncio –, seria possível encontrar a expressividade necessária para que o grito preso se tornasse audível.

O poema “No reino do silêncio” funciona como uma tentativa de elucidação de como o silêncio poderia tornar-se uma linguagem comum e de como ele seria um espaço necessário para que a palavra atingisse a sua propensão significativa:

Aqui, no reino puro do silêncio,
as palavras são tensas, necessárias,
na sua radical ambigüidade.
São raízes do mundo, são o fruto

aceso entre parágrafos de sombra.
São oásis de sangue entre desertos,
e à sombra das palmeiras range o pulso.
Dizem mais do que mostram na epiderme.

Mais que do que tatuagens na brancura
lisa da folha, são insígnias áureas
além das quais se esconde o gesto inútil

de quem sabe que o verbo anula a morte
que entre memórias ancestrais vegeta.
No reino puro do silêncio. Aqui.
(SIMÕES, SO, 2004, p. 107)

O poema inicia com a afirmativa de que, no reino do silêncio, as palavras tornam-se mais significativas na sua “radical ambigüidade”. Apenas nesta província, elas “dizem mais

do que mostram na epiderme”, uma vez que este lugar é um reino puro, em que tudo se torna mais claro e mais expressivo. O eu lírico não opta nem por uma exaltação exclusiva do silêncio em detrimento da palavra, nem uma exortação desta em detrimento do silêncio. Ao contrário, a voz lírica demonstra simpatia pelas duas entidades, pois as palavras – “insígnias áureas” – ganham maior dinamismo no reino do silêncio.

O advérbio de lugar – aqui – usado tanto no início quanto no fim do poema ressalta esta exaltação do silêncio como sendo o lugar próprio onde as palavras atingem sua máxima significação. A repetição do primeiro e do último verso, invertendo apenas a ordem do advérbio, enfatiza a questão que só o silêncio é grande e só ele é capaz de fazer com que a palavra seja arrancada de seus usos habituais e possa, assim, voltar à sua condição natural: sua capacidade plurissignificativa de ser luz que ilumina a sombra, oásis no deserto da folha branca. Mas, novamente, o advérbio vem ressaltar que é só “Aqui”, no reino do silêncio, que isso seria possível.

Esta aproximação entre o silêncio e a palavra também se faz presente no poema “Intervalo”, em que o eu lírico assume que é neste intervalo entre a palavra e o silêncio que surge a poesia, como as águas de um rio sereno ou um momento de encantamento:

Entre o silêncio macio
e a aspereza da palavra
deslizam águas de um rio,
como um enigma que lava
nas entranhas do momento,
breve clareira encantada
onde o látego do vento
morde as espáduas do nada.
(SIMÕES, SS, 1984, p. 46)

A presença do silêncio na construção poética é tão importante quanto o uso da palavra ou da metáfora. Tão significativa que o silêncio é descrito como “macio” e é sua “maciez” que moldará a “aspereza” da palavra, fazendo com que neste intervalo entre os dois deslize as

águas da poesia. A poesia nasce de um breve momento de encantamento, no qual o silêncio e a palavra entram em comunhão e, neste intervalo, a poesia é como um enigma, como um rio, como o vento – inexplicável.

Sabe-se apenas de sua existência, mas não se sabe em que momento esta comunhão do silêncio e da palavra deram origem a este mistério, “onde o látego do vento/ morde as espáduas do nada.”. É como se a poesia fosse luz, uma clareira encantada, que ilumina tudo, que canta e encanta tudo, que fala do nada dizendo tudo. No dizer de Shelley, a poesia é fonte de deleite, ela é “um espelho que embeleza o que é disforme” (1987, p. 225). Por isso, a poesia reúne em um só momento, em um só intervalo, duas realidades diferentes, como o silêncio e a palavra, e, desta união, extrai a poesia reveladora que, em sua secreta alquimia, reforça a faculdade da imaginação e contribui para a felicidade e perfeição do homem (SHELLEY, 1987, p. 228).

De acordo com Durand, o pensamento humano passa por articulações simbólicas e a imaginação é vista como um dinamismo organizador – “potência dinâmica que ‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica” (2002, p. 30).

A imaginação é o vetor da criação poética, ela embriaga qualquer criação artística de qualquer época ou “período literário”. Entre as várias missões que se pode atribuir ao poeta, uma consistiria em atrair esta força poética que se encontra contida no imaginário e convertê-la em “descarga de imagens”, uma vez que a experiência poética é criação do homem pela imagem e pela linguagem, ou, como aponta Paz (1982), é o abrir das fontes do ser. Por intermédio da imaginação, o ser humano consegue dar forma às coisas mais tênues e se auto-afirmar enquanto ser no mundo.

No poema “Ars poetica”, o ser lírico assume que a arte da poesia ou esse fazer com arte constitui uma equação algébrica de sonho que é capaz de salvar, uma vez que reúne beleza, verbo, silêncio, sonho e imaginação:

Música de alma. Cântico dos cânticos.
Clara equação algébrica do sonho.
Geometria do verbo, filigrana
de névoa. Epifania da beleza
em transe, sim, e em trânsito no mundo.
Insondável sintaxe, no silêncio,
de uma voz interdita que nos salva.
(SIMÕES, AC, 2006, p. 13)

No poema, a arte poética é descrita por meio de imagens que remetem para um viés imaginativo e transcendente. O sujeito lírico se vale de imagens como a música das esferas, sonho e epifania de beleza como sendo matérias-primas através da qual a poesia é confeccionada com filigranas de névoa e geometria do verbo. Uma vez confeccionada, a “Ars poetica” transita no mundo e na imaginação entre a sintaxe do silêncio e, desta equação poética ou desta receita de fantasia e sonho, surge a poesia que liberta e que salva, porque é composta de uma trama delicada que, mais do que dizer claramente, sussurra a fórmula que leva o homem ao encontro consigo mesmo.

A “Ars poetica”, de acordo com o sujeito lírico, pode ser identificada como uma entidade “superior”, pois é representada como o “cântico dos cânticos” e a “música de alma” que é ouvida, no silêncio, na sintaxe “de uma voz interdita que nos salva”. O silêncio aparece como possibilidade de concretização da poesia, possibilidade de realização e instrumento através do qual ela se propaga e se consoma, cumprindo sua missão no mundo: ser fonte de deleite e vetor de imaginação.

No poema “Micro-Iliada”, o poeta mostra que desta estranha associação entre a palavra e o silêncio é que teria origem o canto e a poesia, pois o silêncio estaria na base da construção poética, assim como as palavras:

Nauta no mar
do silêncio,
procuro as palavras,

ilhas.

Meu canto:
arquipélago.
(SIMÕES, CV, 1997, p. 15)

Para falar de suas peripécias poéticas, o poeta faz uma “micro” *Iliada* na qual “narra” sua aventura lírica até que consiga seu objetivo – o canto da poesia. Em um poema enxuto e sintético, o poeta mostra que, ao falar da poesia, as imagens possuem um valor significativo. Tanto é assim que, em uma espécie de versão poética para a *Iliada*, de Homero, o sujeito lírico “narra” a viagem (ou aventura) que percorre para atingir a construção poética.

Essa viagem se inicia no mar do silêncio, de onde o poeta extrai as palavras que irão compor seu canto. A imagem que se tem é a de uma poesia que começa em um momento de profunda reflexão, em que o poeta – navegante – procura encontrar as palavras certas, as palavras-ilhas que irão formar seu arquipélago de canto. O silêncio é o mar através do qual o poeta/nauta navega em busca das palavras/ilhas que formarão o arquipélago do canto/poesia. A poesia seria, portanto, este conjunto de palavras reunidas no espaço do poema, que, por meio do trabalho do poeta, formariam o canto, ou seja, esta porção de palavras/ilhas por onde todos navegam e viajam.

No poema “Semente”, o brado do poeta aparece como o fruto da messe poética. No entanto, esta viagem em busca das palavras, quase sempre, tem origem no silêncio, o que faz dele um meio fundamental para que as construções poéticas possam operar a transformação das palavras e do silêncio em canto e encanto:

Cheio
de amor
fecundo,
semeio
no silêncio
incolor
do mundo
a palavra

perfeita.
Um clamor
há de ser
a colheita.
(SIMÕES, SP, 1983, p. 26)

As mãos do poeta semeiam as palavras no campo do poema. A sementeira, todavia, é cheia de amor fecundo e ocorre no terreno do silêncio onde a “palavra perfeita” cresce, floresce e amadurece até que fique pronta para a colheita. As palavras representam a semente que enfeita a seara da poesia, como se fossem o adubo do poema e, delas, é que surgisse o “clamor”, ou seja, esse brado de metáforas que se faz ouvir pelo mundo inteiro e se espalhar “no silêncio incolor do mundo”. Porém, a semente poesia só terá razão de ser se crescer e amadurecer neste campo de palavras, pois, para que haja a messe, é preciso, antes, que se tenha “Um clamor”.

A poesia não é feita para ficar isolada ou infrutífera no solo do poema; ela necessita ser ouvida e espalhada e, acima de tudo, provocar ou despertar alguma emoção, como apontou Hegel: a poesia lírica satisfaz a necessidade “de perceber o que sentimos, as nossas emoções, os nossos sentimentos, as nossas paixões mediante a linguagem e as palavras com que o revelamos ou objectivamos (sic)” (1980, p. 221). Ainda que a missão da poesia lírica seja a de revelar o que sentimos, essa revelação só pode ocorrer pela palavra. O poeta consegue converter em palavra e imagem essa emoção; ele dá forma poética a esta expressão da alma e dos sentimentos individuais, fazendo com que atinjam uma propensão geral.

Para Trevisan (1993), a poesia parece nascer do ponto de intersecção da consciência e inconsciente, pois o poeta só se realiza na medida em que objetiva sua emoção por meio da linguagem: além dos sentimentos, a poesia se constrói mediante palavras. Sendo assim, Trevisan afirma que o poeta seria como um operário da expressão e um proletariado da mitologia social: “Cada vez que fabrica uma expressão a partir de expressões codificadas, e sua expressão é reincorporada ao dicionário mitológico comum, seu poema **existe**”

(TREVISAN, 1993, p. 11, grifo do autor).

Trevisan salienta que um poeta não nasce poeta, mas sim, dentro do poema, uma vez que, ao invés de criador, ele seria um “servidor” da linguagem: àquele que busca, no equilíbrio entre a palavra e o silêncio, a melhor forma de expressar os sentimentos:

Um poema é uma ou várias palavras rodeadas de silêncio por todos os lados. O silêncio não subsiste por si mesmo. É como a palavra: um espaço dentro do qual a significação circula. O silêncio é o lado invisível da palavra. Todo poeta sabe disso; sabe que uma palavra só tem valor na medida em que consegue expelir de si outras palavras. O silêncio excessivo depauperou a palavra; a ausência de silêncio torna-a obesa. Um poema por demais austero acaba por extraviar-se; um poema por demais loquaz mergulha na loucura. Saber deter-se no ponto preciso em que se opera a síntese, em que se realiza o beijo da palavra e do silêncio, eis a poesia. O poema não é mais do que a sombra enternecida desse encontro (TREVISAN, 1993, p. 24).

Assim, o poeta poderia ser designado enquanto aquele que transporia os limites da expressão ao promover o encontro entre a palavra e o silêncio, pois não existe palavra sem silêncio. Trevisan salienta que o silêncio praticado com alegria “é a verdadeira pátria da palavra” (1993, p. 37). A poesia requer uma “Ars poetica” em que o domínio do artesanato verbal esteja familiarizado com os processos de expressão corrente em uma língua, tendo em vista que o poeta não só acompanha a evolução da língua, como também a precede, ou seja, “Um poema só pode ser a expressão de um **eu** quando todos falaram. Como isso é impossível, resta ao eu do poeta a grandeza de aproximar-se da sarça ardente, de pés descalços. A nudez subjetiva: fonte primeira de toda poesia” (TREVISAN, 1993, p. 25, grifo do autor).

A lírica de Mallarmé, segundo Friedrich (1978), seria um bom exemplo em que a poesia estaria relacionada a um processo não nas coisas, mas na linguagem, uma vez que sua poesia nada mais tem a ver com a poesia de sentimento, de vivência ou de experiência. Sua poesia aproxima-se de uma música que se impõe silenciosamente, que fala a partir de um espaço interior incorpóreo e solitário, em que as palavras e o silêncio encerram força expressiva: o silêncio relaciona-se a “um conceito auxiliar para exprimir algo que só se torna

perceptível e agudamente poético através da linguagem” (FRIEDRICH, 1978, p. 158).

O anseio por um silêncio potencialmente rico, em que as palavras pudessem voltar à sua plena condição plurissignificativa, justificaria a recorrência de composições breves na lírica de João Manuel Simões, uma vez que o silêncio e as imagens poéticas complementariam os espaços vazios, dando maior significação ao poema. A reflexão metapoética sobre a poesia abrange uma reflexão sobre a linguagem, em que o silêncio estaria ligado diretamente à composição do poema e ao canto da poesia.

3.2 PALAVRA E SILÊNCIO: INSTRUMENTOS DO CANTO POÉTICO

No dizer de João Manuel Simões, a palavra seria o alicerce do mundo, a alavanca que o faz mover-se, força motriz que o impele para frente, código que explica e explicita os outros, ou seja, o reflexo do universo e seu símile perfeito (1978, p. 85). A ausência da palavra representaria o próprio caos, pois a palavra nomeia, rotula, relaciona, integra e hierarquiza o mundo, ela o ilumina. Sem palavras, o mundo seria vazio e a vida insignificante:

O verbo é o grande sinal da racionalidade, seta arremessada do animal para o anjo. São as palavras que conferem ao homem um sentido mais nobre, mais puro e mais exato. É nelas que o homem se projeta e manifesta e vibra. E existe. E continuará existindo, magicamente transformado, demiurgicamente convertido – numa singular metamorfose – em essencialidade estética (SIMÕES, 1978, p. 86).

As palavras são capazes de refletir o mundo dos sentimentos, das idéias e das grandes realidades invisíveis. Elas são a representação do mundo e o mundo representado e, tanto no monólogo quanto no diálogo, a palavra é sempre uma matéria-prima sem a qual o silêncio e o

caos se eternizariam. Na literatura, a palavra atinge grande expressividade e profunda significação, pois à literatura, compete a tarefa de espelhar o homem e o mundo e de refletir a vida.

Por isso, para Simões, escrever não é um ato gratuito e inconseqüente, mas ao contrário, consciente e soberano, uma atitude responsável, repleta de participação em um processo de instauração ética, de promoção humana e de progresso social. O poeta – artífice da palavra – realiza “a síntese verbal do homem, o resumo discursivo do mundo, o precipitado dialético da vida”, ou, em outras palavras, “Do homem, pelo homem, para o homem – eis o tema, o projeto, a programática de toda a criação literária genuína e autêntica” (SIMÕES, 1978, p. 88).

A missão do poeta é “criar” esta palavra que canta a vida, o mundo e o homem, como no poema “Profissão de fé”, em que o poeta apresenta-se comprometido com o canto e a conversão do silêncio em palavra e música:

Na infinita solidão do mundo o poeta canta.
De frente erguida
e olhar perdido na distância
o poeta canta. Canta, indiferente
aos gritos, aos risos, aos esgares.
Simplesmente, canta.
Mas por que canta o poeta?
Em que fonte interior nasce o seu puro,
necessário canto?
Ninguém sabe o motivo por que canta.
Apenas o cantor em transe,
semeando a voz nos latifúndios do silêncio, sabe
que é preciso cantar, é preciso cantar,
é preciso cantar.
Por isso, na infinita solidão do mundo
o poeta canta. Canta.
Canta, poeta!
(SIMÕES, AC, 2006, p. 76)

A grande profissão de fé do poeta é cantar. Indiferente a tudo e a todos, deve seguir bravamente seu propósito e seu credo, não se desviando de sua missão. Mesmo que os outros

não entendam, o poeta deve cantar sempre, pois basta que ele saiba o motivo pelo qual canta. Na voz lírica que descreve esta profissão de fé, o poeta deveria espalhar e semear seu canto nos “latifúndios do silêncio”, não deixar um só espaço sem que chegue seu canto, sua voz. Cantar, na solidão do mundo, a beleza de tudo: eis o lema do poeta.

A mesma voz lírica interroga o motivo pelo qual o poeta canta e de onde nasce este canto interior e necessário. No entanto, ninguém sabe, nem o poeta revela, em sua profissão de fé, a razão que o leva a cantar. Simplesmente o faz, pois sabe que é preciso cantar. Em consonância com esta certeza de canto, o eu lírico termina o poema com uma frase no imperativo, afirmando e ordenando ao poeta que cante.

O poema apresenta uma estrutura circular, uma vez que começa e encerra com a mesma estrutura, afirmando que o poeta canta na infinita solidão do mundo. A única certeza que tem é da necessidade do cantar, por isso, ele canta na solidão do mundo. As repetições também são freqüentes no poema e funcionam como reafirmação da certeza do canto, além de proporcionar sonoridade e ritmo ao poema, como se o próprio poema já fosse um ensaio deste canto necessário do poeta.

Se, no poema acima, não fica claro o motivo do canto, apenas a certeza e a necessidade do cantar, no poema “Canto, logo existo”, o sujeito lírico revela ao leitor a razão, ou uma das razões, de seu cantar:

Pergunto-me às vezes, enquanto
bebo o silêncio e trinco a solidão,
qual o motivo que me faz cantar.
Talvez eu cante simplesmente porque,
ainda que o quisesse, seria impossível
deixar de cantar. Talvez eu cante
como se o canto fosse a pulsação
cardíaca da alma. Canto como se no canto
houvesse o oxigênio que, inspirado,
alimenta, e expirado, transfigura.
Canto porque cantar significa viver.
Direi por isso que não canto – vivo.
(SIMÕES, AC, 2006, p. 20)

Já no título do poema, o poeta deixa transparecer a razão de seu cantar. O conhecido pensamento do filósofo Descartes – “Penso, logo existo” – é convertido em “canto, logo existo”, o que deixa implícito que a atividade do canto poético seria uma necessidade inerente ao ser lírico. Da mesma forma que a certeza que o filósofo tem é a de seu ser, isto é, de seu ser pensante, a certeza que o poeta tem é a de seu ser cantante – seu cantar é o que o faz existir e viver. Quando o sujeito poético pergunta a si mesmo o motivo que o leva a cantar, não encontra resposta certa, e sim hipóteses. Uma delas é o fato de não ter explicação, simplesmente, porque, ainda que quisesse, não conseguiria parar de cantar. Uma outra diz respeito ao fato de que o canto é como a pulsação cardíaca da alma, ou seja, a fonte que o mantém vivo, que o faz viver.

O canto, no texto, seria parte da vida, pois seria impossível para o poeta deixar de cantar, uma vez que, em outra hipótese apresentada pelo sujeito poético, o que o leva a continuar cantando é que este ato seria semelhante à inspiração e expiração do ar. O canto é como este oxigênio que alimenta e transfigura: é sua vida e o ajuda a viver. Mais do que isso, o poeta só passaria a existir em virtude do cantar e, para continuar existindo, não poderá parar de cantar, ainda que queira. Por isso, o canto seria a razão do existir ou do viver.

Nos dois últimos versos, o eu lírico assume que a principal razão que o leva a não abandonar esta atividade é que o cantar significa viver, que o canto é sua vida e que, por isso, ele não canta, e sim vive. O canto poético – a poesia – é vida e fonte de vida; é a existência do poeta, sendo impossível para ele viver sem seu canto, sem beber o silêncio e trincar a solidão, convertendo-os em canto essencial.

O poeta capta e interioriza imagens poéticas, evoca o mundo em sua plenitude, fazendo emergir o mistério da linguagem e do homem seja por meio da palavra ou do silêncio. Ao despír a armadura do silêncio branco da página, eis que surge o canto. Silenciosamente, a ninfa do silêncio desliza pelos becos da criação e canta um canto mudo, um canto que dizendo

nada, diz tudo. Além de uma defesa da poesia, Simões faz uma defesa do silêncio que fala e que é fonte de criação, desenvolvendo uma poética, cuja força expressiva transcende a palavra, encontrando repouso e refúgio no reino secreto e pouco explorado do silêncio.

No que diz respeito ao canto extraído do silêncio, Simões apresenta, no poema “Itinerário”, o percurso de seu fazer poético, revelando que o silêncio é possibilidade de criação nas mãos do poeta:

Entre
margens
longas
de silêncio
duro
flui
o rio
largo
do meu canto
puro.
(SIMÕES, CM, 1982, p. 35)

O itinerário da composição poética passa de um silêncio duro a um canto puro, como se o poeta fosse arrebatado de um poder sobrenatural, como um “médium momentâneo” (de que fala Paul Valéry) que se deixasse dominar pela voz quase inaudível do silêncio que vai aumentando de volume até que se torne audível. Ou, mais ainda, se torne poesia, imagem e palavra poética. A imagem de margens longas de silêncio que se transformam em rio largo de canto puro é tão singela e significativa que coloca o fazer poético como um processo difícil, mas gratificante. Conseguir ouvir o duro silêncio e convertê-lo em canto puro é trabalho que exige do poeta sensibilidade, pois só se ouve o silêncio, o barulho ou o balbucio das palavras no próprio silêncio, o que o torna fonte e princípio da poesia, até que ela seja efetivamente canto, voz, sentido, expressão e fonte de deleite. Entre estas margens longas de silêncio, existe um processo duro e, nem sempre rápido e fácil, que culminará no rio largo, caudaloso e

transbordante da poesia e da qual o poeta é o porta-voz, o ser que transmuda e transfigura o silêncio em palavra e canto.

A suprema expressividade e a arte de falar do silêncio é exaltada por Simões, a ponto de dizer tudo quanto se precisa ouvir ou saber. O silêncio abrevia e sintetiza a compreensão e a composição, uma vez que a ausência de palavras e as lacunas por elas deixadas são preenchidas pelo leitor. Na “mudez” do silêncio, o leitor lê palavras que estão no seu imaginário e ouve vozes que estão em sua memória e no seu inconsciente, sem precisar ler ou ouvir da maneira convencional e instituída.

O silêncio é tão expressivo quanto as palavras, pois seria possível dizer quase tudo sem palavras, apenas ouvindo a voz do silêncio, deixando que ele fale, que diga tudo quanto queira dizer e expressar. A poesia é uma espécie de silêncio eloqüente, porque ela diz, pelo sussurro das imagens e pelos brancos do texto, o que linguagem nenhuma conseguiria converter em sentido e expressão. Isso se deve ao fato de que o poeta dispõe das palavras de uma maneira completamente diferente da que faz o uso e a necessidade. No dizer de Valéry, o poeta usa as mesmas palavras, mas de forma nenhuma ele usa os mesmos valores, uma vez que é o não-uso e o não-dizer que inunda a poesia e que é a sua função: tudo o que não pode ser falado em prosa é silêncio e voz para a poesia (1991, p. 186).

O silêncio e a mudez constituem a base do canto e da poesia conforme prevê o eu lírico, no poema “Inominável”:

Um dia nosso canto será mudo
e mudas as palavras cuja teia
se tece com silêncio de veludo
e rútilos cristais, em maré cheia.
(SIMÕES, OE, 1987, p. 62)

A forma de expressão, conforme prevê o sujeito lírico, será um canto mudo extraído de um silêncio tecido de veludo e cristal. Horrível e revoltante ou suprema eloqüência? A

resposta a esta pergunta não se encontra no plano da expressão, mas do silêncio, o que demonstra, mais uma vez, que o silêncio está nos mais secretos devaneios e constitui a força expressiva e criativa da poesia. Canto e palavra: mudos e silentes e, nem por isso, menos significativos. O silêncio é tecido com fios de alta qualidade (veludo e cristal), o que o torna um material especial para tecer qualquer canto sem perder seu valor original: a capacidade de comunicar, despertar, libertar e revelar. O desejo deste sujeito lírico é obter um canto silencioso, um canto que, sem dizer nada, diga mais que as palavras e a música, um canto que rompa com as barreiras da inaniidade e atinja o brilho e o esplendor da enunciação.

No haikai⁷ “Exposição de pintura” esta possibilidade de o silêncio se converter em canto é apresentada de forma que o silêncio desperta as mais lindas manifestações artísticas:

Eleva-se, em surdina,
do silêncio branco das telas,
a música do arco-íris.
(SIMÕES, SS, 1984, p. 28)

O acontecimento artístico eleva-se, sorrateiramente, como se não fosse apenas obra do artista, como se, sobre ele, estivessem envolvidas outras forças de criação, como, por exemplo, a inspiração. Entretanto, um fato que parece se destacar neste processo de criação artística é que o silêncio não se faz presente apenas no branco da página, mas também no branco da tela. É como se a criação artística fosse uma “conversão” de silêncio em palavra, canto, música, cores, ou seja, como se, a cada palavra criada ou traço desenhado na tela, o silêncio e o branco fossem cedendo espaço para a elocução da palavra poética, para a composição rítmica dos versos, para a expressividade das cores e dos traços pintados na tela.

⁷ O haikai é uma forma de poesia japonesa, caracterizado como um pequeno poema composto de três versos, com cinco, sete e cinco sílabas sucessivamente. Ele evoca uma singela e delicada impressão do mundo, da natureza, do homem, das plantas ou animais; às vezes com um refinado toque de lirismo de caráter melancólico ou nostálgico, outras, com um ligeiro humor (HUIZINGA, 1990, p. 138). Este poema sintético originou-se do tanka – um poema de cinco versos de 5,7,5,7 e 7 sílabas. Pode-se dizer, portanto, que o haikai é um tanka que perdeu os dois últimos versos.

Este bailado das palavras e das cores sobre a página e a tela parece conviver harmoniosamente com o silêncio, pois este não aparece como privação da expressividade, mas como espaço em potencial que dá origem à poesia e artes plásticas.

No poema “Surdamente”, o silêncio é o meio fundamental através do qual o poeta canta e se mostra como meio constituinte da “gramática do canto”. O silêncio, na obra poética de Simões, não é impossibilidade de canto, mas se manifesta como desafio para o poeta, no sentido de que este terá por missão vencer os brancos do papel e preenchê-los de palavras mágicas, palavras de sonho e emoção, palavras que enchem a alma de magia e imaginação:

Torrencial, o silêncio
inunda tudo.

Equânime, o silêncio
abraça tudo.

Maternal, o silêncio
cobre tudo.

Súbito, um grito
apunhala
a epiderme macia do silêncio.
Foi talvez um anjo
que gritou
na noite de antracite
e lantejoulas
de luz.

(Quem me ensina a gramática
do canto?)
(SIMÕES, AC, 2006, p. 86)

O texto apresenta imagens que apontam para um sentido universal, ou mesmo onipresente, de um silêncio que está em toda parte, que inunda, abraça e cobre tudo. O sujeito da enunciação apresenta-o como sendo uma espécie de voz que fala “surdamente” ao ouvido do poeta, ensinando-lhe a gramática do canto. A torrencialidade do silêncio o faz penetrar em todas as partes e inundar tudo; o equilíbrio ou imparcialidade o permite ser justo e não

desprezar nada, abraçando a tudo; seu amor materno lhe confere o dom de amar tudo. Ele impera sobre tudo, espalha-se por superfícies amorfas e palmilha caminhos infundáveis e desconhecidos.

Mas o silêncio é rompido por um grito que “apunhala” sua macia epiderme e eis que, na noite de luz, surge o canto da poesia, arrancando do império do silêncio a “gramática do canto” com que tece a essência poética das palavras que o preenchem. O silêncio ouve os ditos do silêncio que fala e se manifesta sutilmente nas estruturas da lírica, da vida e do espaço, em uma espécie de “declamação muda”, que penetra nos enigmas da criação e induz sonhos vocais. Até o “súbito” grito, o silêncio reinava em seu império, no entanto, o grito não o anula, uma vez que ele constitui a fonte inesgotável através da qual o grito de um anjo o transforma em canto, pois, até então, ele era som em potencial, apenas instrumento que cobria tudo, à espera de sua transmutação em poesia.

Dada esta áurea de mistério que envolve a “muda” declamação do silêncio, o intento do sujeito lírico no poema “Teoria do silêncio” é buscar descobrir qual a matéria e qual a teoria que fundamenta o silêncio:

Feltro invisível entre
tênuos cristais voláteis
sem cor e sem clivagem.
Sangue do tempo. Éter.
Melodia sem som:
ausência de garganta
ou canto amordaçado?
(SIMÕES, OE, 1987, p. 52)

Descobrir a teoria ou a fórmula do silêncio parece mais uma missão impossível, uma vez que sua composição envolve aspectos, cujas respostas estão no plano do interdito e do enigmático. A começar por sua composição, que, por si só, já é suficientemente estranha e indefinível: um misto de feltro invisível entre cristais voláteis que não possuem nem cor nem

clivagem; composto de éter e sangue do tempo; melodia sem som. A composição do silêncio parece algo indefinível, pois não possui uma forma ou fórmula concreta; é feito de uma substância para ser, antes que vista ou tocada, sentida e percebida. É como se fosse possível sentir o silêncio, sabendo que sua existência é real, mas fosse impossível tocá-lo ou vê-lo.

Sua presença é certa, mas sua forma é amorfa e a razão pela qual o silêncio se apresenta desta maneira é uma pergunta que não se cala na poética de João Manuel Simões, motivo pelo qual o poeta tenta, incansavelmente, desvendar a chave que explica a teoria do silêncio. O fato de ser uma substância incolor, volátil, invisível e fácil de se fragmentar torna o silêncio ainda mais misterioso e enigmático, colocando-o em um plano que não se encontra no mundo dos fatos concretos que podem ser comprovados cientificamente. Por isso, encontrar uma teoria que explique algo que não tem forma, que se manifesta em “melodia sem som”, que não é possível ser percebido pelos sentidos do tato, paladar, olfato, visão ou audição, seria um empreendimento para o plano fantástico e mágico da poesia.

Na ciência da poesia, estes paradoxos e indefinições são possíveis e o silêncio é uma matéria que se pode sentir pela percepção poética. A teoria que pode explicar o silêncio é o próprio poema, que sobrevive aos brancos, transcende o silêncio, dando-lhe forma, porque palavra e silêncio são um só no reino da poesia. Se o poema se torna poesia é porque conseguiu superar a “ausência de garganta” e soltar o grito do “canto amordaçado”, dando livre impulso à liberdade do canto que emana do silêncio.

Em “Teoria do Poema”, o sujeito lírico tenta mostrar que, se existe uma teoria do silêncio que não é tão fácil de ser constatada e elaborada, dada a dificuldade de definição desta matéria que compõe a argamassa do poema, existe, também, uma “teorização” para o poema que, embora composto por substâncias um pouco mais fáceis de serem definidas, também possui materiais que só são possíveis de visualizar no universo simbólico e imaginário:

1

Ilha breve de música
cercada do silêncio
do mar branco da página.

2

Canto ileso de um pássaro em chamas,
voando rente ao chão.

3

Minha alma é o tungstênio que cintila
na lâmpada implacável do poema.

4

Largo vazio cheio,
solidão habitada
por uma voz que é tudo
e não é nada.

5

Lâmpada feita
de êxtase e verbo.
(SIMÕES, OE, 1987, p. 41)

O sujeito da enunciação elabora cinco proposições que compõem a “teoria do poema”. A primeira delas diz respeito ao fato de que a origem do poema estaria relacionada, primeiramente, ao silêncio, uma vez que o poema é comparado a uma “ilha de música” cercada de silêncio no mar branco da página. A imagem que se tem é a de um poema que mergulha nas galerias deste mar da lisa folha e emerge repleto de música, como se o silêncio rondasse o poema, cercando-o por todos os lados, como as águas que circundam a ilha. Embora use imagens do plano simbólico, há uma maior “visualização” da imagem da teoria que rege o poema, pois a voz lírica compara a página vazia com o mar, o poema com a ilha de música que habita este mar e o silêncio com a água que cerca a ilha.

Deste arquipélago de música e silêncio, o poema nasceria como um “canto ileso de um pássaro em chamas,/ voando rente ao chão”. Esta segunda proposição elevaria o poema a uma

entidade simbólica, uma vez que o pássaro é símbolo da força sublimadora – “um símbolo de transcendência do Eu Superior, em que os opostos se encontram conciliados” (CENTENO, 19_, p. 57). Também para Bachelard (2001a), o pássaro é uma força ascensional, pois há uma identificação onírica entre a imagem do pássaro e a força íntima do vôo pela pureza criadora do ar. Liberdade de vôo e canto, o poema é simbolizado enquanto ser mágico que une espaços aparentemente contraditórios: céu e terra; silêncio e palavra; água e fogo.

Na terceira estrofe, o eu lírico confessa que sua alma seria o elemento químico que compõe a luz da poesia, como se não bastasse apenas a conversão das águas do silêncio em música das palavras ou canto aéreo, mas também um toque anímico do poeta, em uma composição que alia criação e inspiração, como se o poema deixasse transparecer que, em sua composição, há um pouco da subjetividade do poeta. E, nesta mistura, o que se tem é um poema representado como “largo vazio cheio,/ solidão habitada/ por uma voz que é tudo/ e não é nada⁸”. Novamente, tem-se associações contraditórias, pois, se for pensar racionalmente, seria impossível se ter um vazio cheio ou voz que é tudo e nada. O raciocínio poético, porém, é diferente e a teoria do poema encontra-se envolvida, assim como a teoria do silêncio, em uma nuvem de mistério e incertezas.

A aparente facilidade das primeiras imagens ganha um grau de obscurantismo no final do poema, o que demonstra que o mistério que envolve a construção poética transcende o plano lógico da razão humana. Para se entender a teoria do poema, é preciso se lançar ao mundo da imaginação, dos sonhos e do devaneio, onde o nada pode ser tudo e o tudo nada, onde o real é virtual e o virtual é real, onde as mais improváveis associações se tornam pertinentes e a fantasia governa os sentidos, as percepções e a emoção.

A quinta proposição parece sintetizar as “indefiníveis” imagens simbólicas das proposições anteriores, abrindo uma possibilidade de entendimento sobre o enigma da teoria

⁸ A referência a um tudo que é nada aparece também formulada na obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa, nos versos em que o poeta menciona “O mito é o nada que é tudo” (2003, p.21).

poética. Ao dizer “Lâmpada feita/ de êxtase e verbo”, o eu lírico deixa entrever que, por ser feito de êxtase e verbo, o poema possuiria, em sua estrutura, matérias-primas que pertencem a universos diferentes. A poesia seria como uma lâmpada, composta de palavra e imaginação, o que tornaria possível reunir, em um mesmo espaço, realidades opostas, como silêncio e palavra. Uma das conclusões possíveis, na “teoria do poema”, diz respeito ao fato de que o poema seria feito de uma textura espessa, volátil, tão difícil de definir quanto de captar.

No poema de número “49”, de *Flauta Mágica*, o poder da palavra se manifesta de forma que constitui, mais que a origem, o fundamento do canto que ecoa da poesia:

Só a palavra
onívora
se nutre
da carne do silêncio
que em nós mora.

Funda a ruminação,
aéreo o canto.
(SIMÕES, FM, 1993, p. 50)

A palavra, em virtude de sua condição onívora, se nutre de tudo, inclusive da “carne do silêncio”. Este poder da palavra de se alimentar de “alimentos” diversos faz dela o instrumento através do qual a poesia seria um ser de palavras que possui a capacidade de ruminação, uma vez que as palavras poderiam ser “reaproveitadas” como alimento em novas construções.

Somente a palavra pode se abastecer deste silêncio que habita o ser do homem e transformá-lo em canto, porque, na poesia, “só a palavra” pode fundar a “ruminação”, este ato em que as palavras são regurgitadas e voltam a ser mastigadas, servindo de alimento ao poema. A constatação do sujeito lírico reside no fato de que a palavra não escolhe o alimento, pois ela é onívora e, como tal, “devora” e “mastiga” tudo, até que funde o canto que, por sua condição aérea, se espalha por veredas e céus, fazendo-se ecoar. A palavra poética aproveita

até mesmo o silêncio para fazer o que gosta – ser canto.

O soneto “O canto do poeta” funciona como uma metapoesia, em que o poeta expressa que esse cantar é uma atividade promotora de encanto, pois canta a beleza, em que as palavras podem dizer mais que sua epiderme mostra:

Na infinita solidão do mundo
o poeta canta. Canta, indiferente
a tudo quanto é triste, feio, imundo.
Para o poeta bastam simplesmente

as flores dos jardins, mil; o jucundo
sorriso das crianças, transparentes;
ou o vôo dos pássaros no fundo
céu azul onde singra, evanescente,

uma nuvem em forma de jangada
que vai se dissolvendo, vagarosa;
uma fonte de Rilke discorrendo

sobre tudo, talvez, ou sobre nada;
ou as pétalas murchas de uma rosa
que ao canto do cantor vai renascendo.
(SIMÕES, SO, 2004, p. 46)

Neste poema, o sujeito poético mostra que o canto do poeta esconde a tristeza, a feiúra e a imundície, dando destaque ao belo e ao alegre, como as flores do jardim e o sorriso das crianças. Na construção do canto, o poeta também exalta a liberdade, fazendo referência ao vôo livre dos pássaros no infinito azul do céu por onde singra a poesia, também promotora de liberdade. A poesia é comparada a uma nuvem evanescente em forma de jangada, por onde o ser lírico e o poeta singram, formulando o tudo e o nada e, sobretudo, fazendo renascer, com seu canto, as pétalas de uma murcha rosa.

A imagem de uma rosa que renasce por intermédio do canto do poeta faz pensar que a essência da poesia é ser, além de promotora de liberdade, uma fonte de “renascimento”. Com seu canto, o poeta atinge as esferas da condição original do ser humano, desvendando o mistério que envolve a criação poética e desvelando o enigma da poesia.

O poema “Sic transit” retoma a idéia da fecundação, gestação e nascimento da poesia, até atingir a plenitude do canto. O sagrado ofício do poeta é cantar; e seu canto representa uma sonora melodia, um acalanto para as horas que, nem sempre são, mas parecem ser as mais felizes. Por isso, seu canto floresce no silêncio e na alma do cantor que cria a poesia reveladora, esta poesia que nasce da palavra onívora e do óvulo do silêncio:

O verbo, simples
espermatozóide,
fecunda
o óvulo macio
do silêncio.

Assim começa,
em sigilo, a lenta
gestação do canto.
(SIMÕES, AC, 2006, p. 85)

Não bastam as palavras para que a poesia dê a luz ao canto. A fecundação não é feita só de verbo/espermatozóide, é necessário um óvulo para que a fecundação se processe e tenha início a gestação. Este óvulo de que fala o eu lírico é o silêncio e se mostra tão relevante quanto o verbo (ou mais, pois o verbo é “simples” espermatozóide) para o nascimento do poema/canto, já que a gestação só se concretizaria por meio do cruzamento da palavra e do silêncio. Se não houver a fecundação do verbo no silêncio, não haverá, conseqüentemente, poesia e nem canto. É como se o silêncio fosse a placenta do poema onde as palavras são geradas e de onde nasce o brilho etéreo de seu canto.

Na construção poética, as palavras representam o “sangue vital do poema”, a matéria-prima por meio da qual se constrói um “tear de palavras” ou a trama sutil que mescla aspectos imaginários, estéticos e rítmicos. A poesia (lembramos a lição de Mallarmé⁹⁹) não é feita de

⁹⁹A idéia de que as palavras são a fonte da poesia vem de Mallarmé. No diálogo com o grande pintor Degas, este comenta achar a profissão de poeta algo infernal, pois afirma estar cheio de idéias mas não conseguir escrever o que quer, no que Mallarmé responde: “Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*”. (VALÉRY, 1991, p. 207-208, grifos do autor).

idéias, mas de palavras. Elas são o sustentáculo de qualquer edifício poemático, fazendo com que a força da poesia esteja ligada à criação e transformação pela qual a palavra se converte em poética.

No entanto, conforme mostra o texto, poema não é só palavra. Para que o poema seja poema, é necessário que nele esteja contida também a alma e o trabalho do poeta. Pode-se dizer, portanto, que as palavras são como os tijolos através do qual se constrói o edifício poemático; mas o poeta é como o oleiro ou o pedreiro que ergue e cimenta as paredes da “catedral” do poema com a argamassa de seu fazer poético e de sua alquimia verbal.

No poema “Estilete de sombra”, o silêncio é um tipo de som esdrúxulo e mudo que se faz ouvir no poema. O que sobra nesta mistura de palavra e cimento é o silêncio, esta placenta onde acontece a gestação do canto que pode iluminar o mundo:

Silêncio:
é alaúde morto
ou simples flauta
congelada?

E dói
nos tímpanos,
estilete de sombra
pré-histórico.

Longe, um clarim de tule
exausto, expira
num estertor de cisne
moribundo.
(SIMÕES, CV, 1997, p. 59)

O poema pode ser entendido como uma tentativa de esclarecimento do silêncio, embora esta “definição” se encontre no plano da interrogação e da especulação, uma vez que não se consegue achar um “sinônimo” perfeito que o defina. A grande incógnita gira em torno do fato de não se saber, ao certo, como definir um “som” que não tem som, algo que não pode ser visto ou tocado, mas que existe e até “dói nos tímpanos”. Esta indefinição pode ser

percebida pela imagem do “alaúde morto” e da “flauta congelada”, pois, embora sejam instrumentos que emitem sons audíveis, encontram-se “morto e congelado”, ou seja, impedidos de emitir qualquer ruído ou melodia.

Uma das certezas que se tem é que, mesmo morto e congelado, o som do alaúde e da flauta do silêncio dói como “estilete de sombra”, escutando, longe, um “clarim de tule,/ exausto” que expela uma respiração ruidosa. Todavia, o som desta respiração arquejante é quase imperceptível, pois é como um “estilete de sombra”, tão difícil de ser visto quanto escutado.

No poema “Fluência”, a poesia parece se “enquadrar” em uma espécie de “anti-convenção”, sobretudo, quando se trata das construções poéticas, uma vez que extrai seu canto dos lugares e associações mais inusitados:

Cresce no coração da pedra
o canto claro, enquanto
o rio do silêncio medra
sobre seixos de espanto.
(SIMÕES, AC, 2006, p. 36)

A fluência ou espontaneidade do poema aproxima-se das condições naturais, pois, enquanto o canto claro cresce no coração da pedra, o rio do silêncio cresce e prospera sobre “seixos de espanto”. É como se o canto da poesia fosse algo inexplicável, que tem livre curso, como um rio, que cresce e floresce em lugares cuja lógica jamais aceitaria. O rio do silêncio torna-se caudaloso na superfície das pequenas pedras, das pedras soltas ou dos fragmentos destas rochas, mas é no coração da pedra que o canto puro ganha vigor, tornando-se torrencial. A imagem de um rio de “silêncio” é substancial para que o poema atinja a dimensão do canto e possa, assim, completar seu ciclo natural – jorrar seu canto pelas entranhas e margens do silêncio.

No poema “52”, o silêncio é um “unísono”, não possui clivagens, e, por isso, não aceita matéria que seja diferente da sua, sob pena de perder a expressividade e a sua condição necessária para o canto:

No cristal sem clivagem do silêncio
o estilhaço assimétrico do canto
dói.
Como um cilício áspero
na epiderme da alma,
dói.
(Por que é que dói?)
(SIMÕES, FM, 1993, p. 53)

Sendo o silêncio um tipo raro de cristal que não possui a propriedade de fragmentação, receber estilhaços desconformes de canto é como um “cilício áspero” que fere a epiderme da alma. Essa dor é fruto de uma impropriedade de matérias, pois, para que a harmonia do silêncio e do canto seja completa, é necessário que canto, palavra e silêncio disponham das mesmas propriedades. Quando isso não ocorre tem-se a dor que o sujeito da enunciação descreve como sendo uma dor penitencial, que fere a alma. Canto e silêncio devem ser um unísono partilhado, compor a mesma sinfonia para que, no lugar da dor, o ser lírico sinta prazer e alegria e não tenha que sofrer a dor de ver o canto cessar.

Independentemente da ordem, se a palavra ou o silêncio vem em primeiro plano; de como se engendra o poema; se a palavra fecunda o silêncio ou se este a palavra e de qual a dosagem certa de silêncio e de palavra em cada poema, o que sobressai é o resultado: o canto que a poesia ecoa dessa teia multiforme que combina realidades distintas e, aparentemente, inconciliáveis. Palavra e silêncio são duas forças motrizes para a construção poética e, aliada a uma porção imaginativa, constituem os vetores que ajudam no processo alquímico que dá origem ao canto puro, claro e essencial da poesia.

No poema “Canto essencial”, esta relação se evidencia de forma que o canto da poesia

abraça o mundo, tornando-se o centro através do qual o homem adquire os mais variados conhecimentos:

Na fria lucidez da voz despida
e mais que despida, despojada,
o mundo canta. Canta a morte e a vida:
o tudo e o nada.
(SIMÕES, OE, 1987, p. 54)

O poema faz referência a esta capacidade que a poesia tem de dizer e de cantar o mundo, o ser e tudo quanto mais habita o universo, ainda que despojada de voz. No silêncio da voz poética, a poesia canta, o poeta canta e o canto é comunicação. Segundo Cohen (1987), desde Rimbaud, a poesia deixou de ser apenas lírica para ser também “crítica”. A poesia não é coisa diferente da prosa, ela é mais, pois, assim como a ciência, a poesia descreve o mundo. O traço pertinente da diferença entre a poesia e a não-poesia consiste na presença ou ausência de negação, uma vez que “a poesia é uma linguagem sem negação, a poesia não tem contrário de si mesma. É como tal, um processo de totalização do sentido” (COHEN, 1987, p. 67). A palavra “totalização”, segundo Cohen, define adequadamente a essência da poesia como sendo esta linguagem totalitária que abarca o máximo de associações e sentidos e consegue colocar em um único e mesmo espaço temas e matizes diferentes.

Na linguagem poética, as palavras reencontram a sua identidade própria e, ao mesmo tempo, a sua total plenitude semântica, já que a poesia é a “absolutização do signo e o esplendor do significado” (COHEN, 1987, p. 111). De acordo com Cohen, a poesia também pode ser estudada enquanto uma “exaltação do mundo, uma celebração das coisas, devolvidas pela consciência totalizante ao seu poder emocional original” (1987, p. 251).

Pode-se dizer, a partir disso, que é pelo fato de a poesia não ter “contrário de si mesma” que ela pode lidar com palavras e sentidos aparentemente contraditórios. Assim como o tudo e o nada, a morte e a vida, a palavra e o silêncio podem ser vistos como oxímoros, esta

figura que atravessa grande parte dos poemas de Simões, como também atravessou vários poemas de Fernando Pessoa. Segundo Jakobson, esta aliança de vocábulos apresenta duas variedades distintas: “uma palavra é unida ao termo (sic) contraditório ou então ao termo contrário” (1970, p. 99). O confronto dos oxímoros põe em relevo uma simetria que aponta para a aliança de palavras contraditórias que se unificam na composição lírica.

Também por isso não soa tão estranho afirmar que a poesia é canto que canta o mundo, a vida e a morte, o tudo e o nada. Fazer aproximações inusitadas no mesmo espaço poético, falar que isto é aquilo, que o eu é o outro, que isto pode ser aquilo ou que se pode estar aqui e ali no mesmo instante é pertinente no universo imaginário e poético. No dizer de Paz, o poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários, como sua final identidade: “A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e, por isso, é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse outro que é ele mesmo” (1996, p. 50).

Segundo Paz (1996), um poema puro seria indizível, pois não poderia ser composto de palavras. No entanto, se não é possível abandonar as palavras, é possível, todavia, despi-las ou despojá-las de sua voz, conforme mostra o poema “Canto essencial” e, quando isso ocorre, o poema torna-se canto essencial, que canta o mundo, vida e morte, tudo e nada. Assim, falar das construções poéticas, é falar da palavra em sua dupla face – voz e silêncio – revestida de seu poder “quase sobrenatural” de extrair dos brancos e do silêncio a voz que se propaga pelo poema, pelos caminhos poéticos da poesia que revela e desvenda a essência do canto pela alquimia verbal, que transforma o silêncio em voz e a palavra em canto.

A lírica de João Manuel Simões, além de revelar um esforço de “transformação, reformulação e transfiguração” da poética da linguagem em linguagem poética, apresenta, ainda, uma constelação de imagens que faz percorrer o paradoxal caminho que liga o silêncio e a palavra na teia da construção poética. Ao fazer isso, promove uma poesia que trilha o universo imaginário e poético em busca de uma poesia reveladora da pureza lírica, capaz de

cantar o ser e o mundo.

No que diz respeito à construção poética, na poesia de Simões, nota-se que esta “operação” ou metamorfose pela qual a poesia necessita passar, para ser digna do nome que recebe, transcende a condição meramente verbal para a dimensão do silêncio, uma vez que, na grande maioria dos poemas que expressam o fazer poético, o silêncio aparece como uma “categoria” inerente ao ato de criação poética. Este fato aponta para a formulação de que o silêncio e a palavra são redes complexas que estão na tessitura do poema, promovendo a travessia da poesia ao canto, porque, mais do que falar do mundo, com simples palavras, a poesia parece cantar o mundo, entoando uma melodia que não pode ser expressa apenas com palavras. A qualidade do canto apresenta-se como superior à fala, pois dispõe de outros recursos que não só a palavra, dentre eles, a melodia sem som que se encontra no silêncio.

De acordo com Bosi, a voz produz, no lugar do objeto, um fantasma sonoro que atende por “palavra”. No coração da frase, esse “espectro pode fazer as vezes até de um ser que não existe: é a mentira, demoníaco poder da voz” (2000, p. 72). O mesmo som pode integrar um signo de luz ou de treva, de agrura ou de júbilo. Essa propriedade plurissignificativa desconcerta os que buscam uma relação constante e congruente entre o som e o sentido. Isso não seria possível, pois até do silêncio, que parece puro e vazio, ou mesmo ausência de som, se arranca um mar de significações e significados.

Bosi equipara a alternância som/silêncio a dois princípios opostos e complementares: yang e yin¹⁰: “*Yin e Yang* estão co-presentes em todos os fenômenos. Atraem-se mutuamente, mutuamente repelem-se. O som é Yang. O silêncio é Yin. Yin chama e produz Yang” (2000, p. 109). Seguindo este princípio, o som (masculino/Yang) é arrebatado pelo silêncio

¹⁰¹⁰ Segundo a tradição oriental, Yang e Yin designam o aspecto obscuro e o aspecto luminoso, terrestre e celeste, negativo e positivo, masculino e feminino; são duas forças opostas que, ao mesmo tempo se atraem, representando o dualismo universal. O Yin e o Yang, embora representem dois contrários, jamais se opõem de modo absoluto, pois “entre eles sempre há um período de mutação que permite uma continuidade; tudo, homem, tempo, espaço, ora é *yin*, ora é *yang*, tudo tem a ver com os dois simultaneamente, por seu próprio futuro e seu dinamismo, com a sua dupla possibilidade de evolução e involução” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 969, grifos do autor).

(feminino/Yin) que chama o som e produz sentido. O canto que se tem desta alternância de opostos – o poema – fica a meio caminho entre aquele inarticulado “grito preso na garganta” e a liberdade do “discurso em prosa”. O poema abriga pausas internas e deságua no silêncio final, ou seja, silêncio e som ou silêncio e palavra são duas forças opostas que se atraem e configuram, no poema, o princípio da construção poética.

O silêncio que acompanha a criação poética e entremeia os versos não é um silêncio vazio, mas um silêncio vivo que cresce junto com o discurso poético e marca o compasso da leitura, regula a vibração da voz, potencia o som e o sentido. O ritmo arrebatava o som a um dinamismo extremo, afirma Bosi, e assim, traz à mensagem o abrupto silêncio, repleto de significados, constituindo a outra face da palavra (2000, p. 127).

Nos poemas de Simões, verifica-se uma confluência da palavra e do silêncio na instauração do canto essencial, pois a poesia é este canto que canta o indizível, funcionando como porta-voz da humanidade e como voz silenciosa que informa um sonho e um desejo de eternidade.

Segundo Bachelard, o verbo escrito tem “supremacia” ou vantagem sobre o verbo falado, uma vez que evoca “ecos abstratos em que os pensamentos e os sonhos se repercutem”. O poeta força o leitor a escutar o pensamento, o silêncio do poema e ouvir o sopro expressivo, o impulso vital dos versos: “O verdadeiro poema desperta um invencível desejo de ser relido” (BACHELARD, 2001a, p. 260).

Para exprimir o inefável, o evasivo e o aéreo, o texto necessita devolver temas de riquezas íntimas, fazendo com que a linguagem poética revele-se em sua dupla eficácia: virtude de clareza e força de sonho. Na construção poética, estas duas forças entram em harmonia e acordo, induzindo sonhos vocais inexprimíveis. Nas palavras de Bachelard, “Razão silenciosa e declamação muda aparecerão como os primeiros fatores do devir humano” (2001a, p. 251). Há, de certa forma, um retorno ao princípio do silêncio, como sendo constituinte da vocalidade primeira, deste estado nascente que abre as portas do canto e da

“aurora verbal de um belo poema” (2001a, p. 250).

Inexplicavelmente, o silêncio dá origem ao canto mais completo, ele é uma espécie de linfa que circula na tessitura do poema, transportando a seiva do canto, conforme mostra o poema “Noturno, opus 73”:

A linfa
do silêncio
escorre
entre os dedos da noite
que morre.
Nasce nos olhos
brota da garganta?
Sei apenas
que flui
silenciosamente.
E canta.
E canta não sei quê
desesperada.
Talvez um canto mudo
um canto arcaico que dizendo nada
diz tudo.
(SIMÕES, SS, 1984, p. 51)

No poema, é possível constatar pistas de um silêncio líquido que escorre por entre “os dedos da noite” e se infiltra silenciosamente na armadura do canto e na artesanaria poética, como se o silêncio fosse sendo despido e despojado de “suas defesas” e fosse dando origem a uma espécie de canto mudo que diz tudo sem dizer nada.

Entender que da “mudez” do silêncio nasce o canto mais completo, podendo extrair a magnitude da poesia e a totalidade dos dizeres e dos cantares é mistério transcendente que não pertence ao plano da lógica, mas da dimensão lírica da música das esferas, desta música que atinge a alma, deste “canto arcaico que dizendo nada/ diz tudo”.

No entanto, este canto, na lírica simoniana, só diz o que precisa ser dito e escutado, se ocupar um espaço de silêncio quase absoluto, isto é, um silêncio que “flui silenciosamente” e canta a memória de outras épocas, do presente e do futuro em um canto uníssono, puro,

celestial. A melodia do canto silencioso ilumina a escuridão e faz das trevas luz que incendeia a alma; seu eco ressoa até onde vai o desejo de ouvir, até onde a poesia possa completar sua missão: espalhar seu canto pelo universo inteiro, superando os brancos e desertos da página e o silêncio do mundo.

João Manuel Simões representa uma voz a serviço da poesia e, em cada poema que trata do fazer poético, ele registra lições de construção formal e aproveitamento estético com versos de grande expressividade e beleza. Da construção poética questionada à indagação da sintaxe do silêncio, o poeta prossegue sua trajetória poética, anunciando que o “luminoso exercício” da poesia é um gesto mágico, tecido com fios de sombra e claridade, de silêncio e palavra, de sonho e imaginação.

Cada poema é gênese, princípio e aurora e, em todos, o ofício do poeta é moldar, com argila de verbo e silêncio, o artefato que atende por nome “Poesia”. Em cada novo poema que nasce, a vida pulsa e canta um canto claro tornado verbo em flor ou flor de silêncio. Sobre o rio do verbo e as margens do silêncio, o intento do poeta é tornar o canto seu secreto invento, grito aéreo que medra sobre as construções poéticas, fazendo da poesia esse canto essencial que aflora à imaginação.

CAPÍTULO IV

MEMÓRIA, INFÂNCIA E IMAGINAÇÃO: A SINTONIA ENTRE POESIA E IMAGINÁRIO

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
(Manoel de Barros, 1996, p. 75)

Para o filósofo Gaston Bachelard, recordar é também uma maneira de sonhar e imaginar, pois “Sonhamos enquanto nos lembramos. Lembramo-nos enquanto sonhamos. Nossas lembranças nos devolvem um rio singelo que reflete um céu apoiado nas colinas” (2001b, 96). Nota-se com isso, que ocorre um comércio de grandeza entre o devaneio poético e a memória. As lembranças do passado remoto dão origem às maiores paisagens, às recordações mais belas e felizes. No devaneio poético, o passado é designado como valor de imagem, uma vez que a “imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores” (2001b, p. 99). Assim, quando se trata das recordações da infância, é que se observa ainda mais a faculdade onírica e imaginativa da memória, haja vista que não apenas se lembra da infância que teve, como também daquela que gostaria ou que poderia ter tido.

É possível dizer, portanto, que a memória se constitui tanto por fatos verdadeiros quanto imaginados, tendo na poesia, um terreno fecundo em que a união entre a memória e imaginação faz despertar um estado de nova infância, que pode transcender as recordações das experiências vivenciadas. A força dinâmica da imaginação promove variações até mesmo nestas lembranças da infância. Estas variações se justificam em virtude da permanência de um núcleo de infância sempre viva, que se renova na leitura de um poema e faz com que a poesia dos devaneios de infância seja “naturalmente muito diferente dos exames objetivos, tão úteis, dos psicólogos” (BACHELARD, 2001b, p. 101). É como se nas lembranças da solidão cósmica de criança fosse possível encontrar o núcleo de infância que permanece no centro da psique humana. Bachelard destaca que é neste núcleo que se unem mais intimamente a imaginação e a memória: “É aí que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda a imaginação as imagens da realidade” (2001b, p. 102).

A memória, na perspectiva de Bachelard (2001b), seria um campo através do qual o poeta reconstruiria as “ruínas psicológicas” de sua infância. A capacidade que a memória tem de “armazenamento” das recordações faz com que toda infância possa ser (re)imaginada. E, ao (re)imaginá-la, tem-se a possibilidade de (re)encontrá-la na vida dos devaneios de criança. Os devaneios profundos não contam histórias, mas são dotados da propensão de libertar o homem de sua história, devolvendo-o às solidões primeiras, às solidões de criança, que deixam marcas indeléveis na alma. O devaneio poético sabe o preço da solidão da infância e pode acalmar certos sofrimentos, pois as crianças, como os poetas, conhecem a ventura de sonhar. Há, assim, uma comunhão entre a solidão de “sonhador de palavras”, como diz Bachelard, e a solidão de criança, justamente porque o devaneio tranqüilo orienta as inclinações que levam às solidões da infância.

Nas palavras de Bachelard (2001b), há uma infância potencial que habita cada ser, sendo possível (re)encontrá-la nos momentos de iluminação poética ou nos devaneios. A beleza da infância tem sua morada no íntimo da memória e da imaginação. A presença desta

infância imóvel reanima e põe no ser que sonha o dinamismo de uma beleza de vida, fazendo com que atravesse, sem envelhecer, todas as idades (da infância à velhice) e, no “outono da vida”, tente reviver os devaneios infantis. O aprofundamento do devaneio, que se experimenta ao pensar na infância, explica-se pelo fato de que, no devaneio, o ser é levado ao declive das lembranças e conduzido aos devaneios antigos, como se um “clarão de eternidade” pousasse sobre a beleza do mundo, fazendo-o regressar a um passado remoto com a mesma beleza de antes ou com uma beleza ainda maior.

Gilbert Durand, na esteira de Bachelard, afirma que a memória permite uma eufemização dos fatos vivenciados, bem como das preocupações do presente, uma vez que ela pertence ao domínio do fantástico. A memória constitui o caráter fundamental do imaginário, que é ser eufemismo e antidestino: ela “ergue-se contra as faces do tempo e assegura ao ser, contra a dissolução do devir, a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar” (2002, p. 403). Diante disso, Durand faz a seguinte afirmação:

A memória pertence de fato ao domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação. É nisso que reside a ‘aura’ estética que nimba a infância; a infância é sempre e universalmente recordação da infância, é arquétipo do ser eufêmico, ignorante da morte, porque cada um de nós foi criança antes de ser homem... Mesmo a infância objetivamente infeliz ou triste de um Gorki ou de um Stendhal não pode subtrair-se ao encantamento eufemizante da função fantástica. A nostalgia da experiência infantil é consubstancial à nostalgia do ser. [...] qualquer recordação da infância, graças ao duplo poder de prestígio da despreocupação primordial, por um lado, e, por outro, da memória, é de imediato obra de arte (DURAND, 2002, p. 402).

A memória é dotada do poder de organizar um todo a partir de um fragmento vivido. Ela é magia pela qual um fragmento existencial, como a infância, pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado (DURAND, 2002, p. 403). A memória funciona como uma possibilidade de luta contra o nada e o tempo, o que explica sua função fantástica de escapar ao triunfo de um “tempo reencontrado”: “Longe de estar às ordens do tempo, a memória permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente; ela dá uma espessura inusitada ao monótono e fatal escoamento do devir” (2002, p. 402). Assim, a memória assegura a sobrevivência e a perenidade dos acontecimentos, o que faz com que ela esteja imbuída de uma doçura quando regressa ao passado, proporcionando uma reparação dos ultrajes do tempo.

De acordo com Bergson, há duas formas de memórias: uma que revê as imagens e imagina e outra que apenas as repete. A primeira é denominada memória espontânea e, segundo Bergson, parece ser a memória por excelência. A segunda constitui a memória-hábito, ou seja, aquela que os psicólogos estudam em geral, ela “é antes o *hábito esclarecido pela memória* do que a memória propriamente” (1999, p. 91, grifos do autor). A memória-hábito é conquistada pelo esforço e permanece sob a dependência de nossa vontade; a memória-lembrança, por sua vez, é completamente espontânea e caracteriza-se por ser “tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar” (BERGSON, 1999, p. 97).

Bergson ressalta que as lembranças adquiridas voluntariamente por repetição são raras e excepcionais; já o registro, pela memória, de fatos e imagens únicos se processa em todos os momentos da duração: “A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data” (1999, p. 91). A lembrança apreendida, segundo Bergson, torna-se cada vez mais estranha e impessoal à vida passada à medida que vai se transformando em um hábito ou repetição.

Consoante ao pensamento de Bergson, Ecléa Bosi destaca que, pela memória, o

passado conserva-se e, além disso, atua no presente de maneiras diferentes, pois, de um lado, estaria a memória dos mecanismos motores, ou seja, a memória-hábito, em que “o corpo guarda esquemas de comportamento de que se vale muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas” (1994, p. 48). E, de outro lado, “ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituem autênticas ressurreições do passado” (BOSI, 1994, p. 48).

Neste sentido, enquanto a memória-hábito é adquirida pelo exercício da atenção e pela repetição de gestos e palavras, até sua fixação e conseqüente transformação em um hábito ou serviço para a vida cotidiana; a “lembrança pura” é capaz de trazer um momento único e não repetido da vida. Seu caráter é evocativo e não mecânico: “Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de ‘inconsciente’” (BOSI, 1994, p. 49). Pode-se dizer, a partir disso, que a imagem-lembrança refere-se a uma situação definida, individualizada e possui uma data certa, ao passo que a memória-hábito já se encontra incorporada às práticas do dia-a-dia.

Na acepção de Bosi, a “memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”, uma vez que, pela memória, “o passado não só vem à tona das águas presentes, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência” (BOSI, 1994, p. 47).

Para Campos, nada do passado pode ser conservado pela memória voluntária, ou memória da inteligência, e pelas informações que ela fornece. O passado estaria fora do alcance e do domínio da inteligência, escondido em algum objeto material insuspeitado ou na sensação que ele proporciona. Campos afirma que somente o acaso é responsável pelo encontro desse objeto, que poderá ser “devolvido” ou não antes da morte do sujeito (CAMPOS, 1999, p. 213).

No dizer de Campos, pela memória, “dá-se a evocação reinventada de cenas infantis em que a criança visita o adulto que recorda e escreve” (1999, p. 201). As lembranças mais

intensas e duráveis são aquelas deixadas pelos processos que nunca chegaram à consciência, o que reforça, mais uma vez, que só pode tornar-se elemento da memória involuntária aquilo que não foi expresso e conscientemente “vivido”.

No âmago da memória, há uma espécie de fusão entre os conteúdos do passado e da imaginação, pois, na concepção de Gilbert Durand, a imaginação parece ser a “Rainha das Faculdades”, uma vez que por ela passa a doação do sentido e com ela funciona o processo de simbolização: “por ela o pensamento do homem escapa da alienação dos objetos que o desviam, como dos sonhos e delírios que o pervertem e englobam nos desejos tomados por realidade” (1995b, p. 40).

De acordo com Meyerhoff, a memória é um repositório ou reservatório “de registros, traços e marcas dos eventos passados, análogos aos registros preservados nos estratos geológicos” (1976, p. 19). Não há qualquer memória do futuro, o que faz com que a memória seja um fato empírico que serve de base subjetiva para o passado experimentado. A memória é um instrumento de registro mais complexo e confuso do que a natureza e os registros históricos. Sua complexidade surge em virtude de que utiliza uma “ordem” de eventos dinâmica e não-uniforme no lugar de uma “ordem serial” e uniforme:

As coisas lembradas são fundidas e confundidas com as coisas temidas e com aquelas que se tem esperança de que aconteçam. Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados e revividos à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras (MEYERHOFF, 1976, p. 20).

A característica do tempo da memória pode ser expressa pela qualidade de interpenetração dinâmica dos eventos memorialísticos, manifestados em uma seqüência

temporal ordenada. Por mais distorcidos ou desordenados que sejam, os eventos lembrados seguem um ao outro, de acordo com o princípio causal: “a ordem dos eventos na memória exhibe a qualidade de associação e interpenetração dinâmica” (MEYERHOFF, 1976, p. 21). Meyerhoff destaca que a notação literária para esse fenômeno é a “lógica de imagens”; lógica esta que ampara o método de livre associação e do monólogo interior¹. Especialmente na poesia, esta lógica de imagens é um mecanismo familiar, pois é caracterizada pelo fato de que as conexões causais são totalmente diferentes das apresentadas pela lógica do senso comum: são “ilógicas” mas, nem por isso, menos significativas. O mundo da experiência interior e da memória exhibe uma estrutura de causa determinada mais por “associações significativas” do que por conexões causais objetivas no mundo exterior.

A recordação constitui uma peça fundamental na busca da recuperação do tempo e do Eu, pois serve para transmitir um sentido de individualidade que poderia não ser evocado dos conteúdos da experiência imediata. As associações significativas dessas recordações estabelecem o processo de imaginação criadora, que também é uma forma de recordação criadora. A recordação é uma operação não a reprodução passiva das respostas habituais da memória: “Construir uma obra de arte é reconstruir o mundo da experiência e do eu” (MEYERHOFF, 1976, p. 43). Pelo ato da recordação criadora emerge um conceito do eu – um encontro com a condição original do sujeito.

A imaginação, como bem definiu Gaston Bachelard (2001a), é potência dinâmica e não se constitui apenas pela faculdade de formar imagens da realidade, mas pela faculdade de formar imagens que ultrapassem e cantem a realidade, pois a imaginação é uma atividade viva e criadora que faz com que o ser humano viva a imagem como acontecimentos súbitos de vida. A capacidade imaginativa permite que se deixe o mundo real e se passe para a imagem imaginada, ingressando neste “museu imaginário” que tem por função uma “eufemização”,

¹ O monólogo interior, embora pretenda ser a captação da linguagem inarticulada, anterior a toda organização lógica, não pode ser observado desta forma. O caótico no monólogo interior é apenas aparente, pois mesmo que ele não se dirija a ninguém, ele se interioriza e acaba em indagação e análise (COUTINHO, 1983, p. 361).

não no ópio negativo, mas no dinamismo prospectivo que tenta melhorar a situação do homem no mundo.

Diante disso, a imaginação aparece como uma potencialidade superior à fantasia, por ser criativa e original, autêntica potencialidade criadora, elemento de equilíbrio psico-social que se abre para as constelações de imagens que aparecem nos textos e na memória. A imaginação é um labirinto de imagens que reconduz o homem a si mesmo; é uma forma de subjetivar o sentido porque é potência do sonho que traz luz às inquietações do ser.

Como atividade viva, a imaginação desvincula-se do passado e da realidade para direcionar-se rumo a um futuro inexprimível. No entanto, memória e imaginação não podem ser desvincilhadas, pois, se a memória evoca imagens, a imaginação as molda, recriando-as. Para Darcie (2002), não há memória em que o imaginário não se faça presente, assim como não há imaginário sem que se possa encontrar nele a memória dos indivíduos, grupos ou sociedades. Sem memória, jamais seria possível formar, forjar ou construir o imaginário, do mesmo modo que o imaginário sobre algo ou alguém é essencial para formação da memória individual ou coletiva. Em toda memória – encontradas em discursos, textos e imagens – perpassam idéias ligadas, por um lado, pela subjetividade de quem a articulou e, por outro, dos grupos aos quais, quem a realizou, mantém contato.

Graças à imaginação, é possível constituir a poética da infância evocada em um devaneio, pois conforme salienta Strôngoli, a imaginação “corresponde a um complexo de faculdades, como perceber, reproduzir, memorizar ou criar imagens” (STRÔNGOLI, 2002, p. 190). O ato de recordar, que se apresenta como uma das características do fazer poético, não depende simplesmente do meio social, mas também se liga à ventura de sonhar e imaginar.

A infância integra-se aos temas relacionados ao ato de rememorar; quanto mais o homem se afasta da infância, rumo à velhice, mais ele se aproxima da nostalgia causada pela recordação das lembranças do tempo da meninice. Relembrar a infância é uma maneira que o poeta encontra de manter a harmonia entre a memória e a imaginação, bem como a sintonia

entre a poesia e o imaginário.

A literatura brasileira é plena de exemplos de poetas que cantaram e cantam o tema da infância. Basta lembrar Cassimiro de Abreu, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mario Quintana, Cecília Meireles, Helena Kolody, Adélia Maria Woellner, João Manuel Simões, e tantos outros, sem falar aqui, dos grandes prosaístas que também trouxeram a riqueza deste tema para a literatura.

Conforme esclarece Bachelard (2001b), os poetas convidam o leitor a imaginar a “infância perdida”, ensinando-lhe as “audácias da memória”, como se os devaneios voltados à infância devolvessem vida às vidas que não aconteceram, mas que gostaria que tivessem acontecido. As imagens da infância, presentes na poesia, fazem (re)viver as lembranças do passado, (re)imaginando-as, como se a infância fosse um “estado de alma” que ajudasse a pôr o ser em repouso, revivendo a infância sem suas turbulências, uma vez que o devaneio tende a ocultar os acontecimentos hostis, em busca de trazer a paz e o repouso.

As imagens da infância, presente nos poemas de João Manuel Simões, apenas confirmam a manifestação de uma infância “permanente”, uma infância “imóvel” e, neste sentido, os devaneios poéticos adquirem a dimensão de continuidade dos devaneios de infância. Mas, para que as imagens de criança retornem com a mesma beleza, é preciso que haja uma comunhão entre a imaginação e a memória, para que possam atingir a plenitude do devaneio e, assim, “imaginar reviver o passado”, ainda que seja apenas no instante de devaneio poético.

4.1 MEMÓRIA: A SECRETA VIAGEM DE REGRESSO AO PASSADO

A poesia constitui uma das matérias-primas fundamentais para as reflexões ontológicas, pois traz em seu âmago as respostas, ou pelo menos as insígnias, que abrem as fontes do ser e da existência humana. Esta afirmativa, apenas reforça a constatação do filósofo

Gaston Bachelard, de que a leitura de um poema despertaria um estado de “nova infância”, que caminha para a busca de uma identidade existencial. A evocação da infância, na lírica, tem se mostrado um veículo que conduz a imaginação e a memória rumo à contemplação das imagens primeiras. Evocar a infância é também uma maneira de lembrar ou recordar a infância imóvel que acompanha o homem ou a mulher, mantendo sempre viva a chama da memória e da imaginação.

As imagens da infância, presentes na memória, são evocadas, na maioria das vezes, de forma benéficas e constituem benefícios que se estendem pela vida adulta e se alojam na memória cósmica. Segundo Bachelard, a volta ao passado sugere uma volta à infância, uma vez que, na alma humana, há a permanência de uma infância sempre viva, que se revela nos momentos de imaginação e devaneio: “quando, na solidão, sonhando mais longamente, vamos para longe do presente reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro. Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva” (BACHELARD, 2001b, p. 93).

A viagem ao passado, por meio da memória e das recordações, revela-se como um instrumento de revelação dos enigmas existenciais ou uma forma de reencontro com seu próprio ser. Voltar ao passado é rever, com os olhos da memória e da imaginação, os acontecimentos vividos e experimentados ou simplesmente sonhados. Nas palavras de Cruz, a “memória faz parte da vida, ou seja, somos feitos, de certa forma de memória, mas também de lembranças e esquecimentos” (2001, p. 104). Assim, a memória seria uma espécie de “mecanismo” que tanto pode servir para reter e ativar as lembranças quanto para promover seu esquecimento, dependendo das emoções e das experiências individuais:

A recordação é o fator imprescindível que movimenta as aspirações e sentimentos do sujeito poético, pois no momento da recordação o eu rememora, com profundidade, os acontecimentos e experiências

anteriormente vivenciados, podendo até imaginar situações que apontam para o tempo futuro, ou seja, por meio das lembranças e da memória, é possível concretizar as objetivações à esfera vital (CRUZ, 2001, p. 104).

A memória teria como função reativar, no sonho e na imaginação, as ligações entre a experiência da vida atual às experiências ou representações dos acontecimentos passados. Observa-se que, no processo de rememoração, a imaginação aparece como um elemento necessário e detentor da capacidade de (re)criação dos fatos lembrados. Na secreta viagem da memória rumo ao passado remoto, a imaginação é o vetor de criação e (re)construção das imagens da infância.

Através do ato de recordar, João Manuel Simões faz com que sua poesia se desdobre, verso a verso, em um imenso canto de regresso ao passado. O poema “Dicotomia” expressa, de forma singular, a diferença entre a imagem da infância que se teve e a imagem que se rememora. Na viagem que o eu lírico faz em direção ao passado (infância), as imagens são verdadeiramente belas e felizes, fruto de um distanciamento temporal que permite reviver, na memória, a infância amada e sonhada:

Duas imagens da infância:
uma, falsa – a que tivemos;
verdadeira a outra, aquela
que com os olhos rasos de ânsia,
na memória revivemos.
(Mais verdadeira e mais bela)

Lembra a sua tessitura
a de um quadro impressionista:
quanto maior a distância
do espectador à pintura
mais perfeita é sua vista.
(Assim se dá com a pura
imagem da nossa infância
tão passageira, imprevista!)
(SIMÕES, PI, 1989, p. 59)

O poema sugere a existência de imagens dicotômicas da infância: uma falsa e outra verdadeira. Conforme declara o eu lírico, a infância vivida seria a imagem falsa, enquanto a lembrada, seria a verdadeira, pois nesta, é possível reviver a infância de maneira mais verdadeira e mais bela, como se a criança não soubesse reconhecer, no momento em que vive, a sublime grandeza daquele instante.

No entanto, a distância temporal e o ato de rememorar são capazes de realçar a beleza da infância, tornando-a mais bela do que foi, já que a memória relacionada à infância é, como afirma o eu lírico, uma pintura impressionista que, “quanto maior a distância/ do espectador à pintura/ mais perfeita é sua vista”. As imagens da infância ganham maior valor na lembrança porque, no universo da memória, é permitido sonhar e imaginar a vida de criança com sua magia e encanto, ainda que não se possa mais tê-la.

No poema “Borgeamente, ‘Mutatis Mutantis’”, aparece, também, esta dicotomia das imagens da infância quando lembradas ou relembradas com os “olhos da memória”:

Isto sinto:
enquanto estamos nela
nossa infância
parece um labirinto
(claro/escuro)
rodeado de espelhos.
Só mais tarde, à distância,
ela se torna o puro
sonho extinto
que o menino que somos
(sob as rugas)
venera de joelhos.
(SIMÕES, PI, 1989, p. 56)

Os versos acentuam o valor da memória como possibilidade de reconquista de um tempo vivido pelo sujeito lírico, na ânsia de reatar, na vida adulta, a pureza original da infância. Ao (re)visitar este tempo perdido, o eu lírico sente e compreende que a infância não morre jamais, uma vez que, por mais que não se possa reconhecer sua beleza enquanto se está

nela, no futuro, ela retorna, com mais força e pureza, em forma de um sonho extinto e venerado pelo adulto.

O tempo funciona como instrumento através do qual se processa esta “mudança” ou compreensão da infância. A memória, aliada à imaginação, torna-se um meio eficaz para que este tipo de “veneração” ocorra, no sentido de engrandecer a infância enquanto um acontecimento belo, feliz e nostálgico, que o adulto tenta obter novamente.

Uma das razões que explica esta saudade e veneração da infância vivida, conforme esclarece Bachelard, deve-se ao fato de que “Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda. Para atingir as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos em que fomos criança solitária” (BACHELARD, 2001b, p. 95). A idealização que o adulto faz da infância é uma das garantias de sua permanência, imobilidade e veneração, além de fazer com que as imagens da infância atravessem, sem envelhecer, toda a vida do ser que sonha e (re)imagina o tempo pueril.

As marcas indelévels da infância, deixadas na memória, constitui o tema do poema “The Illustrated Man”, em que o sujeito poético declara trazer “tatuadas” na alma as imagens da infância:

Trago de longe,
tatuadas na epiderme tenuíssima da alma,
as imagens da infância. É um vasto mural
impressionista. Quando olhadas
no espelho côncavo da memória
as imagens parecem distorcidas. Têm
qualquer coisa de onírico e fantástico. Contudo,
são reais. Nenhum esforço é capaz de apagá-las.
Cintilam com luz própria. Resistem a todos os ácidos.
Inclusive ao ácido incolor do pranto.
E movem-se. Têm vida. Agitam-se, inquietas.
É difícil fitá-las longamente sem pestanejar.
(SIMÕES, SS, 1984, p. 44)

A memória parece ser a tônica que movimentava o poema, uma vez que ela é

reservatório das imagens da infância. Como em um quadro impressionista, as lembranças e as imagens parecem estar distorcidas neste “espelho côncavo da memória”, mas são reais e acompanham o sujeito lírico constantemente. As imagens da infância são dotadas de um poder de permanência, que nada nem ninguém consegue apagar; possuem luz própria e resistem a todos os esforços para detê-la, pois elas têm vida e movimentam-se; agitando-se em determinados momentos e tornando-se inquietantes em outros. Por isso, é uma tarefa difícil, para o ser que as contempla na memória, “fitá-las longamente sem pestanejar”, ou seja, sem se comover, sem chorar, sem sentir saudades ou emocionar-se.

O vasto mural das imagens da infância forma um painel onírico e fantástico no espelho da memória; um mural imóvel que resiste ao tempo e a todas as adversidades, permanecendo como um impulso de rever os valores do passado e devolver as imagens que se ligam à vida. Nas palavras de Bachelard, a poesia é uma forma de reviver as imagens da infância, uma vez que o poeta não diz nada do passado positivo. Ao contrário, pela virtude da vida imaginada, “o poeta acende em nós uma nova luz: nos nossos devaneios, pintamos quadros impressionistas do nosso passado. Os poetas nos convencem de que todos os nossos devaneios de criança merecem ser recomeçados” (BACHELARD, 2001b, p. 100).

Por mais que se queira esquecer ou apagar as lembranças da infância, elas revivem e voltam na memória e na imaginação, pois a cosmicidade da infância constitui um núcleo que reaparece nos momentos de devaneio poético ou solitário. Ou seja, esse “núcleo de infância cósmica é então como uma falsa memória em nós” (BACHELARD, 2001b, p. 103). Esta memória evocada pela imaginação ou pelas imagens poéticas fazem com que o ser (re)tome contato com possibilidades que o destino não soube utilizar, como se o passado perdido tivesse um futuro de imagens vivas e “reais”. As imagens poéticas da infância, presentes na poesia, podem formar uma auréola às lembranças, emoldurando-as na recordação pelo devaneio. Na idade do envelhecimento, as lembranças devolvem uma “saudade risonha” que realiza a estranha síntese da saudade e do consolo (BACHELARD, 2001b, p. 110).

O poema “Mais um soneto das memórias de um menino” sugere que a pátria perdida da infância acompanha o adulto pela via da memória, pois o eu lírico recorda, com saudade e consolo, o país chamado infância:

Houve um país chamado infância, outrora,
(país de sol de onde emigrei um dia)
todo feito da luz que tem a aurora.
Era um país de encanto e de magia

construído de azul e rosa. Mora
ainda dentro da alma, alegoria
e sonho na lembrança. E ri e chora
de descontentamento e de alegria.

Pátria perdida há muito, a pura infância
jaz na memória, carrossel extinto
entre as dobras do tempo, circunstância

feita de vento e solidão magoada.
(Por que será que a lembro? Por que a sinto
sonho de sonhos, nozes fora, nada?).
(SIMÕES, SS, 1984, p. 47)

O eu lírico, nessas estrofes, resgata fatos e acontecimentos que dizem respeito a um passado distante e constituem “as memórias de um menino”. O sujeito poético relembra o país chamado infância, de onde emigrou um dia, mas que ainda vive em sua memória, provocando saudade, alegria, lágrimas e descontentamento. Apesar de ser uma pátria distante, as lembranças deste país de magia e encanto insistem em manter-se vivas em sua memória, como um sonho entre os sonhos do presente, como uma “prova real” de uma operação matemática, que comprova o resultado de que a infância permanece na alma, como uma alegoria que se converte em memória e ensina o homem a viver melhor. Nesta infância da memória, não há devir nem calendário, há apenas lembranças fabulosas que encantam a vida nas “dobras do tempo”.

O poema a seguir, intitulado “Bagatelle”, apresenta de maneira singela, a importância das recordações da infância na memória, destacando o caráter fabuloso e mágico com que elas

são lembradas:

É sempre dia, e há sol,
na minha doce
infância, quando a lembro,
devagar,
nos plainos da memória.
Embora fosse
melhor, talvez, ser noite
e haver luar.
(SIMÕES, CV, 1997, p. 13)

A temática da memória está presente no poema enquanto um doce acontecimento, que se assemelha à luz do dia e do sol – o representante da luz suprema. Nos “plainos da memória”, a infância segue a mesma operação do espírito que direciona o imaginário tanto para a luz quanto para o alto e, por isso, é “a ascensão luminosa que valoriza positivamente o sol” (DURAND, 2002, p. 150).

Segundo Chevalier & Gheerbrant, a primeira analogia do dia é a sua sucessão regular “de nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida” (2002, p. 336). O sol, por sua vez, se liga à vários simbolismos, destacando-se por ser fonte da luz, do calor e da vida: O Sol imortal, nasce toda manhã e se põe toda noite no reino dos mortos, o que faz com que ele possa “levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte; mas, ao mesmo tempo, pode guiar as almas pelas regiões infernais e trazê-las de volta à luz no dia seguinte” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 836).

Ainda que na memória do eu lírico, a infância apareça relacionada às divindades diurna e solar, e, portanto, seja recordada enquanto acontecimento detentor de luz e vida, mas também fugaz e passageiro, pela sucessão regular de começo e fim; ele sugere que, talvez, seria melhor haver noite e luar. De acordo com Chevalier & Gheerbrant, para os gregos, a noite era filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). As noites eram freqüentemente prolongadas segundo a vontade dos deuses, “que paravam o Sol e a Lua, a fim

de realizarem melhor as suas proezas” (2002, p. 639). Já na concepção céltica do tempo, a noite representa o começo do dia e simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida. Portanto, a noite é “rica em todas as virtualidades da existência” (2002, p. 640).

No que diz respeito ao simbolismo lunar, Chevalier & Gheerbrant salientam que a Lua é um símbolo dos ritmos biológicos, pois trata de um astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento e da morte, mas que nunca tem uma morte definitiva. O retorno às suas formas iniciais ou esta periodicidade infinita faz com que a lua seja um astro dos ritmos da vida, que “*controla todos os planos cósmicos regidos pela lei do vir-a-ser cíclico: águas, chuvas, vegetação, fertilidade*” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 561, grifos do autor).

Neste sentido, é possível dizer que, em termos simbólicos, a infância deveria estar ligada ao aspecto de infinito que remete à noite e à lua, e não apenas ao simbolismo do dia e do sol que representam um fenômeno passageiro e regular. A “doce infância” é lembrada como um valor de grandeza e não poderia se extinguir da vida, como acontece com o fim do dia ou pôr-do-sol. Se ela possuísse a dimensão da noite e do luar, talvez, poderia voltar e recomeçar com mais frequência e, assim, causasse menos dor diante da constatação de que ela reside apenas nos “plainos da memória”.

Apagar da memória a dor da perda da infância ou dos acontecimentos tristes do passado é o que o sujeito poético tenta fazer no poema “A programação”:

No seu micro de sonho
o menino ancestral (que mora em mim)
datilografa as teclas
da esperança.

O que faz ele?

Programa a alegria.

E apaga a palavra **dor**

dos discos da memória.

(Como conseguiu
aprender a sintaxe dos códigos
em linguagem críptica?)
(SIMÕES, PI, 1989, p. 54, grifo do autor)

A temática da memória e recordação da infância aparece novamente ligada à imaginação e ao sonho, enquanto possibilidade de (re)criação ou nova programação. Nos “discos” da memória é possível programar as imagens felizes e apagar as tristezas e as dores. No micro de sonhos e nos labirintos da memória, a infância é (re)programada em linguagem críptica, ou seja, em códigos especiais que conseguem ocultar as turbulências do passado e imaginar um mundo de sonho, fantasia, magia e alegria. Ao relembrar a infância, não se deve voltar aos fatos tristes, mas aos momentos que permitem reviver os instantes de encanto e felicidade. O menino ancestral que “mora” no adulto é o responsável por esta programação que traz a esperança de voltar à infância nos devaneios de liberdade e alegria.

“Um & Outro” é um poema marcado por esta co-existência do menino e do adulto e que também aponta para a capacidade da memória de guardar sempre a imagem da infância como um aprendizado que acompanha o adulto e lhe ensina a (re)pensar sua história:

São dois meninos.

Coexistem em mim
constantemente:
o adulto terrestre
e o jovem alado,
seu mestre.
Inquilinos,
até o fim,
um dos quartos da mente,
outro do corpo cansado.
(SIMÕES, PI, 1989, p. 80)

A constante presença dos dois meninos que habitam o ser do sujeito lírico adulto apenas reforça o que Bachelard (2001b) chama de “infância imóvel”, “infância viva” ou “núcleo de infância”. Nota-se que a imagem do “jovem alado” parece ser praticamente superior a do “adulto terrestre”, uma vez que é o mestre e, conseqüentemente, aquele que direciona, encaminha e orienta. No entanto, ambos são “inquilinos” do mesmo sujeito, com a diferença de que um reside no quarto da mente e o outro no corpo cansado. A localização dos dois meninos (mente e corpo) faz com que a memória seja um “lugar” sensível que acolhe as melhores lembranças, aquelas que acompanharão o homem em direção à velhice, mantendo sempre viva a presença do “jovem alado”.

Assim, a recordação da infância ou do “jovem alado” direciona a vivência do “adulto terrestre”, o que faz com que a memória atue como um mecanismo de defesa contra o esquecimento e como uma “válvula de escape” contra o devir e a não-permanência do sujeito. Manter a memória ativada seria uma forma de fazer com que a infância não morresse e o menino do passado continuasse hóspede ou inquilino do menino do futuro: dois meninos coexistindo no corpo cansado do adulto. A coexistência dos dois funciona, ao mesmo tempo, como um aprendizado e um impulso de vida: uma referência existencial que ameniza a dor e a certeza da “infância perdida”, reanimando-a constantemente.

Embora haja uma coexistência do infante no adulto, o poema “Semprinfância” sugere uma dúvida com relação à igualdade do menino do passado e o de hoje:

Lembrar a infância é sempre ofício caro
para quem lembra, absorto. Alegre e dói
como se o tempo álcere que foi,
voltando a ser ficasse doce e amaro.

É como um roedor faminto: rói
(e só pode roer, murídeo ignaro)
no silêncio da noite, ao desamparo.
Perpétua mó que solitária mói

trigo louro antiqüíssimo, a memória
vai remoendo tudo, divagante.

Qual historiador que evoca a história,

revisito o passado que passou
e me pergunto: o cauto/incauto infante
que fui outrora é o mesmo que hoje sou?
(SIMÕES, AV, 2002, p. 82)

A primeira estrofe do soneto sugere que o ato de rememorar é uma atividade difícil para quem lembra, uma vez que, da mesma maneira que alegre, também dói. Isso se deve ao fato de que, ao rememorar, tem-se a impressão de que o “tempo áacre” do passado voltasse, tornando-se doce e amaro, dado o contraste da lembrança do tempo jovial e a constatação de sua triste ausência. Na segunda estrofe, o eu lírico compara a voracidade da passagem temporal a um roedor faminto que rói os bons acontecimentos do passado. Estes só poderão voltar pela via da memória que, no silêncio da noite, vai remoendo tudo, causando a impressão de que o tempo alegre da infância pudesse ser evocado e (re)visitado.

No entanto, é ao (re)visitar o passado que surgem as interrogações e as comparações se o menino de antes é o mesmo de agora, se o “murídeo” tempo conseguiu roer as lembranças áacres, se o que sobrou para o infante de hoje são as doces ou amargas recordações, enfim, se o tempo provocou mudanças ou não alterou a infância que insiste em constituir um núcleo permanente – uma “semprinfância”. De qualquer forma, ainda que não se possa encontrar todas as respostas, a memória também possui a função de incentivar as motivações da consciência interior, da busca essencial que promove a revelação do próprio ser.

Será sempre a infância o suporte ou alicerce que vem à memória nos momentos de reflexão. “Semprinfância” é o título deste poema que trata da força das recordações da infância que o tempo decepa e despeja no quarto das lembranças:

No quarto muito negro
da memória
desenho
com giz da saudade,
o boneco da infância.

E o giz branco entre os dedos
dói.
Seguramente dói
como o cilício
de sabê-la
um sonho provisório
decepado
rente
pela foice do tempo.
(Apodrece. Seguramente
apodrece,
entre teias de aranha,
no quarto de despejo
da lembrança.
Tão
antigamente!)
(SIMÕES, CM, 1982, p. 57)

Os versos acentuam o valor da memória enquanto lugar de preservação das coisas aparentemente perdidas, pois o eu lírico sabe da finitude e irreversibilidade da “foice do tempo” que decepa rente a provisória infância, deixando apenas a saudade e a recordação de sua existência no quarto de despejo das lembranças. Apesar de ser um sonho provisório e de o tempo a varrer com sua implacabilidade, a infância sempre volta ao sujeito por meio da memória, o que torna impossível sua aniquilação definitiva. Por mais distante que esteja o tempo pueril, por mais que se tenha “apodrecido” entre “teias de aranha” na lembrança, é sempre com afetuosa saudade que se desenha na memória o “boneco da infância”, porque em cada ser há uma infância latente que retorna com vivacidade nos momentos de recordação.

Em “Sinos da Infância”, o sujeito lírico, ao mergulhar no labirinto da memória, parece ouvir os sinos da infância, como se eles ainda ressoassem dentro de si com o mesmo encanto de quando os ouvia no passado:

Há sinos bimbalhando na memória,
sinos da infância (minha velha igreja,
que entre verdes e azuis, solene, alveja!).
Como se fossem sons de antiga história

de fadas, elfos, gnomos (o que seja),
elevam-se no céu, em toda a glória,

com a alada presença transitória
que a alma anela, aspira, quer, deseja.

Serão sonatas, cânticos ou hinos,
solos doces de um belo recital
que tão logo começa chega ao fim?

Esses sinos de bronze, cristalinos,
com suas vozes puras de metal,
parecem ressoar dentro de mim.
(SIMÕES, SO, 2004, p. 74)

As lembranças dos sinos da infância parecem transcender o manancial da memória datada, pois os vínculos que a ligam ao passado são imagens que tocam a alma do sujeito poético, revelando a mágica sinfonia do recital dos sons da infância. Ao bimbalar na memória os sinos da velha igreja, toda uma legião de fadas, elfos e gnomos é evocada na imaginação, o que aponta para o que Bachelard (2001b) coloca como indissociabilidade da memória e da imaginação. Quando se distancia da escala das datas, a memória-imaginação é capaz de fazer viver situações não-factuais pois, no devaneio imaginado, coexistem duas memórias: uma datável, histórica e outra sem datas, cósmica (BACHELARD, 2001b, p. 116).

Na memória, os sinos voltam com tanta força que o sujeito lírico parece ouvir suas “vozes puras de metal”, fazendo-o anelar, aspirar, querer e desejar ouvir novamente os cânticos, hinos e sonatas que os sinos ressoavam em sua infância. Nota-se, contudo, que nem sempre as recordações da infância voltam em forma de lembranças concretas de fatos ou acontecimentos vivenciados pelo sujeito. Um simples odor, um som, uma cor, um perfume são suficientes para fazer desabrochar na memória toda uma rede ou corrente de recordações da infância. No poema acima, os sinos promovem uma viagem ao universo da infância, fazendo com que o eu lírico (re)encontre o tempo perdido, imaginando o toque dos sinos soando dentro de si, tal qual ouvia na infância.

Segundo Bachelard, quando se descobre a infância imóvel, já não é o tempo dos homens que habita na memória, mas sim, o tempo das quatro grandes divindades do céu: as

estações. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças e das reminiscências, pois as lembranças tornam-se “grandes imagens” que se associam ao universo de uma “estação total”. Assim, o inverno, o outono, o verão, a primavera, o sol, o rio são raízes de estações totais porque suas imagens exprimem o mesmo valor da aurora que surge da memória, tornando-se valores da alma e, por isso, indestrutíveis: “As estações da lembrança têm o condão de embelezar” (BACHELARD, 2001b, p. 112).

“Tempo de Papagaios” é um poema marcado pela força das estações totais. Nos versos, o eu lírico declara lembrar o saudoso tempo em que empinava papagaios e não imaginava que o mel da infância acabaria:

Como era bom aquele tempo, outrora,
lá onde eu empinava papagaios:
naquele antigo outeiro onde agora,
numa árvore triste, cantam gaios.

Foi uma estação doce, sedutora,
quando breves abris e longos maios,
e dias infinitos desde a aurora
ao pôr do sol, eram simples ensaios

de um tempo sem limites que o menino
que fui – e não sou mais – imaginava
que nunca, nunca mais acabaria.

Eu o relembro agora, ultramarino,
e há na língua um sabor acre que trava,
sabendo ao mel da infância e da alegria.
(SIMÕES, SO, 2004, p. 85)

O poema faz referência às “estações totais” de que fala Bachelard, sobretudo quando o eu lírico relembra, com nostalgia, o bom tempo de outrora: o antigo outeiro onde empinava papagaios, os breves abris e longos maios, os dias infinitos, brincando, desde a aurora ao ocaso, davam a impressão de eternidade à infância. São imagens que demonstram uma relação com o passado que foge das recordações datáveis e históricas, uma vez que são marcadas pelos elementos da natureza, pela passagem do tempo psicológico (breves abris, longos maios,

dias infinitos) e pelas brincadeiras e estações da infância.

No poema, é possível observar um deslocamento de lugar, entre o menino que brincava e o adulto que relembra, sobretudo quando o eu lírico menciona, no último terceto, lembrar, “ultramarino”, este tempo de papagaios. O distanciamento temporal e a separação do “país da infância” ou da terra natal ajudam a entender o “sabor acre” que causam essas recordações, justamente por serem imagens que, apesar de indelévels na memória, fazem parte de um passado que não se pode recuperar nem regressar, a menos que seja pela via da rememoração. Todavia, é possível reviver essas estações na memória porque as estações da infância “são fieis às cores da *primeira vez*. O ciclo das estações exatas é o ciclo maior dos universos imaginados. Assinala a vida dos nossos universos ilustrados. Nos devaneios, revemos o nosso universo ilustrado com suas *cores de infância*” (BACHELARD, 2001b, p. 112, grifos do autor).

No poema “Evocando a capital do país da infância”, o eu lírico revive na memória todo encanto da terra natal – um espaço feliz repleto de boas e saudosas recordações:

Com pouco se constrói a capital
desse longe país de outrora, a infância:
a casa, a igreja, a escola, o rio, a ânsia
de fazer do futuro áureo fanal

brilhando, luminoso, na distância.
E havia ainda a mãe, o avô, Natal
que dominava tudo, essencial.
Como esquecer jamais sua fragrância.

Havia sobretudo um chafariz
como a fonte de Rilke: a sua boca
dizia sempre, pura, a mesma água.

Pequena vila, esplêndida, feliz,
só murmurar seu nome me sufoca.
Lembro-a tão bem! Chamava-se Mortágua...
(SIMÕES, SO, 2004, p. 30)

A evocação da infância reporta-se ao país natal do sujeito lírico², Portugal, mais precisamente, a cidade natal chamada Mortágua, onde passou a infância. As imagens da casa, da escola, da igreja ou do rio são as que marcaram com mais força a memória do menino, evidenciando o que Bachelard (1974) chama de valor do espaço como ponto de referência no mundo, como signo de habitação e proteção. As imagens do espaço – casa, escola, igreja – constituem um devaneio imemorial, além de promover a comunhão entre a memória e a imaginação ou lembrança e imagem. É como se a memória da primeira moradia acompanhasse o homem durante toda a vida, como um signo indelével na imaginação e memória.

A poesia, neste sentido, apresenta-se dotada de um poder de deflagrar a imagem poética do espaço que se tem no inconsciente. Segundo Bachelard, pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, toca-se o fundo poético do espaço da casa, uma vez que “os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos um novo devaneio. É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradas do passado são em nós imperecíveis” (BACHELARD, 1974, p. 359).

Assim, a casa é um dos maiores poderes que permitem interligar os pensamentos, as lembranças, os sonhos do homem e os devaneios. A casa, na concepção de Bachelard (1974), é como o grande berço, o aconchego e proteção, desde o nascimento do homem – é o paraíso material. As lembranças da casa são guardadas na memória, acompanham o adulto pela vida e sempre voltam nos momentos de recordação e devaneio. A imaginação trabalha a imagem dos espaços processando os valores de abrigo e aposento à casa da infância. Nos poemas, essas imagens são relembradas a partir da leitura, fazendo com que se retorne a uma antiga morada,

² O sujeito lírico, no poema, apresenta características que remetem ao poeta, uma vez que João Manuel Simões nasceu em Mortágua, Portugal. Não se pode, todavia, dizer que o eu lírico identifica-se com o poeta integralmente, uma vez que o poema é também construção com a linguagem, não podendo, a partir disso, utilizar a biografia do autor para explicar a obra. No entanto, não se pode negar que o canto da terra natal ou do “país da infância” é recorrente em sua lírica, aparecendo, em vários poemas, aspectos que dizem respeito à vida do poeta, como a cidade natal, a referência à mãe, ao avô, aos rios de Portugal. Neste sentido, no que se refere aos poemas que tratam da temática da memória ligada à infância, a poesia de Simões se aproxima muito da poesia de Carlos Drummond de Andrade, havendo, inclusive, uma forte intertextualidade com o poeta de Itabira.

como se a infância continuasse viva.

Em “Evocando a capital do país da infância”, o eu lírico afirma que para “construir” a capital da infância não se precisa muito, basta lembrar estes espaços cósmicos que estão em seu imaginário, brilhando como “áureo fanal”, basta lembrar da mãe, do avô, do Natal, do chafariz, enfim, uma série de imagens marcantes que formam o universo da infância imaginada e sonhada. Todas estas recordações provocam saudade no ser que lembra, pois são lembranças que estão impregnadas em sua alma como uma fragrância sensível e permanente.

“Mortágua” é mais um poema voltado à evocação do país da infância do sujeito lírico pela memória. O poema, por seu tom memorial, expressa a grandeza das imagens do espaço da infância, bem como das águas dos rios portugueses:

Chamava-se Mortágua (a velha casa,
a antiga escola, a branca igreja)
a capital provisória
desse país que foi
a infância.

Mortágua: terra das águas mortas
do lago de antigamente,
olvido.
(Guardo a sua foto
amarelada
na parede gasta
da memória.)
(SIMÕES, CV, 1997, p. 51)

É em Mortágua que se encontra a velha casa, a antiga escola, a branca igreja, como é também em Mortágua que o eu lírico relembra as águas mortas do lago de antigamente. Estas imagens estão reunidas na memória e formam um parêntese que pode explicar a grandeza das recordações da infância. Embora seja uma capital provisória, a infância representa um gigantesco país, cujas marcas, escoltam o adulto pela vida inteira. É como se todo um universo de magia, grandeza e encanto se abrissem diante das recordações da infância.

No comentário de Barros (2003), a importância da memória não se liga apenas às

reconstituições de épocas, mas sobretudo às representações e construção da identidade. Sob esta perspectiva, é possível constatar que, no poema, a foto amarelada³ guardada na memória, mais que constituir uma fotografia dos registros da infância, representa sua própria vida, o que o constitui enquanto sujeito, uma vez que a infância institui o tempo elegíaco das saudades e do desejo de regresso.

Na lírica de João Manuel Simões, a memória e a imaginação trabalham juntas em busca de promover uma “viagem” de regresso ao passado. Nesta volta ao tempo de criança, as imagens são sempre carregadas de beleza como se, ao lembrar, o ser que recorda pudesse reviver um momento de felicidade. Ainda que não se possa voltar materialmente ao passado, esta viagem torna-se possível graças ao poder de sonhar, recordar e imaginar, (re)vivendo os instantes em que foi criança e devolvendo à vida adulta a possibilidade de retornar ao passado pela via da memória e da imaginação.

■ INVENTÁRIO OU INVENÇÃO DA INFÂNCIA

O tema da infância, na obra poética de João Manuel Simões, percorre os labirintos da memória em busca de encontrar o enigma que acalenta a alma e ajuda o adulto a “viver” melhor e “conviver” com seu passado de sonho e alegria. Um dos aspectos que mais sobressai, nos poemas em que o poeta aborda esta temática, é a existência de uma infância sempre viva na imaginação e na memória, quer dizer, uma infância que constitui seu porto fundamental. No sujeito da enunciação coexistem dois “eus” que se bifurcam em uma relação dialética e complementar: o adulto e o jovem – um e outro em um único ser.

Da terra natal às mais diversas recordações do passado pueril, João Manuel Simões faz uma espécie de “ABC” da infância ou percorre o itinerário da infância de A-Z, uma vez que

³ A referência à foto amarelada na parede da memória revela um diálogo com Carlos Drummond de Andrade, sobretudo no poema “Confidência de Itabirano”, em que o poeta declara “Itabira é apenas uma fotografia na parede/ Mas como dói” (ANDRADE, 2004, p. 66).

abrange os meandros da memória e resgata as diretrizes do imaginário infantil, em uma poética madura; construída com versos singelos e significativos, repletos de lirismo e condizentes com a docilidade e delicadeza das imagens da infância.

Wilson Martins, em “Poetas do Paraná”, afirma que o “verde paraíso da infância é também o tema obsessivo de João Manuel Simões”, pois o poeta reconstrói pela imaginação o “país chamado infância, de onde emigrou um dia para perdê-lo sem remédio – não no espaço, embora já não seja o mesmo, mas no tempo, irrecuperável e cruel” (MARTINS, 1994, p. 4). O poeta retoma, sem cessar, a infância perdida, procurando “desenterrá-la do terreno minado da memória. Recuperando a própria infância, ele recupera também a nossa” (1994, p. 4).

Neste sentido, a poesia é convite à imaginação, pois nas recordações poéticas da infância, não apenas se lembra dos fatos vivenciados como também é possível lembrar eventos que foram ou são imaginados, fazendo com que as lembranças dos acontecimentos reais se misturem com aqueles imaginados e sonhados. No dizer de Puglielli, Simões “apreende, privilegiadamente, o real e o irreal da infância, verso e reverso, fundo e figura, recortando dos seus textos o absoluto perfil do fenômeno”. Os versos de Simões “vão além da infância dele, poeta, para englobar a infância que é de todos: esse ‘estar-no-mundo’ ainda envolto em sonho e espanto, em fragilidade e delicadeza vulnerável, e etapa inicial que é do processo da condição humana” (PUGLIELLI, 1989, p. 8).

De acordo com Neukirchen, o fazer poético voltado à infância “teria o poder de fazer o homem refletir acerca de seu princípio e redescobrir seus sonhos, amores e amizades mais primitivas. Seria na infância que o homem aprenderia a amar o mundo, isto é, o cosmos” (2006, p. 145). O poeta, como a criança, é capaz de perceber as “minúcias do mundo”, com mais sensibilidade e, assim, ambos “teriam o poder de ver além daquilo que os adultos costumam ver” (NEUKIRCHEN, 2006, p. 145).

Na lírica de João Manuel Simões, a evocação da infância, além de percorrer os caminhos da memória em uma viagem ao passado, também ocorre no sentido de construir

uma espécie de “inventário”, cujo patrimônio herdado é composto de verdade e invenção, ou seja, de fatos vividos e imaginados. Este levantamento sistemático dos bens deixados pela infância perdida proporciona, ao sujeito lírico, o resgate da infância como uma herança que serve para reatar, na vida adulta, o impulso de vida que jorrava do tempo de infante.

Outro aspecto marcante diz respeito ao fato de que a infância lembrada surge com mais vigor que a infância vivida, como se ela fosse revestida de maior encanto e beleza, como se a pátria rememorada se tornasse idealizada – símbolo de um tempo sublime, de magia e de felicidade. Esta nostalgia do “paraíso perdido” redimensiona a concepção de infância no imaginário poético, fazendo com que a infância seja descrita enquanto acontecimento mágico, indelével e permanente, livre dos terrores e dos medos, das tristezas e das adversidades.

No poema “Infância”, o encanto da infância é tão intenso que o desejo do eu lírico é fazer do passado o futuro, como uma forma de continuidade da infância e de assegurar sua constante permanência:

Rio sereno e puro
(música a sua voz!)
a deslizar, alado,
por entre verdes margens.
Ah! pudéssemos nós
(breves, sutis miragens)
fazer desse passado
futuro!
(SIMÕES, SP, 1983, p. 30)

A recordação da infância distante suscita, no sujeito lírico, a saudade do tempo passado, de um tempo que deixou fortes marcas em sua vida e em sua memória. De algum modo, a infância direciona a vivência adulta, seja através da lembrança, seja através dos ensinamentos que a envolvem. A beleza pura e simples do olhar de criança, que vê em tudo o lado mágico, belo e feliz, faz com que o eu lírico projete no mundo o mesmo encanto e abstraia deste encantamento os ensinamentos necessários à vida.

É possível constatar, no texto, a riqueza das imagens poéticas que, condizentes com o título, adquire grande poder enunciativo, uma vez que a presença da infância vem como uma recordação comparada à sutis miragens, provocando, ao mesmo tempo, saudades e um sentimento calmo e sereno, como uma música que ecoa no íntimo do ser, alçando vôo na imaginação e projetando o sujeito lírico em uma viagem rumo à infância pela via imaginação.

A presença da infância viva estende-se à vida adulta, já que o desejo do eu lírico é “fazer desse passado futuro”, deixando que o rio da imaginação corra até os confins do Ser e possa, assim, deslizar alado por entre “verdes margens”. No entanto, estas memórias da infância são breves e sutis, pois duram apenas os instantes em que o sujeito lírico encontra-se navegando “o rio do devaneio”. Além disso, a infância aparece simbolizada pela imagem de um rio sereno e puro, o que reforça ainda mais seu aspecto transcendental, de constante fluidez e renovação. A infância seria como este rio de águas puras que atravessa a correnteza em direção às margens calmas, dando continuidade aos impulsos e sonhos infantis.

Neste sentido, toda infância passa a ser fabulosa, já que a fábula não possui a função de divertir, mas de encantar. Para redescobrir a linguagem das fábulas é preciso, antes, participar do existencialismo do fabuloso e substituir a percepção pela admiração, ou seja, admirar para poder receber os valores daquilo que se percebe. É necessário admirar a lembrança, no próprio passado, pois as lembranças da infância, revividas no devaneio poético, “estão de fato no fundo da alma dos ‘cânticos de ilusões’” (BACHELARD, 2001b, 114).

No poema “A necessária inversão”, o eu lírico afirma que melhor seria se fosse possível inverter a ordem da infância e da velhice na vida das pessoas, deixando para depois, a melhor parte:

A ordem natural da vida humana:
infância, maturidade, velhice.
Eis aí uma ordem simplesmente
anacrônica.
Melhor seria inverter a equação,

deixando para o fim
(exatamente como a sobremesa)
esse doce de coco que é a infância.

Só assim seria possível sentir,
nas papilas gustativas da alma experiente,
seu mágico sabor...
(SIMÕES, PI, 1989, p. 53)

A necessidade de uma inversão da ordem natural da vida humana, nos versos do poema, aponta para o fato de que, na infância, não há ainda uma certa maturidade para saber a importância deste período por toda a vida. Por isso, deveria haver uma troca, pois só então, com a alma experiente, seria possível aproveitar e saborear o mágico sabor da infância com mais intensidade. É como se o sujeito só soubesse do valor da infância quando a perdesse, procurando revivê-la na velhice.

A ordem natural – infância, maturidade, velhice – constitui uma ordem anacrônica e, conseqüentemente, encontra-se em desacordo quanto a ordem “lógica” da experiência de vida, pois a inversão proporcionaria maior valorização desta “estação” que representa o estágio fundamental da vida humana. Deixar para o fim (como uma sobremesa), a melhor parte significa viver na velhice, o que a vida tem de melhor: é degustar a magia, a felicidade, o encanto, o sabor da infância, com a diferença que, na maturidade de uma alma experiente, esta degustação seria consciente e, com isso, mais completa e com conseqüências ainda mais benéficas para o ser humano. A inversão da infância para o fim da vida talvez ajudaria a evitar o problema de não se apreciar a infância no tempo certo.

Em “Pavana breve para a infância morta”, o eu lírico declara que a infância é como a vida, que só se valoriza quando se corre o risco de perdê-la:

A infância morta
lembra
a própria vida
que indiferentemente
nós vivemos.

Queremos possuí-la
quando está perdida.
E nunca a possuímos
quando a temos.
(SIMÕES, PI, 1989, p. 69)

Nos versos, o eu lírico compara a infância à “própria vida”, que passa imperceptível. É preciso um acontecimento marcante para que se passe a valorizá-la com mais intensidade. Com a infância acontece o mesmo, pois é preciso perdê-la para que se comece um processo de rememoração nostálgica. Enquanto se está nela, vive-se normalmente, seguindo o curso da vida, sem notar que pequenos acontecimentos vão sendo registrados na memória e, no futuro, serão lembrados como acontecimentos importantes. Depois que a infância já está no passado, é como se o homem tentasse dar-lhe vida novamente, na ânsia de voltar a ser criança e ter de volta o passado de encanto que não soube aproveitar enquanto o tinha.

No entanto, embora a infância se dê por morta, no poema “Fênix”, o sujeito da enunciação registra que a infância morre apenas aparentemente, pois ela é como uma fênix, renasce a cada instante e a cada vez que é evocada na recordação:

Só aparentemente
a infância
morre.

Como a fênix, renasce
a cada instante sob
as cinzas.
Perpetuamente jovem
como o amor.

(Na verdade só morre
quando é morto,
por sob as rugas
e os cabelos brancos,
o menino que esquece
o exercício
consuetudinário de viver).
(SIMÕES, PI, 1989, p. 61)

São versos que evidenciam o poder da infância enquanto força mítica, semelhante ao pássaro mítico que, segundo Chevalier & Gheerbrant, é de um esplendor sem igual, além de ser “dotado de uma extraordinária longevidade, e que tem o poder, depois de se consumir em uma fogueira, de renascer de suas cinzas” (2002, p. 422). O simbolismo da fênix aparece relacionado à capacidade de ressurreição, imortalidade e reaparecimento cíclico.

As características presentes neste pássaro magnífico e fabuloso também são características que se fazem presentes na infância, haja vista ser esta uma espécie de fênix: por ser imortal e acompanhar o adulto pela vida inteira, por ressuscitar e reaparecer constantemente na imaginação e na memória.

Assim como a fênix, a infância morre apenas aparentemente, pois ela consegue renascer, desde que o adulto não esqueça de continuar vivendo. Na última estrofe do poema, o sujeito da enunciação tece uma espécie de “receituário” para manter a infância viva e fazê-la ressuscitar da cinza produzida pelo tempo que a consome. O simples e habitual exercício de viver é o suficiente para que a infância não morra, pois quando ao homem/mulher de rugas e cabelos brancos cessa a força da vida e a vontade de viver, cessa também a possibilidade de permanência da infância – sua imortalidade está ligada à vida, como sua ressurreição liga-se ao exercício de viver. Manter viva a imagem do menino, ainda que por sob rugas e cabelos brancos, é uma forma de exercitar a imaginação e a memória, bem como de dar à infância o selo de elemento magnífico e fantástico – imortal.

“Itinerário” traz em cena uma reflexão acerca dos caminhos a serem seguidos na vida, de uma vida que leva consigo a presença de um menino:

No caminho que sigo, vai
comigo uma criança.
É o menino que fui, meu pai:
um rosto de saudade e de esperança
que o tempo às vezes trai
e a vida de trair não cansa.
(SIMÕES, OE, 1987, p. 61)

A companhia do “menino que fui”, para o sujeito lírico, é semelhante à figura paterna, pois a criança que o acompanha exerce uma forte influência nos caminhos a serem seguidos. As marcas indeléveis da infância estão na vida do sujeito poético como ensinamentos, já que a imagem do “menino que fui” aparece como sendo a de seu pai: aquele que lhe ensina, que orienta e direciona os itinerários.

A presença desta criança nos caminhos pelos quais o ser lírico palmilha, forma um “rosto de saudade e esperança” e podem representar uma espécie de volta às origens. No entanto, ao tentar regressar é que surge a traição do tempo e da vida, pois não lhe é permitido voltar ao passado. A cada vez que o eu lírico insiste em trilhar os caminhos da infância, o tempo e a vida mostram-lhe que esta é uma tarefa impossível, a não ser pela via da memória. Assim mesmo, a criança o acompanha como um pai acompanha o filho, ajudando-o a encontrar o “itinerário” e deixando sempre um rosto de saudade do passado e de esperança que possa, um dia, não apenas trazer consigo o menino que foi, mas ser novamente uma criança, em que nem o tempo nem a vida possam trair o desejo de traçar seu próprio percurso.

No dizer de Neukirchen, a infância é, geralmente, abordada de forma eufemizada, o que revela um certo “direcionamento à sublimação do plano terrestre e do tempo presente, em sua procura pelas origens do ser humano”. Revela, ainda, “a necessidade de desvelamento do verdadeiro sentido do ser e estar no mundo” (NEUKIRCHEN, 2006, p. 206). Neste sentido, seria impossível rememorar a infância sem que este ato estivesse repleto de uma aura de encantamento, sonho, imaginação e devaneio.

Em “O cais fundamental”, o eu lírico admite ser impossível trazer de volta o menino do passado, porém, não nega que seja possível levar a grandeza da infância no coração, como um porto ou cais fundamental:

inaugural!

Esteja morto
ou não, o menino
não volta nunca mais.

É esse o seu destino,
sem remissão:
levar dentro de si, para o futuro,
o cais
fundamental.

(No coração,
cristal
tão puro!)
(SIMÕES, PI, 1989, p. 66)

Para Bachelard, em todo sonhador vive uma criança que o devaneio magnifica e estabiliza: “Ele [o sonhador] a arranca à história, coloca-a fora do tempo, torna-a estranha ao tempo. Um devaneio mais e eis que essa criança permanente, magnificada, se faz deus” (2001b, p. 129). No poema, a imagem da infância surge como um porto inaugural e um cais fundamental, quase uma “deusa”, um “cristal puro” que constitui o fundamento da existência e o direcionamento do futuro.

Mesmo tendo ciência de que o menino não volta nunca mais (estando morto ou não), o sujeito da enunciação sabe que o halo ou o destino da infância é ir com ele para o futuro, como um cais fundamental, como um princípio ou um ensinamento, ou seja, como um lugar que dá acesso aos sonhos, às alegrias, às experiências de vida, enfim, a infância aparece como um grande porto que assegura ao ser as conquistas e a volta às origens.

O sujeito da enunciação, além de levar a infância dentro de si como um princípio constituinte da existência, ainda a leva no coração como um cristal puro. Segundo Chevalier & Gheerbrant, o cristal é um tipo de “embrião”, uma vez que nasce da terra, da rocha. Na mineralogia, o cristal se distingue do diamante pelo seu grau de maturidade embriológica: “o cristal não passa de um diamante insuficientemente *amadurecido*” (2002, p. 303, grifo do autor). A transparência do cristal permite que se veja através dele, fazendo com que ele seja

um dos mais belos exemplos da união dos contrários, ou seja, do plano intermediário entre o visível e o invisível. Entre os índios peles-vermelhas das “Pradarias”, o cristal é usado como talismã e produtor de visão: “facilitam o *transe*, o qual permite a percepção do invisível” (GHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 303, grifo do autor).

A infância acompanha o sujeito lírico como um embrião em seu coração, como um cristal que permite ao ser lírico visualizá-la enquanto matéria translúcida na qual é possível ver, para além da realidade, um mundo de sonho e magia. Trazer para o futuro a infância dentro de si é uma forma de se ter presente o elemento embrionário do encanto, é ter em si um porto ao qual se pode ancorar sempre que a vida pesa. Carregar junto de si a infância, mantendo-a sempre viva e tornando-a um cais, pode representar a grande diferença entre o ser que guarda a beleza da infância como um tesouro e fonte de deleite e o ser que não a transporta para o futuro, deixando-a esquecida nas margens do passado.

Na lírica de Simões, a infância aparece como um porto ou cais, cujo embarque e desembarque, depende da capacidade de imaginação do sujeito que relembra as memórias do tempo de criança. Independentemente da forma como são evocadas as imagens de infante, elas são sempre repletas de nostalgia pela perda deste tempo feliz, mas também trazem uma espécie de “mandamento” ou “princípio” de vida, pois a infância representa um momento fundamental que definirá o adulto do futuro.

Da memória à imaginação, os poemas de João Manuel Simões registram um mundo de felicidade, cuja infância é o cerne das motivações poéticas. Nas imagens e nas palavras que simbolizam o “paraíso perdido” da infância, Simões consegue fazer o que Bachelard coloca enquanto a capacidade que o poeta tem de fazer “reencontrar os universos da infância inerentes ao ser, pois sem a infância não há verdadeira ‘cosmicidade’ e, sem esta, não há poesia. O poeta é, pois, aquele que é capaz de redespertar em cada ser a cosmicidade da infância” (BACHELARD, 2001b, p. 121). Existe em cada ser uma infância latente e esta é (re)despertada em cada devaneio, em cada sonho ou imaginação, a cada vez que se volta a um

estado de infância ou se deixa contagiar pela força transbordante que emana do passado em que fora criança feliz.

De uma maneira geral, é como se, ao traçar o “inventário da infância”, as imagens tristes fossem apagadas. A única tristeza que causa ao ser lírico, ao recordar o passado, é a constatação de que ele só existe no arquivo secreto da memória e no espelho mágico da imaginação pois, no “país da infância”, morte não há: a criança fica encantada para sempre, revestida de uma matéria cristalina tecida de sonho onde permanece incorruptível para sempre.

Neste sentido, o poeta traz consigo estes momentos significantes da infância, tais como a escola, a igreja, a terra natal, a casa, a mãe, o avô, os rios de além mar, os brinquedos, o circo, enfim, os lugares que expressam o tempo em que foi criança e que continuarão soando na memória como uma flauta agridoce, longe, mas, nem por isso, menos sonora e magnífica. Inventariar ou inventar a infância é uma tarefa que, nas mãos do poeta, ganham majestade e naturalidade, formando quadros que resumem a nossa própria infância, colocando-nos em contato com um passado também de encanto e felicidade. Ler e visualizar, na imaginação, estas imagens, tão nítidas, proporcionam o privilégio de uma evocação de nossas lembranças de infância.

É por esta e outras razões que a poesia aparece relacionada, como afirma Edgar Morin, a um estado segundo, pois a reconhecemos, não como um modo de expressão literária, mas como “um estado segundo do ser que advém da participação, do fervor, da admiração, da comunhão, da embriaguez, da exaltação e, obviamente, do amor, que contém em si todas as expressões desse estado segundo” (MORIN, 2005, p. 9). Assim, o amor faz parte da poesia da vida e a poesia faz parte do amor da vida: amor e poesia se engendram e se identificam um com o outro. No entanto, a sabedoria também pode problematizar o amor e a poesia, como estes dois podem, reciprocamente, problematizar a sabedoria, em um constante entrecruzar.

Nos poemas voltados à infância, o entrecruzamento ocorre no sentido de formar uma

sintonia entre a poesia e o imaginário, bem como entre a memória e a imaginação. No dizer de Octavio Paz, a poesia “é a memória feita imagem e esta convertida em voz” (1993, p. 144), pois o mundo da operação do pensamento poético é a imaginação.

Além disso, a poesia “exercita nossa imaginação e assim nos ensina a reconhecer as diferenças e a descobrir as semelhanças” (PAZ, 1993, p. 147). Ler poemas de infância é uma maneira de exercitar a imaginação e reconhecer as diferenças e as semelhanças entre nossa infância e a infância sonhada. Quando lemos os poetas da infância e descobrimos que nossa infância é evocada pela lembrança, compreendemos que a infância na vida de qualquer pessoa tem um imenso poder, uma vez que, quando a recordamos, todo um tempo onírico e sublime vem à mente como um impulso de vida e “regresso”.

A poesia de João Manuel Simões evoca esse tempo onírico, no sentido de proporcionar ao leitor uma viagem de “regresso” à infância sonhada. Ainda que o poeta trate de acontecimentos de sua infância, quando relembra a cidade de origem, o natal, os figos, os sinos da igreja, o circo, sua poesia não se isenta de uma tessitura elaborada, tanto pela linguagem e vocabulário quanto por apresentar uma poesia trilhada nos caminhos da imaginação criativa.

Na perspectiva de João Manuel Simões, a poesia é concebida enquanto uma perpétua busca da infância perdida: “Ou talvez a perpétua disponibilidade do espírito para tentar recuperá-la nos canteiros dos jardins do quotidiano. Mas a poesia pode ser também uma tentativa crispada de desterrar a infância da província da memória” (SIMÕES, 1991, p. 33).

São estes aspectos que enriquecem ainda mais os poemas que trazem como temática a memória e a infância, uma vez que a contemplação do passado constitui um mecanismo de reflexão do presente, fazendo com que o ato de recordar seja também um ato de buscar explicações sobre sua condição original e sua existência. Mesmo que soterrada na pátina do tempo, a infância continua viva, brilhando como um farol, queimando como um fogo ardente, cuja conseqüência é viver no presente “com os olhos da alma no passado”, isto é, em

constante viagem pelos labirintos da memória e da imaginação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As construções do imaginário em João Manuel Simões são regidas, sobretudo, pelo equilíbrio entre as imagens dos Regimes Diurno e Noturno, pela exaltação da poesia e sua força capaz de ativar a imaginação humana, pela contemplação da condição do poeta enquanto ser que converte a palavra e o silêncio em instrumento do canto poético e pelo inventário das formas de existência por meio da rememoração do passado e da infância.

Nos poemas de João Manuel Simões, as imagens repercutem umas nas outras, formando cadeias, cujos elos produzem o tecido semântico. É no espaço textual que as imagens adquirem sentido, de tal forma que é preciso percorrer, no texto, os itinerários do poeta. Nas imagens referentes ao pássaro, por exemplo, há o desdobramento, por um lado, da dimensão simbólica do universo imaginário e mítico do pássaro como ser sobrenatural e místico, que remete à transcendência e elevação e, por outro, assume o sentido metafórico de aproximação com a poesia, por seu caráter sublime e mágico. Percebe-se uma relação entre a poesia e o pássaro e entre este e o poeta, pois o poeta canta um canto que expressa a vida e, indiferente aos rumos da civilização, continua cantando e exaltando a beleza cósmica e vital. A poesia, por sua vez, alça o vôo cósmico e mágico pelo infinito celeste, pelos labirintos da existência e pelas galerias abissais da consciência humana.

Por isso, a poesia aparece relacionada ao devaneio aéreo: um instrumento celeste e alado que voa em busca de um ninho para pousar. Ainda quando encontra seu ninho no céu da página, ela continua alada, porque faz com que os leitores iniciem (ou continuem) o vôo

iniciado por ela, seguindo o curso da imaginação e os itinerários oníricos.

A lírica de João Manuel Simões encontra-se repleta de imagens que aproximam a poesia a um mundo de fantasia e imaginação. Não só quando se refere à relação pássaro-poesia, mas também quando aproxima a poesia do sonho e da fantasia, Simões tece um canto poético que faz ecoar por toda sua obra, um ponto de vista extremamente positivo sobre a qualidade litúrgica e sagrada da poesia. O tom quase sempre extático, a linguagem condensada e plena de imagens faz com que a poesia seja percebida como o ecoar de uma transcendência indeterminada: “algo divino”, como disse o poeta Percy B. Shelley.

Levando-se em consideração a incessante exaltação da poesia ligada às imagens ascensionais, observa-se, nas construções do imaginário de João Manuel Simões, uma regência das imagens do Regime Diurno, pois todas as definições de poesia apresentadas pelo poeta são pensadas contra as trevas, contra o tempo e contra a queda, em um constante jogo de antíteses na qual a poesia contrapõe-se a tudo que seja escuro, sombrio ou nefasto. Ou seja, a poesia está sempre relacionada à elevação, à luminosidade, à santidade e ao infinito, porque ela também é dotada da virtude de atravessar o tempo e adquirir a “imortalidade”, por meio da palavra poética.

No imaginário poético de Simões, o jogo antitético que marca as imagens do Regime Diurno também se faz presente na recorrência aos oxímoros “tudo/nada” e “palavra/silêncio”. A oposição entre as palavras encontra harmonia no reino da poesia, revelando que a poesia constitui um meio de reunir os contrários para tornar o canto poético mais expressivo. Simões assume uma posição de “defesa” da poesia, pois a descreve sempre com imagens que simbolizam o plano sagrado.

Mas há, por outro lado, uma recorrência às imagens noturnas, principalmente na substituição das antíteses pelo eufemismo. A referência ao Regime Noturno ocorre, de maneira mais acentuada, quando o poeta promove uma eufemização da morte ou do envelhecimento, por meio da exaltação da vida, ou ainda, quando insere as imagens da

infância e da terra natal. Pela rememoração do passado e pela celebração da vida, o poeta consegue encontrar a constância na fluidez temporal, pois as imagens perdem a designação de luta contra a passagem temporal e o medo da morte, para ganharem um tom de apaziguamento e tranqüilidade.

Há, assim, uma espécie de confluência entre os Regimes Diurno e Noturno, pois não ocorre a supremacia de um sobre o outro. Ao contrário, percebe-se um fator de equilíbrio entre ambos, no sentido de que as imagens convergem, simultaneamente, para o jogo antitético da teriomorfia temporal e da luta contra o tempo e para a eufemização do devir, da mesma forma que a poesia pode ser representada tanto pelas imagens que se associam à verticalização ou ascensão, contrapondo-se à queda e descida, quanto por imagens que remetem à intimidade e ao encontro com o próprio ser, por meio do desdobramento do sujeito lírico. Portanto, as imagens poéticas, na lírica simoniana, encontram-se estruturadas nos dois regimes do imaginário de que trata Gilbert Durand, evidenciando, dessa forma, que as construções do imaginário em Simões, passam tanto pelo crivo da imaginação criativa do poeta quanto pelo conjunto de imagens que constituem o que Durand afirma ser o “capital pensado pelo *homo sapiens*” (2002, p. 18).

Imagens como as que relacionam a poesia ao sonho, fantasia, pássaro ou do duplo e da perversidade do fluxo temporal integram o imaginário individual e coletivo do poeta, não sendo possível definir o limite entre um e outro, uma vez que, como ressalta Dubois (1995), o imaginário é constituído individual e coletivamente. Mais do que buscar respostas aos mistérios da vida, Simões sonha, indo buscar nos campos imaginários e inimagináveis, a fonte e a essência de sua *poiesis*.

Outro aspecto relevante, na poética de João Manuel Simões, refere-se ao fato de que, mesmo deixando transparente (ou explícito) a simpatia que nutre pelo elemento da imaginação e inspiração, Simões não deixa de ressaltar, incansavelmente, que o poema necessita de uma matéria verbal, sem a qual não seria possível sequer sua existência. Esta

preocupação com a forma de conceber a poesia faz com que, em muitos de seus poemas, esteja presente a virtude do verbo ou da palavra na composição lírica. Entre os elementos necessários à trama poética, o silêncio assume um papel de destaque, uma vez que ele não representa a anulação do verbo e a mudez de expressão. Ao contrário, o silêncio é som em potencial e sua função, no poema, é reforçar o poder da palavra, que rompe o branco da página e transforma-se em matéria verbal, apontando para o deslumbramento do lírico, já que a união entre a palavra e o silêncio apenas torna o poema mais eloqüente e expressivo.

Verifica-se que a poesia de João Manuel Simões é essencialmente lírica, uma vez que a vida, a revelação, a nostalgia, a recordação, a alquimia são forças dinâmicas que se convertem em imagens que tocam diretamente na alma do sonhador que lê e que compõe o poema.

Detentor de um conhecimento erudito da literatura universal e brasileira, Simões tem sido uma voz a serviço da poesia. Sua obra comprova, seja pelo rigor formal ou seleção vocabular, seja pelo diálogo constante com a cultura, com os artistas que admira na música, na pintura, na filosofia e na literatura que, além de um artífice da palavra, é um crítico por excelência. Estas considerações podem ser percebidas na própria obra, já que o artista se deixa mostrar naquilo que escreve, sobretudo, com relação à visão conceitual sobre a poesia, descrita sempre com sinônimos e adjetivos que apontam para o aspecto de elevação e brilho, deixando transparecer que a poesia seria como um céu.

Sua poesia apresenta-se impregnada de ato interrogativo acerca da condição existencial. Aqui e ali pontilham indagações que não encontram respostas no plano racional, mas luzes e veredas na seara onírica da poesia. E, tendo na interrogação a motivação propulsora de sua curiosidade lírica, Simões, mais do que poetizar sobre o tempo, parece filosofar sobre o sentido do tempo no fluxo da vida.

O tempo é apresentado tanto por seu aspecto de animal perverso e devorante (réptil, serpente) quanto pelas imagens do rio-tempo e dos instrumentos temporais, que se prolongam

em redes imagéticas, construídas com vocábulos do mesmo campo semântico, tais como o relógio, o calendário, a ampulheta, as horas.

Apesar de mostrar um tempo onívoro e inexorável, que conduz o homem a um fim certo, há, por outro lado, uma valorização da vida, no compasso do tempo, pois a vida é descrita como um bem que, embora breve, é doce e merece ser aproveitada. As reflexões sobre o tempo evidenciam uma valorização simultânea do presente, do passado e do futuro, já que o passado benévolo causa certa nostalgia e o presente vivenciado é a condição para um futuro de esperança e realização. No ciclo temporal, a vida é o que há de concreto e o momento presente é o que assegura ao poeta a necessidade compulsiva do canto poético.

A poesia reflexiva e filosófica de João Manuel Simões se estende para as imagens da condição existencial do indivíduo, assumindo o itinerário de um Eu em busca de si mesmo e do encontro com o Outro. O tema em questão é balizado pelas imagens do duplo, por meio do reflexo especular e pela presença de outro(s) eu(s). Entre o eu e o outro, a poesia revela-se um meio de o homem se nomear outro, passando a ser, como salienta Octavio Paz, ele mesmo e outro, sem deixar de ter uma identidade própria. Simões reflete sobre o duplo de forma que a presença do Outro sustenta a existência do Eu, pois, sem estas “outras faces”, o indivíduo acaba não produzindo nem refletindo imagem alguma, porque a natureza humana, assim como a palavra poética, é marcada pelo signo da dualidade: isto e aquilo/ eu e outro.

Consciente da fugacidade do tempo, o poeta não deixa de cantar o passado, por meio das doces recordações da infância. O tom memorial que marca o compasso de muito de seus poemas, realça o poder imaginativo dos aspectos relacionados à memória, este “território sagrado e espaço mágico por excelência”, conforme declara Cruz (2001).

A poesia seria uma forma de lembrar e evocar ou uma maneira de relembrar o passado com os olhos da imaginação. A recordação por meio do devaneio poético liga-se a capacidade de sonhar, porque recordar é também uma faculdade de sonhar, como bem definiu o filósofo Gaston Bachelard (2001a). Quando se trata das imagens e recordações da infância é que esta

faculdade onírica e imaginativa da memória ganha mais força e vigor, pois o poeta não apenas lembra da infância que teve como daquela que gostaria de ter tido. Isso mostra que a memória é constituída, simultaneamente, por fatos verdadeiros e imaginados, fazendo com que a memória seja percebida enquanto um campo de “ruínas psicológicas” que possui o poder de armazenar as recordações, permitindo que toda infância possa ser (re)imaginada ou (re)vivida.

Na lírica de João Manuel Simões, a evocação da infância tem se mostrado um veículo que conduz a imaginação e a memória rumo à contemplação das imagens primeiras, movimentando as marcas indeléveis do passado pueril, por intermédio do devaneio e das imagens poéticas. Nos poemas em que expressa o tema da infância, Simões a apresenta como uma qualidade benévola, cujo ato de relembrar não se encontra separado de uma aura de encantamento, uma vez que a infância representa um “paraíso perdido”, mas que pode ser resgatado pela imaginação e pela memória, conservando, assim, as lembranças felizes e ensinando o adulto a apreciar a infância permanentemente.

Desde a primeira publicação, da obra *Eu sem mim* (1964), até o mais recente livro, intitulado *A álgebra do canto* (2006), João Manuel Simões apresenta uma evolução suave da linguagem, cada vez mais condensada e imagética. Seu canto ultrapassa e transcende o silêncio e alcança a liberdade do vôo dos pássaros. Observa-se que o poeta tem sido fiel a quatro exigências por ele mesmo formuladas, que dizem respeito ao fato de que a obra de arte deveria ser sinônimo de “criação, reformulação, transfiguração, catarse” (SIMÕES, 1973, p. 5). Repleto de poemas emblemáticos e enigmáticos, Simões tem se revelado “demasiado humano” na escolha temática de sua poesia, ou seja, operador de enigmas (usando a expressão de João Alexandre Barbosa) que proporciona ao leitor viagens imaginárias. Por meio da transfiguração poética e pelo processo catártico, Simões compõe uma lírica que tenta purificar o homem, a partir de temas que pertencem ao plano do fantástico, do mítico, do imaginário e do poético, isto é, promove uma síntese verbal do homem em versos.

O poeta percorre os vácuos e labirintos da memória para resgatar as doces imagens da

infância e de sua “Itabira”: Mortágua, sem jamais abandonar uma reflexão ontológica que marca sua condição de poeta que canta o que há de “concreto” no mundo e na poesia: a humanidade, a existência, o tempo, a memória, a vida, a morte. Afinal, na poesia, o concreto nem sempre pode ser identificado com aquilo que se pode ver, tocar ou ouvir. Simões canta o canto da vida, canta o tudo e o nada, o tempo e o sonho e, assim, tece com teias de palavras, silêncio e imagens, uma poesia reveladora do imaginário humano. Constrói sua obra repleta de lirismo existencial, preenchendo os brancos e vazios da página com o canto vivaz da poesia, a partir de um exercício mágico e de uma alquimia verbal.

João Manuel Simões revela, pela magia dos versos, que a poesia lida com sentidos e sensações diferentes, porque a poesia apresenta os sentidos e os valores humanos transmutados em símbolos e imagens, o que faz com ela esteja relacionada ao universo onírico e imaginário. Em seus versos, João Manuel Simões faz o prodigioso exercício de alimentar a imaginação e, por isso, merece ser aclamado e reconhecido por seu justo valor: um poeta que faz poesia com o encanto de um mago e a habilidade de um artesão do verbo.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE JOÃO MANUEL SIMÕES

- SIMÕES, João Manuel. **Eu, sem mim**. Curitiba: Ed. do A., 1964.
- SIMÕES, João Manuel. **Poesia**. Curitiba: Ed. do A., 1967.
- SIMÕES, João Manuel. **Os labirintos do verbo: poesia**. Curitiba: Lítero-Técnica, 1973.
- SIMÕES, João Manuel. **Moderato Cantabile**. Curitiba, Lítero- Técnica,1975.
- SIMÕES, João Manuel. **Roteiro interior: poemas**. Curitiba: Lítero-Técnica, 1978.
- SIMÕES, João Manuel. **Suma poética**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- SIMÕES, João Manuel. **Rapsódia européia**. Curitiba: Lítero-técnica, 1980.
- SIMÕES, João Manuel. **Sonetos do tempo incerto**. Curitiba, Lítero- Técnica,1981.
- SIMÕES, João Manuel. **Cantoem mi(m) ou A secreta viagem**. Curitiba: Col. Academia Paranaense, 1982.
- SIMÕES, João Manuel. **Inscrições para os muros de Babilônia & Vôo com pássaros dentro**. Curitiba: Lítero-Técnica,1982.
- SIMÕES, João Manuel. **Alguns poemas para Drummond nos seus oitentanos**. Curitiba: Lítero-Técnica,1982.
- SIMÕES, João Manuel. **Guernica e outros quadros escolhidos de Picasso**. Curitiba, Lítero-Técnica,1982.
- SIMÕES, João Manuel. **Réquiem para Sete Quedas**. Curitiba: Lítero-Técnica,1982.
- SIMÕES, João Manuel. **Sintaxe do silêncio**. Curitiba: Lítero-Técnica, 1984.
- SIMÕES, João Manuel. **Rudepoema ou peregrinatio ad loca iníqua**. Curitiba: Lítero-técnica, 1985.
- SIMÕES, João Manuel. **Sonetos escolhidos**. Rio de janeiro: Philobiblion, 1986.
- SIMÕES, João Manuel. **Rapsódia mineira**. Curitiba, Lítero- Técnica,1987.
- SIMÕES, João Manuel. **Ode ao alferes Joaquim José da Silva Xavier**. 2. ed. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1987.
- SIMÕES, João Manuel. **Odes, elegias e outros poemas**. Brasília: Thesaurus, 1987.
- SIMÕES, João Manuel. **Poemas de um heterônimo cri(p)tico: homenagem a Fernando Pessoa**. São Paulo: Grafikor, 1988.
- SIMÕES, João Manuel. **Poemas da infância: antologia poética**. Curitiba: HDV, 1989.
- SIMÕES, João Manuel. **Micropoética**. Curitiba, Lítero- Técnica,1989.

- SIMÕES, João Manuel. **Lira de Dom Quixote**. Curitiba: Lítero-Técnica, 1992.
- SIMÕES, João Manuel. **Canto plural ou a Tentação de Ícaro**. Curitiba: HDV, 1990.
- SIMÕES, João Manuel. **Flauta mágica**. Curitiba: Lítero-Técnica, 1993.
- SIMÕES, João Manuel. **Cadeira Vazia**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1997.
- SIMÕES, João Manuel. **Armorial do verbo**. Curitiba: Edição do Autor, 2002.
- SIMÕES, João Manuel. **Sonetos do tempo onívoro**. Curitiba: Progressiva, 2004.
- SIMÕES, João Manuel. **A Álgebra do Canto**. Curitiba: Progressiva, 2006.

GERAL

- ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Tradução: Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1976.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 54. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução: Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ATEM, Reinoldo. **Panorama da Poesia Contemporânea em Curitiba**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1990. 263 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Curitiba, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In: Os Pensadores XXXVIII. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 2001a.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio: ensaios sobre a imaginação da matéria**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 2001b.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. **Memória, Linguagem e Identidade** – memória hoje. Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas. Ano 02, n. 03, 2003. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cead/morpheus>> Acesso em: 02 mai. 2006.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BENEVIDES, Artur Eduardo. A sintaxe do silêncio. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 29 dez. 1984.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

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

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

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário dos mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

CARNEIRO, David. Suma Poética. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 mai. 1979.

CASSIRER, Ernst. **Antropologia Filosófica**: Ensaio sobre o homem: Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana. Tradução: Dr. Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

CEMIN, Arneide Bandeira. **Bachelard – Imaginário e Modernidade: Ciência e Imaginação**. Labirinto – Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário. Universidade Federal de Rondônia. Ano I, n.3, outubro-dezembro 2001. Disponível em: <<http://www.unir.br/~cei/artigo33.html>. Acesso em: 27 abr. 2006.

CENTENO, Y. K. **Literatura e Alquimia**: ensaios. Editorial Presença, 19 – .

CESAR, Guilhermino. No reino da metáfora. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jan. 1983.

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

CAMPOS, Maria do Carmo. **A matéria prismada**: O Brasil de longe e de perto & outros ensaios. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

CAVALCANTI, Raísa. **O Mito de Narciso: O Herói da Consciência**. São Paulo: Cultrix, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva. 17. ed.

Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHIAMPI, Irlemar. **Fundadores da Modernidade**. São Paulo. Editora Ática, 1991.

COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem**: teoria da poeticidade. Tradução: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Biographia Literária: Excertos (1817). In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa**: coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983.

CRUZ, Antonio Donizeti da. **O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody**. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Letras, 2001. 2 v. Tese (Doutorado em Literatura). Porto Alegre, 2001.

CRUZ, Antonio Donizeti. A viagem de Cecília Meireles, Lila Ripoll e Helena Kolody: uma poética da travessia. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901/2001)**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

DARCIE, Bethoven Soares. **Reflexões sobre a Memória e o Imaginário**. Labirinto – Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário. Universidade Federal de Rondônia, UNIR. Ano II, n. 4, janeiro-dezembro de 2002. Disponível em: <<http://www.unir.br/~cei/artigo42.htm>. Acesso em: 27 abr. 2006.

DUBOIS, Claude-Gilbert. **O imaginário da Renascença**. Tradução: Sérgio Bath. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. **Mito, Símbolo e Mitodologia**. Tradução: Hélder Godinho e Vítor Jabouille. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995a.

DURAND, Gilbert. **A fé do sapateiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995b.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. 3.ed. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Tradução: Maria João Batalha Reis. Lisboa: Piaget, 2003.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução: Renée Eve Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução: Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESTEBAN, Claude. **Crítica da razão poética**. Tradução: Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FARIA, Octavio de. Suma Poética, de J. M. Simões. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 10 dez. 1978.

FILHO, Hildeberto Barbosa. Simões, poeta sempre, um tecelão de assombros. **O Norte**, João Pessoa – PB, 19 set. 1993.

FILHO, A. Tito. Caderno de Anotações. **Jornal do Piauí**, Teresina, 17 dez. 1981.

FREITAS, Edinaldo Bezerra. **Entre a Poesia das Imagens e o Imaginário da Criação**: A Ronda Noturna de Bachelard. Labirinto – Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário: Universidade Federal de Rondônia, UNIR, Ano I n. 2 – Julho-Setembro de 2001. Disponível em: <<http://www.unir.br/~cei/artigos8.html>>. Acesso em 27 abr. 2006.

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

GARCIA, Wladimir. **Poesia e Existência**. Boletim de Pesquisa – NELIC, n. 8/9. Ilha de Santa Catarina, março de 2006. Disponível em: <<http://www.ccl.ufsc.br/~nelic/boletim8-9/wladimirgarcia.htm>>. Acesso em 26 abr. 2006.

HAMBURGER, käte. **A lógica da criação literária**. Tradução: Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEGEL. **Estética. Poesia**. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HUIZINGA, Johan. A poesia e o jogo. In: _____. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1990.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística. Poética**. . São Paulo: Perspectiva, 1970.

KOLOGY, Helena. **Viagem no espelho**. 2. ed. Curitiba: Criar Edições, 2004.

LIMA, José Lezama. **A Dignidade da Poesia**. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ática, 1996.

LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

LYRA, Pedro. **Sincretismo: a poesia/a geração 60**: introdução e antologia. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Tradução: Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1995.

MALRIEU, Philippe. **A construção do imaginário**. Tradução: Susana Sousa e Silva. Lisboa: Piaget, 1996.

MARTINS, J. Cândido. **Campos do Imaginário de Gilbert Durand**. Labirinto – Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário, UNIR – Universidade Federal de Rondônia. Ano I n.1 – Abril-Junho 2001. Disponível em: <<http://www.unir.br/~cei/resenhas.html>>. Acesso em: 21 nov. 2005.

MARTINS, Wilson. Poetas do Paraná. **Jornal do Brasil**, Sábado, 19 mar. 1994.

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

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na Literatura**. Tradução: Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MONFARDINI, Adriana. **O Mito e a Literatura**. Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, vol 5, 50-61, 2005. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>>. Acesso em: 26 abr. 2006.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Tradução: Edgard de Assis Carvalho. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

NEUKIRCHEN, Clarice Braatz Schmidt. **Tempo e Memória na lírica de Adélia Maria Woellner**. Cascavel, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 211 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Mestrado em Letras), Cascavel 2006.

NEVES, Josélia. **Reflexões sobre a Ciência do Imaginário e as contribuições de Durand: um olhar iniciante**. Labirinto: Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário. Universidade Federal de Rondônia, UNIR. Ano I n.2 – julho-setembro 2001. Disponível em: <<http://www.unir.br/~cei/artigo23.html>>. Acesso em: 27 abr. 2006.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre a arte e a literatura**. Tradução: Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PESSOA, Fernando. **Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias**. 2. ed. Lisboa: Ática, 1973.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PUGLIELLI, Hélio de Freitas. Infância sem demagogia. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 25 fev. 1989.

- RAMOS, Ribeiro. A poesia vem do Paraná. **O povo**, Fortaleza, 06 jun. 1982.
- RAMOS, Ribeiro. Dom Quixote troca a lança pela lira. **Gazeta do Povo**, Curitiba, set. 1992.
- SAMWAYS, Marilda Binder. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba: HDV, 1988.
- SANTOS, Pompília Lopes dos. **Sesquicentenário da Poesia Paranaense**: Antologia. Governo do Paraná – Secretaria da Cultura e do Esporte, 1985.
- SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- SHELLEY, Percy B. Defesa da poesia (1821). In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SIMÕES, João Manuel. **Algumas notas breves sobre a poesia**. Curitiba: Lítero-técnica, 1991.
- SIMÕES, João Manuel. **Clareza e mistério da criação literária**: ensaios. Curitiba: Lítero-técnica, 1978.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- STRÔNGOLI, Maria Thereza de Queiroz Guimarães. Metáfora: encruzilhada de signos e símbolos. **Revista da Anpoll** – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. n. 12. p. 1-345. São Paulo. Jan./jun. 2002.
- TREVISAN, Armindo. **Reflexões Sobre a Poesia**. Porto Alegre: InPress, 1993.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VILELA, Arriete. **Vadios afetos**. Maceió: Gazeta de Alagoas, 1999.
- VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Psicologia da arte**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.