UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LEONILDO CERQUEIRA MIRANDA

O DEUS NA AMPULHETA:
O IMAGINÁRIO DO MEDO EM TORNO DO TEMPO NA POESIA DE ROBERTO PONTES

FORTALEZA
2025

LEONILDO CERQUEIRA MIRANDA

O DEUS NA AMPULHETA:
O IMAGINÁRIO DO MEDO EM TORNO DO TEMPO NA POESIA DE ROBERTO PONTES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Drª Elizabeth Dias Martins

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M644d Miranda, Leonildo Cerqueira.
O deus na ampulheta : O imaginário do medo em torno do tempo na poesia de Roberto Pontes / Leonildo Cerqueira Miranda. – 2025.
297 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2025.
Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.

1. Tempo. 2. Medo. 3. Imaginário. 4. Resíduo. 5. Roberto Pontes. I. Título.

CDD 400

LEONILDO CERQUEIRA MIRANDA

O DEUS NA AMPULHETA:
O IMAGINÁRIO DO MEDO EM TORNO DO TEMPO NA POESIA DE ROBERTO PONTES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 26/02/2025

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª Drª Elizabeth Dias Martins (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

_____

Prof. Dr. Franciso Vicente de Paula Júnior
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)

_____

Prof. Dr. Marcos Paulo Torres Pereira
Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)

_____

Profª Drª Mary Nascimento da Silva Leitão
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

_____

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

_____

Prof. Dr. Yuri Brunello
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao meu amado filho Ulisses, por cuja existência eu me prolongo no tempo e desafio a eternidade.

AGRADECIMENTOS

À Doutora Elizabeth Dias Martins pela comprometida orientação, acompanhamento e amizade, tendo sido grande colaboradora no amadurecimento das ideias e na condução desta pesquisa.

Aos Doutores João Paulo Pimenta (USP) e Rafael Campos Quevedo (UFMA) pelos valiosos contributos dados a este trabalho durante a banca de qualificação.

À Doutora Mary Nascimento da Silva Leitão (UECE) e aos Doutores Francisco Vicente de Paula Júnior (UVA), Marcos Paulo Torres (UNIFAP), Rafael Campos Quevedo (UFMA) e Yuri Brunello (UFC) pela disposição em apreciar e colaborar com nossa pesquisa, compondo a banca de defesa da tese.

Ao Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural — GERLIC pelas trocas e enriquecimento de ideias, pontos de vista e concepções em torno do que nos congrega enquanto pesquisadores: a literatura.

À Universidade Federal Rural do Semi-Árido — UFERSA/RN, pelo afastamento concedido a mim enquanto docente, possibilitando minha dedicação integral ao processo de pesquisa.

Ao poeta Roberto Pontes por sua história de vida em prol da liberdade e da poesia, com a qual se inscreve de modo duradouro na literatura brasileira e a engrandece. A ele também por me ter feito, através da palavra poética, compreender um pouco mais sobre o tempo e sobre a condição humana diante de Cronos.

A Ana Carolina de Sena Rocha e Victória Pereira Vasconcelos de Abreu pelo convívio amigo sempre tão especial e atemporal.

A minha mãe, Heroni, e meu pai, Pedro Jorge, pelo que abdicaram ontem para que eu pudesse conquistar hoje.

A Thaís Saraiva Leão, amada companheira, pelo apoio firme e incondicional de toda hora, e cujo amor é refúgio desse tempo que corre irrefreável.

A Deus. Por tudo. *Ad aeternum*.

“Contemplo/ o templo/ do ‘Tempo/ Que voa’”
(Guilherme de Almeida, 2010, p. 54)

“E o tempo me devora em marcha resoluta”
(Baudelaire, 2011, p. 67)

“Tens a medida do sonho?/ Tens o número do Tempo?” (Hilda Hilst, 2004, p. 100)

“um centimilionésimo de um bilionésimo de um bilionésimo de um bilionésimo de um bilionésimo de segundo” (Escala de Planck)

“Aproveite./ Ele está passando!”
(Roberto Pontes)

RESUMO

Esta tese aborda duas obras poéticas de Roberto Pontes, *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*, publicadas em volume único, em 2012. O conjunto de imagens de que Pontes lança mão para compor seus textos apontam para concepções acerca do tempo que o relacionam a ideias de passagem, destruição, onipotência e morte. Nas duas obras, essas concepções são expressas através de simbologias, arquétipos, recursos estéticos e linguísticos, como as estações do ano, a rugosidade da pele como sinal do envelhecimento, o esqueleto com a goiva, a esfinge enigmática pronta para devorar vítimas ou as metáforas e alegorias mobilizadas para a elaboração simbólica e para o mascaramento personificado. Tudo isto se organiza sob dois *topoi* principais vinculados à tradição horaciana do gênero tópico do *Carpe diem*: *tempus fugit*, ou tempo foge; e *persona temporis*, ou a personificação do tempo, forma tópica proposta nesta pesquisa a partir da identificação desse recurso frequente nas composições de Roberto Pontes e outras manifestações artísticas. No bojo desses modos de conceber a categoria temporal, jaz, por conseguinte, um traço mental de medo, uma vez que a passagem do tempo é motivo de transformação e destruição do ser, impelido constante e ininterruptamente para a própria aniquilação. Logo, o medo do tempo é o temor da morte. Constatando-se isto, erigiu-se a tese a ser trabalhada, qual seja: a de haver nas obras ponteanas indicadas um imaginário residual de medo em torno da matéria temporal, pois tempo é finitude e morte. Para análise e comprovação deste imaginário nos textos de Pontes, utilizou-se o método investigativo comparativista, aliado à Teoria da Residualidade, evidenciando-se como o elemento temporal foi pensado por diferentes povos, filósofos, artistas e cientistas ao longo dos séculos, estabelecendo toda uma tradição ocidental em torno do tema e favorecendo a constituição de um imaginário coletivo a respeito da temporalidade. O aporte teórico que possibilitou as análises e fundamentou as argumentações sobre o tempo constituiu-se de autores como Platão (2011), Aristóteles (1995), Santo Agostinho (2002), Bergson (2020), Heidegger (2015), Rovelli (2018) e Pimenta (2021). Quanto às discussões conceituais relativas a imaginário e medo, recorreu-se aos estudos de Durand (2012), Jung (2014), Wunenburger (2007), Espig (2004), Bauman (2022) e Delumeau (2009). No campo da residualidade, destacaram-se os de Martins (2015), Torres (2016), Leitão (2018) e Pontes (2020).

PALAVRAS-CHAVE: tempo; medo; imaginário; resíduo; Roberto Pontes.

ABSTRACT

This dissertation examines two poetic works by Roberto Pontes, *Lições de Tempo* and *Os Movimentos de Cronos*, published in a single volume in 2012. The collection of images employed by Pontes to compose his texts points to conceptions of time that relate to notions of transience, destruction, omnipotence, and death. In both works, these conceptions are expressed through symbols, archetypes, and aesthetic and linguistic devices, such as the seasons of the year, the roughness of the skin as a sign of aging, the skeleton wielding the scythe, the enigmatic sphinx poised to devour its victims, and the metaphors and allegories used for symbolic elaboration and personified masking. All of this is structured around two principal *topoi* linked to the Horatian tradition of the topical genre of *Carpe diem*: *tempus fugit*, or time flees, and *persona temporis*, or the personification of time, a topical form proposed in this research based on the identification of this recurring device in the works of Roberto Pontes and other artistic manifestations. Embedded in these ways of conceptualizing the temporal category lies a mental trace of fear, as the passage of time works as a catalyst for transformation and destruction of being, propelling it constantly and uninterruptedly toward annihilation. Thus, the fear of time is ultimately the fear of death. Recognizing this, the thesis to be developed is as follows: the works of Roberto Pontes reflect a residual imaginary of fear surrounding the matter of time, as time signifies finitude and death. To analyze and demonstrate this imaginary in Pontes's texts, a comparative investigative method was employed, combined with the Theory of Residuality, highlighting how the temporal element has been conceptualized by various peoples, philosophers, artists, and scientists throughout the centuries. This approach establishes an entire Western tradition on the theme, fostering the formation of a collective imaginary regarding temporality. The theoretical framework enabling the analyses and supporting the arguments about time includes authors such as Plato (2011), Aristotle (1995), Saint Augustine (2002), Bergson (2020), Heidegger (2015), Rovelli (2018), and Pimenta (2021). For the conceptual discussions concerning imaginary and fear, the studies of Durand (2012), Jung (2014), Wunenburger (2007), Espig (2004), Bauman (2022), and Delumeau (2009) were utilized. In the field of residuality, the works of Martins (2015), Torres (2016), Leitão (2018), and Pontes (2020) were particularly prominent.

KEYWORDS: time; fear; imaginary; residue; roberto Pontes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadro de natureza morta 226
Figura 2 – Quadro de natureza morta 227
Figura 3 – *Persona temporis* (ser alado) 247
Figura 4 – *Persona temporis* (morte) 253
Figura 5 – *Persona temporis* (morte com ampulheta) 254
Figura 6 – *Persona temporis* (ser alado com foice) 256
Figura 7 – Capa de *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos* 261
Figura 8 – *Persona temporis* (fera devoradora – Cérbero) 263
Figura 9 – *Persona temporis* (fera devoradora – Saturno 1) 265
Figura 10 – *Persona temporis* (fera devoradora – Saturno 2) 266

SUMÁRIO

1 INCURSO 10

2 ROBERTO PONTES: TRAJETÓRIA E CRIAÇÃO POÉTICA 24

3 SOBRE CONCEITOS E METODOLOGIA 44

3.1 Constituindo os objetos de estudo, a fundamentação teórica e a metodologia 44

3.2 Imaginário: sistema coerente de imagens 52

3.3 Mentalidade: matriz geradora de arquétipos e imaginários 54

3.4 Estabelecimento da hipótese e da tese da pesquisa 60

3.5 Arquétipos e símbolos 61

3.6 A construção de imaginários, segundo Gilbert Durand 64

3.7 O *topos* literário 67

4 CRONOS, O DEUS NA AMPULHETA 79

4.1 Tentativas de apreensão do Tempo 79

4.2 O poeta, a ampulheta e o deus 106

5 MEDO: TRAÇO MENTAL DE SOBREVIVÊNCIA E AUTOCONSERVAÇÃO 131

6 O IMAGINÁRIO DO MEDO EM TORNO DO TEMPO NA POESIA DE ROBERTO PONTES 149

6.1 O tempo ameaçador: *Lições de Tempo* e o *tempus fugit* 150

6.1.1 Viver é morrer: consciência da finitude e dinâmica paradoxal do tempo 173

6.1.2 O tempo é a medida da mudança: degradação e envelhecimento 187

6.1.3 Eu-tempo: a natureza cíclica e a eternização pela poesia 201

6.2 O tempo ameaçador: *Os Movimentos de Cronos* e o *topos persona temporis* 214

6.2.1 Os seis movimentos 221

6.2.2 Ocorrências da persona temporis *ou As máscaras do tempo* 245

7 DECURSO 269

REFERÊNCIAS 276

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ROBERTO PONTES 285

1 INCURSO

Esta pesquisa constrói-se a partir do estudo de duas obras poéticas, *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*, da autoria de Roberto Pontes, poeta natural de Fortaleza – Ce, pertencente à Geração 60 da poesia brasileira, tendo sido membro fundador do SIN (1967 - 1968), grupo artístico atuante na capital cearense durante seu breve, mas profícuo período de um ano de existência.

As obras eleitas para nossa investigação foram publicadas no início da década passada, em 2012, pela editora Ibis Libris, em volume único e em edição bilíngue (português e espanhol), sendo as últimas do "arco de confirmação"[1] da trajetória do poeta, o que lhes coloca em um lugar de especial atenção para a crítica, não só por estarem localizadas em um ponto de intersecção entre duas fases da geração a que o poeta pertence (confirmação e retirada); muito mais por seu nível de maturidade estética, formal e temática demonstrada nos textos que compõem o volume.

Resgatados pelo autor definitivamente de sua escrivaninha naquele ano, os textos de *Lições de Tempo* e de *Os Movimentos de Cronos* são um projeto existente desde os anos de 1972, conforme o poeta revela no prólogo do volume, e cujo intuito era dar a *Lições de Espaço*, publicado em 1971, um par com que dialogasse e representasse o veio filosófico e instaurasse em sua poesia a preocupação com dois dos aspectos mais essenciais vida: espaço e tempo, categorias pelas quais somos atravessados, e sem as quais seria difícil imaginar qualquer tipo de existência, pois somos frutos de seu entrecruzamento e dele não podemos nos desvencilhar senão pela morte:

> [...] o tempo e o espaço convenceram-me de que todos os seres são produto do cruzamento de duas linhas vertentes, isto é, as próprias categorias em comento. E o ponto no qual elas se cortam é onde começa a existência dos homens e das coisas. (PONTES, 2012, p. 10)

[1] O poeta e crítico Pedro Lyra (1945 – 2017) estudou a Geração 60 da poesia brasileira e propôs um escalonamento dividido em intervalos de 20 anos para cada fase de uma geração de artistas (nascimento, estreia, vigência, confirmação e retirada). Sucedendo o período de vigência, quando os poetas estão no auge das suas produções e, com isso, vão ganhando seu espaço, o "arco da confirmação" relaciona-se ao momento de progressivo estabelecimento do poeta e de sua obra enquanto referências de determinada geração, o que acontece definitivamente na etapa seguinte, a de retirada, quando a tendência é a de arrefecimento da sua produção e de elevação à condição de cânone. Adiante, no capítulo "Roberto Pontes: trajetória e criação poética", esmiuçaremos as ideias de Lyra, aplicando-as à Obra de Roberto Pontes.

Embora houvesse esboçado o lançamento dessas obras àquela época, o próprio poeta compreendia não estarem prontas para a publicação; de modo que, por quatro décadas ainda, tais poemas permaneceram inéditos, em processo de maturação, dando às composições de ambos os títulos o necessário e contínuo trabalho de reelaboração poética característico do modo de compor de Roberto Pontes. Na entrevista que realizamos com o poeta, assim ele explicou o motivo da demora na publicação das duas obras: “Esperei bastante, é exato, para ter certeza de que meu compromisso com a linguagem poética estava ajustado, correto, e os meus versos observavam o preceito ‘ter o que dizer’ ao meu semelhante.” (PONTES, 2025, APÊNDICE A, p. 285). O resultado foram poemas de elevada extração, em que cada verso está carregado de profundas reflexões em torno da matéria temporal, recorrendo a metáforas e alegorias para representar o tempo em si ou os processos a ele associados.

A primeira obra, *Lições de Tempo*, divide-se em três livros: “Tempo do Fui”, “Tempo do Sou” e “Tempo do Serei”, cada qual iniciado por uma epígrafe diferente e composto por dezenove poemas. Ao final do terceiro livro, há também um epitáfio que fala sobre o processo de transformação como aquilo deixado pelo tempo. A metamorfose aí surge indicando a efemeridade da existência, o que converge com a ideia de tempo destrutivo que estará presente neste trabalho.

Por sua vez, *Os Movimentos de Cronos* é longo poema de quatrocentos versos, vazado em décimas de rimas livres e métrica variada, cujo título é já o anúncio do dinamismo inerente à passagem ininterrupta do tempo e a ênfase neste aspecto de fluidez é reforçada pela divisão do texto em “seis movimentos”; que como passos na dança de Cronos, marcam seus atributos: passagem, morte, onipotência e onipresença, destruição, incognoscibilidade e dor. Tudo isso tratado sob um tom elegíaco que reforça a ideia de tempo enquanto elemento a ser temido por nós.

Próprio de um artista consciente de seu trabalho, a espera paciente é característica do método artesanal de Pontes, para quem a palavra é artefato de máxima importância. Por isso, toda composição sua, antes de publicada, é rigorosamente repensada, lapidada e submetida ao Tempo, senhor soberano.

Tendo isso em vista, o capítulo “Roberto Pontes: trajetória e criação poética” pretende abrir caminho no fluxo de nossas discussões, permitindo-nos compreender desde já os princípios e a trajetória de criação poética do autor. Para tanto, lançaremos mão do livro

Poesia Insubmissa Afrobrasilusa[2] (1999), do próprio Roberto Pontes, e de *Sincretismo – A Poesia da Geração-60* (1995), de Pedro Lyra. Com esses estudos, além de explorarmos com detida atenção as diferentes nuances do projeto poético de Pontes, como a artesania verbal e a fala insubmissa, caracterizada pelo compromisso ético e político da palavra; também poderemos situá-lo em relação à historiografia da poesia brasileira, a partir do contexto geracional em que surge, traçando justificada aproximação entre a constituição política, social e humana do homem e a construção de um projeto de obra convergente com valores éticos, humanos, políticos e sociais.

Feita a apresentação do poeta e de seu programa criativo, o capítulo seguinte denominado "Sobre Conceitos e Metodologia" será reservado para esclarecer alguns termos essenciais para o desenvolvimento da pesquisa, bem como apresentar os fundamentos teóricos e metodológicos que embasarão todo o trabalho.

No título desta tese, há três vocábulos de suma importância: imaginário, medo e tempo. Como âncoras lançadas ao mar, essas palavras cumprem o papel de pontos de apoio, a partir dos quais se fixam as discussões norteadoras da pesquisa. Por esse motivo, cada um dos conceitos será desenvolvido de maneira mais particular e aprofundada em um capítulo ou tópico ao longo do texto, favorecendo a perspectiva eleita para abordagem de nossos objetos de estudo: a da existência de um repertório de imagens de medo associadas a concepções humanas do tempo.

Assim, tomando o conceito de imaginário enquanto complexa rede de elaborações imagéticas e simbólicas — nascida das experiências humanas, mas também conformadora delas — e articulando isto à ideia de que o medo é um sentimento universal compartilhado pelos seres humanos, expresso de diferentes maneiras — dimensão simbólica —, poderemos estabelecer a existência de um imaginário do medo. E sendo fundamental esclarecer a relação de temor expressa por esse imaginário, evocaremos o terceiro elemento compositor da tríade, o tempo, aquele que se teme, pois é elemento nocivo à existência.

Essa articulação far-se-á necessária porque, em nossa hipótese, as referidas obras de Roberto Pontes evidenciam justamente a relação entre o tempo e as percepções de medo que se tem dele, ou seja, as formas de manifestação desse sentimento universal e antigo. A

[2] O estudo *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* foi dissertação de Mestrado de Roberto Pontes, defendida em 1989, a primeira do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, e publicada em 1999, no formato de livro. É nela que o autor sistematiza o conceito de "poesia insubmissa", entendido como o agir poético e político na realidade observada pelo poeta, através da poesia. O poema de caráter insubmisso expressa o desejo de intervir e mudar o contexto social, por meio da denúncia das desigualdades e da opressão.

partir disso, podemos estabelecer o objetivo de nossa pesquisa, que é o de investigar a presença deste conjunto de formas — o imaginário — nos poemas ponteanos, enquanto resíduos de um traço mental de medo. Tais resíduos são expressos através de símbolos e imagens variadas que remetem à experiência negativa do ser humano em face do tempo, que é passageiro, destrutivo e indomável.

No mencionado capítulo, portanto, discutiremos noções de imaginário e termos a ele relacionados, como os de símbolo, arquétipo e *topos* literário, pelas perspectivas de autores como Carl G. Jung (2014), Gilbert Durand (2012), Jean-Jacques Wunenburger (2007), Márcia Janete Espig (2004) e Ernest Robert Curtius (2013), para citar apenas alguns deles.

Na mesma seção, dedicaremos algumas linhas também para explicarmos o processo de elaboração da hipótese e da tese de nosso trabalho, nascidas a partir das provocações suscitadas pelas obras de Pontes eleitas como foco da pesquisa em sua relação com os conceitos que deverão ser esclarecidos naquela altura do texto.

Outro ponto essencial a ser abordado no capítulo é a principal base teórica utilizada por nós, a Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes[3] no final do século XX, cujo princípio fundamenta-se na permanência de resíduos culturais que atravessam diferentes épocas, civilizações ou grupos sociais, adaptando-se a novos contextos, revestindo-se, para tanto, de novas roupagens, ou seja, manifestando-se de maneiras diferentes; mas, conservando sua natureza essencial, que remete a um dado mental de difícil modificação, conforme nos ensina Pontes (2020). Essa capacidade de adaptação e de

[3] Ao elegermos as obras de Roberto Pontes e estudá-las sob a perspectiva da Teoria da Residualidade, podemos estranhar, a princípio, que o autor em estudo seja também o sistematizador da teoria. No entanto, para nós, esse fato não desabona a investigação proposta, uma vez que é fundamental, na pesquisa literária, separarmos a figura do poeta da figura do cientista. O primeiro compõe livremente por processos criativos nascidos de sua percepção poética do mundo, eivada de subjetividade; o segundo, prezando pela objetividade, racionaliza os fenômenos, submetendo-os a rigorosa observação e análise científica. Vale registrar ainda que, conforme o próprio pesquisador costuma afirmar em suas palestras e escritos, a referida teoria é uma sistematização de conceitos já existentes, até então dispersos, mas agora organizados e integrados, de modo a colaborarem para a descrição de um fenômeno cultural recorrente, a residualidade. Outrossim, sendo lançadas as bases de sua sistematização por Roberto Pontes no início do século, hoje a teoria já conta com inúmeros pesquisadores que dela se apropriaram e, com isso, deram também o seu contributo, aprofundando e ampliando seus conceitos e aplicações. Dito isso, convém pontuar que a escolha da Residualidade como escopo teórico é fruto de nossa constatação da presença nas obras ponteanas de um imaginário tal que se mostrou fértil campo para nossa pesquisa, pois, entendido ele como atualização de traços de mentalidade acerca de determinado assunto — no caso, o tempo —, é a via da Residualidade que lhe pode dar uma análise devidamente aprofundada. Portanto, compreendemos que o estudo realizado sob a perspectiva residualista não interfere negativamente na observação e análise dos aspectos propostos nesta tese, apenas pelo fato de coincidirem na mesma pessoa o poeta e o sistematizador da teoria; inclusive porque, apesar de a Residualidade ser o arcabouço teórico principal, nossa tese não se restringe a ela, pois conta ainda com outros tantos estudiosos e teorias.

perpetuação do resíduo é o que se denomina de cristalização, compreendida por Elizabeth Dias Martins (2015) como processo de polimento e recriação estética, possibilitado pela apropriação do sujeito sobre o repertório cultural coletivo de que dispõe. A este repertório coletivo, por sua vez, Mary Leitão (2018) chamou de "círculo residual", para referir-se ao conjunto de práticas socioculturais a que somos expostos pelos outros que nos rodeiam ao longo da vida, no constante processo de endoculturação.

No tocante ao nosso trabalho, por conseguinte, é fundamental recorrer ao procedimento comparativista, conforme demonstraremos, haja vista ser necessária a comparação das obras poéticas em estudo com certa tradição científica, filosófica, literária e artística de modo geral sobre o tempo, a fim de comprovarmos a hipótese de nossa tese, que vincula o tempo ao traço mental residual do medo, expresso através de um imaginário compartilhado pelo Ocidente.

A dimensão do medo do tempo não costuma ser objeto de reflexão cotidiana, pois, a princípio, o tempo é algo ordinário, presente na vida de todos, aparentemente fácil de ser medido, bastando, para tanto, que se olhe para o visor do relógio suspenso na parede, atado ao braço ou exposto na torre de uma igreja. É ele também natural e rotineiramente referido por qualquer pessoa, seja porque esteja "cedo para fazer uma ligação" ou "tarde para voltar para casa caminhando sozinho". Pelo tempo organizamos nossas vidas desde a perspectiva mais particular e, portanto, individual até a mais geral, considerando a conformação social, histórica e mesmo geológica/natural.

O ritmo de vida de cada pessoa está alinhado à disposição de tempo que lhe cabe diariamente. Cada um despende um naco do seu tempo diário para desempenhar diferentes tarefas condicionantes da rotina, como: dormir, despertar, alimentar-se, vestir-se, higienizar-se, trabalhar, exercitar-se, distrair-se e divertir-se. Porém, esse tempo individual está inserido em outro, de ordem social e definidor do ritmo geral. A partir dele, a nossa organização temporal particular é estabelecida, sobretudo na modernidade, em que o tempo do trabalho impera como o centro de nossas existências, a ponto de sua importância sobrepor-se à de qualquer outra forma de "gasto temporal", conforme explicita Sandra Pesavento:

> A introdução de um novo processo de trabalho e de um novo processo de acumulação, no advento do capitalismo, marcou uma alteração fundamental. Para usar uma linguagem figurada, o sino que acordava "Frére Jacques" marca um tempo diferente do apito da fábrica ou do relógio ponto que regula a jornada do operário...
> Esta mudança não é devida apenas a uma questão de tempo (para fazer um trocadilho), de decorrência de tempo, mas sim de uma alteração na

> percepção do tempo que decorre de uma transformação na vida social dos indivíduos. [...] o novo sistema divide e recompõe as tarefas, encadeando-as e reorientando o processo na direção de um produto final. (PESAVENTO, 1990, p. 16).

Como vimos, o tempo social define o individual. Muito frequentemente o homem moderno, submetido ao sistema capitalista, sacrifica tempos de lazer ou descanso em favor de relatórios, reuniões e horas extras. De modo contrário — aliás, é socialmente interdito —, ele não deixa de comparecer à segunda-feira de trabalho porque decidiu passear no parque. É natural e esperado que um sujeito dedique uma parte demasiado importante de sua vida ao trabalho, considerando a semana laboral composta por seis dias — dos quais cinco, a propósito, são chamados *úteis*. Isso revela como nossa sociedade organiza o tempo e como atribui valores para as formas de gastá-lo.

Conforme o excerto há pouco dado, Sandra Pesavento (1990) associa esse modo de percepção temporal ao fortalecimento do capitalismo, que incutiu a noção de utilidade no imaginário da sociedade atual, para quem a vida agora é uma busca desenfreada por produtividade, pois o tempo passa a ser dinheiro e, no sistema econômico vigente, isso vale muito. Bem mais que o passeio no parque em plena segunda-feira. A visão é corroborada por Raquel Glezer, ao afirmar que, nessa forma econômica, o tempo deixa de ser compreendido enquanto um dom que se recebe de Deus ou da natureza para ser encarado como uma espécie de senhor que domina e escraviza: “[...] os seres humanos estão escravizados ao Tempo, são seus servidores e, quanto mais ocupado o tempo, tanto mais importante social e economicamente o homem é.” (GLEZER, 1990, p. 13). O “tempo industrial”, como chama Ronilda Ribeiro (1990), caracteriza-se, assim, a partir de três aspectos: controle do trabalhador, divisão do trabalho e disciplina; e estabelece dois tempos separados: o do empregado e o do sujeito, estando este segundo sobrepujado por aquele. O tempo pessoal fica, então, relegado a segundo plano e a uma dinâmica de adaptação, pois somente é possível desfrutá-lo quando e na forma permitida pelo primeiro.

Nessa esteira, conforme o historiador João Paulo Pimenta demonstra em seu *Livro do Tempo. Uma História Social* (2021), a precisão cada vez maior da medição do tempo incentivada pelo crescente contato e comércio entre diferentes e distantes civilizações resultou na hora mundial unificada, favorecendo o estabelecimento de um tempo dominante do mercado, que findou por subjugar as demais formas. O mundo passou a regular-se a partir da medida do trabalho, como constatamos na seguinte reflexão de Pimenta:

> Aos poucos, o mundo todo foi se sincronizando em torno de uma espécie de imenso e global relógio perpétuo, cada vez mais preciso e dominador, resultando, no final do século XIX, na hora mundial unificada. Os tempos da natureza e da religião foram sendo confinados a rincões menores das vidas das pessoas [...]. (PIMENTA, 2021, p. 284)

Como notamos, recente é a experiência que hoje temos de um mundo inteiro temporalmente sincronizado. Atuais medições de tempo dão-nos a ilusória sensação de que a história do universo, do planeta e da humanidade desenrolou-se até aqui sobre uma linha reta com intervalos nomeados por nós, a partir de estritas questões culturais que dizem respeito apenas a determinada parcela de indivíduos que, por forças socioculturais, dominaram o discurso histórico. Um dos exemplos mais evidentes disso é a divisão a.C./d.C., que biparte a história universal em dois tempos, tomando como marco zero o nascimento de Jesus Cristo.

Com a predominância do cristianismo no Ocidente, tornou-se comum uma compreensão escatológica da história, vista como sucessão linear com destino a um fim, o qual estaria associado ao retorno de Cristo e o julgamento final, que poria termo a tudo e a todos. O nascimento de Jesus seria, assim, o início da "caminhada da humanidade em direção à Salvação." (PIMENTA, 2021, p. 233). Com a sua volta, inaugurar-se-ia novo mundo e, consequentemente, nova história; dessa vez, com o selo da eternidade e reservada apenas aos eleitos segundo os critérios da doutrina cristã.

De acordo com João Paulo Pimenta, esse sistema de contagem fora criado por Dionísio Exíguo (475 – 544), um monge a quem o papa João I (470 – 526) delegara a tarefa de definir as datas da Páscoa nos anos seguintes. Vale dizer que o novo sistema proposto fora elaborado somente no século VI d. C., trazendo consigo duas controvérsias essenciais: a precisão da data e a veracidade do próprio fato, o nascimento de Cristo, dada a distância temporal do novo sistema e seu evento originário. Como atestar as duas coisas seis séculos depois, em uma época de complicados e nem sempre tão seguros registros históricos?

Não obstante, o referido método de contagem foi sendo paulatinamente difundido e adotado, embora sempre tenham existido outras formas de cálculo e datação. Na maioria delas, aliás, o método se assemelha, pois costuma-se eleger algum evento de importância histórica para determinada cultura e, a partir dali, inicia-se a contagem cronológica. São exemplos disso, conforme levanta Pimenta, a contagem feita na Roma antiga, considerando seu ponto de partida a fundação da cidade; a contagem iniciada com a conquista da Península Ibérica por Roma; a contagem muçulmana considerando os governos de califas ou, mais recentemente, a contagem do calendário republicano, criado com a Revolução Francesa, e cujo início se dava em 22 de setembro de 1792, sendo este o ano 1.

Apesar de diferentes e variadas maneiras de contagem do tempo, das quais as citadas são parca amostra, o sistema cristão de Dionísio alcançou importância tal que, inclusive no contexto histórico e científico, passou a servir de parâmetro para as datações, mesmo as mais remotas, tanto no âmbito civilizacional como no natural, em que o cristianismo sequer faria sentido, senão apenas dentro de uma "orientação providencialista" da história, para usar expressão de Pimenta. Nas suas palavras:

> O triunfo gradual e sinuoso do sistema a.C./d.C., mesmo sem ser absoluto, é uma das redefinições mais importantes da história social do tempo: ele significa o estabelecimento de uma cronologia de fundamentos cristãos inclusive em histórias não cristãs ou desprovidas de qualquer orientação providencialista. Essa cronologia se impôs até mesmo no estudo de passados muito remotos — como os primórdios das histórias egípcia e mesopotâmica — para as quais as datações tendem a ser mais arredondadas em comparação com passados mais recentes, que recebem datações mais precisas. (PIMENTA, 2021, p. 235).

A diversidade de modos de contagem do tempo está ligada também à variedade de calendários produzidos pela humanidade ao longo de sua existência, nas diferentes localizações e com peculiares concepções de vida e interesses políticos e econômicos. João Paulo Pimenta considera o calendário um reflexo desses aspectos sociais, pois revelam a tentativa de controle do passado, do presente e do futuro.

Por serem um reflexo social, é comum que cada povo tenha usado seu próprio sistema de calendários, considerando as forças dominantes de cada contexto. Pimenta menciona ainda o isolamento no qual viviam as civilizações antigas — consideravelmente distantes umas das outras — como fator favorável à criação de modos particulares de regulação temporal. É apenas com o calendário juliano, instituído no século I a. C. pelo imperador romano Júlio César (100 – 44 a. C.), que cada vez mais um maior número de povos começa a convergir na contagem dos meses, semanas e dias, dada a larga expansão e imposição cultural romana.

Com a expansão mercantilista europeia séculos depois, esse tipo de difusão cultural ganhou ainda mais alcance, daí a relativa ligeira adoção do calendário gregoriano em boa parte do mundo. Criado em 1582, sob o papado de Gregório XIII (1501 – 1585), o referido calendário fora elaborado com o fito de corrigir os equívocos do cálculo juliano, ajustando melhor os ritos da igreja católica e os ciclos naturais, a exemplo, sobretudo, da Páscoa cristã em sua relação com o equinócio da Primavera, a principal motivação religiosa para a reforma. Mas, a sua dominação ultrapassou os meros limites religiosos e redesenhou a

concepção temporal em perspectiva jamais alcançada. No processo de expansão mercantilista, a Europa promoveu a globalização do sistema gregoriano, tornando-o dominante até hoje:

> Esse calendário se tornou o mais poderoso e abrangente de todos apenas porque resultou de uma economia-mundo expansionista e conquistadora: a Europa do século XVI, mercantil e cristã, e que começou a se afirmar sobre outras partes do globo em meio ao próprio processo de constituição do mundo capitalista global, com seus valores culturais correspondentes, inclusive suas maneiras de pensar e viver o tempo. (PIMENTA, 2021, p. 87)

Embora tenha triunfado de maneira geral, de modo que todas as relações entre mercados e nações passaram a ser orientadas pela periodização gregoriana, vale pontuar a resistência ainda havida de inúmeras tradições para incorporá-la. Isso evidencia a ideia de controle e exercício de poder sobre o tempo, interesse de toda civilização. Afinal, cada uma, à sua maneira, desenvolveu modelos de medi-lo e elaborou calendários nos quais tentou registrar a sua experiência com ele. De modo figurado, é a eterna e antiga tentativa humana de apreender o tempo, desde muito já sabido indomesticável.

O elemento temporal é uma das matérias mais difíceis de o ser humano compreender e explicar, o que é ilustrado por Santo Agostinho no célebre excerto: “Por conseguinte, que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei.” (AGOSTINHO, 2002, p. 338, § 17). Apesar da notável complexidade e dificuldade de conceituação, o elemento em referência sempre foi alvo de inúmeras reflexões e estudos nas mais diferentes áreas: filosofia, sociologia, física, religião, literatura e artes de modo geral. O fascínio exercido pela categoria do tempo sobre os seres humanos sempre os motivou nessa busca incessante de compreensão do que parece escapar-lhes ao trunfo da definição unívoca e clara, bem delineada, domada e aprisionada de alguma forma, ao alcance da mão. Porém, elaborar conceitos é como fabricar ampulhetas e relógios: pequenas e frágeis prisões para Cronos.

No rastro dessas conceituações é que se erige o capítulo “Cronos, o deus na ampulheta”, cujo intuito será discutir alguns modos de concepção do tempo: o que é, como se comporta e qual sua relação conosco. Ao fazermos isso, levantaremos um apanhado de noções em torno do elemento temporal que, ao longo dos séculos, contribuíram para a composição de um conjunto de ideias relativas ao assunto e favoreceram a constituição de vasto repertório de imagens representativas desse tema. Assim sendo, toda referência ao tempo é feita através de símbolos e imagens que expressam o seu fundo de significação, em que jaz a essência conceitual nutridora daquele modo de representar. Vale ressaltar aqui a vastidão e a

complexidade das inumeráveis concepções em torno do assunto, portanto, é mister explicar que nossa abordagem restringir-se-á às noções ocidentais de tempo que incidem nas obras ponteanas em investigação. Dessa maneira, delimitamos de modo mais claro o alcance de nosso estudo nesse ponto da discussão.

Dividiremos o mencionado capítulo em dois tópicos: no primeiro, "Tentativas de apreensão do tempo", começaremos nossas reflexões a partir das concepções míticas grega e romana, as quais atribuíram a forma de um deus ao elemento do tempo. Demonstraremos como existe desde aí a atribuição de valores notadamente negativos à categoria em comento. O deus (Crono, na Grécia; Saturno, em Roma) é construído como personalidade cruelmente terrível e ameaçadora, contra a qual não há qualquer chance de vitória. Devorador dos próprios filhos, esse deus encarna a explícita noção de que o tempo é a fonte da vida, pois através dele é que nascemos e vivemos, mas também é ele a própria ameaça de destruição.

Lançadas essas primeiras ideias sobre o tema, daremos continuidade às discussões através de Platão (2011) e Aristóteles (1995), para os quais o movimento é a principal característica da natureza do tempo. Em Platão, o movimento comparece associado ao número enquanto representação da eternidade — perspectiva contestada por Rémi Brague, para quem um erro de tradução teria alterado por todos esses séculos o entendimento da ideia platônica sobre o tempo. Em Aristóteles, movimento é mudança e, por isso, tudo o que está sob a jurisdição da temporalidade é afetado pela transformação ininterrupta, o que nos remete de imediato para a compreensão de passagem.

Por sua vez, Santo Agostinho (2002) tece valiosas considerações sobre a matéria, das quais podemos destacar a que entende a existência como inerente à temporalidade, ou seja, somente no tempo podemos "ser"; fora dele o que resta é a eternidade, onde nada passa nem se transforma. De Agostinho também podemos dar relevo à ideia de presentificação ou eternização do presente, segundo a qual a única medida possível do tempo é o "agora". Passado e futuro seriam meras virtualidades existentes tão somente no âmbito da reminiscência e da predição. Dessa maneira, tratar de um passado é evocar a memória de eventos ocorridos, dos quais não resta senão a lembrança elaborada no instante presente. Do mesmo modo, olhar para o amanhã é construir no agora as possibilidades de ocorrência, cálculo permitido por experiências passadas. Em suma, nada existe além do momento em curso.

Essa acepção levar-nos-á ao encontro de Henri Bergson (2020), para quem o tempo é simultaneidade, pois todo evento acontece apenas uma vez, nada havendo do que se passou nem do que virá, senão a retenção pela lembrança, cuja capacidade de justapor os

fatos, alinhando-os em sequência, permite a ordenação espacial dos eventos em antes, agora e depois. Esse encadeamento é a duração do tempo, desenhado pela memória sob um formato especializado. Dessa maneira, ao tempo é agregado um valor de espaço, causando a sua homogeneização, pois uma sequência temporal é sempre um todo dado, como um trajeto percorrido em um mapa, para aludir ao exemplo de Bergson.

Em Martin Heidegger (2015), o tempo assume uma aproximação ainda mais evidente com o aspecto de mudança e direcionamento do ser a um destino inevitável, a morte. A existência é percurso rumo à anulação de toda possibilidade de "ser" algo, característica essencial da "presença", termo utilizado por Heidegger para nomear o processo de existência humana e sua relação com o mundo[4]. Todo indivíduo age e interage em sociedade, e isto se articula diretamente com a sua forma de vivência e cosmovisão, fatores que moldam a trajetória de vida.

No entanto, independentemente da importância dessas relações estabelecidas no mundo, Heidegger demonstra que toda presença é um "ser-para-a-morte", sendo o "morrer" a possibilidade final do Ser. Para o filósofo, viver é projetar-se continuamente para o não-existir, de modo que podemos compreender todo o processo de existência enquanto possibilidade temporalmente determinada, de cujo prazo não se conhece a expiração, mas se conhece a certeza e a solidão de seu término. Isso porque, enquanto viver é dinâmico, permitindo à presença o estabelecimento de interações e múltiplas possibilidades, morrer é a experiência individual, cuja natureza é a instauração da *im*possibilidade, pois daí em diante, nada mais há que fazer. Se a vida fosse um *voucher* concedido à presença, a morte seria a frase de letras pequenas no seu verso: "uso pessoal e intransferível".

A consciência desse fim irrefreável talvez explique a "exigência de imortalidade" mencionada por Freud em *A Transitoriedade* (2010). Segundo o autor, essa exigência seria nutrida em nosso âmago e, conforme compreendemos, funcionaria como alternativa para nos ludibriarmos em relação à projeção da presença para a nulidade do ser, com uma atitude de negação do fato inevitável: a morte. A transitoriedade da vida e das coisas é, assim, a fonte de nosso desespero pela perenidade. Não nos conformamos em ver e sentir a degradação dos

[4] Em *Ser e Tempo* (2015), de Martin Heidegger, o conceito de "presença" não significa simplesmente "existência" ou "humano", mas o ser nas suas relações dinâmicas do existir com suas possibilidades de ser e fazer; a estas, por sua vez, Heidegger chama de cura. Como explica Márcia Sá Cavalcante, tradutora da edição que utilizamos, o termo "presença" refere-se "[a]o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. É na presença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência, a sua história etc." (CAVALCANTE, 2015, p. 561).

seres, mas também não há meios de conter o processo, restando-nos o sentimento de impotência e, portanto, de medo diante da destruição causada pela passagem do tempo.

No mesmo capítulo, também evocaremos algumas noções da física sobre o tema em apreço, reaproximando-nos das tentativas platônica e aristotélica de explicação do assunto, abordadas no início da seção. Tomando os apontamentos de Carlo Rovelli (2018), renomado físico italiano de nossos dias, veremos um tempo de natureza concreta. Elemento material do universo, é seu componente essencial e está em plena dinâmica, interferindo constante e ininterruptamente em todas as coisas, no que seria uma rede de eventos aleatórios, de cujas interações nasceria o "acontecer do mundo". Estamos falando aqui do nível mais microscópico do universo, o tecido do espaço-tempo, onde os *quanta*, invisíveis granularidades, interagem caoticamente e, com isso, determinam o movimento de tudo.

Pelo apanhado a ser realizado na seção, poderemos notar que, seja pela via do mito, da filosofia ou da física, em todas elas encontramos a noção de um tempo todo-poderoso, em eterno movimento, impelindo-nos rumo à transformação e consequente degradação. Isso nos permite estabelecer aproximações entre as várias formas de conceber o tema, a tal ponto que podemos sintetizar o pensamento relativo ao tempo por meio de três atributos: passagem, destruição e onipotência. Esta síntese está presente no pensamento ocidental e, portanto, nas obras de Roberto Pontes por nós investigadas.

Chegando a tais conclusões de ordem geral sobre o tema e tendo já em mente como elas se relacionam com os conceitos aludidos no capítulo predecessor, afunilaremos a partir daí nossa abordagem, acrescendo ao capítulo o tópico "O poeta, a ampulheta e o deus", no qual nos voltaremos para a completude da Obra de Pontes, a fim de averiguar o comparecimento do tema do tempo ao longo de seus diversos títulos publicados antes de 2012, o ano dos livros eleitos para nossa investigação: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória Corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996), *Breve Guitarra Galega* (2002) e *Hierba Buena/Erva Boa* (2007). Com isso, intentamos colocar à prova nossa convicção de ser o referido assunto uma constante na escrita ponteana, cujo arremate é dado finalmente em 2012. O poeta, assim, estaria desde muito em constante reflexão sobre o tempo, ensaiando ampulhetas nas quais pudesse captar o deus terrível que é Cronos.

No capítulo "Medo: traço mental de sobrevivência e autoconservação", chegaremos à terceira âncora de nossa discussão, o medo. Tendo construído vasto aparato conceitual sobre imaginário, seus termos relacionados e, ainda, sobre o tempo, a preocupação aí será a de acrescermos ao conjunto de noções alcançadas uma compreensão do sentimento

do medo enquanto traço mental expresso por um complexo de imagens residuais, em que seu fundo de significação remete a um instinto de sobrevivência, cuja lei maior é a da conservação. Para Zygmunt Bauman (2022), conservar-se estaria relacionado, assim, à morte, primeiro e principal motivo para temer-se; trata-se do que o sociólogo polonês chama de "medo primal":

> O medo primal da morte talvez seja o protótipo ou arquétipo de todos os medos — o medo definitivo de que todos os outros extraem seu significado. Os perigos são concebidos como "ameaças" e derivam seu poder de amedrontar do metaperigo da morte — embora sejam diferentes do original por serem evitáveis e talvez passíveis de serem prevenidos ou mesmo adiados indefinidamente. (BAUMAN, 2022, p. 73)

Destarte, na perspectiva de Bauman, derivariam desse medo maior — arquetípico, como ele mesmo classifica —, todos os outros. Em toda situação na qual sentimos medo, estaríamos, na verdade, acionando o instinto de temor da morte, já que toda ameaça é, simbolicamente, mortal porque nos insere em algum tipo de desequilíbrio, gerando a sensação de insegurança, a qual Jean Delumeau também associa à morte, haja vista tudo o que remeta ao sentimento contrário — o de equilíbrio e segurança —, estar diametralmente oposto ao morrer no campo simbólico: "A insegurança é símbolo da morte, e a segurança símbolo da vida. O companheiro, o anjo da guarda, o amigo, o ser benéfico é sempre aquele que difunde a segurança." (DELUMEAU, 2009, p. 23). Nesse sentido também se posicionam outros autores explorados em nossas discussões, como Heloísa Moraes *et al* (2017) e José Sarmento (2020).

Autorizados, então, desta maneira, a considerar o medo como expressão de uma mentalidade concretizada residualmente pelas vias simbólicas, arquetípicas e tópicas, adentraremos efetivamente na análise dos poemas de Roberto Pontes, buscando deslindar seu processo de criação estética nas obras em investigação. Para tanto, teremos o capítulo subsequente intitulado "O imaginário do medo em torno do tempo na poesia de Roberto Pontes". Em um primeiro momento, debruçar-nos-emos sobre *Lições de Tempo* a partir da perspectiva do *topos* horaciano do *tempus fugit*, encontrando ao longo da composição a expressão desse lugar-comum sob três formas conceituais do tempo: i) o paradoxo viver é morrer; ii) a degradação e o envelhecimento e iii) natureza cíclica e a eternização do eu pela poesia. No segundo momento, nossos esforços concentrar-se-ão em *Os Movimentos de Cronos*, o qual abordaremos sob a ótica de outro *topos*, ao qual propomos a nomenclatura *persona temporis* ou personificação do tempo. Neste *topos*, o tempo surge representado através de figuras animadas — humanas ou não —, caracterizadas por sua autonomia e

vontade própria, bem como por um aspecto físico recorrentemente amedrontador, a exemplo da fera devoradora, da morte ou de uma divindade cruel.

A organização da análise das obras a partir desses dois *topoi* visa dar ênfase ao conteúdo que eles sintetizam e expressam na forma de conceitos e símbolos norteadores da construção poética em estudo: um tempo fugaz e personificado surgido como ameaça à conservação do ser. Assim, tudo o que ameace o equilíbrio da vida é motivo de temor. O tempo, por sua natureza passageira e destrutiva, aponta para o desequilíbrio desse estado, pois o coloca em risco ao impelir-nos para a morte. Por conseguinte, em última instância, o medo do tempo é o medo da morte.

Por sua vez, "Decurso" — como a própria expressão denuncia — está reservado ao nosso movimento de retirada. Como vindos de um caudaloso rio do tempo no qual incursionamos, avaliaremos os saldos de nossa empreitada, verificando o quanto de nossas hipóteses encontraram efetiva correspondência no procedimento analítico entre as obras poéticas eleitas para o nosso estudo e o *corpus* comparativo. Após isso, forneceremos as referências de todo o material consultado por nós durante o processo de pesquisa e mencionado ao longo do texto. Por fim, como "Apêndice", traremos a versão integral da entrevista com Roberto Pontes concedida a nós, na qual o poeta fala sobre o processo criativo das obras centralmente estudadas aqui, bem como sobre a sua relação com o tempo e com o sentimento do medo.

Por ora, feito esse incurso pelo plano global de nossa pesquisa, damos início ao caminho das águas fluidas da temporalidade, as quais devemos seguir, pensando nossa relação de medo com o tempo, expressa através do repertório simbólico compartilhado no imaginário ocidental. Deste material coletivo, compuseram-se residualmente as obras de Roberto Pontes; e é na busca desses resíduos que seguiremos.

2 ROBERTO PONTES: TRAJETÓRIA E CRIAÇÃO POÉTICA

Francisco **Roberto** Silveira de **Pontes** Medeiros, nascido em Fortaleza – Ce, no ano de 1944, é considerado pela crítica como pertencente à Geração 60 da poesia brasileira. Foi desde cedo um inconformado sedento por justiça social, paz mundial e liberdade plena. Estes princípios fizeram do estudante ginasial do Liceu do Ceará liderança entre os seus pares e, posteriormente, figura conhecida em diferentes movimentos sociais, sobretudo, no contexto da ditadura militar brasileira (1964 – 1985), contra a qual se insurgiu, em defesa da liberdade e da democracia, posicionamento que lhe rendeu a perseguição dos órgãos daquele regime autoritário.[5]

Dentre os vários companheiros de lutas sociais, destacamos Tito de Alencar Lima, que se tornaria a figura histórica de Frei Tito, frade católico perseguido pela ditadura militar brasileira, cuja verve cristã e combativa levou-o desde jovem a envolver-se com ações de solidariedade e com as ações estudantis, para as quais impeliu Roberto Pontes a participar também. Em 1974, exilado na França, o frade cometeu suicídio devido aos traumas decorrentes das torturas sofridas no Regime Militar do Brasil.

Por sua amizade estimada e personalidade inspiradora, nosso poeta dedicou-lhe "Os Ausentes", poema composto em 1969, por ocasião de sua segunda prisão, e constante na série de poemas intitulada *Temporal*, publicada em 1976 na revista literária cearense *O Saco*. Posteriormente, voltou a publicar o poema no livro *Verbo Encarnado* (1996; 2014; 2023), dessa vez acompanhado de tradução para o francês realizada pelos monges dominicanos de La

[5] A perseguição sofrida por Roberto Pontes decorreu de seu envolvimento com a Resistência do Governo de Pernambuco, promovida pelo então governador daquele estado, Miguel Arraes (1916 – 2005). Segundo Fernanda Maria Diniz da Silva (2017), Roberto Pontes fora recrutado por estar pelo interior de Pernambuco desenvolvendo atividades de alfabetização ligadas ao Movimento Paulo Freire. No entanto, a deposição do presidente João Goulart enfraqueceu a tentativa de resistir de Arraes, que acabou sendo preso e exilado. Nesse ínterim, os seus apoiadores tiveram que se dispersar. Roberto Pontes abrigou-se entre os monges de Recife para, em momento oportuno, retornar ao estado natal. Foi com a ajuda sigilosa de Cláudio Coutinho, piloto da Força Aérea Brasileira — FAB e amigo da família do poeta, que sua volta para casa aconteceu, curiosamente, em avião militar. Ainda de acordo com as informações coletadas por Fernanda da Silva (2017), Pontes teve que responder a processo no Superior Tribunal Militar e, mesmo sendo absolvido em 1967, chegou a ser enquadrado na Lei de Segurança Nacional, em 1969. Os efeitos nocivos da perseguição política continuaram reverberando na sua vida pessoal, chegando a impedir-lhe a posse em cargo de professor da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará, em 1974. Apenas em 1991, ocorreu efetivamente sua entrada na instituição, desta vez no Curso de Letras, por nova aprovação em concurso público, e após obter seu título de Mestre em Letras no ano de 1989, também na UFC. Vale destacar que somente em 2011, por meio de portaria publicada no Diário Oficial da União de 17 de março daquele ano, o Estado concedeu oficialmente anistia e reparação indenizatória a Roberto Pontes, pelas injustiças sofridas pelo poeta desde a instalação do golpe de 1964.

Tourette, que acolheram Frei Tito em seu exílio na Europa. A respeito dessa produção, evidenciando a importância da amizade de Tito para Roberto Pontes, assim o próprio poeta comentou em "Notas posteriores" de seu *Verbo Encarnado*:

> Os Ausentes, 1969, vai dedicado ao colega do Liceu do Ceará, companheiro da Juventude Estudantil Católica, frade da Ordem dos Dominicanos, Tito de Alencar Lima, o Frei Tito, cristão mais fervoroso, puro e intrépido que já conheci, hoje, mártir e semente, retornado ao chão de Fortaleza nos braços do povo e dos amigos. Este poema foi vertido pelos monges do convento de La Tourette, L'Arbresle, Lyon, France. Circulou como abertura do chamado *Dossiê Tito*, por iniciativa dos dominicanos franceses. No Brasil, o Movimento Feminino pela Anistia também mimeografou o documento, forma pela qual circulou entre nós. Alguns versos de Os Ausentes foram superpostos pela família Alencar Lima à fotografia do rosto do companheiro tão sordidamente destruído pelos seus algozes implacáveis. Foi ela distribuída no dia da primeira missa rezada em intenção de sua alma, na capela da Casa dos Pobres, na Rua Tibúrcio Cavalcante, em Fortaleza. Este livro se abre com o texto em francês porque desse modo Tito fica melhor presente em Os Ausentes, primeiro através da língua do irmão de vida, e depois pela tradução dos irmãos de Ordem que testemunharam seus últimos dias. Assim, fica ressaltado em sua dimensão humana, hoje universal. A ausência de Tito será sempre presença. Afinal, resta a certeza do princípio não traído, da vocação cumprida. Restam a homenagem e o respeito, marcos vivos de uma inabalável amizade e, agora, a esperança de que em breve será mais um santo. (PONTES, 2014, p. 135 – 137).

A dor de ver a perseguição e sentir a perda de um de seus maiores amigos pelo sanguinolento regime opressor colaborou ainda mais para a consolidação de uma vertente bélica no modo de pensar do poeta, que naturalmente ganharia projeção na sua escrita artística, instaurando desde sempre uma poética combativa, na qual a escrita torna-se ato de profunda significação da palavra empregada, a "poesia insubmissa" já mencionada e sobre a qual trataremos mais detidamente logo adiante.

Aliás, vale dizer, Pedro Lyra considera, em seu *Sincretismo — A poesia da Geração-60* (1995), o ambiente repressor instaurado nos anos de 1960 um fato definidor do que ele chama de "fisionomia" da geração que despontava naquele momento. O conceito de "fisionomia geracional" refere-se ao conjunto de traços comuns entre escritores atuantes em um mesmo arco de tempo. Nas palavras do autor, a fisionomia geracional é "um conjunto de traços de expressão e substância compartilhados em graus diversos por todos os seus integrantes ou pelos grupos em que se subdividir." (LYRA, 1995, p. 57).

Assim, quando determinados autores compartilham um componente histórico-genealógico (conjunto de faixas de nascimento, estreia, vigência, confirmação, retirada) e um

estético (fisionomia das obras), podemos dizer que determinados autores pertencem a certa geração artística[6].

De acordo com o escalonamento sistematizado por Pedro Lyra, cada século possui, pelo menos, cinco gerações convivendo simultaneamente em constante progressão e substituição umas pelas outras. Cada geração passa pelas cinco fases identificadas pelo autor, em sucessiva e ininterrupta dinâmica na qual, à medida que uma geração avança para a próxima fase, deixa a anterior em vacância, sendo ocupada por aquela imediatamente mais nova que a sua. Neste processo de sucessão, cada grupo tem desafios e ideais próprios, e assim, precisa repensar o mundo em que nasceu, oferecendo-lhe novas direções mais condizentes com os seus ideais, sempre na tentativa de superar os antecessores, no sentido de "*conduzir para a frente e para cima* — para o novo, para o próprio." (LYRA, 1995, p. 28).

No caso da Geração-60, Lyra considera a ditadura brasileira como o fato comum, a partir do qual seus diferentes segmentos encontraram os próprios modos de expressão:

> [...] ela [Geração-60] foi "pegada" nos inícios de sua vida adulta. Até a primeira metade, a década alimenta o sonho de ascensão da esquerda — e

[6] Em *Sincretismo – A Poesia da Geração-60*, publicado em 1995, o poeta e crítico brasileiro Pedro Lyra apresenta o conceito de geração, associado à produção artística, especialmente a literária. Conforme o autor, toda geração é composta por dois aspectos: o histórico-genealógico, relativo ao tempo histórico em que um conjunto de indivíduos nasce e se desenvolve; e o estético, relativo ao conjunto de traços estéticos que este mesmo grupo de pessoas compartilha. Ambos os fatores são, em alguma medida, conformados por um fato ou evento comum, normalmente de caráter histórico, que proporciona certo condicionamento para uma época. A confluência dos aspectos histórico-genealógico, estético e do fato comum tende a definir a "fisionomia geracional", ou, muito coloquialmente, a "cara de uma geração". Assim, Lyra desenvolve uma escala, através da qual organiza os níveis de desenvolvimento de cada grupo geracional. Considerando o fator biológico da reprodutibilidade, o autor define a faixa dos 20 anos como aquela em que uma geração começa a se reproduzir e a dar vida a nova geração, que, dentro de mais 20 anos, também começará o seu ciclo reprodutivo. Desta maneira, é possível estabelecer o intervalo de duas décadas para o surgimento de um novo grupo de indivíduos, que se prepara para entrar na cena histórica e deixar sua marca no mundo. Considerando, ainda, o período de 100 anos como média a que os seres humanos mais duradouros podem chegar, o autor estabelece a seguinte escala geracional: 1. Adolescência: até os 20 anos; 2. Juventude: 20 – 40 anos; 3. Maturidade: 40 – 60 anos; 4. Velhice: 60 – 80 anos; 5. Senectude: 80 até a morte. Em termos de atuação, estas faixas etárias corresponderiam aos momentos geracionais de: Nascimento (surgimento de todos os integrantes); Estreia (entrada dos integrantes na cena histórica); Vigência (definição da fisionomia geracional); Confirmação (consolidação da obra) e Retirada (os integrantes diminuem sua produção e começam a morrer). Embora o termo "geração" sugira homogeneidade, é importante ressaltar que dentro de uma mesma faixa etária há diferentes aspectos e valores sociais de ordem política, econômica ou cultural. Logo, toda geração, apesar de compartilhar o mesmo tempo de existência, é sempre múltipla em suas ideologias. Ademais, é necessário considerar o que o autor denominou como "setores geracionais", ou seja, as frentes sociais de atuação conformadoras da organização social: "[...] pode-se perfeitamente falar em gerações na política, na ciência, na filosofia, nos esportes, nas artes, na literatura." (LYRA, 1995, p. 42). E mesmo dentro de cada setor, há segmentos, como os da poesia da Geração-60, identificados no trabalho de Pedro Lyra: 1. Tradição Discursiva; 2. Semioticismo Vanguardista; 3. Variante Alternativa.

> sua obra repercute esta esperança; na segunda, a direita assalta o poder e implanta nova ditadura — e sua obra repercute este desespero. (LYRA, 1995, p. 89)

Nascidos na faixa de 1935 – 1955, os integrantes da Geração-60 vinculados ao setor literário da poesia, despontaram com suas primeiras publicações na faixa de 1955 – 1975, experimentando a transição brutal para o autoritarismo militar brasileiro. Isso provocou um direcionamento de toda a produção da geração que possuía agora no fato histórico elemento comum de máxima gravidade interferindo diretamente na organização, no comportamento e na liberdade social.

No setor literário, Pedro Lyra reconheceu a existência de um conjunto de poetas brasileiros pertencentes à referida geração e, ao analisar a sua composição e fisionomia, identificou três segmentos pelos quais os poetas exercitaram o seu ofício: o Semioticismo Vanguardista, a Variante Alternativa e a Tradição Discursiva. A primeira, ainda com alguma ligação com o Concretismo dos anos de 1950, enveredou por caminhos de ruptura com o verso e de valorização e apelo à experiência visual. Em tempos de opressão, o recurso enigmático da imagem revela, em alguma medida, a censura das vozes.

O segundo caso, com a experiência dos pequenos livros confeccionados em mimeógrafos ou máquinas de xerox[7] e vendidos à mão pelos próprios poetas, consistiu em movimento de resistência e de protesto contra o sistema de publicações no país e gerou o movimento de uma poesia que circulava à margem, rendendo-lhe o epíteto de "poesia marginal" ou, como prefere Lyra, "variante alternativa", cuja natureza aproximar-se-ia daquela dos modernistas de 1922:

> O tom geral dessa poesia é o coloquial, entre o lírico e o satírico: se era uma novidade para a época, dividida entre o experimentalismo do segmento vanguardista e o participacionismo do segmento dicursivo (com os demais poetas um pouco na penumbra), representava ao mesmo tempo um retorno à dicção de 22 [...]." (LYRA, 1995, p. 126).

Segundo o autor, embora se tenha realizado em diferentes partes do país, é no Rio de Janeiro que o segmento alternativo surge forte na década de 1970, com a atuação de grupos

[7] A prática das publicações mimeografadas caracterizaram o segmento alternativo, a partir da década de 1970. No entanto, vale registrar que em 1967, o Grupo SIN, representante da Geração-60 no Ceará, já fazia uso do método de divulgação mimeografada, embora o veio cultivado pelos poetas do grupo fosse preferencialmente o da tradição discursiva. Duas foram as publicações nesse formato: Minisinantologia I (novembro de 1967) e Minisinantologia II (março de 1968).

como Frenesi, Nuvem Cigana e Vida de Artista. Outros nomes também compuseram o cenário, mas de maneira individualizada, como Ana Cristina César e Paulo Leminski.

O terceiro segmento, o da Tradição Discursiva, foi o mais profícuo e duradouro da Geração-60, tendo sido o responsável por levar a referida geração às fases seguintes à estreia: vigência e confirmação. De acordo com Pedro Lyra, quatro foram as vertentes cultivadas pelos poetas nesse segmento: i) Herança Lírica; ii) Explosão Épica; iii) Convicção Metapoética e iv) Protesto Social.

A Obra de Roberto Pontes atravessa as quatro vertentes. Isso se evidencia desde a sua estreia, com *Contracanto* (1968), em que flagramos quase um projeto de vida do poeta que ali nascia: partindo do motivo da artesania do verso — assim o próprio título sugere —, Pontes oferece-nos um panorama temático de toda a sua futura poesia, composta que será dos temas do amor, da reflexão filosófica, do labor poético e do engajamento político e social, comprovando a consciência do seu trabalho desde a juventude.

Em relação à primeira vertente, "Herança Lírica", Pedro Lyra afirma ser o traço dominante na poesia ocidental e identifica em seu interior quatro linhas abordadas pelos escritores da faixa de 1960: lirismo mítico, místico, cosmológico/universalista e erótico. Destas, Roberto Pontes explorou, indubitavelmente, as duas últimas.

Em 1982, com *Memória Corporal*, cantou o amor entre os corpos, através de uma linguagem de ricas sugestões metafóricas e de ousada elegância, trabalhada na esfera da experiência sensorial.[8] O poeta trata o amor erotizado com uma liberdade certamente oposta àquela encontrada no ambiente censor do país, que enfrentava ainda o duro regime ditatorial. Na orelha do livro, o poeta Carlos D'Alge assinalara isto, destacando a nudez como forma de afirmação da liberdade: "Que libertação senão pelo amor? Que única verdade senão o corpo, total e absoluto, pleno e tátil? A nudez é símbolo de liberdade." (D'ALGE, 1982). Na mesma linha de raciocínio, Fernanda da Silva compreende a obra como mais um ato de resistência do poeta, em face das opressões contra as quais sempre se posicionou: "Num período de repressão como foi o da ditadura militar, tudo o que se quer é liberdade. Nos textos de Roberto, a busca e o alcance da liberdade se concretizam através da experiência amorosa." (SILVA, 2007, p. 52).

---

[8] Sobre esta obra, publicamos artigo no qual exploramos os recursos imagéticos e sensoriais dos quais o poeta lançou mão para a construção do erotismo de seus poemas. O estudo intitula-se "Imagens, Sensações e Movências — A Construção Erótica de *Memória Corporal*, de Roberto Pontes" e pode ser lido integralmente na *Revista Norteamentos* pelo *link*: https://periodicos.unemat.br/index.php/norteamentos/article/view/10651.

Na linha cosmológica/universalista, citamos as obras sobre as quais estamos centralmente debruçados nesta pesquisa, *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*, pelo seu caráter de reflexão filosófica e confessional decorrente da relação universal do tempo com o ser humano: a existência é compreendida como incerta e angustiante.

Em relação à segunda vertente, "Explosão Épica", temos *Lições de Espaço* (1971), cuja composição reflete o fascínio do homem da segunda metade do século XX diante da conquista espacial cada vez mais veloz, estimulante e surpreendente, que ajudou a confirmar inúmeras teorias e especulações sobre o espaço e a conhecer novos mistérios a serem explorados. É o que vemos no poema a seguir:

> teletipo 1957
>
> hoje eclodiu a chama
> o oriente cavalga o cosmos
> seu cavalo sputnik
> vai sem chouto
> a 7 mil km por segundo
> rompe a barra magnética
> o cinto atmosférico
> abre a cortina do espectro
> e proclama a nova era.
>
> (PONTES, 1971, p. 82)

Neste poema exemplar da obra mencionada, o poeta evoca o episódio do lançamento de Sputnik, o primeiro satélite a orbitar a Terra, em 1957, de propriedade da União Soviética. À época, em contexto de Guerra Fria, a disputa pela hegemonia mundial entre os soviéticos e os norte-americanos infundiu um ritmo acelerado às pesquisas científicas em relação à conquista espacial. Lançar-se primeiro ao cosmo significaria demonstração de superioridade tecnológica e social de quem o conseguisse.

O projeto soviético foi sendo aprimorado e contou ainda com mais outros nove lançamentos até 1961 e, efetivamente, contribuiu para a abertura de uma "nova era", como diz o último verso, que arremata o encantamento do eu poético pela ideia de novidade, potência e alcance de feito inédito. Tudo isso traduzido pela alegoria cheia de força do cavalo em disparada, sem amarras, em velocidade jamais vista, superando todos os obstáculos à sua frente, imagem que se liga àquela do estribilho do último poema do volume, "finito/infinito", em que lemos: "cavalgar na luz/ cavalgar na luz" (PONTES, 1971, p. 107). Com este dístico, o poeta finaliza suas *Lições de Espaço* e lança o desejo — ainda hoje improvável — de o

homem atingir a velocidade da luz com seus absurdos 300.000 quilômetros por segundo de alcance.

Ao modo do homem clássico descobrindo o mundo além da sua circunscrição, o sujeito moderno assistindo à corrida espacial começava a conhecer agora a vastidão e reconhecia-se cada vez menor e menos poderoso do que supunha, embora desafiadoramente mais capaz de ampliar o seu horizonte:

> Roberto toma em *Lições de Espaço* (1971) um dos temas épicos do nosso tempo — a conquista do Cosmos — e, em cima do fato, empreende o relato pioneiro da aventura e a celebração da nova Era, numa linguagem que logra poetizar toda uma terminologia de procedência científica. (LYRA, 1995, p. 108)

Embora em todas as vertentes da tradição discursiva nosso poeta alcance satisfatórias realizações, as da Metapoesia e do Protesto Social[9] seriam as que melhor representam seus valores enquanto poeta, pois entende a transformação social como objetivo do exercício poético, provocando uma relação sinérgica entre essas duas vertentes.

Em toda a poesia ponteana, o labor poético é encarado como motivo de reflexão detida e desenvolve-se integrado com a vivência. Na já citada primeira obra publicada, *Contracanto* (1968), assim se posiciona o artista:

> Pretendo integrar, na medida do possível, o ambiente local com a força da tradição e a poética universalizante. Estou consciente de que a ambiência deve penetrar na arte, porém não esqueço a satisfação criadora do artesão. Trabalho a linguagem poética como o compositor cata a nota, o pintor reinventa cores e a rendeira luta com seus bilros. (PONTES, 1968, p. 9)

Esse modo de pensar a fábrica poética denota um nível amadurecido já no início da carreira, haja vista esse comportamento diante da poesia continuar sendo a nota alta de sua produção até os mais recentes livros. Por isso mesmo classificamos essa obra especificamente, há algumas páginas, como um projeto de vida poética. Para Pontes, a poesia possui sua razão de ser quando interessada na vida real, a ponto de estabelecer entre o mundo poético urdido pelo poeta e a existência ordinária dos homens uma retroalimentação, na qual tanto o poeta embebe-se do cotidiano para verter sua poesia, quanto pretende, com ela,

[9] Pedro Lyra também chama de "poesia de participação" essa cujo tema se direciona para a preocupação e a denúncia das desigualdades, voltando-se para a observação do momento, no intuito de intervir na sociedade. Roberto Pontes, por sua vez, dará preferência à expressão "poesia insubmissa", conforme veremos adiante.

intervir de algum modo na realidade objetiva. Nesse sentido, o homem confunde-se com o poeta e confere à palavra papel relevante na dinâmica social:

> Poderíamos sintetizar a biografia de Roberto Pontes com o primeiro verso do seu livro de estreia e do poema *Contracanto*: "Estou em meu poema como os amantes se estão" (PONTES, 1968). Ora, a intimidade com que o poeta abordou e trata inúmeras temáticas ao longo da construção de sua obra literária, comprova, além de uma extensa experiência de vida, por sinal memorável, também uma relação clara de amor. Não nos referimos ao sentido piegas da palavra, que invade infinitos repertórios poéticos sem o menor pudor. Reportamo-nos ao sentido primordial, essencial, de um sentimento capaz de unir a poesia e o ser de modo a dificultar qualquer tentativa de separação ou especificação de um deles. (LEITÃO; SILVA, 2017, p. 228 – 229).

De sua postura diante da palavra, emergem três objetivos norteadores da função de poeta: contribuir com a língua, sensibilizar os sujeitos e conscientizá-los. Em entrevista concedida a Márcia Pesavento, em 1996, no *Jornal Contexto*, publicação dos alunos de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, assim nosso poeta explicou o seu programa criativo:

> [...] tomo também outros cuidados ao propor meu programa criativo: a) escrever para acrescer qualquer coisa (palavra, uso, modo etc.) ao idioma em que escrevo; b) escrever para enriquecer um pouco mais a sensibilidade alheia; c) escrever para elevar o grau de consciência que já tem o leitor. Penso que se não conseguir através de um poema ou de um livro atingir esses três objetivos, melhor seria não ter escrito nem publicado. Eis minha bússola criativa. (PONTES, 2022, p. 412).

A primeira preocupação elencada por Pontes no excerto transcrito é a de contribuir com a vitalidade e a reinvenção da língua. É exemplo disto a criação de neologismos em seus textos, cuja função é forjar vocábulos que comportem a carga semântica da experiência poética condensada nas palavras, e que não foi possível dizer sob outra forma disponível no idioma. Quando isso ocorre, é necessário ampliar as possibilidades linguísticas pela via da experimentação.

Ao analisar esse aspecto da poética ponteana, Fernanda da Silva (2017) chama atenção para poemas de *Lições de Espaço* (1971) denominados "quânticas", que representariam, segundo a pesquisadora, uma fusão entre o sentido científico, proveniente da física *quântica*, e o literário (cântico). Nesse amálgama semântico, o vocábulo ganha nova dimensão e acolhe a dupla compreensão forjada pelo autor. No poema "q 5" — lido por nós

como *quântico 5*, satisfazendo assim a dupla significação do termo —, surgem três exemplos de neologismos dignos de nota e que seguem grifados por nós na transcrição a seguir:

> a nebulosa no olho
> arroio de prata e leite
> fusão amarelo ocre
> na tocha **fosforejante**
>
> zeus no carrossel coral
>
> a nebulosa no olho
> **esverdosilosidades**
> **vermelhofuscolizantes**
> lantejoulinhas no ar
>
> (PONTES, 1971, p. 105, grifo nosso)

Inferimos aqui o espaço em avançado processo de dominação humana, explorado cada vez mais profundamente pela humanidade curiosa que, a bordo de suas naves, pode contemplar de perto os fascínios do universo, com seus elementos e fenômenos, como é o caso das nebulosas. Aproximando-se das colossais nuvens de poeira cósmica, o eu lírico identifica sua forma espraiada com a de um curso de água, que se espalha pela imensidão em diversas colorações. Primeiramente, identifica a prata e o branco. Depois disso, em uma escala luminescente, surge o amarelo ocre, cor terrosa; depois, a nuvem acende-se em uma cor "fosforejante" — aqui o primeiro neologismo, remetendo à ideia de combustão, brilho intenso em violento movimento; imagem alcançada pelo sufixo *-nte* acrescido a fósforo, cuja etimologia, por sua vez, está vinculada a "luz". Em sua magnânima luminosidade, a nebulosa é luz em movimento. [10]

[10] Curiosamente, podemos observar que a alteração de cores registrada através dos neologismos reforça a ideia de viagem e de conquista do espaço, tônica central da obra em referência. Isso porque, ao mencionar a alteração de cores na sequência dada, denotamos estar o eu poético em movimento, tendo passado a apenas certa distância do fenômeno, e dele se afastando ao final do poema. A inferência é possível, se considerarmos os princípios do efeito Doppler no espectro eletromagnético. Segundo nos explica o físico Stephen Hawking (1988), a percepção das cores dá-se conforme o comprimento de onda da luz. Desse modo, em se tratando de objeto incandescente, como é uma estrela, quanto mais longe estiver, maior será o seu comprimento de onda e, portanto, menor será a percepção de sua cor, cada vez mais tendente para o vermelho. Inversamente, quanto mais próximo, mais azul o objeto apresentar-se-á. Como a nebulosa do poema altera a sua cor na direção de uma coloração difícil de nomear, mas aparentemente tendente para o vermelho ("vermelhofuscolizante"), como vemos na última estrofe, podemos julgar que o eu lírico esteja de passagem, distanciando-se da nuvem, em contínua jornada pelo universo profundo. Cada vez mais distante da nuvem, no final as suas luzes parecem ao eu lírico meras lantejoulas na escuridão.

Na última estrofe, o poeta forja novos vocábulos para registrar a mudança percebida na coloração que, de alaranjado, torna-se "esverdosilosidades vermelhofuscolizantes". A luz agora tem uma cor toda própria que não pode ser traduzida simplesmente por verde/esverdeado ou vermelho. É algo que somente a junção dessas cores mais uma certa opacidade e, novamente, uma qualidade de movimento poderia nos dar a dimensão visual do que o eu lírico está contemplando.

Se, por um lado, a construção de neologismos é um enriquecimento linguístico operado por Roberto Pontes no léxico da língua portuguesa; por outro, revela um compromisso com a escrita guiado pela noção clara de que a palavra poética é instrumento de construção e de transformação conscientizadora e, como tal, não deve ser banalizada. Somente quando se submete a palavra a meticulosa artesania é que vale a pena publicá-la, pois é preciso que cada verso seja delongadamente pensado para ferir como bala o seu interlocutor. Em *Verbo Encarnado* (2014), assim o poeta promulgara com "A bala do poema":

> [...]
>
> O poema há de levar
> o sibilo macio, fino e cheio
> das balas
> que disparam os corações
> dos que querem fraternidade.
>
> [...]
>
> A palavra há de trazer
> o peso do chumbo
> a quentura
> a explosão do peito
> enquanto o amor
> não for reconhecido.
>
> (PONTES, 2014, p. 38 – 39)

Se o verso fere como bala, a palavra é uma arma de que o poeta dispõe para defender ideais e tentar transformar o mundo. Nesse sentido desenvolve-se a sua poesia, cujo dever consciente enquanto poeta levou-o à sistematização de uma categoria que chamou de *poesia insubmissa*, assim por ele definida:

> [...] a *fala insubmissa* tem por finalidade não apenas a captação e a interpretação da realidade pelo poeta, mas também a intervenção sobre ela

> através do agir poético e político. Assim já era no mito de Orfeu, que, como se sabe, amansava feras com seu canto, metaforicamente entendida dessa forma a ferocidade humana. (PONTES, 1999, p. 25 – 26).

Conforme o poeta, esse tipo de poesia existe desde a Antiguidade, mas carecia do tratamento teórico que lhe fornecesse contornos mais bem delineados. Com isso, é devolvida à poesia sua condição fundamental de instrumento de ação, com o qual o poeta deve se comprometer de maneira ética, pois o pacto travado com a palavra tem a premissa da responsabilidade pública. Nessa perspectiva, o compromisso com a poesia deve ser o da verdade, portanto, de natureza ética: "Uns usam-nas [as palavras] para mentir; outros, ainda que sob a força das metáforas, com elas exprimem verdades. Essa performatização é ética, essencialmente ética, porque: 'Não são as palavras que mentem, mas o homem'. Aquele que as pronuncia ou escreve." (PONTES, 1999, p. 51).

A importância do comprometimento ético justifica-se pela potência transformadora da palavra, capaz de mover as consciências rumo ao questionamento dos sistemas e da ordem das coisas em nossa sociedade, pois o sujeito da palavra reveste-se de uma função primordial aí: ser "a voz que lança claridade e distinção, denuncia e guia." (PONTES, 1999, p. 36), algo constatado por Pontes, ao mencionar o episódio narrado por Pablo Neruda, quando de seu discurso durante um comício para trabalhadores mineiros: o poeta chileno conta que, naquela ocasião, ao começar a leitura de seu poema, a audiência silenciou imediatamente e, atenta às palavras desferidas por Neruda, deixou-se atingir reverencialmente por seus versos. A atitude do público revela, para Roberto Pontes, a capacidade de a poesia insubmissa intervir, mesmo brevemente, de maneira concreta na realidade: "Trata-se de mensagem capaz de modificar comportamento coletivo, ainda que por um instante, fazendo compreender aos destinatários que se dava a passagem de fala menos valiosa, para outra, de maior importância." (PONTES, 1999, p. 30).

À palavra, então, como dito, restitui-se a face utilitária porque lhe é atribuída uma função, a de intervenção social:

> [...] o compromisso com a palavra conduz à ação, assim como o comprometimento na ação resulta em palavra. De uma forma ou de outra, chega-se a um só resultado: o uso da palavra empenhada e, por consequência, da poesia, enquanto instrumento ou arma. (PONTES, 1999, p. 42).

A palavra serve para um propósito ético, sem o qual melhor seria que o poeta não ousasse falar. Instrumento de luta, portanto, a palavra poética, enquanto discurso, erige-se

como a verdadeira arma política, sobrepujando a ingênua — ou manipulada[11] — acepção de uma poesia apolítica, descomprometida e alienada, que sequer existiria efetivamente:

> Toda palavra já nasce impregnada de humano, todo verso vem a ser o resultado de uma experiência [...]. O poema que escreve, aquilo que diz, será sempre um produto do comércio entre humanos. Portanto, político e ideológico, mas também psicológico, filosófico, artístico e, sobretudo, poético. (PONTES, 1999, p. 45)

Compreendemos, assim, que o poeta insubmisso precisa ter olhos e ouvidos atentos ao que o circunda e ser capaz de ler o cotidiano para, com aguçado senso, apontar os desmandos e, brandindo altissonante a sua palavra, despertar as consciências da letargia alienante e confortável a que são impelidas a viver. Em suma, para a poesia insubmissa, são necessários três nortes: i) enfrentamento e livramento da opressão detectada; ii) correção do ensimesmamento que convida à alienação; iii) compreensão da palavra como instrumento de luta (arma).

Em alguma medida utópica, a atitude insubmissa pretende, perseguindo tais ideais criativos, instaurar uma nova ordem, em que a justiça social seja realidade. Nesse sentido, temos o poema “Exortação”:

> Se não te derem trabalho
> procura bem depressa o sindicato
> ou funda um.
> E, se te faltar a comida,
> planta à força mil sementes
> em chão que não o teu
> para teres o alimento.
> Se te faltar a morada
> vai três dias ao relento
> que então vem a consciência.
> Se não te derem ouvidos
> une-te a companheiros.
> Faz um partido na luta.
> Se não te derem o medo

[11] Para Roberto Pontes, a ideia de uma poesia exclusivamente ególatra, voltada somente para a esfera subjetiva do poeta e distanciada dos fatos históricos, políticos e humanos de modo geral revela muito mais um projeto de poder burguês que reserva ao poeta um lugar deificado, distanciando-o da realidade que deveria ser vigiada e denunciada: “O poeta insubmisso tem consciência de que a burguesia no poder não admite o conúbio da poesia com a realidade, por ser este o enlace muito perigoso para os usufrutuários do poder exercido pelas classes dominantes. Há, portanto, necessidade de manter certa imagem de poeta que se confunda com a do demiurgo. Assim, neutralizado, o referido poeta ajuda a embair as massas, mas é bom lembrar que o poeta insubmisso é justamente o contrário deste.” (PONTES, 1999, p. 35 – 36).

mune-te de palavras
e ensina aos outros.
Se não te sobrar mais nada,
pressentindo ter-se ido
a LIBERDADE
arranca a primeira pedra da calçada
e luta
pela única razão que vale a pena.

(PONTES, 2014, p. 101)

Este poema é claro chamamento para a ação: o povo é instigado pelo poeta a alterar a realidade em que se encontra. Para isso, o eu lírico assume a tônica do enfrentamento, característica essencial do verso insubmisso, conclamando seus interlocutores a agirem conforme as necessidades impostas[12].

Enumerando essas necessidades e oferecendo em cada caso um caminho para o suprimento da falta, a voz poética revela-se inconformada com qualquer possibilidade de aceitar um desfavorável estado de coisas marcado por desemprego, fome, falta de moradia, negligência do poder público, e o mais grave, de acordo com o poema: a falta de liberdade. Sua supressão é a violação de um direito humano fundamental, portanto, tendo um caráter inegociável, atacá-la é motivo plenamente justificado para o levante armado.

A denúncia dessas formas de injustiça social e a conclamação dos indivíduos tornam esse texto peça de alto comprometimento com os valores defendidos pela consciência insubmissa, fundamentalmente necessária para toda sociedade, como bem defendera Roberto Pontes no prefácio da segunda edição de seu livro. Naquela "Nota necessária", assim diz o poeta: "Que me perdoe o filósofo Platão assaz determinado a expulsar os poetas da *República* por ele ideada, mas é para lutar por uma ordem social justa que existem também os poetas e a Poesia insubmissa sobre a face da Terra!" (PONTES, 2014, p. 12). Em perfeita consonância com este seu posicionamento acerca de uma obra de 1996, expresso na edição de 2014, destacamos também um excerto de sua entrevista concedida a nós recentemente (2025), o que prova ser esse pensamento combativo um modo constante e coerente de ser do poeta:

[12] Em sua dissertação de Mestrado, *Verbo Encarnado: Resíduos do Sirventês na Poesia Insubmissa de Roberto Pontes*, Victória de Abreu (2021) propôs quatro categorias de poemas em *Verbo Encarnado*, considerando o conteúdo dos textos e a postura da voz poética em cada um: i) História política, cujos poemas versam sobre fatos políticos brasileiros ou não; ii) Poética do combate, na qual a palavra poética é colocada como instrumento de luta; iii) Implicação, categoria do comprometimento pela denúncia das injustiças sociais e conclamação do povo para intervir na sua realidade; iv) Movência Social, caracterizada pelo tom de esperança na transformação da realidade, em geral, depois de travada a luta.

> Sou desejoso de ver o fim da miséria material dos homens, a repartição justa da riqueza social e espiritual da humanidade, do fim definitivo das guerras fratricidas no mundo, da explosão da criatividade filosófica, científica e cultural dos povos sob a diretriz da solidariedade e da cooperação mundiais, e sem uso nefasto das conquistas do conhecimento: armas, meios de extermínio químico e biológico ou quejandos. Sou, como disse acertadamente Cassiano Ricardo refletindo sobre o poeta na contemporaneidade ser este: "um homem que tem fome igual a outro homem". Portanto, penso ser um indivíduo igual aos outros, mas ciente do meu processo de historicização e responsabilidade, cabendo-me o uso da arte poética para consecução da justiça social e do amor entre os seres humanos antes de tudo. (PONTES, 2025, APÊNDICE A, p. 283)

Não obstante seja seu aspecto mais característico, nem só do combate aberto e da palavra inflamada vive a poesia insubmissa. Há poemas em que o princípio é o da resiliência e da esperança na transformação porvindoura, fruto da persistência do sujeito em acreditar em um mundo novo, como o próprio poeta demonstra crer no trecho citado de sua entrevista. Vejamos, neste caso, o poema "Não desesperes nunca", transcrito a seguir:

> Não desesperes nunca.
> A vida é assim mesmo.
> Um dia para a dor
> um outro pra esperança.
> E não te furtes
> ao convívio do que é belo
> pois a pureza espera sempre além.
> Olha como se amam as borboletas
> que fiam corpos vivos no mistério
> e não dizem versos
> porque fazem voos.
> O amanhã é sempre diferente.
> O amanhã é verde como as folhas
> que apaziguam nossos olhos com seu mar.
> Não desesperes nunca.
> A vida é mesmo assim.
> Um dia é para o mal.
> O outro é pro perdão.
>
> (PONTES, 1999, p. 82)

Componentes da categoria de "Movência Social", poemas dessa linhagem resiliente e esperançosa, como é o presente caso, propõem "o movimento da sociedade de um estado negativo, não desejado, a outro estado auspicioso, benfazejo, de justiça social. A intenção é levar o sujeito a mover-se de um estado a outro." (ABREU, 2021, p. 108).

Dessa maneira, em "Não desesperes nunca" pressupomos um interlocutor abatido por alguma injustiça que lhe sobreveio e, portanto, encontra-se em desespero, talvez

inconformado e até mesmo desiludido com a vida. Mas, o eu lírico tenta chamar atenção para o fato de que tudo é passageiro e todo mal é seguido de dias mais tranquilos e auspiciosos, movimento natural da vida.

Além da fé em um futuro melhor, essência utópica da fala insubmissa, conforme sugerimos anteriormente, comparece aqui outra face dessa vertente poética, qual seja a de que a contemplação e a breve pausa são parte de toda luta. É preciso, em dados momentos, esperar e, recolhendo os despojos, revigorar-se para continuar na busca do amanhã promissor. Nesse sentido é que o poeta convida o seu interlocutor a contemplar a beleza da existência, mesmo tendo sido aquele o dia reservado para a dor. Não havendo mais o que ser feito para impedir o mal, que parece ter vencido temporariamente, resta o recolhimento também temporário do verso, substituído agora pelas borboletas compondo em silêncio o seu voo: a natureza expressa por si só a palavra emudecida.

E, como dissemos, sendo natural da fala insubmissa a crença em um futuro melhor, nessa tônica dá-se a segunda metade do poema, ao evidenciar o amanhã benfazejo e pleno de esperança, cujo simbolismo representado na verdura da folhagem dispensa explicações. Ademais, por possuir uma dimensão simbólica de continuidade, o "perdão" surge no último verso e encerra o texto. É a palavra que permanece reverberando ao final, sugerindo o esquecimento dos males passados no dia anterior, já que o dia seguinte é chegado e, com ele, é necessário persistir e perseverar: "Esse poema é político e insubmisso [...] mesmo que o seu tom não seja o da proclamação, o da convocação, nem o da invectiva direta, mas o da acalmia de uma certeza de experiência feita, como nos disse Camões." (MARTINS, 2014, p. 7).

Como afirmamos, a poesia de Roberto Pontes possui exemplares das quatro vertentes apontadas por Pedro Lyra (1995) como típicas da tradição discursiva da Geração-60 (herança lírica, explosão épica, convicção metapoética e protesto social), o que o coloca em posição de legítimo representante da produção poética que se iniciou naquela faixa geracional de 1955 - 1975 no Brasil e, especialmente no Ceará, onde fundou o Grupo SIN de Literatura, em 1967, ao lado de outros nomes que também despontavam, como Horácio Dídimo, Linhares Filho, Rogério Bessa e o próprio Pedro Lyra. Posteriormente, também fizeram parte do grupo: Marly Vasconcelos, Ieda Estergilda, Leda Maria, Inês Figueiredo, Barros Pinho, Leão Júnior, Rogério Franklin e Barroso Gomes.

O nascimento do grupo deu-se pelo desejo de congregar os diferentes modos de manifestação artística, patente logo no título SIN, abreviação de "Sincretismo", pois o grupo pretendia, a partir da pluralidade, redesenhar os caminhos da arte cearense, sobretudo a

poesia: a “diversidade na unidade” (PONTES, 2008, p. 14). A tendência plural, aliás, converge para a fisionomia da geração como todo, cujos modos de expressão diversificados legitimam o seu caráter sincrético, daí o motivo para Pedro Lyra estender ao plano nacional a denominação que o grupo cearense elegera para si: “A Geração-60, espalhada por todo o país, não poderia ter realizado um movimento orgânico: diversificada por tantas regiões, é uma geração compósita, com vários segmentos e vertentes, estilos e tendências fundindo-se num amplo *sincretismo*.” (LYRA, 1995, p. 159).

E, embora o grupo cearense tenha se voltado mais fortemente para a tradição discursiva, mesmo dentro dela há diferentes vertentes e linhas de atuação, levando o SIN a estar em consonância com o seu tempo. Ademais, segundo o crítico, esse é o segmento mais representativo da geração em referência, por seu poder de continuidade no final da faixa de vigência e em trânsito para a faixa de confirmação:

> Hoje, que os outros 2 segmentos [Semioticismo Vanguardista e Variante Alternativa] (como tais) já se esgotaram, mais deixando barulho que bons poemas, o que a sincrética Geração-60 oferece de mais consistente em poesia, às portas da rendição, é a obra do segmento da Tradição Discursiva — para a qual o vanguardista já refluiu e o alternativo tende a evoluir. (LYRA, 1995, p. 164)

Enquanto agremiação, o Grupo SIN durou pouco, findando logo no ano seguinte, 1968. A sua cisão teria sido motivada pela recusa de alguns integrantes em assinar manifesto contra a censura, organizado no sul do país. Roberto Pontes, tendo sido um dos primeiros a propor-se signatário do documento — atitude condizente com seu caráter aguerrido que jamais o deixou baixar a cabeça para a opressão, transformando boa parte de sua poesia em grito de resistência —, assim relata o episódio:

> [...] o estopim da ruptura, logo após a saída do Grupo SIN da casca do ovo, foi a solicitação de Oscar Niemeyer, Antonio Candido, Glauber Rocha, Nelson Werneck Sodré, Chico Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro, encaminhada ao SIN por intermédio de Glauce Rocha e B. de Paiva, a fim de subscrevermos o histórico *Manifesto dos Intelectuais Brasileiros Contra a Censura*. Levado ao grupo o pedido dos ilustres nomes citados, parte se dispôs e outra se negou a assinar o texto de repúdio às arbitrariedades cometidas contra dramaturgos, editores, escritores, compositores populares e contra qualquer manifestação contestatória do regime através das artes. Foi este o real motivo causador do impasse que abortou as atividades do Grupo SIN de literatura no Ceará. (PONTES, 2008, p. 9)

Apesar da breve existência do SIN, muitos dos integrantes continuaram a produzir vasta e significativa obra literária, perpetuando-se pelas faixas de vigência (1975 – 1995) e confirmação (1995 – 2015), como é o caso de Pontes. Dele, em termos de produção, na primeira destas duas faixas, teríamos *Temporal* (1976), publicado em periódico literário e *Memória Corporal* (1982), livro de poemas eróticos já referido aqui. A faixa de confirmação abre-se para Roberto Pontes com *Verbo Encarnado*, publicado em 1996, obra de máxima importância para o seu veio combativo, pois surge como coroamento da vertente política e social do autor que finalmente reúne em um único projeto toda a energia e toda a insubmissão de sua voz. Baliza ética norteadora de sua poesia, o livro viria a ganhar ainda outras duas edições, 2014 e 2023, reiterando o seu lugar de importância na Obra ponteana.

No diapasão deste ideal poético aí defendido, encontramos outro título, *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), cuja tônica também vai no sentido de uma poesia de protesto social; dessa vez, no entanto, centrando-se em Cuba, país ao qual o poeta oferta o livro como homenagem por sua história de lutas populares contrárias ao sistema capitalista norte-americano. Não obstante a distância temporal do golpe militar brasileiro, que motivou parte de sua poesia de cunho social integrante de *Verbo Encarnado*, Roberto Pontes traz novamente à tona um eu lírico indisfarçadamente odioso ao projeto neocolonialista dos Estados Unidos que, assim como teria tido relação com o regime ditatorial militar imposto aqui, também buscou intervir em terras cubanas e tantas outras da América Latina e além, conforme podemos exemplificar com versos de “Não quero ir ao guichê”:

> Não quero pôr os meus pés
> No terreiro que é do lucro
> Da América do Norte,
> De estúpida insolência.
>
> Não me agrada seu fetiche
> Mais alto, digo dinheiro,
> O dólar verde sujo,
> Punhal com veneno e morte
> Plantado na carne-irmã
> De Cuba, de Porto Rico,
> República Dominicana,
> El Salvador e do Chile.
>
> Aponto somente estes
> E além destes, meu Brasil,
> Onde o punhal feriu fundo
> Um certo dia de Abril.
> Mas o punhal vai mais longe.
> Vai aos cinco continentes.

[...]

(PONTES, 2007, p. 46)

Na faixa de confirmação também teremos *Breve Guitarra Galega* (2002), série de poemas saída na *Revista de Estudos Galegos*[13], em homenagem à Galícia, compondo-se plenamente de referências históricas, culturais e linguísticas da região, cujo idioma é enaltecido pelo poeta como língua ancestral, que tem na poetisa galega Rosalía de Castro (1837 - 1885) justa representação, a quem o brasileiro dedica um dos poemas da coletânea, "Visita tumular a Rosalía", do qual destacamos a seguinte passagem:

Rosalía, e tuas dores –
Pergunto – onde é que estão?
Dormis sob o fino pó,
No vento que sobe, sobe
Aos frios brancos da lua
Ou ondas do mar de Vigo?
Por quem suspiras de amores?[14]

(PONTES, 2002, p. 182, tradução do autor)

Segundo Elizabeth Dias Martins (2022), neste texto, o eu lírico faz referências às inquietações (dores) da escritora galega quanto à realidade do povo da Galícia, e isso acresce desde já a nota política que será identificada de modo mais evidente em outros poemas do livro. É o caso de "Guitarra galega", no qual a resistência daquele povo é marcada pela defesa da sua língua, por meio da qual amam, trabalham, aprendem e, como "fera pronta para a defesa ou o ataque" (MARTINS, 2022, p. 148), elevam as vozes, rosnando contra a dominação:

Meu peito estará sangrado,
As mãos se farão de pedra

[13] O título foi publicado na seção "Antologia" do volume 3 da *Revista Estudos Galegos*, publicação organizada pela professora Maria do Amparo Tavares Maleval e saída em 2002 pelo Núcleo de Estudos Galegos da Universidade Federal Fluminense — UFF. Por não estar disponível em formato digital, o acesso à edição só foi possível com o grato auxílio do professor Xoán Carlos Lagares Diez, integrante do referido núcleo de estudos, que nos forneceu cópias digitalizadas da seção na qual consta a obra de Roberto Pontes. Os poemas da série foram publicados em galego (tradução de Beatriz Gradaílle) e constarão em rodapé. No corpo do texto, faremos uso das versões em português, conforme um arquivo pessoal da obra gentilmente cedido pelo poeta.

[14] "Rosalía, e as túas dores —/ Pergunto — ¿onde é que están?/ Dormides baixo o fino po,/ No vento que sobe, sobe/ Ós frios brancos da lúa/ ¿Ou ondas do mar de Vigo?/ ¿Por quen suspiras de amor?".

E uma guitarra galega
Rosnará língua ancestral[15]

(PONTES, 2002, p. 183, tradução do autor)

Por seu turno, *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*, saídos em 2012, configuram-se como o fechamento do arco da confirmação, pois apresentam-se enquanto realização amadurecida do poeta, que decide enfrentar, de vez, um assunto que lhe rondava desde os anos de 1972, depois de concebido *Lições de Espaço* (1971). Simbolicamente, a propósito, se com esta obra Roberto Pontes abre e estabelece o seu lugar na poesia da Geração-60 (faixa de estreia), com as de 2012, quarenta anos depois, insere a sua assinatura no tempo (faixa de confirmação). Dessa maneira, tendo consolidado significativamente seu espaço e seu tempo — o par metafísico fundamental da existência —, adentra, então, à faixa seguinte, que de "retirada", parece ter apenas a nomenclatura concebida por Pedro Lyra, afinal, apesar de a faixa ser definida pelo arrefecimento da produção poética dos autores, a Obra de Pontes continua em criativa ebulição, congraçando seu público com poemas inéditos e algumas reedições[16] consideradas importantes e relevantes, como é o caso da terceira edição de *Verbo Encarnado* (2023), lançada por ocasião do 44º aniversário da Anistia, evento promovido pela Comissão Especial de Anistia Wanda Sidou, no Ceará.

Finalmente outra prova da atividade poética do autor é o *Livro de Beth* (2023), no qual são reunidos poemas dedicados a sua companheira de vida. Neste volume, como afirma o poeta no prólogo, são reunidos poemas inéditos de há muito escritos e guardados, e textos de outras obras, que eram dedicados a "Beth". Em flagrante atitude de serviço amoroso, ideal trovadoresco inerente ao lirismo ocidental, o conjunto de textos demonstra toda a admiração nutrida pelo eu poético em relação a sua amada, por ele elevada ao patamar de décima musa da poesia, como proclama em "Haikai 'Moúsai'":

Musas não são noventa.
Elas sempre foram nove.
A décima ora se inventa.

[15] "O meu peito estará sangrando,/ As mans faranse de pedra/ E unha guitarra galega/ Rosnará língua ancestral."

[16] Desde 2010, Roberto Pontes tem trabalhado em algumas reedições de obras integrais ou parciais. No mencionado ano, lançou um conjunto de poemas seus na coleção *50 Poemas Escolhidos Pelo Autor*, organizada pelas Edições Galo Branco (RJ) e podemos considerar esta sua primeira compilação de Obra. Evidentemente, o número de poemas constantes no volume é somente pequena amostra de sua produção, devido à exigência característica do projeto da editora. O mesmo trabalho ganhou segunda edição em 2014, em formato de bolso, por ocasião dos 70 anos de vida do poeta, mesmo ano em que veio a público a segunda edição de *Verbo Encarnado*, em igual formato.

(PONTES, 2023, p. 82)

Chegando até a produção mais recente do poeta, tendo apresentado e analisado o seu percurso biobibliográfico, em que se integram trajetória de vida e de criação poética, desejamos, a partir de agora, voltar nossa atenção para o processo de constituição de nossos objetos de estudo, as obras *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*. Nesse ínterim, devemos também explorar o aparato terminológico e os fundamentos teórico e metodológico necessários à nossa pesquisa.

3 SOBRE CONCEITOS E METODOLOGIA

Neste capítulo serão apresentados objetos de estudo e conceitos fundamentais para as discussões propostas adiante, bem como a teoria e a metodologia empregadas ao longo do estudo, demonstrando o trajeto percorrido para o levantamento e a discussão da tese aqui defendida.

3.1 Constituindo os objetos de estudo, a fundamentação teórica e a metodologia

Ao imergirmos nas duas obras *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*, notamos instantaneamente estar diante de um trabalho poético essencialmente profundo e instigante. Mesmo após as primeiras leituras, os textos continuavam pulsantes, reverberando em nosso espírito, proporcionando elocubrações várias a que fomos levados. No entanto, tudo isso é de natureza impressionista e, apesar de as impressões serem, a nosso ver, legítimas impulsionadoras da curiosidade científica, não constituem instrumento suficiente para explicar aquele estado de poesia por nós experimentado.

O constante exercício reflexivo foi-nos apontando a existência de um trabalho meticuloso feito pelo poeta, operado nas camadas conceituais do tempo. Notamos que ele lançava mão de determinados recursos imagéticos, cujo conjunto evocava um sistema de ideias em torno do tema. Dessa maneira, fomos constatando que a força daquelas obras emanava do imaginário explorado ali, de modo a produzir uma sorte de imagens e conceitos relativos à experiência humana com o tempo.

Ao entendermos que as operações estéticas de Roberto Pontes se davam especialmente no nível do imaginário, compreendemos que seria necessário buscar um arcabouço teórico que favorecesse o olhar acurado sobre este e demais conceitos desse universo. Nisso, chegamos à Teoria da Residualidade[17], cujos princípios e sistematização dialogam exatamente com o campo do imaginário, pois ela constitui abordagem relativa às

[17] Conforme mencionamos anteriormente, a Teoria da Residualidade foi sistematizada por Roberto Pontes, enquanto pesquisador e professor de Literatura na Universidade Federal do Ceará, ao longo de sua carreira nas aulas da Graduação e da Pós-Graduação em Letras. Os primeiros registros da Residualidade remontam aos anos de 1960, apenas como referências esparsas a um ou outro fenômeno que, mais tarde, entre o final dos anos de 1990 e a virada do século, constituiriam arcabouço mais robusto e sistematizado como teoria. A partir daí, a corrente teórica agregaria estudiosos de diferentes áreas e lugares e seria ampliada e aprofundada. Mesmo já aposentado da carreira do magistério, ainda hoje Roberto Pontes cultiva a curiosidade e a divulgação científica ao lado da vida poética.

manifestações culturais de um povo e suas transformações ao longo do tempo e do espaço. Estamos, então, falando de imaginário, mas também de mentalidade, inconsciente coletivo, substratos mentais, enfim, falamos do que remanesce, ou seja, de resíduo e seu processo de transformação e recriação, a residualidade.

A utilização da Teoria da Residualidade para estudar as obras aqui em foco justifica-se, portanto, pelo fato de que, ao construir sua poesia a partir de um sistema de imagens em torno dos conceitos e das experiências humanas em face do tempo, o poeta precisou reelaborar tais conteúdos sob a forma de símbolos, formas linguísticas e outros expedientes estéticos. O procedimento, a nosso ver, aciona diferentes modos de conceber a relação homem–tempo em perspectiva universal, pois Roberto Pontes capta, através da linguagem simbólica, figurada e, às vezes, paradoxal, conteúdos mentais compartilhados e atemporais, os quais, retrabalhados na sua pena, passam por processos de cristalização para, finalmente, conformarem-se enquanto produto cultural que, como tal, neste caso, é manifestação individual de uma coletividade anônima e atemporal. Como definiu Elizabeth Dias Martins em artigo publicado em 2015:

> A *cristalização* consiste no aproveitamento estético de *resíduos* literários e culturais realizado por artistas, entre os quais, os escritores. É um processo de polimento, de recriação, reaproveitamento do *resíduo*, que por ser matéria viva, eivada de possibilidades, dá à cristalização um caráter de infinitude. Ao modo da fênix mitológica, o *resíduo*, por ser algo que se mantém através da mentalidade e do imaginário dos povos, torna a cristalização um processo plural e também dinâmico tal qual a essência residual. (MARTINS, 2015, p. 35)

Considerando o princípio de aproveitamento, entendemos que Roberto Pontes toma para si um legado de imagens e conceitos sobre o tempo para conformá-los sob nova roupagem e, assim, elaborar a sua própria concepção acerca do tema trabalhado. Ao dizermos isso, defendemos a ideia de que todo indivíduo é expressão singular de um repertório cultural coletivo. No entanto, esse sujeito somente pode lapidar aquilo que, em certo sentido, detém nas mãos, ou seja, é preciso apropriar-se desse referido repertório para, então, poder repensá-lo.

Na Teoria da Residualidade, compreendemos que a absorção dos conteúdos culturais compartilhados ocorre desde que nascemos, pois a eles estamos expostos e deles nos apropriamos conforme amadurecemos a compreensão de nós mesmos e do mundo. A este fato, no âmbito da residualidade, chamamos de endoculturação:

> [...] quando nascemos não inventamos nada. O mundo não nasce conosco, nós é que nascemos para o mundo. Aprendemos tudo. E o fazemos través [*sic*] do mecanismo de *endoculturação*, consistente em assimilarmos a cultura havida antes de nós, a fim de que possamos sobreviver e sonhar. A *endoculturação* é, portanto, o processo pelo qual assumimos o que os outros produziram culturalmente, daí não sermos originais na cultura nem na literatura e dependermos sempre do que os outros foram e produziram. (PONTES, 2020, p. 36)

Conforme o autor deixa claro, é ilusão acreditarmos que nossas ideias, caracteres e crenças em geral são estritamente nossos, quando efetivamente estão vinculadas a concepções coletivas sobre a vida, o tempo, a morte, a família, o ser, as divindades, as religiões, a natureza, a sociedade e todos os outros temas da existência humana. Tais concepções, por sua vez, também se constituem de diferentes modos de pensar coletivos, pois toda cultura é, no fim das contas, um amálgama de tantas outras, o que se denomina como "hibridação cultural".

Dentro deste sistema cultural híbrido é que nos formamos como sujeitos, através da endoculturação, processo o qual, segundo Mary Leitão (2018), pode dar-se de duas maneiras: pelo convívio com outros seres humanos, assimilando seus modos de pensar, agir e ver o mundo ou pela obtenção do conhecimento enciclopédico, aquele das escolas, da ciência, das universidades, dos livros e demais fontes de informação e exercício do pensamento: "Todo indivíduo se transforma gradualmente segundo suas experiências, suas relações com o outro e com o mundo. São as características da sociedade que o cerca que vão moldando cada sujeito." (LEITÃO, 2018, p. 215-216). Esse conjunto de possibilidades assimiladoras é o que Mary Leitão refere como "círculo residual":

> Infinita é a nossa dívida com o mundo. Muito mais do que aprendemos com quem nos criou é o que assimilamos a cada instante em pleno contato com os outros existentes e inexistentes. As coisas, as pessoas e os valores com os quais cruzamos a todo momento têm história, têm herança e certamente também já aprenderam com outros seres humanos conscientemente ou não. É o que chamamos de *círculo residual*. Nosso ser se forma por um constante entrecruzamento com todas as coisas e pessoas, vivas ou não. (LEITÃO, 2018, p. 224).

O conceito de endoculturação é fundamental para compreendermos o princípio do processo residual, pois, como vemos, é por meio desse movimento de internalização das práticas culturais que se torna possível a cristalização e a continuidade dos resíduos. E, não obstante concordemos com o referido conceito, convém fazermos um breve esclarecimento sobre a afirmação "o mundo não nasce conosco", presente no início da passagem de Pontes

(2020) há pouco citada: para o psicanalista Carl G. Jung, nenhum ser humano, ao nascer, é uma folha em branco sobre a qual se imprimem conceitos e práticas socioculturais. Cada indivíduo carrega em si, no nível biopsíquico, informações próprias da espécie a que pertence, conforme observamos nas passagens a seguir:

> Assim como nosso corpo é um museu de órgãos, cada um com a sua longa evolução histórica, devemos encontrar também na mente uma organização análoga [...].
> Essa psique, infinitamente antiga, é a base da nossa mente, assim como a estrutura do nosso corpo se fundamenta no molde anatômico dos mamíferos em geral. O olho treinado do anatomista ou do biólogo encontra nos nossos corpos muitos traços deste molde original. O pesquisador experiente da mente humana também pode verificar as analogias existentes entre as imagens oníricas do homem moderno e as expressões da mente primitiva, as suas "imagens coletivas" e os seus motivos mitológicos. (JUNG, 2016, p. 82)

> Na minha opinião é um grande equívoco supor que a alma do recém-nascido seja *tabula rasa*, como se houvesse nada dentro dela. Na medida em que a criança vem ao mundo com o cérebro diferenciado, predeterminado pela hereditariedade e portanto individualizado, ela responde aos estímulos sensoriais externos, não com *quaisquer* predisposições, mas sim com predisposições *específicas*, que condicionam uma seletividade e organização da apercepção que lhe são próprias (individuais). Tais predisposições são comprovadamente instintos herdados e pré-formações. (JUNG, 2014, p. 76, § 136)

> Hoje em dia devemos partir da hipótese de que o ser humano, na medida em que não constitui uma exceção entre as criaturas, possui, como todo animal, uma psique pré-formada de acordo com sua espécie, a qual revela também traços nítidos de antecedentes familiares, conforme mostra a observação mais acurada. (JUNG, 2014, p. 85, § 152)

Esta característica psíquica do homem é chamada por Jung (2014) de "típico humano", ou seja, a disposição mental comum compartilhada entre os humanos é fator que os liga e, por isso, mesmo em ambiente de pouco estímulo, o indivíduo será capaz de desenvolver determinadas faculdades, gestos e comportamentos próprios da sua espécie, como acontece com os animais: "Como os instintos, os esquemas de pensamentos coletivos da mente humana também são inatos e herdados. E agem, quando necessário, mais ou menos da mesma forma em todos nós." (JUNG, 2016, p. 93). Em suma, se não há, a cada nascimento, um ser humano fisicamente inédito, não haveria também comportamentos totalmente individuais, criados no ato de cada novo ser:

> O típico humano do homem é a forma especificamente humana de suas atividades. O típico específico já está contido no germe. A ideia de que ele não é herdado, mas criado de novo em cada ser humano, seria tão absurda quanto a concepção primitiva de que o Sol que nasce pela manhã é diferente daquele que se pôs na véspera. (JUNG, 2014, p. 86, § 152)

Adiante, complementa:

> É impossível negar que a nossa consciência tenha uma história que abrange cerca de cinco mil anos. A consciência do eu, porém, é a única que tem sempre um novo princípio e um fim prematuro. A psique inconsciente, no entanto, é, não apenas infinitamente velha, mas tem igualmente a possibilidade de evoluir rumo a um futuro igualmente remoto. Ela forma a *species humana* e constitui um componente da mesma, assim como o corpo que é efêmero individualmente, mas de idade incomensurável, coletivamente. (JUNG, 2014, p. 286, § 518)

Assim, ao nos deparar com a afirmação de Roberto Pontes sobre o mundo não nascer conosco, compreendemos que o autor desejou referir-se às práticas culturais, aos conceitos formulados e aos contratos sociais estabelecidos, enfim, ao homem histórico. Para ele, o indivíduo em formação vai se apropriando de todo esse material cultural relativo a um contexto historicamente dado, ao qual relaciona as suas experiências particulares. Por trás de tudo isso, no entanto, existe um componente primordial, essência norteadora, a mentalidade. E esta, para Carl Jung, bem como para a Teoria da Residualidade, é fundamentalmente inata e dialoga na esfera mais profunda com a alma humana, anciã de milhões de anos. De certa forma, portanto, nós nascemos para um mundo enquanto sistema de práticas culturais já em processo e dele nutrimos o espírito através da endoculturação. Mas também podemos dizer que o mundo nasce conosco enquanto herança mental, pois os traços de mentalidade longeva estão arraigados na nossa psique. Ao nascermos, trazemos conosco já um mundo muito antigo, com o qual estamos em perene contato, embora de maneira imperceptível.

Reconhecer esse diálogo milenar é considerar também o seu aspecto inacabado e contínuo porque a psique pré-formada não determina inteiramente as formas de pensamento; ela é muito mais um instrumento de possibilidades: “Não se trata de ideias *herdadas*, mas de suas *possibilidades*. Não se trata também de heranças individuais, mas gerais, como se pode verificar pela ocorrência *universal dos arquétipos*”. (JUNG, 2014, p. 76, § 136). Esse traço de possibilidades dos arquétipos e dos símbolos deve-se ao fato de serem formas fluidas e ambivalentes, por jogarem no campo do apenas parcialmente apreensível, pois são, conforme acredita Mircea Eliade (1979), aberturas de um mundo de significações infinitamente vastas.

Como vemos, todo indivíduo nasce com uma predisposição psíquica arraigada na profundeza de seu inconsciente e que vai nortear o ser ao longo de seu processo de aprendizagem cultural — endoculturação — e consequente reelaboração dos mesmos aprendizados, afinal, cada indivíduo é um universo de experiências à parte e, por mais que os conteúdos culturais sejam essencialmente compartilhados, cada sujeito experimenta-os, em alguma medida, de modo particular.

O ponto nodal para a Teoria da Residualidade é que o processo de endoculturação e reelaboração ocorre ininterruptamente e vai deixando rastros a serem perseguidos pelo pesquisador de olhos atentos. Tais vestígios, como pegadas na areia, apontam para algo que passou e imprimiu sua marca. O mesmo pesquisador também pode encontrar um traçado tal que aponte a direção de onde vieram tais pegadas e com quais outras se assemelham. Esse elemento essencial é o resíduo:

> O *resíduo*, temos repetido por diversas vezes, refere-se a certas *formações mentais* persistentes através de *longas durações*. É dotado de vigor extremo e não se confunde com o arcaico [...]. É aquilo que *remanesce* de uma época noutra e tem força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária; não é material morto; é material que tem vida porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. (PONTES, 2020, p. 34)

Como é notório, o resíduo é sempre referido aqui como elemento concreto[18]: vestígio, material, rastro, pegada. Essa dimensão palpável dá ao termo exatamente a compreensão que vimos construindo ao longo de nossos estudos a respeito de sua relação com a mentalidade, com o imaginário e com o inconsciente coletivo e seus arquétipos. O resíduo é a expressão inteligível do componente mental humano.

Em nossa tese, essa relação será investigada pelo viés do comparativismo, por ser instrumento metodológico adequado para a análise de elementos literários em interlocuções não somente com a própria literatura, mas também com fatores sócio-históricos, culturais e outras esferas do conhecimento. Isso porque o resíduo literário reclama um procedimento interdisciplinar que promova amplo entendimento sobre a constituição de determinadas concepções e escolhas estéticas do autor, premissa importante no campo do comparativismo, haja vista diferentes estudiosos da teoria literária reconhecerem que uma literatura é

[18] Termos como “concreto” ou “palpável” são utilizados por nós de modo meramente retórico. Um resíduo é qualquer manifestação cultural que se atualiza e se perpetua na forma de um objeto, de comportamentos ou concepções. São, assim, rastros “visíveis”, os quais apontam para a dimensão abstrata e impalpável da mentalidade.

devidamente estudada e compreendida quando posta em relação com outras literaturas ou áreas do saber, pois é nesse contato que se desenvolvem as literaturas, conforme defende Victor Zhirmunsky (1994) e combate-se, conforme René Wellek (1994) destacou, qualquer ideia de literatura isolada, conceito avesso aos princípios da teoria em que se alicerça esta pesquisa.

O procedimento comparativista pode, então, ser definido na esteira de Claude Pichois e André Rousseau como "[...] interpretação sintética dos fenômenos interlingüísticos ou interculturais, pela história, pela crítica e pela filosofia, a fim de melhor compreender a Literatura como função específica do espírito humano." (PICHOIS; ROUSSEAU, 1994, p. 218). Na mesma perspectiva, Henry Remak reforça que a literatura comparada é:

> [...] o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK, 1994, p. 175)

No caso de Roberto Pontes, o método comparado é útil para estabelecermos os caminhos de construção do imaginário do medo em torno do tempo, a partir de suas remanescências, que constituem símbolos e elaboram conceitos filosóficos, científicos, artísticos e culturais de modo geral sobre o tema em questão.

Destarte, para chegarmos à conformação desta pesquisa, procederemos a levantamento bibliográfico acerca do estudo do tempo, a fim de compreender concepções aproximadas daquelas que observamos em Pontes, a partir de diferentes autores, como Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Martin Heidegger, Henri Bergson e Carlo Rovelli. Conhecidos tais pontos de vista sobre a matéria, voltar-nos-emos para a completude da Obra do poeta, com o objetivo de identificar a existência do elemento temporal em outros títulos seus além daqueles nos quais se centra nossa tese. Essa fase da pesquisa pretende verificar a presença do tema como força integrante e preocupação constante no rol temático da Obra ponteana.

A recorrência de reflexões acerca do tempo, ainda que de maneiras veladas, por vezes muito sutilmente referidas, atestam a existência de um trabalho de maturação fundamental para a profundidade e complexidade exigidas pelo assunto. Não por coincidência, ambos os títulos — *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos* — surgem como representação de um percurso de vida poética que atinge o auge da maturidade e da consolidação literária do poeta. Como destaca Batista de Lima em prefácio ao livro de estudos

sobre a Obra de Roberto Pontes: “[...] os poemas ponteanos que tratam dessa temática [tempo] coincidem com a maturidade do poeta [...]” (LIMA, 2022, p. 17).

O próprio autor revela o processo delongado na meditação do tema, tendo, ao longo de muitos anos, produzido e retrabalhado pacientemente os textos que somente em 2012 são ofertados ao público[19]: “O tempo só foi trabalhado depois [...] por consistir em categoria fluida e imperceptível, sob quase todos os seus disfarces, constituindo uma espécie de aparência mais difícil de nomear, existente apenas no mundo virtual da palavra.” (PONTES, 2012, p. 9). Adiante, continua: “O tempo só foi trabalhado por mim, concluo, depois de uma boa dose de sofrimento, inclusive a da taça de jiló dos chamados ‘anos de chumbo’, padecidos sem arredar pé do Brasil.” (PONTES, 2012, p. 10).

Verificada a intimidade do artista com a matéria do tempo, concentrar-nos-emos nas obras eleitas para nossa pesquisa e, então, buscaremos traçar os paralelos comparativos entre elas e toda uma tradição científica, filosófica e literária relativa ao assunto. Nesse processo de comparação, o trabalho de análise estará organizado a partir de dois *topoi* literários sintetizadores de formas de conceber o tempo, a saber, *tempus fugit* e *persona temporis*. Estes *topoi* são expressos por um conjunto de símbolos e arquétipos que apontam para o aspecto mental do medo e instituem toda uma rede de valores denominada imaginário. Nosso trabalho, por fim, será o de detectar essas simbologias presentes em Roberto Pontes, associá-las aos conceitos filosóficos e científicos em torno do tempo e comparar suas ocorrências também em obras poéticas — e visuais — de outros momentos e autores, a fim de comprovarmos a existência de um medo residual relativo ao tempo.

Apresentado o processo de reconhecimento dos objetos de estudo, o embasamento teórico e o procedimento metodológico desta pesquisa, urge aclarar com mais cuidado alguns conceitos fundamentais para nosso percurso, sendo o primeiro o de imaginário. Destarte, no

[19] Prova de que o labor poético de Roberto Pontes em cada obra é paciente e somente se encerra depois de muita artesania é o fato de que *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos* já eram obras concebidas e em gestação desde os anos de 1972. O trabalho de reflexão, maturação e revisão podem ser constatados já nos títulos que, à época, seriam: *Tempo Único* e *A Elegia Que Se Segue*. Em entrevista concedida a Carlos Augusto Viana para o jornal *Diário do Nordeste*, em 1987, publicada novamente em livro em 2022, constatamos esta informação: “*Escrevi depois o* ***Tempo Único*** *e* ***A elegia que se segue*** *(este poema, de 400 versos, ganhou novo título: Os Movimentos de Cronos).*” (PONTES, 2022, p. 399). Na mesma entrevista, Roberto Pontes menciona outra obra em processo de escrita, *Ciranda com bichos*. *Poemas e Canções.* Segundo o entrevistado, os poemas-canções já possuíam, à época, partituras da maestrina Ana Maria Porto, embora sigam inéditos até o momento. Em 2023, contudo, o poeta voltou a trabalhar nesta obra que, ao ser publicada, será o primeiro título de poesia infantil da sua carreira.

próximo tópico, convém construirmos a concepção a ser adotada e aplicada por nós durante as análises.

3.2 Imaginário: sistema coerente de imagens

O resíduo, enquanto elemento cultural, é remanescência em constante atualização, atravessando tempos e espaços. E, embora mantenha sua essência, segue reinventando-se, amoldando-se a novos contextos e, consequentemente, dando vazão a novas formas culturais, cujo núcleo significativo terá sempre algum nível de ligação com o passado.

Neste ponto evocamos o conceito de imaginário, pois, conforme o compreendemos, é o conjunto de imagens organizadas em um sistema coerente de conceitos caracterizadores de determinado grupo, sociedade, região ou época. Em outras palavras, é o "conjunto de imagens que a sociedade faz de si mesma através de produções culturais, pelas quais podemos distinguir as épocas entre si." (PONTES, 2020, p. 38). Consoante este posicionamento, encontramos também em Márcia Janete Espig a seguinte definição: "Os imaginários sociais proporcionam a um grupo designação de uma identidade e de uma representação sobre si próprio, auxiliando ainda na distribuição de papéis e funções sociais, expressão de crenças comuns e modelos." (ESPIG, 2004, p. 54). Outro reforço a essa perspectiva está em Mary Leitão (2018): "[...] espécie de representação coletiva, que caracteriza os diversos povos e lugares, contribuindo para a construção de identidade. Pode ser um modelo de conduta a ser seguida, uma forma de organização social, o estabelecimento de grupos, elementos de tradição, dentre outros." (LEITÃO, 2018, p. 102).

Dizer que o imaginário é representação coletiva não nos deve fazer considerá-lo estritamente homogêneo e coerente. Sua relativa unidade de valoração refere-se a determinados recortes sociais, a depender da perspectiva sob a qual desejamos abordar algum fenômeno cultural. Em uma mesma época, por exemplo, incontáveis são os imaginários que coabitam a dimensão simbólica das diferentes culturas, não obstante seja natural a convergência entre alguns elementos. Em uma cultura global — e aqui a expressão no singular já denuncia o problema de homogeneização —, podemos considerar a tecnologia, a ciência, a robótica e a inteligência artificial componentes do imaginário deste século. Mas, se tomarmos esta generalização como absoluta, desprezaremos a realidade de milhares de seres humanos que, ainda hoje, não possuem sequer acesso à eletricidade ou que vivem em

completo isolamento social, como acontece com alguns povos nativos no Brasil[20]. Não é razoável dizermos que esses indivíduos compartilham do imaginário de outros povos do planeta, embora convivam no mesmo século.

Em todo caso, como dissemos, é preciso considerar os recortes sociais que interessam à abordagem pretendida. Nesta pesquisa, por exemplo, consideramos o conjunto de imagens relativas ao tempo que a tradição filosófica, científica e artística ocidental nos legou e que estão, em alguma medida, expressas nas obras de Roberto Pontes. E não nos detemos em uma época específica, justamente por entender que essas imagens e símbolos são frutos de uma longa tradição atravessando épocas e espaços, como bem nos ensina a Residualidade.

Dito isso, vale acrescer ao entendimento de imaginário a compreensão de Janete Espig (2004) sobre sua dinâmica criativa, pois, segundo a autora, o imaginário tem dinâmica circular porque é, simultaneamente, criador e criatura. Ao passo que caracteriza e organiza relativamente grupos e épocas, é por estes também reinventado e recriado constantemente, elevando-se, dessa maneira, acima de mero reflexo do real para alcançar o nível de elaboração simbólica. Na mesma esteira, afirma Jean-Jacques Wunenburger ser o imaginário espelho e causa de nossas emoções, ou seja, é projeção subjetiva de uma coletividade, que também se projeta na subjetividade individual:

> [...] o imaginário é o espelho de nossas emoções, aquilo em que nossas imagens refletem de fato o estado de nosso corpo, de nossa constituição neurobiológica segundo o vocabulário atual; por outro lado, o imaginário excita em nós ressonâncias interiores de prazer e desprazer, pois uma imagem mental, assim como uma realidade externa, pode provocar efeitos sobre a sensibilidade, agir sobre o humor, fazer nascer sentimentos de tristeza ou de alegria. (WUNENBURGER, 2007, p. 66 – 67)

Por meio dessas elaborações imagéticas, é possível compreender a estrutura social e as formas de pensamento, pois elas se manifestam em organizações institucionais e hierárquicas, em documentos, rituais, canções, objetos, literaturas e artes em geral. Se, portanto, as imagens cumprem o papel de dar materialidade a concepções coletivas, ao propormos estudar qualquer manifestação cultural pelo viés da residualidade, estamos lidando

[20] Até julho de 2022, segundo informações da Fundação Nacional dos Povos Indígenas - FUNAI, havia 77 referências de grupos indígenas não-contatados. Destas, foram confirmadas 30. Segundo a Fundação, consideram-se povos isolados aqueles cuja relação com quaisquer outros povos (indígenas ou não) seja ausente ou pouco frequente. Estes dados estão disponíveis em: https://www.gov.br/funai/pt-br/acesso-a-informacao/perguntas-frequentes.

com o imaginário; pois ele é o que estabelece os sistemas de valores necessários a toda análise residualista.

No caso das obras poéticas aqui estudadas, vai ficando cada vez mais claro o caminho a ser seguido por nós. Afinal, tendo Roberto Pontes elegido um tema de indubitável profundidade filosófica e de inquestionável universalidade, necessitou explorar um sem-número de conceitos a respeito do tempo, traduzindo-os em formas simbólicas que apontassem caminhos na compreensão do tema referido. Não tendo sido o primeiro a falar do assunto, soube, certamente, deixar sua marca singular no panteão dos que ousaram encarar o deus tirano. E será sobre as formas simbólicas em torno do tempo, associadas aos diferentes conceitos filosóficos, físicos e artísticos que nossa atenção se debruçará.

Como dissemos, *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos* são composições que valorizam de maneira evidente imagens simbólicas em constante relação umas com as outras, formando um sistema coerente de ideias; um imaginário, como discutimos há pouco. Isso significa que a análise dos poemas precisa ser sensível à convergência de significados emergentes das imagens, para compreender o núcleo de sentido mais profundo, jacente nas camadas dos símbolos que compõem a rede de valores do imaginário contido nas obras. E a composição mais profunda de um símbolo remete a uma discussão cada vez mais abstrata, porque começamos a deixar a areia firme cheia de pegadas, onde as marcas são visíveis, para mergulhar no oceano psíquico da mentalidade, cuja turbidez oculta formas e significados.

3.3 Mentalidade: matriz geradora de arquétipos e imaginários

Todo símbolo é imagem formada a partir de valorizações emocionais arraigadas na psique e que, enquanto forma imagética, encontra na realidade objetiva meios de expressão concreta. Por isso mesmo, Jean-Jacques Wunenburger (2007) tomará o imaginário, sistema de imagens/símbolos, como composto por duas vertentes, uma emocional e outra representativa, sendo esta organizada por uma lógica estrutural, conforme veremos adiante com o antropólogo Gilbert Durand (2012) e sua proposta de estruturação do imaginário.

Quando tocamos no aspecto emocional do imaginário, estamos já a caminho da mentalidade. Em *Além da Cruz e da Espada*. *Acerca dos Resíduos Clássicos d'A Demanda do Santo Graal*, pesquisa de Mestrado do residualista José William Craveiro Torres, publicada em 2016, o autor reserva parte de suas reflexões para esclarecer alguns aspectos acerca dos conceitos de mentalidade e de imaginário que, à época, ainda suscitavam algumas controvérsias no campo da Residualidade. Com relação ao termo "mentalidade", Torres

demonstrou de maneira detalhada como o termo foi alvo de múltiplas reflexões e definições dos historiadores da *École des Annales*[21].

Torres (2016) realizou um apanhado histórico do desenvolvimento do conceito de mentalidade desde os princípios do movimento da *École*, evidenciando a importância do conceito para os estudos da área, sobretudo, para a Teoria da Residualidade e sua aplicação à literatura, pois, como faz ver o pesquisador:

> Foi a partir da revolução historiográfica proposta pela História das *mentalidades* que os objetos de arte, notadamente os livros de teor literário (epopeias, novelas, romances), eivados de subjetividade, passaram a ter valor verdadeiramente científico-documental para a História, não apenas porque traziam narrativas que, ainda que não tivessem acontecido, descreviam muito bem os costumes de uma época, mas mais no sentido de que as obras literárias traziam sempre uma leitura (a do autor) da sociedade; uma visão crítica desta. (TORRES, 2016, p. 53 – 54)

A obra literária, portanto, embora seja uma construção individual, funciona como documento das formas de pensar, sentir e agir de um grupo ou de uma época. Por isso, passou a compor o universo de objetos possíveis para o estudioso da História ou de qualquer área de interesse cultural. Isso pode ser depreendido a partir de posicionamentos como o do próprio Jaques Le Goff, ao afirmar:

> O discurso dos homens, em qualquer tom em que tenha sido pronunciado — o da convicção, o da emoção, o da ênfase — é freqüentemente apenas um amontoado de idéias feitas, de lugares-comuns, de velharias intelectuais, o exutório heteróclito de restos de culturas e de mentalidades de diversas origens e de várias épocas. (LE GOFF, 1995, p. 72)

A visão da literatura como expressão coletiva reforça o sentido embasador da Teoria da Residualidade, que estabelece a seguinte lei fundamental: "Na cultura e na literatura nada há de original; tudo é remanescência; logo, tudo é residual." (PONTES, 2020, p. 33). O

[21] Movimento intelectual dos historiadores da França da primeira metade do século XX, iniciado com o intuito de combater a historiografia enrijecida pelos métodos positivistas daquela época. Desejava-se inaugurar um novo jeito de escrever a história, destacando os aspectos qualitativos, culturais, espirituais e mentais dos povos. Conforme nos explica José William Craveiro Torres, o método científico como era entendido à época, impossibilitava tratar de tudo que estivesse relacionado à alma dos povos: "Como pesar ou medir, por exemplo, coisas de natureza simbólica ou das quais se tinha apenas um pequeno vestígio material?" (TORRES, 2016, p. 39). Com esta nova perspectiva, elementos antes descartados como fonte histórica passaram a ser assim considerados, como os ritos, os ídolos, as literaturas, as canções, as estórias orais; enfim, começava a surgir uma História interdisciplinar, cada vez mais aberta ao diálogo com diferentes áreas do saber.

axioma elaborado por Roberto Pontes instaura o princípio primeiro da referida teoria, o que nos permite justificar o diálogo com o conceito de imaginário e o de mentalidade proposto pelos historiadores da *École*.

Conforme demonstra ainda o residualista José William Craveiro Torres, esse diálogo estabelecido pela Residualidade torna-se ainda mais producente, se levarmos em conta a significativa contribuição do historiador brasileiro Hilário Franco Júnior (2003) para o aclaramento de tais conceitos. Isso porque o entendimento de mentalidade passou por transformações e foi revisado pelos próprios integrantes do movimento dos *Annales*, como Georges Duby e Jacques Le Goff:

> Duby passou a chamar de *imaginário* o que, antes, ele e os demais integrantes da *École des Annales* denominavam *mentalidade*. Jacques Le Goff, que também fez parte da Escola dos Anais na sua terceira fase, juntamente com Georges Duby, certamente deve ter concordado com essa mudança de nomenclatura operada pelo amigo, pois, no começo da década de 70, escreveu um ensaio intitulado "A história das mentalidades. Uma história ambígua". (TORRES, 2016, p. 58)

Para compreender, portanto, as alterações no entendimento dos termos, Hilário Franco Júnior debruçou-se sobre o ensaio de Le Goff referido por Torres na citação há pouco transcrita e escreveu *O Fogo de Pometeu e O Escudo de Perseu. Reflexões Sobre Mentalidade e Imaginário* (2003), onde explica que o ser humano compartilha um conjunto básico de elementos psíquicos, que seriam estruturas enraizadas no cérebro, remontando aos estágios pré-conscientes da humanidade. De acordo com essa perspectiva, a mentalidade estaria relacionada ao nível mais primitivo das emoções, o dos instintos, quando a consciência começava a tentar compreender o ambiente e a própria existência. Esse processo de tomada de consciência teria possibilitado a lenta sedimentação das experiências em formas, de modo a materializar determinadas sensações e conceitos. Tais formas é o que chamamos de imagens, as quais, por sua vez, constituem os imaginários.

De maneira a estabelecer as características do que seria a mentalidade, Franco Júnior (2003) lista quatro aspectos ou, como prefere chamar, traços: o primeiro traço caracteriza a mentalidade como uma "área de intersecção entre o biológico e o social" (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 76), ou seja, ela está em uma zona de fronteira que liga o instinto humano ao componente de interação e organização social; o segundo traço reconhece a mentalidade primitiva como forma de pensamento analógico, que une certa racionalidade ao componente emocional; o terceiro traço diz respeito à sua natureza de longa duração,

explicado pelo profundo arraigamento dos traços emocionais e instintivos no cérebro humano. Isto provocaria um nível de estabilidade de tal forma a ser passado hereditariamente entre os indivíduos da nossa espécie, tese reforçada pelos estudos da neurociência e da psicologia analítica de vertente junguiana. Finalmente o quarto traço caracterizador seria a coletividade. Segundo o historiador, sendo a mentalidade algo biopsíquico, profundamente arraigado e passado adiante pela espécie, é perfeitamente compreensível que ela seja de ordem coletiva e, por isso, compartilhada entre todos os seres humanos.

Em resumo, a mentalidade é o arraigamento profundo de emoções, afetos, pensamentos e instintos no cérebro/mente, motivando os comportamentos, as reações, as criações e as interpretações de cada época e lugar[22]. Todas essas motivações são dadas na forma de imagens que, em relação e em colaboração, constituem os sistemas de imaginários, relativamente caracterizadores de épocas, lugares e povos. O imaginário é, assim, a pegada na areia, a marca acessível aos olhos da análise residualista. Por conseguinte, resíduo, imaginário e mentalidade estão em relação bem definida, conforme Torres estabelece: "*resíduo* é [a expressão de] um *imaginário* duma época presente em outra e *mentalidade* é a abstração de um *imaginário* ou de um conjunto de *imaginários*." (TORRES, 2016, p. 24).

Evidenciamos, assim, o caráter histórico e de atualização do imaginário em contrapartida ao fator atemporal e praticamente imutável da mentalidade. Esta, espécie de protótipo conceitual; aquele, possibilidade de alcance de tais conceitos e conteúdos mentais, sendo também mais vulnerável a transformações pelos contextos sócio-históricos que são, do mesmo modo, bastante dinâmicos e mutáveis. É o que depreendemos novamente na passagem a seguir: "Cada época tem, portanto, o seu próprio *imaginário*, visto que as pessoas de cada época veem a realidade duma determinada maneira e manifestam-se, por palavras, por atos e

---

[22] Não devemos associar ao conceito de mentalidade qualquer ideia de determinismo, pois, embora compreendamos, com Hilário Franco Júnior, que a mentalidade dos seres humanos é um dispositivo biopsíquico composto de certo número de caracteres essenciais e comuns para todos, o próprio historiador antecipa-se ao enfatizar que os contextos de vivência são elementos ativos na elaboração e no processo de desenvolvimento de imaginários; portanto, nenhum comportamento, gesto, conceito ou sentimento está previamente acabado e estruturado: "[...] antropólogos cognitivos questionam a idéia de que os povos diferem na sua maneira essencial de conceber o tempo, a procriação, a natureza e o sobrenatural. As inegáveis diferenças entre as culturas são 'variantes saídas de um mesmo processo de aprendizagem, que é universal'. Existe ampla variedade de comportamentos, fatos culturais, mas deve-se considerar que eles ocorrem dentro de um leque de possibilidades limitado, fornecido por uma herança psíquica inconsciente e enraizada. **Obviamente, isso não significa determinismo genético, pois as condições geográficas, culturais e sociais levam cada grupo humano a lidar de forma própria com aquela herança, que a longo prazo se transforma.**" (FRANCO JR., 2003, p. 92, grifo nosso).

por meio de emoções, duma forma única.” (TORRES, 2016, p. 58). Nas palavras de Franco Júnior (2003):

> [os] imaginários [são] categorias do viver humano sempre bem ancoradas no presente, ao contrário da mentalidade com seu ritmo quase inerte, sua presença de longuíssima duração, sua tendência tangencial à a-historicidade. Se nascimento, reprodução e morte são, como já dissemos, dados de mentalidade, e portanto sempre atuais, por outro lado cada período pensa e experiencia aqueles momentos-chave de formas específicas. (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 91)

As formas específicas são as potências historicizantes dos imaginários que, como tal, são capazes de atualizar os sentimentos humanos, traduzindo-os de maneiras convergentes ao seu tempo. Para dar um exemplo: se, remotamente, a elevação em direção ao céu estava associada a fatores mágicos ou milagreiros e tinha a asa como símbolo, na modernidade esse mesmo espaço aéreo ou sideral adquire outra dimensão simbólica, que é o domínio da ciência e da racionalidade e faz surgirem outras imagens, como a do avião ou a do foguete. Como notamos, são contextos diferentes que concebem outros sistemas imagéticos, inclusive de natureza oposta. Em que pese a divergência dos sistemas de valores no exemplo dado, vale ressaltar a capacidade de coexistência de ambos os imaginários na nossa sociedade, ou até em um mesmo indivíduo. Um astrônomo conhecedor de vastas informações científicas sobre o universo pode nutrir muito tranquilamente um espectro de fé que o faça ligar o mesmo universo a forças criadoras e reguladoras de divindades, sem com isso se sentir abalado na sua convicção científica ou na religiosa.

A coexistência de imaginários, aliás, conforme os estudos do antropólogo Gilbert Durand (2012), permitiria interpretarmos todas essas imagens — asa, avião, foguete — como convergentes, abrigadas sob um mesmo traço psíquico que é o da ascensão, não obstante pertençam a momentos históricos distintos. Esta convergência evidenciaria uma necessidade inconsciente humana de projeção relativa ao que o estudioso chama de “gesto postural”, sobre o qual ainda teceremos algumas reflexões adiante.

Embora os sistemas de imagens modifiquem-se com o passar dos séculos, existe um componente mental que permanece alimentando e travestindo de novas roupagens os imaginários:

> [...] apesar das especificidades das imagens constituídas e consumidas pelo homem medieval (ou antigo, ou moderno, ou ocidental, ou oriental), é possível, através delas, visualizar algo do homem intemporal. Toda imagem

> é uma forma elaborada culturalmente com material pré-existente àquela cultura, embora as sucessivas e diferentes moldagens ao longo de milênios acabem por provocar alterações no próprio material. Dito de outra maneira, é a partir do imaginário que se pode pretender alcançar a mentalidade, mesmo sabendo que a filtragem cultural impede o contato direto. (FRANCO JR., 2003, p. 97)

Como vemos, a mentalidade é essência dos imaginários, e somente através destes pode ser relativamente vislumbrada. Sendo, portanto, instância inapreensível, resta-nos como objeto de análise apenas a sua expressão concreta: as imagens coerentes e convergentes entre si, organizadas em sistemas valorativos, capazes de estabelecer dinâmicas de significado e eleger símbolos.

Temos insistido na ideia de sistema porque, conforme nos esclarece Hilário Franco Jr., as imagens só conseguem transmitir sua essência significativa quando em relação dinâmica com outras. É a sua conexão com diferentes imagens a condição mínima para o estabelecimento de um sistema de valores característico de um grupo, de uma época ou de uma classe social. Elas se relacionam de modo colaborativo doando, recebendo e complementando significados:

> Isolada, cada imagem tende a mostrar mais o significante do que o(s) significado(s). Apenas em conexão com outras, cumprindo seu papel de instituidoras de discursos, de sistemas semiológicos, é que as imagens — exteriorizadas sob forma verbal, plástica ou sonora — ganham sentido e, conscientemente ou não, expressam determinadas cosmovisões. (FRANCO JR., 2003, p. 100).

A essa visão das imagens relacionadas a partir de ideias afins, Gilbert Durand (2012) deu uma organização estrutural, na qual se agrupam símbolos em nichos que funcionam enquanto pontos convergentes de conjuntos imagéticos isomórficos, ou seja, grupos de formas aproximadas por seu fundo de significado. Tais agrupamentos comportam-se como pontes através das quais conseguimos estabelecer associações entre as imagens ou símbolos e os componentes mentais que os conformam. Assim sendo, teríamos uma cadeia de relações que se estabelecem desde os níveis profundos dos instintos humanos até a manifestação objetiva e concreta na realidade cotidiana.

Em outras palavras, os imaginários de diferentes povos e épocas constituem-se de conjuntos de imagens convergentes em seus significados, os símbolos, os quais apontam para formas de síntese de ideias — os arquétipos —, alimentadas por pulsões biopsíquicas — as "dominantes reflexas" e os "esquemas" de Gilbert Durand (2012), inerentes e inatas ao ser

humano universal e atemporal. Diante desta concepção acerca do imaginário, chegamos mais próximos da conformação definitiva de nossa hipótese e de nossa tese de trabalho.

3.4 Estabelecimento da hipótese e da tese da pesquisa

A estrutura sugestivamente circular de *Lições de Tempo*, com sua busca de definição do conceito de tempo, para fazê-lo conhecido e, então, dominado, no final das contas, sucumbe à lógica unidirecional da passagem temporal e destaca o processo de existência como transformação perene do eu e permanente embate entre vida e morte, do qual apenas o tempo sai vitorioso porque a ele todos sucumbimos. Em *Os Movimentos de Cronos*, o caráter móvel e passageiro surge desde o título e, com isso, persiste a ideia de destruição, agora cada vez mais engrandecida em imagens terrificantes, como a do animal a ferir-nos com as unhas paulatinamente ou a da esfinge indagadora ameaçando nos devorar. Nele, de maneira bastante evidente, encontramos seis aspectos atribuídos ao deus tirano, os seus movimentos: passagem, morte, onipotência e onipresença, destruição, incognoscibilidade e dor.

Ao examinarmos essas imagens construídas pelo poeta, conseguimos vislumbrar o seu fundo isomórfico e, com isso, constatar as relações arquetípicas — e, portanto, mentais — estabelecidas nas duas obras. Nossa hipótese, portanto, conforma-se a partir da noção de que Roberto Pontes recorre a diferentes modos de representação da experiência humana com o tempo, e que estão presentes no imaginário ocidental. Essas representações relacionam-se a aspectos caracterizadores do tempo como fluxo ininterrupto, passageiro, destrutivo e inapreensível.

Tais caracteres, por sua vez, dão-nos a compreensão de que o tempo é elemento que deve ser temido, haja vista estar relacionado a noções de valores negativos, por ameaçarem a existência humana. Nas camadas de elaboração de todo esse imaginário em torno do tempo, há um traço biopsíquico que aponta para um dos instintos mais básicos e universais da mentalidade, muitas vezes responsável pela sobrevivência e evolução do homem ao longo dos milhares de anos: o medo. Com isso, conseguimos fixar a tese de nossa pesquisa, qual seja: *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos* são obras poéticas residualmente compostas de um imaginário ocidental em torno do elemento temporal, construído pelo traço mental de medo da humanidade em face do tempo.

Ao mencionarmos o medo, entramos de vez na seara da mentalidade, pois é sentimento de base instintiva, natural e necessário a toda a espécie humana. Estamos diante de elemento universal e atemporal, sedimentado no inconsciente ao longo de milhões de anos e

cristalizado de inúmeras formas nesse período, conforme a psicologia junguiana leva-nos a crer, quando desenvolve a ideia de arquétipo, tipo de pré-forma, uma primeira tentativa de racionalização, embora inconsciente, dos sentimentos e instintos humanos. Sobre isso, teceremos algumas considerações a seguir.

3.5 Arquétipos e símbolos

Para Carl G. Jung, em *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2014), as pré-formas conceituais que seriam os arquétipos assentam-se sobre a estrutura do inconsciente coletivo, daí o seu caráter universal. Segundo ele, a psique de todo ser humano possui duas formas, uma consciente e outra inconsciente, sendo a última dividida ainda em pessoal e impessoal — ou coletiva. Assim o psicanalista suiço define:

> [...] à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que — mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal — consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. (JUNG, 2014, p. 52, § 90).

Como vemos, o inconsciente pessoal é zona emocional próxima às experiências do consciente. Enquanto isso, no nível mais profundo, o inconsciente coletivo é onde se sedimentariam todas as experiências humanas enquanto espécie; seria o repositório inato das formas geradas pela mentalidade que, entendemos, aí também se preserva. A denominação de "coletivo" para esse nível do inconsciente destaca a natureza de compartilhamento universal já compreendido por nós como inerente à mentalidade. Logo, os arquétipos gerados a partir dela seriam, naturalmente, de ordem coletiva:

> Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são *cum grano salis* os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 2014, p. 12, § 3)

A estrutura do inconsciente coletivo teria surgido através das experiências sensoriais dos homens primitivos, associadas a acontecimentos anímicos. As relações analógicas[23] estabelecidas nesse processo, uma vez decantadas na mente desses homens, passaram a constituir o nível profundo de sua psique:

> O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistivelmente a assimilar toda experiência externa sensorial a acontecimentos anímicos. Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder — para ele — a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem. (JUNG, 2014, p. 14, § 7)

Tomando em conta essas prováveis relações analógicas acumuladas ao longo do tempo na mentalidade, delas resultariam os arquétipos, formas-síntese de conceitos passíveis de derivações simbólicas. Em Jung (2014), os próprios arquétipos são formas simbólicas das quais derivam outras, pois o psicólogo considera-os dotados de múltiplos sentidos e referenciais. Seriam as vias simbólicas por meio das quais, enquanto formas históricas reconhecíveis, poderíamos sondar os conteúdos do inconsciente. De acordo com Ivan Vieira Neto:

> [...] os *arquétipos* aparecem como interlocutores entre o inconsciente coletivo e a consciência (individual ou coletiva) e auxiliam conteúdos completamente inconscientes a emergir na forma de "imagens primordiais" que adquirem sentidos e explicações subjetivas em cada contexto específico, mas que se relacionam a partir de análises com vieses panorâmicos. (VIEIRA NETO, 2020, p. 24)

Enquanto Jung considera os arquétipos formas simbólicas, Gilbert Durand (2012) distingue-os sutilmente porque, para ele, o arquétipo apresentaria uma tendência maior ao

---

[23] Vale lembrar do segundo traço característico da mentalidade (pensamento analógico), conforme mencionamos a partir de Hilário Franco Jr. (2003) em páginas anteriores. Complementamos a informação com o seguinte excerto: "De fato, podemos com certo grau de segurança sugerir que a forma primitiva (no sentido evolutivo) de pensamento era subjetiva e dava-se por analogia, elemento ao mesmo tempo racional e emocional que estabelece entre dois ou mais elementos, fatos ou ações, correspondências fundamentadas em (pretensos ou concretos) pontos comuns. Esse pensamento espontâneo percebe similitudes de funções que transformam o universo em uma imensa rede de conexões. [...] Esculpir estatuetas de mulheres grávidas era para o homem pré-histórico mais do que registrar admiração pelo mistério da procriação, era buscar favorecê-la ao criar uma relação analógica propiciatória entre as reprodutoras em pedra e as em carne e osso. (FRANCO JR., 2003, p. 80 – 81).

universal e ao fixo, correspondendo a determinado aspecto instintivo, fator de mentalidade como temos visto e, portanto, coletivamente compartilhado. O símbolo, sendo uma elaboração mais próxima da experiência objetiva, já que se situa no campo afetivo-representativo, caracterizar-se-ia por maior fluidez de significados e formas. Nessa esteira, Mircea Eliade (1979) também transita, ao defender que as variações de um complexo simbólico seriam formas de realizar os arquétipos, ou seja, o pesquisador compreende o arquétipo como instância que abrange os símbolos, por meio dos quais se dá a conhecer. O símbolo, portanto, revela uma totalidade até então inacessível e, como materialização imagética, não anula o valor objetivo da imagem que o veicula, mas acrescenta-lhe outra face, pois a relação entre o símbolo e a realidade objetiva é a de colaboração[24], que Durand traz desde Gaston Bachelard, para quem a representação simbólica dá-se a partir do filtro de nossa sensibilidade diante da interação entre mundo real e mundo dos sonhos[25].

Não estamos interessados aqui em equacionar querelas desse tipo. Tendo cada uma sua razão de ser, optamos pela perspectiva que considera os arquétipos grandes símbolos em torno dos quais infinidades de outros menores "constelam", para usar expressão junguiana adotada também por Durand.

Ao cabo, esta forma de conceber arquétipos e símbolos e, por consequência, imaginários terá em Gilbert Durand a importância de possibilitar-lhe o estabelecimento de caminhos de mão dupla e de fluxo ininterrupto entre as bases mais íntimas da mentalidade e suas projeções simbólicas na realidade: os "trajetos antropológicos", cuja definição seria a de uma "incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social." (DURAND, 2012, p. 41). Adiante, o autor reforça nossa convicção de que decorre daí o estabelecimento de imaginários, ao expressar:

---

[24] Essa acepção remete-nos prontamente ao conceito de imaginário que vimos adotando: o de que o imaginário de cada época é constituído de estímulos da sensibilidade diante de contextos objetivos. Nesta interação, o imaginário molda o mundo e, por este, também pode ser transformado, como reforçam Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva: "[...] as imagens não são fixas nem imóveis, [...] as representações que constituem o imaginário mudam também de acordo com o período." (SILVA; SILVA, 2014, p. 214).

[25] Por meio do sonho, ambiente caótico e irracional, nosso inconsciente manifesta-se de modo mais espontâneo porque é o momento em que a consciência tende a desligar-se e permitir que os níveis profundos da mente venham à tona. Para Carl G. Jung (2016), os sonhos são a revelação de nossa natureza original com seus instintos e modo de raciocínio. Portanto, sendo brecha de acesso ao inconsciente, o sonho seria profícuo lugar de investigação simbólica e arquetípica.

> [...] o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam "pelas acomodações anteriores do sujeito" ao meio objetivo. (DURAND, 2012, p. 41)

Nesse caminho ressurgem as pegadas, ou melhor, os resíduos que devemos seguir para compreender o processo de elaboração imagética de determinado fenômeno cultural, social ou, no nosso caso, especificamente literário. Portanto, se nesses trajetos é que se elaboram os imaginários, e é a sua construção relativa ao medo do tempo a motivação desta pesquisa em Roberto Pontes, entendemos pertinente recorrer ao trabalho do francês Gilbert Durand, em que o autor propõe notória abordagem no tratamento dos sistemas de valores e suas representações simbólicas, a fim de aclararmos ainda mais o entendimento sobre todo esse processo de constituição de imaginários.

3.6 A construção de imaginários, segundo Gilbert Durand

Em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2012), o antropólogo francês Gilbert Durand estabeleceu duas macrocategorias sob as quais organizou o que chama de esquemas, que seriam ideias-veículo e os símbolos a elas relacionados. Tudo isso tendo por norte os estudos da reflexologia de Vladimir Betcherev (1829 – 1927), cujo interesse é o conjunto sensório-motor inato responsável, conforme acredita Gilbert Durand, pelas elaborações imagéticas a partir de componentes instintivos (mentais).

As duas categorias referidas foram denominadas pelo francês como "Regime Diurno" e "Regime Noturno". Ao primeiro associam-se as ideias de antítese e divisão, expressas pela oposição entre a transcendência e o devir temporal ou pelo maniqueísmo entre dia e noite, luz e sombra. Com base na reflexologia, o estudioso considera a tendência à separação uma manifestação mental associada à dominante postural, ou seja, à habilidade física de o ser humano elevar-se e movimentar-se, favorecendo a capacidade de separação e diferenciação, de onde surgem imagens de purificação e de heroísmo. Ao segundo regime, correspondem a síntese e a harmonização, sendo próprio dos símbolos dessa categoria a tendência à conversão e ao eufemismo. A natureza noturna acolhe símbolos sombrios e úmidos e, ao deparar-se com elementos repulsivos ao Regime Diurno, opera sobre eles uma inversão afetiva, como maneira de integrá-los à sua lógica.

Aplicando essas ideias aos nossos estudos, a fim de compreendermos melhor a proposição de Durand, consideremos o devir temporal, que assume valores diferentes para

cada regime. No diurno, a atitude é sempre a de embate contra esse elemento poderoso e vai ter no símbolo do lobo uma realização do tempo passageiro e devorador. Enquanto isso, o sistema noturno concebe a ideia de ciclo como forma de suavizar o seu fluxo indomável e detrator e "incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno." (DURAND, 2012, p. 193 – 194). As dominantes reflexas, nesse segundo regime, seriam a de nutrição (ou digestiva) e a sexual (ou copulativa, ou cíclica). A dominante digestiva remete aos esquemas da descida e do acolhimento, enquanto a copulativa remete aos esquemas do ritmo e dos ciclos, elaborando imagens de mistério e intimidade: repouso, tesouro escondido, renascimento e outras. Nas palavras do antropólogo:

> O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do *hábitat*, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (DURAND, 2012, p. 58).

De maneira geral, então, assim funcionaria a estrutura do imaginário proposta por Gilbert Durand em sua obra: o ser humano sente e age por duas vias, sendo uma composta por aspectos de projeção — diurno — e outra por intimismos e recolhimentos — noturno. Por sua vez, sob tais regimes, unem-se traços fisiológicos (dominantes reflexas) a traços emocionais (esquemas) e aqui estamos diante da zona do biopsíquico, ou seja, da mentalidade e, portanto, na zona de emergência dos arquétipos que, sintetizando os traços mencionados em conceitos universalizantes, permitem ser expressos sob diferentes formas simbólicas e suas possíveis derivações isomórficas[26].

Tais formas e suas derivações constituem os resíduos cujas marcas permitem-nos trilhar os trajetos antropológicos e, embora estejam em constante atualização porque elementos dinâmicos e vivos nos imaginários, esses resíduos apontam conjuntamente para os aspectos mais estáveis e íntimos da psique humana: os arquétipos e a mentalidade que os conforma.

---

[26] Em Durand, o termo "Isomórfico" refere-se aos símbolos que compartilham de um mesmo fundo de significado. Neste caso, quisemos dizer que os arquétipos geram símbolos que convergem para uma mesma direção, ou seja, apontam para o mesmo conteúdo mental de onde emanaram, e que está representado no arquétipo.

Um exemplo de realização dessas formas simbólicas nas obras estudadas nesta pesquisa é o *topos* literário. Caracterizado por formas discursivas ou temáticas relativamente fixas, traz consigo uma gama de ideias em torno de determinado assunto, por vezes recorrendo a imagens presentes nos imaginários de diferentes culturas, daí o aspecto universalizante do *topos*.

No caso de Roberto Pontes, ocorre a utilização principalmente de dois *topoi* para tratar do tema do tempo: a fugacidade e a personificação, respectivamente, *tempus fugit* e, como chamaremos aqui, *persona temporis*. A nosso ver, estes *topoi* são realizados na poesia ponteana de modos diversos (símbolos), que apontam conjuntamente (símbolos isomórficos) para o fundo mental do medo (símbolos isomórficos). Muitas das referências ao tema das obras estariam, assim, voltadas para sentimentos de impotência, inferioridade, insuficiência e aniquilação diante da tirania do tempo insubmisso e violento. Para exemplificar isso, mencionamos o poema XI da segunda parte de *Lições de Tempo*:

> Sou as mutações da minha face,
> O mapa deste eu todo disperso.
> Repare:
> Os olhos mudam sempre,
> Tudo altera,
> Como a chama
> De uma vela a consumir-se.
>
> (PONTES, 2012, p. 90)

O poema evidencia de imediato que o eu lírico é um ser em transformação. O uso do verbo no presente destaca a perenidade desse processo, por não se tratar de uma transformação pontual, singular, exata, mas de uma mutação constante. Dessas mudanças, entretanto, ficam sempre marcas que traçam no rosto do sujeito os caminhos percorridos ao longo da existência. As marcas são metaforizadas como mapas e, com isso, permitem uma alusão simbólica que nos direciona frontalmente para o *tempus fugit*, o *topos* da passagem do tempo.

Na sequência, a fugacidade do tempo é reiterada com a insistência no tema da transformação física, agora através dos olhos que também se alteram. A princípio, a mera constatação de que o corpo se transforma, ganhando marcas rugosas que apontam simbolicamente para a passagem do tempo, pode não ser associada a um valor negativo, porém, vale destacar que toda essa mudança é um movimento direcionado para a anulação do sujeito, ou seja, para o seu fim. Toda a transformação física associada ao tempo exposta nesse

poema tem por destino a consumação total do eu, conforme a comparação com a chama de uma vela no último verso nos faz compreender.

No concernente à personificação do tempo, sua ocorrência pode ser verificada especialmente na segunda obra, *Os Movimentos de Cronos*, através de passagens, como:

> [...]
> Ri-se de mim o tempo,
> Pois quero pintar seu rosto de pirâmide
> Com a tinta dos palimpsestos
> E das iluminuras ditas santas.
> Como fazer um tal perfil,
> Que ao mesmo tempo é grego,
> Nórdico, frígio, pré-histórico?
> Luso, brasileiro e africano?
>
> (PONTES, 2012, p. 200, v. 173 – 180)

Nestes versos, o poeta intenta descobrir a forma do tempo, como modo de conhecer a sua natureza e compreendê-lo mais profundamente. Ao tempo é atribuído um rosto, mas cujos traços são impossíveis de definir, haja vista sua universalidade, conforme a constatação do eu lírico nesta estrofe, pois ao tentar pintá-lo, nota ser preciso mais do que as convicções que já possui: o tempo não se restringe às noções culturais com as quais o eu já está familiarizado, pois sua natureza é universal e atemporal. Isso torna complexa e até mesmo impossível qualquer tentativa definitiva de delineamento do tempo. Ainda assim, a voz poética procura dar a esse elemento máscaras responsáveis por trazer alguma materialidade a nossa experiência com ele.

Em suma, temos nas obras ponteanas a mobilização de imagens que conferem à temporalidade valores negativos porque associados ao seu aspecto de destruição e ameaça à nossa existência. Isso está na base de um imaginário de medo relativo ao tempo, conforme verificaremos de maneira mais detida posteriormente, e está expresso nas obras eleitas para nosso estudo através do *tempus fugit* e da *persona temporis*, a partir de uma gama de símbolos e imagens norteadoras das concepções sobre o tempo na poesia de Pontes. Portanto, é prudente dedicarmos algumas linhas para melhor compreensão desse recurso literário e sua relação com a residualidade.

3.7 O *topos* literário

O *topos* literário é matéria que ganhou notoriedade a partir do respeitável estudo de Ernst Robert Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, em 1948, com sua primeira edição no Brasil no ano de 1957, pelo Instituto Nacional do Livro. Na extensa obra, o filólogo transpõe a tópica, então recurso discursivo da Retórica, para o campo dos estudos literários, por observar que, assim como naqueles de natureza política, argumentativa ou científica, o discurso artístico, especificamente o literário é composto por padrões estruturais e temáticos que se repetem com certa insistência entre os artistas:

> No antigo sistema da retórica, a tópica é o celeiro de provisões. Contém os mais variados pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral. Todo escritor deve, por exemplo, tentar conciliar o leitor. Para tanto, recomendava-se, até a revolução literária do século XVIII, uma atitude modesta. Ao autor, competia conduzir o leitor a seu tema. Para a introdução (*exordium*) havia, pois, uma tópica especial; e igualmente para a conclusão. As fórmulas de modéstia, as de introdução e conclusão são obrigatórias em qualquer obra. (CURTIUS, 2013, p. 120).

Para Ernst R. Curtius (2013), as literaturas de toda a Europa compartilham certa disposição estética que remonta às origens clássicas grega e latina, promovendo um sentido de unidade, que as caracterizaria enquanto tradição. Falar, pois, de uma tradição literária europeia é levar em consideração o repertório comum de procedimentos estruturais e temáticos que irmana essas literaturas, ou seja, o seu "celeiro de provisões" (CURTIUS, 2013, p. 119), os seus *topoi*.

O estabelecimento desse repertório seria possível graças à teoria junguiana dos arquétipos do inconsciente coletivo, que, como sabemos, estabelece um mundo psíquico compartilhado pelos seres humanos, de onde emanariam diferentes imagens, atitudes e modos de concepção da realidade. Por esse motivo, haveria conteúdos repetidamente processados por diversos autores de diferentes tempos e espaços. A repetição desses conteúdos na forma literária é que se constituiria no *topos* literário de Curtius, conforme explicita Segismundo Spina:

> À repetição de uma ideia, de uma imagem poética, de uma atitude literária, de uma forma de concepção da realidade — mesmo sem definida estrutura verbal —, chama Curtius indistintamente *topos*, tanto se refira à *tópica normativa* (que vem expressa ou codificada na *Retórica*), como à *tópica histórica* (que ele cria, partindo do princípio da permanência de um mundo psíquico comum, da circulação de "figuras arcaicas do inconsciente coletivo"). (SPINA, 2009, p. 54)

Ao vincular a noção de *topos* à psicologia dos arquétipos, Curtius admite atemporalidade e universalidade como características essenciais dos *topoi*, compreendendo-os como formas comuns de expressão literária, com forte capacidade de difusão e permanência; logo, de estabelecimento de tradições culturais ao longo da história. Nesse sentido, a materialidade histórica seria definida pelo apriorismo abstrato de uma psicologia junguiana. Este é um ponto controverso na teoria de Curtius, segundo Carsten Meiner (2018), para quem a topologia deve ser compreendida dentro de uma perspectiva material (doxa[27]), conforme a qual, os lugares-comuns devem ser considerados na sua instrumentalidade e relação concreta com o contexto social e cultural de que fazem parte, sendo eles consequências dessas relações e não a sua causalidade.

De acordo com a perspectiva de Meiner, o *topos* refere-se a lugares, objetos, práticas, instituições, eventos e ideias que, com o tempo, passam a integrar o repertório literário, ganhando novas significações a partir do que o autor chama de desvios. Dessa maneira, por meio do discurso literário, um lugar qualquer pode ampliar a sua função instrumental primeira, a doxa, e adquirir novas possibilidades de uso, que ultrapassam a funcionalidade convencional. O *topos* aqui ganha a função literária, ou seja, heterodoxa: "[...] um *topos* deve ser compreendido tanto como um lugar real quanto como uma função literária, sendo que esta última proporciona um suplemento semântico à mera instrumentalidade histórica desses lugares reais." (MEINER, 2018, p. 193).

Para melhor compreendermos, evocamos o exemplo do convento, explorado pelo autor em seu artigo: na literatura, o convento deixa de ser encarado meramente como lugar de ascese, celibato e devoção (referência cultural convencional — doxa) para representar um lugar próprio para discutir relações de poder, gênero, assédios sexuais e outras violências (função literária, desvio — heterodoxa). Outro caso dado por Meiner é a carruagem, cuja instrumentalidade está na função de transporte (doxa), mas seu uso literário está constantemente associado ao acaso provocador de situações narrativas, como: erotismo, escapismo, encontro de classes, conspiração política, dentre outras (heterodoxas).

Para nós, residualistas, contudo, o apriorismo que Carsten Meiner aponta em Curtius não desabona as ideias do filólogo, pois entendemos que a realidade é produto nascido das relações culturais estabelecidas entre os indivíduos, definindo formas de

---

[27] Conforme explica o autor em seu artigo "Modernizando a topologia literária: convenção, contingência e história" (2018), o termo "doxa" refere-se a um conjunto de crenças e opiniões compartilhadas por uma cultura ou grupo de pessoas. O trabalho pode ser lido integralmente em: http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol06-11/13.Professor%20convidado.CARSTEN.pdf

organização e pensamento sociais, modos de sentir, de expressar e toda sorte de experiências subjetivas que tendem a projetar-se sobre a realidade objetiva. Aliás, a própria doxa é conjunto de crenças, portanto, produto de disposições arquetípicas, mentais e residuais.

Segismundo Spina (2009) endossa a perspectiva de Ernst R. Curtius ao mencionar as "afinidades espirituais" que identifica haver na tradição trovadoresca de origem provençal, também como fruto de uma psicologia coletiva que, residualmente, espraia-se por diversas regiões da Europa de então:

> Ainda quando fatores morais e sociais não fossem idênticos, havia um denominador comum sobre que repousavam estas florações poéticas: o ideal que as animava, um estilo de vida social mais ou menos semelhante, mas sobretudo um conjunto de temas e fórmulas expressivas. A migração destas fórmulas poéticas, da poesia occitânica para as suas sucursais românicas e alemã, só foi possível porque havia entre estas vegetações líricas um conjunto de afinidades espirituais. (SPINA, 2009, p. 41).

Como dito, Curtius considera haver na Europa um sentido de unidade em suas literaturas desde muito. A unidade, como também mencionamos, dá-se pela via do inconsciente coletivo, que possibilita a elaboração de estruturas e temas que se mantêm ao longo do tempo, servindo como um repertório comum. Se antes, portanto, esse era assunto da Retórica, agora seu sentido é ampliado e abrange a literatura. Os *topoi*, neste âmbito, passam a ser "entendidos como fórmulas estereotipadas de expressão e de pensamento, ou seja, modos de dizer e de pensar que se transformaram 'em clichês de emprego universal na literatura', disseminados por toda parte" (MOISÉS, 1987, p. 494). Essa noção é considerada também por Francisco Achcar (2015), embora não a entenda como sentido acabado. Para ele, o *topos* manifesta-se através de estruturas que organizam um gênero poético. Diz respeito a partes quase fixas na composição, desempenhando determinadas funções no texto, ainda que haja variações na sua forma de expressão.

Enfim, com os dois princípios: o da unidade e o dos lugares-comuns universais, Curtius enveredou pelo estudo das várias literaturas desde a Antiguidade Clássica, na tentativa de mapear alguns *topoi*. Em seu tratado sobre a tópica literária, encontramos diferentes exemplos de ocorrências tópicas. Dentre eles, e mantendo a proximidade com o tema que nos interessa diretamente aqui, podemos mencionar os que se inserem na tópica denominada "Consolação", a saber: o *topos* da aceitação da morte porque ela acomete a todos e o *topos* da reflexão em torno dos feitos e não da idade com que se morre.

No primeiro caso, trata-se de entender a morte como algo inevitável, mas que não se deve temer, uma vez que até mesmo grandes heróis sucumbem a ela. Curtius ilustra isso com uma passagem da *Ilíada*, de Homero, em que Aquiles pressente sua morte prematura, mas resigna-se ao destino porque nem o próprio Hércules a ela escapou: "A força de Héracles não conseguiu subtrair-se da Morte/ em que mui caro ele fosse a Zeus grande, nascido de Crono." (HOMERO, XVIII, v. 117 e ss. *apud* CURTIUS, 2013, p. 120). No segundo caso, o consolo gira em torno da reflexão de que o importante não é a idade com que se morre, mas os feitos empreendidos pelo indivíduo. Este *topos* aparece na *Consolatio ad Liviam*, de autoria desconhecida, em que, conforme explica o filólogo, trata-se de uma consolação por ocasião da morte do filho de Lívia (58 a.C. – 29 d.C.), o jovem Druso (38 – 9 a.C.), enteado do imperador romano Augusto (63 a.C. – 14 a.C.). A consolação indaga por que se contam os anos, quando os feitos empreendidos pelo jovem são dignos de quem já viveu muito: "Para que contas os anos? Eu me tornei mais maduro com os anos:/ As ações fazem o velho:/ Elas é que devem ser contadas por ti." (*apud* CURTIUS, 2013, p. 121, tradução nossa).[28]

Outro lugar-comum identificado no estudo em tela, estando de algum modo relacionado à temporalidade[29], é o do "menino ancião" ou "*puer senex*", cujo fundamento é o elogio ao jovem que, apesar da pouca idade, demonstra sabedoria e habilidade de alguém experimentado. Nesse *topos*, a surpresa dá-se na relação inesperada entre a juventude e a maturidade, de modo que quanto mais novo o indivíduo e mais sabedoria ele demonstre, maior será o elogio, pois torna o sujeito especial porque o diferencia dos demais de sua idade:

---

[28] "Quid numeras anos? Vixi maturior annis:/ Acta senem faciunt: haec numeranda tibi."

[29] A título de informação e ampliação do entendimento sobre a tópica, segundo Curtius, podemos citar outros *topoi* evocados pelo estudioso e que merecem menção, apesar de não estarem relacionados ao tempo, nosso enfoque temático aqui. É o caso do *topos* da "falsa modéstia", de origem retórica, cujo objetivo é apresentar o orador como um humilde conhecedor do assunto a ser tratado. Na tópica exordial, dentre os *topoi* que nela se manifestam, podemos destacar o "trago coisas inéditas", em que há repúdio a matérias repetidas e constante busca pela originalidade. Anunciar o final de uma obra também consiste em expediente largamente utilizado por oradores, poetas e escritores em geral. Este *topos* pode ter surgido, segundo Curtius, pela natureza insegura do método copista que se costumava utilizar na reprodução das obras: os textos demoravam consideravelmente para ser copiados e, nesse tempo, poderiam acontecer diferentes incidentes que acometessem o copista responsável por determinada obra. Assim, era praxe trazer uma indicação de final, quando o texto terminasse, assegurando a integralidade do material original. Essas fórmulas de remate traziam ideias de cansaço do poeta ou de esgotamento do assunto. O expediente aparece, por exemplo, ao final de *Os Lusíadas*, quando Camões anuncia à Musa: "No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida" (CAMÕES, 2009, X – 145, p. 353). A "invocação à natureza" é também procedimento recorrente que remonta à Antiguidade: preces, juramentos e confissões à natureza, para que ela seja testemunha do sofrimento daquele que a invoca (pode haver uma variação dessa invocação relacionada a momentos de felicidade). Há registros deste *topos* desde a Bíblia e, como é sabido, manifesta-se também na tradição lírica trovadoresca e muito depois, no Romantismo dos séculos XVIII – XIX.

> O *puer senilis* ou *puer senex* é, pois, criação do fim da Antiguidade pagã. E adquiriu mais importância por sua correlação com certos passos da Bíblia. De Tobias, se diz que fora o mais jovem, mas nunca procedera puerilmente: *cumque esset junior omnibus [...], nihil tamen puerile gessit in opere*[30] (1, 4). A sabedoria de Salomão (4, 8 e ss.) declara a velhice digna; não deve, porém, ser aquilatada pelos anos: "As verdadeiras cãs são a prudência entre os homens" (Lutero). A Vulgata diz: *cani sunt sensus hominis*[31]. Os cabelos brancos do ancião servem aqui, portanto, de expressão figurada para a sabedoria que a velhice deve dar. (CURTIUS, 2013, p. 143).

Vale a pena mencionar que esse mesmo *topos* também ocorre na descrição de divindades em diferentes culturas. Como demonstra Curtius, é o caso de Lao Tsé, divindade do taoísmo, cujo nome poderia ser traduzido por "criança velha", e o caso de Tages, menino deus de cabelos brancos, da religião etrusca. Decorre desse *topos*, ainda, a variação que consiste no seu contrário, ou seja, "o ancião menino", um "ideal de infância espiritualizada" (CURTIUS, 2013, p. 144), em que a jovialidade do espírito e da mente diferem da senilidade do corpo.

Os *topoi* "menino ancião" e "ancião menino" colaboram oportunamente para compreendermos que *topos* e arquétipo são, em algum nível, coisas distintas. Os valores desses *topoi* consistem no jogo com os conceitos do senso comum sobre os estados extremos da temporalidade humana: "infância" e "velhice". Esta é costumeiramente associada a um estado de decrepitude física e mental, portanto, a um valor negativo; aquela, o seu oposto: saúde mental e física plenas e um estado de certa ingenuidade; tudo isto de valor positivo.

No entanto, arquetipicamente, o velho é um sábio e, como tal, detentor de admirável inteligência e experiência. Carl G. Jung (2014) liga-o à figura do xamã, líder espiritual de sociedades primitivas, cuja sabedoria "penetra com a luz do sentido a obscuridade caótica da vida. Ele é o iluminador, o professor e mestre, um psicopompo (guia das almas)." (JUNG, 2014, p. 46, § 77). A criança, por sua vez, está ligada, dentre outras possibilidades, a um ideal perdido, próximo a uma "idade do ouro" — que constitui por si só outro *topos* de larga difusão.

Na tópica do "menino ancião", opera o arquétipo do velho sábio em relação com o conceito de infância que, à primeira vista, opõe-se por evidenciar incompatibilidade entre a sabedoria experiente e a vivência possível de uma criança. No caso do "ancião menino", o

[30] "E ainda que fosse mais jovem que todos [...] Nada todavia produziu de pueril em sua obra" (tradução nossa)
[31] "As cãs são a marca do homem" (tradução nossa)

arquétipo evocado é o da criança e sua relação é estabelecida com o conceito de velhice. A peculiaridade da tópica reside aqui no fato de as condições física e mental do ancião não corresponderem à decrepitude esperada, mas a um estado de vigor próprio da jovialidade infantil.

Como vemos, jazem nestas fórmulas tópicas imagens primordiais (arquétipos) que as motivam em termos conceituais, mas que com elas não podem ser confundidas, ou seja, o *topos* pode valer-se do arquétipo para constituir-se, mas o arquétipo não se reduz a ele, embora compartilhem o fundo mental ali expresso, como acontece com os símbolos.

Os *topoi* apresentados até aqui estão ligados ao tempo e, portanto, adotando a perspectiva de Achcar em *Lírica e lugar-comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português* (2015), poderíamos considerá-los derivações do *topos* da efemeridade, cujas raízes remontam a Homero e, possivelmente, antes dele. A imagem das folhas, aludida por Glauco, personagem da *Ilíada*, faz com que o pesquisador brasileiro considere esta uma das primeiras menções à efemeridade da vida na poesia ocidental: "Tais as gerações das folhas, quais as dos homens" (HOMERO *apud* ACHCAR, 2015, p. 61)[32]. No símile utilizado, as gerações dos homens são comparadas às folhas que, frágeis, caem ao sabor dos ventos, mas também florescem na primavera: vida e morte, ciclos de renovação, à semelhança dos homens.

Com o passar do tempo, o símile vai-se consolidando como lugar-comum, sendo retomado por outros poetas. Em Semônides de Amorgos, poeta lírico grego, Achcar encontra uma ocorrência que, não somente retoma a expressão, como presta-lhe uma acepção hedonista que não estava presente no poeta épico. Ocorre que, em Homero, a brevidade da vida deve motivar o desejo pela glória e estima pública; no poeta lírico, a constatação da condição efêmera deve provocar a busca pelo prazer individual, o que se evidencia na elegia de Semônides, citada por Achcar. Partindo do símile homérico das folhas, o poeta conclui pela necessidade de aproveitar os prazeres da vida, enquanto há tempo: "O que de mais belo disse o homem de Quios: 'quais as gerações das folhas, assim as dos homens'. [...] tu, sabendo destas coisas relativas ao termo da vida, dispõe-te a conceder prazeres a tua alma." (SEMÔNIDES *apud* ACHCAR, 2015, p. 65).

Neste trecho, a consciência da finitude da existência leva ao apelo da busca de uma forma compensatória pelo exíguo tempo vital de que dispomos: é preciso desfrutar de

[32] Na edição utilizada por nós, os poemas clássicos em grego e em latim são fornecidos por Achcar, tanto em sua língua original quanto em português, sendo estes, muitas vezes, traduções livres e em prosa de sua própria lavra, à qual recorreremos sempre que julgarmos necessário reproduzir os poemas mencionados.

todo prazer possível enquanto existimos. Esta é a lógica hedonista que fundamentará o *topos* da efemeridade e estará em outros poetas daí em diante, como Mimnermo, lírico grego, a quem Achcar atribui um dos primeiros desenvolvimentos do símile em referência. Ao contrário de Semônides, que utiliza o verso homérico como citação, Mimnermo apenas alude à imagem, dando a ela nova forma, como podemos verificar na passagem: "E nós, quais as folhas que produz a primavera florida, quando depressa viçam aos raios de sol, assim por um breve momento gozemos das flores da juventude, nada sabendo do mal e do bem dos deuses [...]." (MIMNERMO *apud* ACHCAR, 2015, p. 68).

Além da nova forma de expressão do *topos*, tanto pela libertação do verso homérico original quanto pela acepção hedonista definitivamente vinculada ao tema, em Mimnermo dá-se outra novidade: a tônica negativa atribuída à passagem do tempo. Se, em Homero, a instabilidade da vida era motivo de conformação, fazendo com que o herói buscasse conquistar o mais rápido possível seu lugar na glória; em Semônides, o enfoque recai sobre o presente e, tendo-se consciência da finitude, a preocupação está voltada para a necessidade de prazer imediato. Já em Mimnermo, a consciência da finitude e a busca pelo prazer ganham ainda um componente angustiante: o medo da velhice e dos males que podem acometer o indivíduo ao final de sua vida, o que, para nós, resume-se muito claramente como um "medo do tempo". Assim o poeta continua, após a imagem das folhas mencionada na passagem de há pouco:

> [...] Mas as negras Queres já estão próximas, uma com o termo da penosa velhice, a outra com o da morte: breve é o fruto da juventude, tanto quanto o espraiar do sol sobre a terra. Mas assim que transpõe o termo desse tempo, estar morto é melhor que a vida, pois males inúmeros nascem no coração: algumas vezes consome-se a casa, e vêm os tristes gravames da pobreza; um sofre a falta de filhos, e desejando-os muito parte para o Hades sob a terra; outro a doença dessorante; nem existe homem a quem Zeus não dê inúmeros males. (MIMNERMO *apud* ACHCAR, 2015, p. 68)

Notamos na passagem a lamentação do poeta pela chegada da velhice, preferindo a própria morte a ter que passar pelos males advindos com o tempo final de sua existência. A associação entre o tempo e o seu aspecto detrator de que temos falado nesta pesquisa encontra aqui mais uma prova da longevidade dessa concepção acerca da temporalidade. E entendê-la dessa perspectiva, como vemos, abre margem para a angústia e o medo dos efeitos do tempo sobre nós, matéria que embasa nossos estudos e orienta nossa leitura a respeito da obra de Roberto Pontes.

A consolidação definitiva da efemeridade como lugar-comum na poesia estará no poeta romano Horácio, a partir do desenvolvimento do *topos* do *carpe diem* que chegará a constituir um gênero sob o qual poderão ser alocados diferentes *topoi*, cujo conteúdo converge exatamente para a preocupação com o tempo presente, haja vista a consciência de finitude, do processo de envelhecimento e morte, e ainda da impotência humana de subjugar ou controlar o tempo. Estas ideias que já vinham sendo gestadas desde Homero, Semônides e Mimnermo, como vimos, ganham mais corpo na poesia romana e passam a constituir um "seleiro de provisões" — para utilizarmos expressão de Curtius (2013) —, ao qual incontáveis poetas recorrem até hoje quando se aventuram no embate com Cronos. Em outras palavras:

> O sentimento de efemeridade da vida, formulado circunstancialmente na épica e presente na lírica desde os seus primórdios, tornou-se *locus comunissimus* da poesia simposial. Horácio deu a esse sentimento expressão reiterada e esplendidamente variada, não sendo exagero tomá-lo como poeta por excelência do tempo que foge e da imperiosa necessidade de capturar o instante breve, no horizonte da morte, que percorre seus versos em imagens sempre impressionantes. (ACHCAR, 2015, p. 153)

A referência canônica ao *topos* da fugacidade do tempo passa a ser, então, a "Ode a Leuconoé", cuja transcrição faz-se importante neste ponto, pelo seu valor histórico e literário na discussão aqui posta. Limitar-nos-emos, como advertido anteriormente, a transcrever a tradução de Achcar:

> Tu não indagues (é ímpio saber) qual o fim que a mim e a ti os deuses tenham dado, Leuconoé, nem recorras aos números babilônios. Tão melhor é suportar o que será! Quer Júpiter te haja concedido muitos invernos, quer seja o último o que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas, que sejas sábia, coes o vinho e, no espaço breve, cortes a longa esperança. Enquanto estamos falando, terá fugido o tempo invejoso; colhe o dia, quanto menos confiada no de amanhã. (HORÁCIO *apud* ACHCAR, 2015, p. 88)

Como vemos, o poeta romano aconselha sua interlocutora a não se preocupar com o futuro, pois somente aos deuses cabe sabê-lo, e enquanto ela se distrai perscrutando o amanhã, o tempo foge, o que leva à exortação maior do poema, no último verso, o responsável pela cristalização da forma tópica em evidência: "*carpe diem, quam minimum credula postero*", ou seja, "Colhe o dia, quanto menos confiada no de amanhã" (HORÁCIO *apud* ACHCAR, 2015, p. 88).

Em torno desta exortação, diversas outras formas tópicas convergem na concepção da existência enquanto instante breve, e um conjunto delas está presente já mesmo

na própria ode referida. Tomando as evidências coletadas até Horácio, Achcar (2015) elencou sete estruturas que não esgotam as possibilidades do gênero *Carpe diem*, mas oferecem clara demonstração de como ele pode ser expresso e identificado na poesia. São elas: 1. Considerações sobre a incerteza e a fugacidade da existência (símiles e antíteses terão bom proveito aqui); 2. Inutilidade das preocupações com o futuro; 3. Esperanças descabidas (aquelas que não se restringem ao agora); 4. Lembrança da morte (*Memento mori*); 5. A velhice ameaçadora; 6. Resignação às decisões dos deuses e 7. Exaltação ao gozo do presente (convite à festa, ao amor etc.). Com exceção do *topos* 5, o da velhice ameaçadora, presente em Mimnermo conforme vimos, o autor encontrou na ode horaciana em destaque a ocorrência dos outros seis, comprovando o aspecto exemplar do poema no concernente à realização do *carpe diem*.

A partir dos apontamentos de Achcar (2015), organizamos o estudo das obras de Roberto Pontes sob dois *topoi*: o do *tempus fugit* — ou "tempo foge" —, no qual se expressam valores de fugacidade, futuro incerto, iminência da morte, envelhecimento e conformação, tal como a lista de Achcar enumera; e o *topos* que chamaremos de *persona temporis* — ou "personificação do tempo" —, relativo à representação do tempo como um ser animado, que age para nos destruir, devorar ou conduzir para a morte. Em ambas as ocorrências tópicas, preserva-se um sentimento de angústia e de medo deste elemento inapreensível, incontrolável e ubíquo, dada a impotência humana irremediavelmente subjugada a ele.

Nas composições poéticas de Roberto Pontes, esses *topoi* surgem através de imagens exploradas ao longo dos textos, conforme exemplificamos a seguir com o poema "XI" da primeira parte de *Lições de Tempo*, em que a voz poética afirma ter o rosto enrugado, evidente referência à velhice, por ser condição física natural e esperada do corpo senil:

> Fui a descoberta dos rostos enrugados
> Ante o mesmo caminho duas vezes.
> Quer dizer:
> Aprendi que o vinco marca o homem
> Na manhã seguinte
> Quando se olha
> Diante de outros olhos
> Ou de um espelho.
>
> (PONTES, 2012, p. 48)

No texto o "vinco" reforça a mensagem elaborada no primeiro verso, dando ênfase ao valor de passagem do tempo, ao ser colocado como aquilo que surge repentinamente e assusta, ideias veiculadas pelas expressões "descoberta" e "Na manhã seguinte". A passagem temporal é de tal modo reconhecida que se faz notar pelos outros ou pela própria perspectiva diante do espelho a refletir as marcas dos anos vividos. A posição de mera constatação das rugas no momento logo adiante é a confirmação da impotência humana diante da passagem do tempo. As rugas, portanto, ganham dimensão simbólica porque elevam-se acima da reação física do corpo para representar o valor de fluxo temporal componente do *tempus fugit*.

Por sua vez, a *persona temporis* será verificada nas manifestações alegóricas que tentam representar os valores detratores e terrificantes do tempo através de figurações como a do Cérbero[33], guardião do Hades, o reino dos mortos; a do barqueiro que atravessa as almas para o além; ou a da própria morte com seu cajado, sua foice e corpo esquelético, conforme verificamos na seguinte passagem de *Os Movimentos de Cronos*:

> [...]
> Amo-te, tempo,
> Com aquela manta,
> O teu cajado, a longa goiva, teu esqueleto,
> Armas tão tuas, tudo tão teu,
> Inclusive aquele velho segredo:
> "Decifra-me ou te devoro".
>
> (PONTES, 2012, p. 178, v. 65 - 70)

Neste excerto o tempo é caracterizado como a morte que está à espreita, aguardando o momento de devorar a sua vítima. Os acessórios da manta, do cajado e da goiva e a forma esquelética do corpo remetem de pronto a uma representação universal da Morte, entidade que vagueia pelo mundo ceifando as vidas quando é chegada a hora de cada uma delas. Aliás, notemos que há uma relação temporal regulando o trabalho dessa entidade, pois a ela somente é permitido agir no tempo certo, na hora exata. Por esse motivo, o poeta estabelece a similitude entre ela e o tempo e, assim, personifica-o como a temível e terrível

[33] Algumas representações do tempo não serão uma personificação em sentido estrito. Ao longo das obras em apreço, o poeta utiliza imagens como a do Cérbero, da Quimera e do "animal feroz" enquanto figurações do tempo. O aspecto animista com que apresenta esses seres, contudo, permite-nos associá-los ao *topos* da *persona temporis*, por satisfazer o princípio de "ser que age conscientemente".

Morte. O enigma ao final da passagem remata, então, a ideia de que estar diante do tempo é estar diante da morte, pois, se não o decifrarmos (ou dominamos), ele nos devora.

No fundo do vasto imaginário em torno do elemento temporal, há diferentes concepções sobre o tema, acumuladas ao longo de milênios. E suas realizações através dos símbolos e *topoi* são resíduos que podemos rastrear para compreender tais valores. Na base de toda a simbologia a ser perscrutada por nós, há conceitos que civilizações, filósofos, cientistas e artistas tentaram elaborar para estabelecer a ideia de tempo. E assim, por séculos, em desesperada ilusão de controle, a humanidade tentou aprisionar Cronos na ampulheta, como a um demônio na garrafa.

E embora seja tarefa infrutífera para dominar o tirano, defini-lo faz parte da inconformidade humana e possibilita-nos tecer panorama abordando um leque de concepções sobre o assunto, como as que explanaremos no capítulo adiante. Dedicarmos espaço para analisar esta gama de acepções em torno do tempo interessa para o aprofundamento na esfera valorativa das imagens utilizadas nas obras em apreço e acreditamos, com isso, tornar mais clara a relação residual entre as simbologias e recursos estéticos construídos pelo poeta e a remanescência de concepções acerca do assunto, sobretudo aquelas que favoreçam, de algum modo, sua associação ao medo.

4 CRONOS, O DEUS NA AMPULHETA

Este capítulo destina-se a abordar diversas concepções acerca da categoria temporal, presentes na tradição do pensamento ocidental, as quais entendemos como basilares para a composição de um imaginário do tempo marcado pelos valores de passagem, destruição e onipotência, e que estão presentes nas obras literárias aqui em estudo. É ainda neste ponto de nosso trabalho que perseguiremos as referências ao tempo ao longo da Obra ponteana, observando prováveis relações entre essas manifestações esparsas e a realização temática consumada em *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos* (2012).

4.1 Tentativas de apreensão do Tempo

Na estante de livros, a areia escorre no interior da ampulheta e, com isso, delimita um intervalo que se estende entre o posicionamento inicial do medidor sobre a superfície e o giro a ele dado quando a areia toda se deposita no fundo. Ali dentro, na dança dos grãos, movimentam-se as partes de um deus aprisionado, mas, contraditoriamente, jamais domado pela humanidade. A ampulheta é a tentativa humana de observar, medir, conhecer e rotular para domar e subjugar Cronos, o Tempo[34]. Do mito à ciência, da religião à filosofia, da história à ficção, da prosa à poesia, há séculos fabricamos ampulhetas nas quais tentamos conter e contar o tempo.

Na *Teogonia* (2007), de Hesíodo, originalmente escrita entre os séculos VIII e VII a. C., o filho mais novo de Urano (Céu) e Géia (Terra), Crono, é o responsável pela castração e destronamento de seu pai. Ao assumir o poder, por medo de também ser deposto, passa a

[34] Na *Teogonia*, de Hesíodo, o vocábulo registrado para denominar a divindade no mito é "Crono". Conforme explica Junito Brandão em *Mitologia Grega* (1986), a palavra que designa o deus "Crono" (*Krónos*) é etimologicamente diferente daquela que designa o elemento do "tempo" (*Khrónos*). Para o especialista, a identificação entre os dois termos deu-se por força de uma tradição que passou a associar a ferocidade do deus, que devorava os próprios filhos, com o caráter impiedoso da passagem do tempo, que a tudo deteriora. Tanto o deus quanto o tempo são responsáveis por criar e destruir os seres e os objetos: "CRONO, em grego *Κρόνος* (*Krónos*), sem etimologia certa até o momento. Por um simples jogo de palavras, por uma espécie de homonímia forçada, Crono foi identificado muitas vezes com o *Tempo* personificado, já que, em grego *Χρόνος* (*Khrónos*) é o tempo. Se, na realidade, *Krónos*, Crono, nada tem a ver etimologicamente com *Khrónos*, o Tempo, semanticamente a identificação, de certa forma, é válida: Crono devora, ao mesmo tempo que gera; mutilando a Urano, estanca as fontes da vida, mas torna-se ele próprio uma fonte, fecundando Réia." (BRANDÃO, 1986, p. 198). Em que pese o esclarecimento etimológico, por força da mencionada tradição, trataremos o deus Crono enquanto personificação mitológica do tempo/*cronos*. Portanto, utilizaremos Crono ou Cronos indistintamente quando nos referirmos à divindade. Por sua vez, quando utilizarmos *cronos*, substantivo comum com a inicial minúscula e em modo itálico, estaremos tratando do tempo em si.

devorar os filhos, com exceção de Zeus, por quem será destronado e aprisionado no Tártaro, posteriormente.

Caracterizado como uma divindade odienta, tirana e impiedosa, Crono é aprisionado literalmente em dois momentos: no primeiro — potencial perigo a Urano —, é enterrado pelo próprio pai, desde o nascimento, no seio de Geia. No segundo, é enviado ao submundo pelo filho caçula, uma vez que deve ser severamente punido por constituir-se ameaça à nova ordem do mundo.

Podemos considerar ainda um terceiro aprisionamento simbólico: conforme Junito Brandão (1986), certo dia, Zeus reconcilia-se com seu pai, enviando-o para a Ilha dos Bem-Aventurados, onde reina sobre os heróis da Idade de Ouro helênica:

> Tão logo o pai dos deuses e dos homens sentiu consolidados o seu poder e o domínio sobre o Universo, libertou seu pai Crono da prisão subterrânea onde o trancafiara e fê-lo rei da Ilha dos Bem-Aventurados, nos confins do Ocidente. Ali reinou Crono sobre muitos heróis que, mercê de Zeus, não conheceram a morte. (BRANDÃO, 1986, p. 340).

Embora livre, dissemos ser este um aprisionamento simbólico, pois Crono ainda aqui estaria limitado a uma região, sob o jugo de Zeus, ou seja, sob certa vigilância e controle, o que nos faz pensar neste mito não somente como a história do deus devorador, mas sobretudo como a história das tentativas de controlar o terrível tirano. Portanto, se entendemos o mito em referência como personificação do elemento temporal, é significativo dizer que, desde sempre, tenta-se aprisionar o tempo para controlá-lo e arrefecer-lhe a crueldade.

Segundo Junito Brandão (1986), o deslocamento de Crono para a região da Ausônia, na Itália, onde se localizaria a ilha na qual reinou em tempos antiquíssimos, teria provocado uma identificação do deus grego com o deus latino Saturno[35]. Este, por sua vez, associado à semeadura, à proteção da vegetação e, assim, ligado às ideias de ciclo e de periodicidade, conferiu a seu correspondente grego estes aspectos relativos à temporalidade, consolidando ainda mais a associação entre o deus e o tempo e suas implicações simbólicas nas diferentes culturas e civilizações. João Paulo Pimenta reforça essa tese, ao explicar como o deus romano foi sendo associado à temporalidade:

---

[35] "*Saturnus* provém por etimologia popular do particípio *satus*, do verbo *serere*, 'semear, plantar'". (BRANDÃO, 1991, p. 253).

> Na mitologia romana, ele virou Saturno, mas ganhou algumas peculiaridades, todas a reforçar sua simbiose com o tempo. Saturno era o mais velho dos deuses romanos, patrono da agricultura, e foi associado ao astro cujo curso nos céus parecia ser o mais lento (a Lua era o mais acelerado). Com o passar dos anos, Cronos-Saturno ganharia uma vasta história de representações imagéticas, carregando consigo símbolos e atributos que, como vimos anteriormente, se tornaram, eles próprios, emblemas do tempo: um ancião forte e grisalho, asas, uma foice, bolhas de sabão, aves, uma carruagem, um arco e flecha, uma caveira, uma ampulheta, muletas, um dragão ou uma serpente mordendo a própria cauda, um disco zodiacal. (PIMENTA, 2021, p. 127)

Os atributos simbólicos associados a Saturno incorporaram-se de tal modo no imaginário ocidental, que perduram até a atualidade. Inclusive, podemos encontrar nas obras poéticas aqui estudadas alguns dos mencionados no excerto de Pimenta, confirmando o que o historiador afirma na sequência da passagem ora referida:

> Baseadas em mitos mesopotâmicos, essas imagens partiram da Antiguidade greco-romana, passaram pela Idade Média dos impérios carolíngio e bizantino, chegando com força ao Renascimento e ao Barroco, e daí seguiram adiante até os dias de hoje, com algumas incursões até mesmo por sociedades não europeias. (PIMENTA, 2021, p. 127)

Além da mitologia, a filosofia grega também tentou explicar o surgimento, o funcionamento e o conceito do *cronos*. Desprendendo-se das imagens alegóricas do mito, Platão é um dos mais importantes pensadores antigos a tratar do tema na esfera filosófica e racional.

Em *Timeu* (2011), Platão reflete sobre a criação do universo e, nisto, incursiona pela tentativa de explicar o tempo, cujo surgimento ocorre, segundo o filósofo, com a criação do mundo. Primeiramente haveria apenas o caos de matérias disformes e alheias a qualquer regulação. O demiurgo, então, força divina superior a tudo e a todos, decide estabelecer a ordem, isto é, criar o universo que se regula a partir do movimento gerador do número[36]:

> Deste modo, pegando em tudo quanto havia de visível, que não estava em repouso, mas se movia irregular e desordenadamente, da desordem tudo conduziu a uma ordem por achar que esta é sem dúvida melhor do que aquela. (PLATÃO, 2011, p. 97, 30a)

[36] O número é a contagem possibilitada pela organização perfeitamente regulada do universo. Ao estabelecer o funcionamento do universo pelo movimento, o demiurgo teria criado ciclos que serviriam de base para a contagem do tempo.

> [...] todos os elementos estavam privados de proporção e de medida; na altura em que foi empreendida a organização do universo, primeiro o fogo, depois a água, a terra e o ar, ainda que contivessem certos indícios de como são, estavam exatamente num estado em que se espera que esteja tudo aquilo de que um deus está ausente. A partir deste modo e desta condição, começaram a ser configurados através de formas e de números. (PLATÃO, 2011, p. 140, 53ab)

No entendimento platônico, este mundo criado é concebido pelo demiurgo em semelhança a ele mesmo, exemplo maior de perfeição e inteligência. E conceber o universo assim modelado é entendê-lo como constituído de uma essência eterna e perfeita, pela qual se regula e que Platão deixa evidenciar como sendo esta o movimento gerador do número: o tempo.

É na passagem 37d de *Timeu*, que essa definição do tempo como elemento regulador da ordem estabelecida e como partícipe de uma essência eterna é destacada com mais clareza. Para o filósofo, apesar de o universo ter sido concebido à semelhança do demiurgo em sua infinitude e beleza, não foi possível estabelecer a eternidade do mundo, devido a sua natureza sensível, restando ao deus gerar o que Platão, então, define enquanto "imagem móvel da eternidade":

> Como acontece que este é um ser eterno, tentou, na medida do possível, tornar o mundo também ele eterno. Mas acontecia que a natureza daquele ser era eterna e não era possível ajustá-la por completo ao ser gerado. Então, pensou em construir uma imagem móvel da eternidade, e, quando ordenou o céu, construiu, a partir da eternidade que permanece uma unidade, uma imagem eterna que avança de acordo com o número; é aquilo a que chamamos tempo. (PLATÃO, 2011, p. 109, 37d)

Como vemos, em Platão o tempo é uma forma de representação da eternidade no nosso mundo. Ele move a si e a todo o céu, gerando o número, que é a grandeza mensurável e quantificável a que temos capacidade de ter acesso e, de certo modo, dominar. Neste sentido, o tempo seria o eterno movimento dos corpos celestes, a determinar intervalos que foram sendo compreendidos pelo ser humano como durações cíclicas, tais como: dia – noite – dia; início do ano – fim do ano – início de novo ano e as quatro estações da natureza a repetirem-se sempre na mesma ordem. Este elemento regulador passa em ciclos e está, pelo que notamos, sempre associado a uma lei muito bem ordenada, atrelada ao conceito de movimento e mudança, como menciona o físico Carlo Rovelli:

> O ritmo diurno é uma fonte elementar da nossa ideia de tempo: a noite vem depois do dia, o dia vem depois da noite. Contamos as batidas desse grande relógio, contamos os dias. Na consciência antiga da humanidade, o tempo é antes de tudo a contagem dos dias.
> Além dos dias, contaram-se também os anos e as estações, os ciclos da lua, as oscilações de um pêndulo, o número de vezes que uma ampulheta é virada. Esta é a maneira como tradicionalmente pensamos o tempo: contar como as coisas mudam. (ROVELLI, 2018, p. 56)

Dinâmico, incessante e eterno, esse mover é denominado por Rémi Brague, em *O Tempo em Platão e Aristóteles* (2006), como um "demiurgo continuado" (BRAGUE, 2006, p. 56), a "imagem móvel da eternidade" do próprio Platão.

No entanto, seria realmente o tempo esta imagem móvel? Para Rémi Brague, em seu estudo há pouco referido, o entendimento estaria equivocado. Haveria um problema nas traduções canônicas de *Timeu*, que teria levado à compreensão errada do tempo como imagem da eternidade, quando, de fato, seria o céu como um todo esta mímesis do *aion* (eterno)[37]. O tempo seria o movimento do céu em "estrutura numérica" (BRAGUE, 2006, p. 69). Tempo e número são da natureza do *aion*, mas não se constituem como a sua imagem propriamente. Conforme conclui o estudioso: "O céu, mais exatamente, os astros, constitui a imagem do *aion*. Nesse caso, o tempo não é mais a imagem do *aion*, mas *aquilo por meio do que* o céu é a sua imagem." (BRAGUE, 2006, p. 67). E adiante arremata: "E, na medida em que esses astros tornam visível o movimento, e, com isso, o tornam enumerável, o céu é imagem móvel do *aion*. (BRAGUE, 2006, p. 67).

De acordo com o estudo de Rémi Brague (2006), a leitura tradicional de *Timeu* resulta em uma classificação inapropriada do tempo, provocando certa incoerência entre Platão e seus sucessores que também trataram do tema. Manter esta leitura tradicional é remover o elemento em questão de uma compreensão quantificável para uma dimensão mais subjetiva, a qual não seria convergente com as ideias platônicas: "O tempo perde sua ligação com a ordem quantificável do universo material. Ele se vincula, pelo contrário, à experiência

[37] Vale a pena perseguir as páginas de *O Tempo em Platão e Aristóteles* (2006), minucioso trabalho de Rémi Brague, sobretudo o capítulo I e, mais especificamente o seu tópico "5. Leitura da frase central (37d 5 ss.)", em que o estudioso analisa meticulosamente o texto original de *Timeu*, de Platão, afirmando haver um equívoco já canonizado sobre o tempo como "imagem móvel da eternidade". Segundo Brague, Platão nunca quis dizer isso, mas que o céu (com seus planetas e seu movimento ordenado) seria essa imagem. Pela natureza complexa e divergente do estudo de Brague em relação ao nosso intento nesta pesquisa, não esmiuçaremos as análises do texto grego, feitas pelo estudioso. Fica aqui indicada a leitura e apontada a ideia geral, suficiente para o contraponto desejado nesta altura de nosso capítulo.

do tempo que é a da alma. O conceito de tempo passa do domínio cosmológico para o domínio psicológico." (BRAGUE, 2006, p. 79).

Estando correta a compreensão do tempo de acordo com a leitura tradicional de Platão ou com a proposta revolucionária de Rémi Brague, o fato é que, em ambas as visões, o tempo está intimamente relacionado ao movimento e com ele pode ser confundido porque é por ele determinado ou a ele determina. Melhor ainda, conforme defenderá Aristóteles, o tempo é percebido *pelo* movimento.

Em *Física* (1995), mais propriamente no "Livro IV", Aristóteles investiga a natureza de ser ou não ser do tempo e sua relação com o movimento. É possível falar que o tempo *é* algo? Como afirmar isto se considerarmos o tempo passível de divisão, no que comumente chamamos de presente, passado e futuro, sendo estes dois últimos inexistentes? Conforme chama atenção Aristóteles (1995), um evento acontecido diz respeito àquilo que já não é mais; por sua vez, aquilo que ainda não aconteceu e estaria, portanto, na dimensão do futuro, também ainda não é. Nem o tempo do passado nem o do futuro podem "ser".

Isto nos leva, portanto, a olhar para o presente e cogitá-lo como a verdadeira face do tempo, porque aí, sim, estaríamos diante de tudo que *é*. O presente é o momento do "ser". Todavia, de acordo com o próprio Aristóteles, sequer o presente pode ser apreendido de modo estático e permanente. Pelo contrário: ele se move e, ao mover-se, deixa de ser "agora" e passa a ser "outrora":

> Por outro lado, tampouco é possível que um agora permaneça sempre o mesmo, porque nenhuma coisa finita e divisível tem um único limite, seja contínua em uma ou em várias dimensões. Mas o agora é um limite, e por isso é possível aceitar um tempo limitado. Além disso, se ser simultâneo em relação ao tempo é estar em um e no mesmo agora, nem antes nem depois, e se tanto as coisas anteriores quanto as posteriores estivessem neste agora presente, então os eventos de dez mil anos atrás seriam simultâneos aos atuais, e nada do que acontece seria antes ou depois de qualquer coisa. (ARISTÓTELES, 1995, p. 267, §218a, tradução nossa)[38]

O presente, assim, é tão inefável quanto o futuro ou o passado, de modo que a natureza do tempo permanece difícil de ser estabelecida. O próprio "agora" move-se tão

[38] "Por otra parte tampoco es posible que un ahora permaneza siempre el mismo, porque ninguna cosa finita y divisible tiene un solo límite, tanto si es continua en una como en muchas dimensiones. Pero el ahora es un límite, y es posible tomar un tiempo limitado. Además, si ser simultáneo con respecto al tiempo es ser en uno y el mismo ahora, ni antes ni después, y si tanto las cosas anteriores como las posteriores estuvieran en este ahora presente, entonces, los acontecimientos de hace diez mil años serían simultáneos con los actuales, y nada de cuanto suceda sería anterior o posterior a nada."

rápido que, quando é percebido, já se tornou passado. E é esta propriedade de movimento do agora que faz com que tenhamos a impressão de estarmos sempre em deslocamento também, na direção de um depois, em oposição ao próprio presente que se projeta para trás. Paradoxalmente, porém, o "depois", uma vez alcançado, torna-se sempre um "agora". Dessa maneira, como dizer que o presente deixa de "ser" em algum momento, se estamos sempre nele? Mas, como disse Aristóteles, se o agora não passasse, conviveríamos simultaneamente com eventos acontecidos há milênios e seria impossível pensar na elaboração de novos eventos porque pertenceriam ao futuro, que nunca chegaria, pois o agora não daria espaço. Esta é a noção de um presente em perpétuo vigor que, em certa medida, será acolhida depois por Santo Agostinho, quando também se põe a refletir acerca do problema da divisão do tempo nos três modos por nós conhecidos:

> De que modo existem esses dois tempos — passado e futuro —, uma vez que o passado não mais existe e o futuro ainda não existe? E quanto ao presente, se permanecesse sempre presente e não se tornasse passado, não seria mais tempo, mas eternidade. (AGOSTINHO, 2002, p. 339, § 17)

A solução de Aristóteles para pensar o agora é considerá-lo múltiplo, em que pese a percepção que temos dele enquanto unitário, o que se aproxima do que veremos em Agostinho no conceito de "presente dos fatos", cujo desenvolvimento procederemos adiante. Para o filósofo grego, então, é pensando o presente dotado de múltiplas fases que é possível considerá-lo um e vários, garantindo, assim, concomitantemente, certo nível de estabilidade e o movimento inerente ao tempo. Assim, é possível falar de um presente, cujos "agoras" sucedem-se e tornam-se passado. Não estamos, portanto, fadados a conviver com o que tem de passar nem estamos bloqueados para os eventos que devêm e se tornam o agora em ato. O tempo então flui: "O agora é em um sentido o mesmo, em outro não. Então, na medida em que é em um e no outro, o agora é diferente." (ARISTÓTELES, 1995, p. 272, §219b, tradução nossa)[39]. O fluir é determinado, portanto, pela divisão estabelecida justamente pelo agora em "antes" e "depois", porque são essas noções elaboradas a partir do instante presente que garantem o movimento contínuo do tempo:

> Assim, quando percebemos o agora como uma unidade, e não como anterior e posterior no movimento, ou como ele mesmo em relação ao antes e depois,

[39] "El ahora es en un sentido el mismo, en otro no es el mismo. Pues, en tanto que es en uno y en otro, el ahora es distinto."

> parece que nenhum tempo passou, pois não houve movimento. Mas quando percebemos um antes e um depois, falamos de tempo. Porque o tempo é justamente esse número do movimento de acordo com o antes e o depois. (ARISTÓTELES, 1995, p. 271, §219ª, tradução nossa)[40]

Se nada passasse nem deviesse, estaríamos falando da eternidade imóvel e imutável, propriedades diametralmente opostas ao tempo. O "agora" reivindica, conforme Aristóteles (1995), a posição de nó vital, que une e estabelece a ligação entre o futuro e o passado, no ritmo constante e incessante do movimento.

A ideia de movimento, em Aristóteles, aparece atrelada à de mudança; o filósofo entende haver em todo movimento uma alteração de estado e de condição física associada à deterioração dos seres e das coisas. O movimento está presente em tudo, mesmo nos objetos aparentemente mais imóveis, em absoluto repouso. Sobre eles também age a mudança constante e detratora do tempo, conforme depreendemos da passagem seguinte:

> Todas as coisas são geradas e destruídas no tempo. Por isso, enquanto alguns diziam que o tempo era 'o mais sábio', o pitagórico Paron chamou-lhe, com mais propriedade, 'o mais néscio', porque com o tempo esquecemos. É claro, então, que o tempo considerado em si mesmo é muito mais causa de destruição que de geração, como já dissemos antes, porque a mudança é, ela mesma, um sair de si, e o tempo apenas indiretamente é causa de geração e de ser. Um indício suficiente disto está no fato de que nada é gerado sem que se mova de alguma maneira e aja, enquanto que algo pode ser destruído sem que se mova, e é sobretudo desta destruição que se costuma dizer ser obra do tempo. Mas o tempo não é a causa disto, pois que a destruição dá-se com a mudança ao longo do tempo. (ARISTÓTELES, 1995, p. 285, §222b, tradução nossa).[41]

Tomar o tempo como agente de destruição, embora indiretamente, é retornar às ideias primitivas de associação a Crono, o deus sobre o qual falamos inicialmente, e vislumbrar uma mentalidade relacionada ao instinto do pavor em torno da ideia do tempo

---

[40] "Así pues, cuando pircibimos el ahora como una unidad, y no como anterior y lo posterior en el movimiento, o como el mismo con respecto a lo anterior y lo posterior, entonces no parece que haya transcurrido algún tiempo, ya que no ha habido ningún movimiento. Pero cuando percibimos un antes y un después, entonces hablamos de tiempo. Porque el tiempo es justamente esto número del movimiento según el antes y después."

[41] "Todas las cosas se generan y se destruyen en el tiempo. Por eso, mientras que algunos decían que el tiempo era "el más sábio", el pitagórico Parón lo llamó con más propiedad "el más necio", porque en el tiempo olvidamos. Es claro, entonces, que el tiempo tomado en sí mismo es más bien causa de destrucción que de generación, como ya se dijo antes, porque el cambio es en sí mismo un salir fuera de sí, y el tiempo sólo indirectamente es causa de generación y de ser. Un indicio suficiente de ello están en el hecho de que nada se genera si no se mueva, y es sobre todo de esta destrucción de la que se suele decir que es obra del tiempo. Pero el tiempo no es la causa de esto, sino que se da en caso de que el cambio se produce en el tiempo."

como artífice de imagens terrificantes. O imaginário surgido desta relação é verificável nas obras de Roberto Pontes aqui em estudo, especialmente em *Os Movimentos de Cronos*, que já em seu "Primeiro Movimento" assim nos apresenta o temível deus:

> O tempo,
> Esse animal feroz,
> Ruge em nossos ouvidos
> E começa a ferir-nos com as unhas,
> Quais lixas, desde o sopro inicial.
> Categoria elementar,
> Rosto gêmeo do espaço,
> Algo indefinível,
> Porque apenas percepto,
> Jamais ser concreto, tangenciável.
>
> (PONTES, 2012, p. 166, v. 1 - 10)

Neste trecho do longo poema de Roberto Pontes, o tempo está revestido da metáfora do animal feroz que ruge nos ouvidos da sua presa e lhe toca com as suas garras, ferindo-a, ou seja, destruindo-a paulatinamente, desde o princípio da existência. Trata-se notadamente de uma relação de temor, em que há uma ameaça contínua à integridade do ser, o que converge para a ideia aristotélica de tempo como agente de destruição. Na sequência, o poema potencializa a imagem amedrontadora ao enfatizar o aspecto indomável e intangível de Cronos, pois, embora esteja presente em nossa volta, rugindo e nos destruindo, é impossível detê-lo. Somos arrastados constantemente para a inescapável anulação da morte. Essa maneira de representar a categoria temporal é o que nos permite afirmar haver nas obras ponteanas em estudo um sistema de imagens voltadas para o medo do tempo.

Em *Os Movimentos de Cronos*, experimentamos a força do deus feroz, cujos movimentos demarcam sua passagem sobre nós que, como um rolo compressor, a todos atropela cruel e indistintamente. Os movimentos do deus se estabelecem entre a geração e a destruição. Esta, motivadora daquela, pelo entendimento de Aristóteles, porque é para destruir que o tempo cria. E somente aquilo que não se realiza no tempo por ele não pode ser afetado, destarte, não possui existência, a condição essencial para "ser":

> [...] Tudo o que não existe nem em movimento nem em repouso não existe no tempo, porque 'ser no tempo' é 'ser medido pelo tempo', e o tempo é a medida do movimento e do repouso. É evidente, então, que tudo o que não é

> tampouco é no tempo. (ARISTÓTELES, 1995, p. 281, §221b, tradução nossa).[42]

A afetação dos seres pelo tempo é ponto importante que diferentes pensadores tentarão compreender, a exemplo de Santo Agostinho, já no século IV d. C., através de suas *Confissões*, livro escrito no final do referido século. Assim como Platão, o monge católico entende o tempo como surgido apenas com a criação. Dito isto, tudo o que havia "antes" de qualquer coisa estaria na dimensão da eternidade. O tudo seria Deus, do qual provém toda substância da criação, inclusive a do elemento em foco aqui. Deste modo, conforme Agostinho, perguntas do tipo: "Quando Deus começou a existir?" ou "O que Deus fazia antes de começar a criar?" não fariam sentido e feririam o princípio básico da eternidade, que se caracterizaria pela ausência de tempo, surgido concomitantemente quando a primeira criatura fosse concebida:

> Que tempo poderia existir, se não fosse estabelecido por ti? E como poderia esse tempo transcorrer, se nunca tivesse existido? Portanto, sendo tu o Criador de todos os tempos — se é que existiu algum tempo antes da criação do céu e da terra — como se pode dizer que cessavas de agir? De fato, foste tu que criaste o próprio tempo, e ele não podia decorrer antes de o criares. Mas se antes da criação do céu e da terra não havia tempo, para que perguntar o que fazias então? Não podia existir um "então" onde não havia tempo. (AGOSTINHO, 2002, p. 337, p. § 15)

Assim sendo, Deus não seria afetado pela passagem do tempo porque não possuiria existência, esta que é condição própria das criaturas, condicionada ao transcurso temporal. Deus não existiria porque não seria criatura, mas Criador. Neste sentido, poderíamos entendê-lo como *aquele que não é*, embora seja exatamente de modo contrário como o próprio Deus denomina a si perante Moisés, no Antigo Testamento.[43]

Quando afirmamos aqui, portanto, a condição de "não-ser", isso é relativo a algo que está fora do *cronos* e alheio ao seu jugo, ou seja, à sua afetação. Como o próprio

---

[42] "[...] todo lo que no existe ni en movimiento ni en reposo no existe en el tiempo, porque "ser en el tiempo" es "ser medido por el tiempo", y el tiempo es la medida del movimiento y el reposo. Es evidente, entonces, que todo lo que no es tampoco es en el tiempo."

[43] Javé ou Jeová significa "Eu sou o que sou", conforme o Livro de Êxodo. Na passagem em que o deus judeu apresenta-se na forma de uma sarça ardente para Moisés, é assim que ele se denomina: "[13]Moisés replicou a Deus: "Quando eu me dirigir aos filhos de Israel, eu direi: 'O Deus dos antepassados de vocês me enviou até vocês'; e se eles me perguntarem: 'Qual é o nome dele?' O que é que eu vou responder?" [14]Deus disse a Moisés: "Eu sou aquele que sou". E continuou: "Você falará assim aos filhos de Israel: 'Eu Sou me enviou até vocês'." (Êx, 3: 13, 14).

Agostinho (2002) observa, por estar inserida no tempo, toda existência é processo de algo que transita do "ser" para o "não-ser": "[...] uma coisa nasce e morre, quando deixa de ser o que era e passa a ser o que não era. Na tua palavra [de Deus], nada aparece e desaparece, porque é realmente imortal e eterna." (AGOSTINHO, 2002, p. 332-333, § 9).

Se considerarmos o tempo como os limites da existência, definindo as bordas de entrada e de saída dela, podemos pensar que tudo o que ainda não existe porque não foi gerado ou tudo o que deixa de existir porque se destrói está na condição do eterno, ou seja, da ausência do tempo. Certamente, este é um tipo de concepção que converge para crenças espirituais — como o próprio cristianismo — e lhes serve de apontamento para a compreensão do que supostamente estaria além da nossa materialidade.

Independentemente de quaisquer acepções religiosas, encarar o tema dessa maneira ressalta o aspecto paradoxal do tempo que, desde as primeiras páginas deste capítulo, comparece recorrentemente: Cronos gerador e devorador. Conceber a existência como limitada pelo tempo — no início e no fim — é admitir a natureza efêmera de toda criatura que, para efetivamente "ser", precisa existir e, por isso, deixar-se afetar por ele. Contudo, a criatura ao existir — ser — caminha na direção do "não-ser":

> Nascem e morrem [as criaturas]: nascendo, começam a existir e a crescer para chegar à maturidade; porém, uma vez maduras, decaem e morrem. Nem tudo envelhece, mas tudo morre. Portanto, no exato momento em que nascem e começam a existir, quanto mais rapidamente crescem para o ser, tanto mais correm para o não ser. (AGOSTINHO, 2002, p. 97, § 15)

A imagem da existência como um caminho a ser trilhado, que se estende de um princípio gerador do "ser" até um fim desintegrador em um "não-ser" é concepção verificada na literatura como modo de expressar a natureza transformadora e destrutiva do tempo, conforme Agostinho sustenta. Em "O Homem que se Procura", de Almada Negreiros, temos significativo exemplo disso, quando assim a voz narrativa diz:

> [...] pus-me a caminhar para trás, isto é, pra minha sombra, que ia adiante de mim. Não se deve caminhar para a frente — na nossa frente está sempre a Morte, por isso andar para a frente é ir direto à Morte, que está ao meio da estrada sem fim à nossa espera.
> Pus-me então a galopar para trás, para atingir a Vida; que a Vida, sendo o princípio está por detrás de nós... E como eu não acredito na Morte porque ela anda sempre a soprar a Matéria pra enganar e insuflar-lhe loucura, comecei a viver, a sentir, a rir, a gozar e a vibrar. (NEGREIROS, 1997, p. 692)

No escritor português, há reversão do sentido da caminhada do sujeito, pois compreende que trilhar para a frente é ir em direção à morte. Desse modo, conforme afirma Elizabeth Dias Martins (2013), impera uma compreensão de tempo como fluxo unidirecional, impelindo o homem sempre para diante, onde, cedo ou tarde, deparar-se-á com a interrupção abrupta do caminho, através da anulação do ser. Conforme a pesquisadora, o eu poético de Almada está sempre em busca do princípio de todas as coisas, pois é preciso "partir de onde tudo começou; do princípio; lá está a vida [...]." (MARTINS, 2013, p. 150).

Dessa maneira, princípio e fim da vida contrapõem-se em termos valorativos, tendo em vista que quanto mais próximo do princípio, ou seja, da geração do ser, mais valor positivo será atribuído à existência; quanto mais longe desse início, mais valor negativo será somado. Tanto é assim que, quando o narrador almadiano consegue romper a lógica unidirecional do tempo, experimenta uma plenitude de vida, antes fadada a ser perdida, mas agora recuperada, por mover-se no sentido contrário à anulação:

> Esse começar situado no princípio, ou seja, na anterioridade, é a fuga da morte, espectro fatal sempre a nos espreitar com seu olho ulterior. Caracteriza também uma retomada *residual* da mentalidade Barroca nos escritos do poeta, pois naquela época de extremos foi que o homem mais temeu o fluir temporal e a fugacidade da vida em decorrência da descoberta do relógio mecânico. Em sua prosa, fica muito claro esse temor a aguçar-se no espírito do homem no século XX. E agora com muito mais intensidade, devido ao ritmo de vida cada vez mais acelerado, à valorização do efêmero e ao culto à velocidade compelindo cada vez mais o homem para diante, onde, diz o bom senso, se encontra o fim. (MARTINS, 2013, p. 150)

Se viver é morrer, significa estarmos imersos nesse inescapável paradoxo elaborado pelo tempo, e esta é a nota principal de *Lições de Tempo*. Na obra, impõe-se o existir como esse processo paradoxal do embate entre ser e não-ser, sendo ambas as condições inevitáveis e intransferíveis, como Martin Heidegger (2015) levar-nos-á a compreender, ao definir o "ser-para-a-morte" como uma das possibilidades da existência: "O chegar-ao-fim encerra em si um modo de ser absolutamente insubstituível para cada presença singular." (HEIDEGGER, 2015, p. 317).

A mencionada obra de Roberto Pontes é dividida, como dito anteriormente, em três partes — "Tempo do Fui", "Tempo do Sou" e "Tempo do Serei" —, deixando evidenciar a consciência do eu-lírico a respeito do processo no qual ele está imerso enquanto projeção ininterrupta para o seu fim. O eu entende que ele é este ser em dinâmica e, simultaneamente, um "ser-para-a-morte".

Para Heidegger (2015), toda existência é um projetar-se para a não-existência, como já vimos defenderem Aristóteles e Santo Agostinho. Assim sendo, dar-se conta do tempo só ratifica a nossa consciência perante a certeza da morte como a possibilidade de, nos termos heideggerianos, o "poder-ser" tornar-se o "não mais poder-ser". Isso ocorre porque, se a presença é a dinâmica existencial em suas infinitas possibilidades de ser, a morte é o cessar de todas elas: "Concebemos existencialmente a morte como a possibilidade característica da *im*possibilidade de existência, ou seja, como o absolutamente nada da presença. A morte não se agrega à presença no seu 'fim'". (HEIDEGGER, 2015, p. 389).

Roberto Pontes, apesar de estar em acordo com Heidegger no concernente à consciência dessa projeção para o fim como inerente ao ser, demonstra não aceitar a morte enquanto cessar absoluto. Basta considerar o título dado pelo poeta à terceira parte do seu livro, "Tempo do Serei", em cujos poemas desenvolve-se uma ideia de permanência além-morte, através de uma transformação material do sujeito em areia, água e saliva, conforme o poema XV:

> Serei a vida em sua voz primária,
> O grão de areia,
> O pingo d'água,
> A saliva doce,
> Que restará
> Na página bem clara.
>
> (PONTES, 2012, p. 140)

Neste poema, o eu poético vislumbra uma integração de si com elementos vitais da natureza, areia e água, essenciais a qualquer ser vivo; por isso, considerados pelo eu poético como a "voz primária" da vida. Nestes elementos, há o germe vital, de onde tudo brota e é para esse estado de coisas que a voz poética deseja retornar: para o princípio onde a anulação não existe, semelhantemente ao que acontece em Almada, como há pouco referimos.

Destarte, no nível simbólico, podemos associar areia e água ao princípio da vida porque, segundo a tradição judaico-cristã, foi com esses elementos que Deus moldou o primeiro homem: "[7]Então Javé Deus modelou o homem com a argila do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida, e o homem tornou-se um ser vivente." (GÊNESIS, 2: 7).

Transformar-se nesses elementos é subjugar a impossibilidade de ser heideggeriana, pois o eu lírico transcende a morte, evitando a anulação do ser. O poeta, assim, rompe com a natureza temporal, pois retorna a um estágio de plena vitalidade, em que alcança o núcleo de criação da vida humana, anterior mesmo ao primeiro homem. Com tudo isto, ele

confronta a concepção unidirecional do tempo sobre a qual se erigem as duas primeiras partes do livro, optando de modo mais assertivo agora por uma perspectiva circular da existência e triunfando, finalmente, sobre o tempo. Do mesmo modo, portanto, que a voz poética de Almada Negreiros com a reversão do caminho, o eu lírico de Roberto Pontes encontra a vida e anula seu encontro com a morte, transcendendo-a através da poesia, conforme verificaremos adiante quando analisarmos de modo mais detido a terceira parte do livro e a manifestação tópica do *exegi monumentum*.

Outrossim, a fusão mítica sugerida pelo eu poético de Roberto Pontes com a palavra poética seria uma forma de permanência além do tempo, a figurar em outros momentos. Vejamos o poema XVII da terceira parte de *Lições de Tempo*:

> Serei, por fim, o ânimo do mito,
> A carne legítima da lenda;
> E encantarei os olhos que me virem
> Sob as palavras
> Em fusão candente.
>
> (PONTES, 2012, p. 144)

Desta vez, o eu lírico transforma-se em essência mítica, ao eternizar-se na chama em que ebulem as palavras. Sua forma de transcender a anulação do ser é, agora, perpetuar-se pela poesia, encontrando no âmago da palavra o seu novo lugar na existência. Mas, vale dizer, tornar-se chama (“fusão candente”) é também evocar um elemento natural primário e indispensável para a vida; logo, do mesmo modo que no poema mencionado anteriormente, em que a água é um elemento vital no qual a voz poética se transforma, neste, há uma integração à natureza primitiva através do fogo, simbolicamente o princípio vital agora identificado com a palavra.

Ainda no campo simbólico, a palavra é o fundamento do Mito; aquilo em que se transforma o eu lírico. Isto sugere uma comunhão do eu poético com a poesia, pois o seu novo lugar na existência passa a ser a chama que anima a palavra e, por isso, o mito. Deste modo, palavra, mito, fogo e voz poética fundem-se e tornam-se uma só “carne legítima da lenda”. Neste processo, há uma deificação do próprio eu lírico, pois, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu *Dicionário de Símbolos* (2022), ao fogo são atribuídos valores de purificação, regeneração e sacralidade em diferentes culturas e religiões, sendo comum encontrarmos sua associação a divindades míticas:

> O fogo é o símbolo divino essencial do Masdeísmo. A guarda do fogo sagrado é um costume que se estende da antiga Roma a Angkor. O símbolo do fogo purificador e regenerador desenvolve-se do Ocidente ao Japão. A liturgia católica do *fogo novo* é celebrada na noite de Páscoa. A do Xinto, coincide com a renovação do ano. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 503)

Associado, como dissemos, à pureza e à divindade, o fogo pode ser compreendido simbolicamente como um "prolongamento da luz", esta também dotada de valores positivos no sentido de conhecimento, sabedoria e pureza. Estes aspectos contribuem para o isomorfismo dos símbolos do fogo e da luz, o que lhes aproxima de entidades representantes desses valores nos diferentes imaginários. Chevalier e Gheerbrant evocam G. Durand e Bachelard para explicar esta associação, a partir do que chamam de "constelações". O fogo se ramificaria em duas delas, considerando-se a forma de obtê-lo: "percussão" e "fricção". Os valores de pureza e iluminação aqui em evidência orbitariam o primeiro caso. Desta maneira:

> [...] o fogo aparenta-se ao relâmpago e à flecha, e possui um valor de purificação e de iluminação; ele é o *prolongamento ígneo da luz*. Puro e fogo, em sânscrito, são conceitos designados pela mesma palavra. Ao fogo espiritualizante relacionam-se os ritos de incineração, o Sol, as fogueiras de elevação e de sublimação, enfim, todo fogo que transmita *uma intenção de purificação e de luz*.
> [...] Assim orientado, o simbolismo do fogo marca *a etapa mais importante da intelectualização* do cosmo, e *afasta o homem cada vez mais da condição animal*. Ao prolongar o símbolo nessa direção, *o fogo seria* o deus vivente e pensante (E. Burnouf) que, nas religiões arianas da Ásia, já teve o nome de Agni, de Athor, e, entre os cristãos, de Cristo (DURS, 182). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 505).

Para ilustrar, temos alguns exemplos desta associação deus-fogo na tradição judaico-cristã: além da aparição de Javé a Moisés sob a forma de um arbusto em chamas, conforme passagem referida em nota de rodapé há algumas páginas, temos sua manifestação sob a forma de uma coluna de fogo guiando os hebreus pela noite do deserto, e cuja ira pode voltar-se contra o próprio povo, destruindo-o com as suas chamas. Outra ocorrência deste simbolismo é verificada quando o Espírito Santo visita os apóstolos e lança sobre eles as "línguas de fogo".

Da manifestação em coluna de fogo, citamos a seguinte passagem de Êxodo: "[21]Javé ia na frente deles: de dia, numa coluna de nuvem, para guiá-los; de noite, numa coluna de fogo, para iluminá-los." (Êx: 13: 21). No livro de Números, por sua vez, encontramos o

momento em que a divindade fulmina uma parte do acampamento de Israel, por sentir-se desacreditada de seu povo, por lamentar os percalços que tem enfrentado:

> [1]O povo começou a queixar-se a Javé de suas desgraças. Ao ouvir a queixa, começou a devorar uma extremidade do acampamento. [2]O povo gritou a Moisés. Este intercedeu junto a Javé em favor deles, e o incêndio se apagou. [3]Esse lugar se chamou Lugar do Incêndio, porque aí o fogo de Javé ardeu contra eles. (Nm: 11: 1 – 3).

Com relação às "línguas de fogo", assim relata o livro de "Atos dos Apóstolos":

> [1]Quando chegou o dia de Pentecostes, todos eles estavam reunidos no mesmo lugar. [2]De repente, veio do céu um barulho como o sopro de um forte vendaval, e encheu a casa onde eles se encontravam. [3]Apareceram umas como línguas de fogo, que se espalharam e foram pousar sobre cada um deles. [4]Todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia que falassem. (At: 2: 1 – 4)

Pelo que expusemos, é notória a relação do fogo com os valores vitais e transcendentes. Assim, conforme dissemos, o eu poético ponteano vincula-se a uma essência que supera o próprio tempo. Com o prolongamento da existência por meio da transformação material ou poética, vislumbramos certo inconformismo com o absoluto nada heideggeriano, o que se aproxima bastante da "exigência de imortalidade" referida por Freud (2010).

Em *A Transitoriedade* (2010), o psicanalista narra um passeio ao lado de dois amigos, que apresentam dois comportamentos diante da tendência à degradação das belezas do mundo, diante da passagem temporal: desalento e rebelião. No primeiro caso, o jovem amigo do narrador demonstra um sentimento entristecido e um desinteresse pelas coisas belas porque, segundo ele, todas estão fadadas à destruição e ao desaparecimento. O segundo amigo demonstra, por sua vez, uma inconformação com o valor de transitoriedade que há em tudo o que existe. Nossa realidade é instável e transitória, condenando tudo e todos à extinção. Estar consciente disto é ainda pior porque gera em nós um sentimento antecipado de luto, como Freud explica no relato, pois sabemos do destino deteriorador da beleza dos seres e da natureza em geral. Assim, sofremos a perda dessas coisas antes mesmo de sua efetiva destruição. Esse comportamento gera a angústia do sujeito perante a passagem do tempo, por haver nela a certeza da ininterrupta transição para o fim. Conforme o narrador parafraseia o amigo rebelde:

> Não, não é possível que todas essas maravilhas da natureza e da arte, do nosso mundo de sentimentos e do mundo lá fora, venham realmente a se desfazer em nada. Seria uma insensatez e uma blasfêmia acreditar nisso. Essas coisas têm de poder subsistir de alguma forma, subtraídas às influências destruidoras. (FREUD, 2010, p. 186)

É justamente pela ciência do aspecto transitório dos seres e da natureza que Freud refuta ao amigo desalentado, para quem as coisas perdem o interesse diante de sua efemeridade. De acordo com o psicanalista, ao contrário do que seu amigo poeta acredita, quanto mais temos certeza da transitoriedade das coisas, mais valor a elas devemos dar porque seu tempo mostra-se curto. De maneira proporcional, quanto mais transitório parecer algo, mais raro ele será considerado; logo, maior valor terá: "Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo. A limitação da possibilidade da fruição aumenta a sua preciosidade." (FREUD, 2010, p. 186).

Que as coisas são transitórias e passam rumo a sua anulação — ou transformação, como ainda veremos mais detidamente em Roberto Pontes —, está claro de acordo com a discussão desenvolvida até aqui. No entanto, medir essa passagem erige-se como uma esfinge provocadora e convidativa. Como pensarmos o tempo a partir desse movimento transicional, inconstante, instável? Se aceitamos a ideia de transitoriedade, portanto, de passagem das coisas, clara é nossa aceitação de um conceito de tempo que se divide em, pelo menos, três momentos: passado, presente e futuro, organizados linearmente.

À primeira vista, isso pode parecer uma discussão simples porque é comum compreendermos a realidade tripartida. Tendemos a apreender o tempo como um grande bloco estático, o qual é perfeitamente possível fatiar em três e estabelecer os pontos de corte como os limites entre uma fatia e outra. À fatia da esquerda, chamamos passado; à do centro, presente; à da direita, futuro. Mas, isto é problemático, porque a ideia que fazemos de cada um desses blocos derivados é tão flexível quanto incerta, pois os tempos interpenetram-se de acordo com a perspectiva que deles temos. Vejamos: podemos considerar que o último mês é nosso passado; enquanto isso, o atual é nosso presente e o próximo, o futuro. Neste caso, ontem, hoje e amanhã do mês atual são o nosso agora. Entretanto, se mudarmos a perspectiva, poderemos dizer do dia de ontem ser o nosso passado; o de hoje, nosso presente e o de amanhã, futuro. Dito isto, os três dias que há pouco eram o "presente" não podem mais assim ser entendidos. E se tomarmos apenas o dia de hoje, diremos que a manhã já se passou, a tarde está em curso e a noite advém. Quanto mais esmiuçarmos a perspectiva, mais veremos os três conceitos mudarem os referentes. Logo, como definir de maneira adequada a extensão do tempo, se é que ele a possui? Será que a sua contagem pode medi-lo efetivamente? Ou a areia

que se move na ampulheta é realmente mera ilusão do deus que cremos aprisionado e domado por nós, mas que apenas aguarda à espreita?

Já Aristóteles desconfiava ser o tempo mera elaboração da alma, pois é ela que lhe mede e dá significado, uma vez que o número é uma atribuição da inteligência e, portanto, é aquilo que dá a medida do tempo:

> [...] existiria ou não o tempo se não existisse a alma? Porque se não pudesse haver alguém que numere, tampouco poderia haver algo que fosse numerado, e por consequência, não poderia existir nenhum número, pois um número é ou o numerado ou o numerável. Porém, se nada que não seja a alma, ou a sua inteligência, pode numerar por natureza, resulta impossível a existência do tempo sem a existência da alma [...]. (ARISTÓTELES, 1995, p. 287, §223a, tradução nossa)[44]

O conceito de tempo está aí vinculado à subjetividade, reforçando a ideia de que toda ilusão a que chamaríamos tempo ocorre no nível da experiência interna, não havendo nada exterior a nós a que possamos atribuir a característica de passagem, tampouco de projeção ou regressão.

Em Santo Agostinho (2002), isso toma a forma da eternização do presente, o único passível de ser medido porque sua passagem seria simultânea à medição, enquanto passado e futuro estariam sempre na virtualidade. E, embora o instante presente seja muito difícil de medir em sua exatidão, como discutimos há pouco, o teólogo defende ser aí onde se encontram todos os modos temporais. Isso porque, se não existem, de fato, passado nem futuro, o que existe é a lembrança do que passou e a expectativa do que virá; estas se dão no presente. Quando rememoramos um evento, nós o fazemos agora; de mesmo modo, quando projetamos um acontecimento possível de realizar-se, sua elaboração dá-se no imediato:

> Se futuro e passado existem, quero saber onde estão. Se ainda não consigo compreender, todavia sei que, onde quer que estejam, não serão futuro nem passado, mas presente. Se aí fosse futuro, não existiria ainda; e se fosse passado, já não existiria. Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, seja o que for, não podem existir senão no presente. (AGOSTINHO, 2002, p. 343, § 23)

---

[44] "[...] ¿existiría o no el tiempo si no existiese el alma? Porque si no se pudiese haber alguien que numere tampoco podría haber algo que fuese numerado, y en consecuencia no podría existir ningún número, pues un número es o lo numerado o lo numerable. Pero si nada que no sea el alma, o la inteligencia del alma, puede numerar por naturaleza, resulta imposible la existencia del tiempo sin la existencia del alma [...]."

Reminiscência e predição seriam as faces daquilo que trazemos para o presente. Neste sentido, passado e futuro não poderiam ser jamais entendidos como lugares para onde se vão ou de onde vêm os eventos, porque tudo estaria apenas impresso na memória, que possibilita tanto a "reconstrução" do passado quanto a projeção do futuro, uma vez que esta se dá pela experiência, viabilizadora da predição. Todo futuro, afinal, seria resultado do passado:

> Quando narramos os acontecimentos passados, que são verdadeiros, nós os tiramos da memória. Mas não são os fatos em si, uma vez que são passados, e sim as palavras que exprimem as imagens que os próprios fatos, passando pelos sentidos, deixaram impressas no espírito. (AGOSTINHO, 2002, p. 343, § 23)

Sobre o futuro, também nas palavras do monge: "[...] o futuro ainda não existe. Se ainda não existe, não existe; e se não existe, de maneira nenhuma pode ser visto, mas podemos predizê-lo mediante os fatos presentes, que existem e vemos." (AGOSTINHO, 2002, p. 344, § 24).

Nasce daí o entendimento de não ser possível falar de modos de tempo, com exceção do presente, pois mesmo ao rememorarmos um acontecimento qualquer, ele nos vem à mente como um evento dado no instante a ele contemporâneo: trazemos o fato ao nosso agora para falar do presente daquele ocorrido. Santo Agostinho (2002) defende, por isso, uma readequação na forma de nos referir aos modos temporais, considerando, para tanto, ser o presente a face mais apropriada de todo acontecimento, porque concreto e único a existir; assim, devemos considerar: "o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar." (AGOSTINHO, 2002, p. 344, § 26).

Dessa maneira, o percurso temporal poderia ser entendido pela "lembrança", "atenção" e "expectativa", respectivamente referentes ao passado, ao presente e ao futuro; todos, entretanto, ocorrendo no instante do agora porque somente nele é que se podem realizar os atos de rememoração, de observação e de espera dos eventos: "O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera." (AGOSTINHO, 2002, p. 344 - 345, § 26). Pelo entendimento de Agostinho, medimos não exatamente o tempo enquanto modo, mas esses três aspectos realizados no presente. Não medimos um evento passado ou porvindouro, mas a sua lembrança ou a sua espera.

Fica ainda mais evidente, assim, a tendência a explicar a categoria temporal como inerente à subjetividade, sendo ela, portanto, muito mais uma elaboração psíquica que um elemento concreto e observável na realidade sensível. Esta acepção remete-nos às ideias de

Henri Bergson em *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência* (2020), no qual o filósofo defende a noção de que o tempo é "duração", ou seja, uma sucessão de estados de consciência que nos faz perceber a passagem das coisas e organizá-las de maneira justaposta no espaço, como discutiremos.

Desta forma, quanto maior e mais intensa a atenção que damos aos processos, maior a sensação de quantidade a eles atribuída e mais tempo tendemos a dizer que gastamos com aquilo. Eis o fundamento da duração:

> A intensidade de uma sensação pode testemunhar um trabalho mais ou menos considerável realizado pelo nosso organismo, mas é a sensação que nos é dada pela consciência, e não esse trabalho mecânico. É justamente pela intensidade da sensação que julgamos a maior ou a menor quantidade de trabalho realizado; a intensidade permanece, ao menos aparentemente, uma propriedade da sensação. (BERGSON, 2020, p. 20)

A relação entre a duração — interna à consciência — e o espaço — disposição dos fatos em um alinhamento sequenciado — gera aquilo denominado por Bergson (2020) de "tempo-quantidade", cujo resultado é a contagem e a enumeração dos eventos alocados em sequência. Surge, mais uma vez, o número como propriedade da categoria principal de nossa discussão.

A noção de quantidade, no entanto, nada mais seria que uma virtualidade criada pela experimentação intensiva de nossa consciência para organização das vivências que passam, todas elas, de modo simultâneo. Por simultâneo, devemos entender o fato de que todas as coisas são ocorrências únicas no instante irrepetível, não vindo nem indo para lugar algum. Não há nada de um evento em si a permanecer, senão aquilo chamado por Bergson (2020) de "traço durável", fronteira entre a natureza intensiva do tempo e a extensiva do espaço, o que em Agostinho gera a ideia de presentificação pela memória há pouco discutido. O "traço durável" é um resíduo, pois é a memória de algo que subsiste no instante seguinte e adiante.

A concepção de "traço durável" liga-se à mencionada ideia de quantidade e provocaria em nós a necessidade de projetar na extensão do espaço a unidade de sucessão do tempo — o número — retida pela nossa memória:

> Sem dúvida, é possível, como mostramos adiante, conceber momentos sucessivos do tempo independentemente do espaço. Mas, quando acrescentamos ao instante atual os que lhe precederam, como acontece quando somamos as unidades, não é sobre esses instantes mesmos que

> operamos, uma vez que eles desapareceram para sempre, mas justamente sobre o **traço durável** que eles aparentemente teriam deixado no espaço ao atravessá-lo. (BERGSON, 2020, p. 58, grifo nosso)

Em suma, o tempo realiza-se na intensidade dos estados de consciência, mas é na extensão do espaço que quantificamos os eventos e alinhamos tais ocorrências. A natureza homogênea deste, então, é incorporada por aquele. Isso porque, estabelecendo uma ordem de justaposição, com cada evento sucedendo e antecedendo o outro, este encadeamento pressupõe a ocupação de um *locus*, levando-nos a entender a existência como soma de eventos que permaneceriam no espaço à espera de serem acrescentados de outros. Para Bergson (2020), isso elimina dos fenômenos a verdadeira *duração*, porque atribui a ela características próprias do entendimento do espaço, como a posição. [45]

Na perspectiva bergsoniana, a visão de homogeneidade em relação ao tempo torna-se equivocada porque, contrariamente ao espaço, o tempo não pode ser traçado e retraçado; logo, não há nele um modo de estabilidade. A sucessão é ininterrupta, simultânea e genuinamente heterogênea; o espaço é fixo. Para melhor ilustrar, recorramos ao exemplo do mapa, aludido por Bergson:

> Se sigo com os olhos um caminho traçado num mapa, nada me impede de voltar atrás e observar se ele se bifurca em algum lugar. Mas o tempo não é uma linha sobre a qual podemos ir e vir. Sem dúvida, uma vez tendo decorrido, podemos representar momentos sucessivos como exteriores uns aos outros e, desse modo, pensar numa reta que atravessa o espaço. Mas ficará subentendido que essa reta simboliza não o tempo que passa, mas o tempo que passou. (BERGSON, 2020, p. 114)

Além de aclarar o que vimos discutindo, a passagem reforça o que também aqui já mencionamos: objetivamente nada de nenhum evento permanece após a sua ocorrência, pois o passado inexiste e somente podemos reavê-lo por meio de alguma forma de rememoração. Depreendemos isto quando o filósofo afirma ser possível, diante de um tempo decorrido, procedermos à sua *representação*; dessa maneira, somente alcançamos do passado uma reconstrução baseada na lembrança, jamais o fato propriamente, conforme também vimos em

[45] A ideia de homogeneidade em Bergson (2020) está relacionada ao fato de que qualquer espaço é apreensível como um todo; ele nos é dado por inteiro. Já o tempo, por seu aspecto de simultaneidade, somente é apreensível no instante; então, cada evento ocorre diferente e singularmente. Isso gera o caráter de multiplicidade e constitui a natureza heterogênea da duração. Quando organizamos os fatos em sequência de antes, durante e após, amoldamos o tempo sob a forma de um percurso inteiro dado, ou seja, nós o transformamos em espaço.

Agostinho (2002), com os conceitos de reminiscência e predição — esta em relação ao futuro — ora explicitados.

Para Henri Bergson (2020), os eventos existem sozinhos porque são instantes simultâneos. O que os liga e estabelece a sucessão é a consciência percebendo e retendo a lembrança para ordenar os fatos, exteriorizando-os uns em relação aos outros. Se, portanto, em um primeiro momento, os estados de consciência interpenetram-se simultânea e indistintamente na forma de um "progresso dinâmico" (BERGSON, 2020, p. 82), ao ordená-los em estados do mundo exterior — no espaço —, a consciência passa a perceber os eventos como "multiplicidade distinta" (BERGSON, 2020, p. 80), na qual cada instante se organiza como diferente do que lhe antecede e do que lhe sucede nesta progressão, agora, não mais dinâmica e simultânea, mas linear e sequenciada. Estamos falando, inevitavelmente, de número e de movimento, meios pelos quais nossa consciência elabora o percurso temporal.

Estes modos através dos quais organizamos interna ou externamente nossos estados de consciência — e neste segundo caso, eles se tornam estados do mundo exterior —, favorecem duas maneiras de conceber a duração: Henri Bergson (2020) dividiu-as em "pura" e "espacializada". Esta, decorrente daquela, apresenta-se contaminada pela noção de espaço, modo inadequado de representação da categoria temporal, se considerarmos os princípios da duração bergsoniana.

De acordo com as reflexões do pensador em destaque, as formas de duração diferenciam-se entre si pelo aspecto da atenção dispensada aos eventos. Se um processo é vivido de modo intenso, sem observação detida à sequência de sensações surgidas no seu decurso, então, é possível dizermos ter-se dado ali uma duração pura. Neste caso, provavelmente, o sujeito do processo tenderá a dizer que o tempo passou rápido. Em geral, tais situações estão atreladas a predisposições positivas, como experiências prazerosas, nas quais os sentidos costumam voltar-se para as experimentações em si e não para a sucessão dos eventos: "[...] nosso eu se deixa viver, [...] ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores." (BERGSON, 2020, p. 69). Nesta duração pura, nossa consciência desliga-se em alguma medida da dinâmica interna.

Inversamente, a duração espacializada exige maior estado de alerta de nossa consciência porque dela se deve extrair o máximo de lembranças capazes de estabelecer vínculos de sucessão entre as ocorrências justapostas. Possui, por isso, o caráter de multiplicidade, que deve organizar os fatos distinta e ordenadamente, embora uma vez encadeadas, elas componham um todo homogêneo. Como dito, recorrendo à noção de espaço, conseguimos representar o progresso da duração. Assim, diz-nos o autor do *Ensaio*:

> [...] justapomos nossos estados de consciência de modo a percebê-los simultaneamente, não mais um dentro do outro, mas um ao lado do outro; em resumo, projetamos o tempo no espaço, expressamos a duração em extensão, e a sucessão toma para nós a forma contínua de uma corrente cujas partes se tocam sem se penetrar. (BERGSON, 2020, p. 70)

Como vemos, na duração pura, estamos voltados para a experimentação, ficando em relevo muito mais as sensações que qualquer capacidade de racionalizar e medir porque, para o filósofo, neste contexto, a consciência "não percebe o tempo na forma de uma soma de unidades de duração." (BERGSON, 2020, p. 121). Portanto, por estar vinculada à sensação, somente podemos falar sobre a duração propriamente como uma forma de multiplicidade qualitativa. Ao considerarmos o aspecto unitário em relação de soma, evocamos o conceito de tempo-quantidade, projetando o tempo no espaço e tornando-o, como este, uma grandeza mensurável. É a esta que, por vezes, recorre a ciência e é a ela que mede o ponteiro do relógio e a areia na ampulheta. Entretanto, esta grandeza diferiria essencialmente do tempo em si:

> Quando sigo com os olhos, no mostrador de um relógio, o movimento do ponteiro que corresponde às oscilações do pêndulo, não meço a duração, como costumamos acreditar; limito-me a contar simultaneidades, o que é bem diferente. Fora de mim, no espaço, há apenas uma única posição do ponteiro e do pêndulo, uma vez que nada resta das posições passadas. Em mim, segue-se um processo de organização ou de penetração mútua de fatos da consciência, que constitui a verdadeira duração. (BERGSON, 2020, p. 73)

Esta grandeza comportar-se-ia, assim, como quarta dimensão do espaço, a permitir a organização dos eventos em justaposição; embora, objetivamente, qualquer ocorrência dê-se uma única vez, conforme depreendemos do excerto mencionado. O exemplo do pêndulo de um relógio aludido por Bergson (2020) é bastante ilustrativo porque nos faz perceber que cada posição marcada é nova e única. A indicação em si que o marcador pênsil faz em determinado instante independe da última e não faz menção alguma à próxima. O que as relaciona e estabelece um sentido de percurso, de antecedência e sucessão, traduzido na forma de passagem dos minutos, é a nossa percepção consciente.

Supondo haver um relógio em pleno funcionamento, mas esquecido no fundo de uma gaveta, seus ponteiros continuam marcando novas posições ininterruptamente. Entretanto, qual valor de tempo terão essas marcações? No objeto, apenas haverá ponteiros movimentando-se a cada instante no eixo ao qual estão presos. A cada movimento, um novo lugar. Porém, se alguém tomar este acessório e passar a utilizá-lo, as marcas apontadas a cada

instante adquirirão um significado até aí inexistente. Nesse momento, aos ponteiros atribui-se o significado de ordenadores, a partir dos quais o sujeito portador do relógio passa a organizar sua rotina. A duração, portanto, seja ela pura ou espacializada, depende do eu que a percebe, sem o qual há somente movimento puro, sempre único e novo, porque sem qualquer precedência ou sucessão:

> Suprimamos por um instante o eu que pensa essas oscilações ditas sucessivas e haverá apenas uma oscilação do pêndulo, uma só posição do ponteiro, consequentemente, nenhuma duração. [...] a sucessão só existe para um espectador consciente que se lembra do passado e justapõe as duas oscilações ou seus símbolos num espaço auxiliar. (BERGSON, 2020, p. 74)

Nesta perspectiva, impossível é não retomarmos os entendimentos de Aristóteles (1995) e Agostinho (2002) ora discutidos sobre ser o tempo uma elaboração da alma porque depende dela para que faça sentido. É necessária a percepção racional para contar os eventos; do mesmo modo, sendo o tempo uma extensão da alma, é necessária a disposição inteligível desta para, recorrendo à memória, organizar os fatos. Em suma, poderíamos, convergindo os pontos comuns de Bergson, Agostinho e Aristóteles, chegar a uma acepção de tempo descrita como: a duração de estados de consciência projetada constantemente no espaço, de maneira enumerada e ordenada em uma sequência, a partir das lembranças retidas pela inteligência.

Contudo, ao considerar desta maneira o conceito de tempo, findamos por reafirmar a primazia da forma espacializada, na qual insistimos em aprisionar Crono. Como atentou Bergson (2020), isto contempla a explicação de apenas uma parte dessa categoria complexa, e tomá-la nesse formato é prioridade das ciências exatas, como a física e a astronomia, cuja necessidade de precisão de dados é incapaz de tratar o tempo na multiplicidade dinâmica e simultânea dos estados de consciência — pelo menos até agora.

Em *A Ordem do Tempo* (2018), o físico italiano Carlo Rovelli explica alguns fundamentos que têm orientado a física moderna neste mister. Uma das primeiras ideias abordadas pelo autor é a de que a gravidade estaria diretamente relacionada aos elementos temporal e espacial. A esse respeito, ele relata clássicas experiências realizadas com relógios de precisão mostrando a influência da gravidade neles: quanto mais próximos ao chão, mais atraso os instrumentos apresentam; a divergência acontece também quanto à velocidade, em que esta desacelera o relógio que se movimenta em relação ao seu equivalente em repouso.

Isso evidenciaria uma divergência essencial com relação ao conceito de tempo absoluto elaborado por Isaac Newton (1643 – 1727), que considerava haver um "tempo verdadeiro", que passa e age independente dos eventos e das coisas: "Se todas as coisas

parassem imóveis e se até os movimentos da nossa alma se congelassem, este tempo, afirma Newton, continuaria a fluir, imperturbável e idêntico a si mesmo: o tempo 'verdadeiro'". (ROVELLI, 2018, p. 57).

Nas experiências com os relógios de precisão, ao detectarmos a diferença de marcação entre os dois instrumentos, somos tentados a querer saber qual dos dois estaria "correto" [46]. Contudo, conforme Carlo Rovelli (2018) aponta, não há por que questionarmos desse modo, por não haver unicidade aí. Os tempos se realizam uns em relação aos outros:

> Não existe tempo mais real. Há dois tempos marcados por relógios reais e diferentes, que mudam um em relação ao outro. Nenhum dos dois é mais verdadeiro que o outro.
> Aliás, não existem dois tempos: existem legiões de tempos. Um tempo diferente para cada ponto do espaço. Não existe um único tempo. Existe uma infinidade deles. (ROVELLI, 2018, p. 21 - 22).

A expressão mais adequada para nos referir ao fenômeno da multiplicidade de tempos seria, afinal, a de "teia de tempos", porque assim deixamos de considerar o mundo dominado por um único processo coletivo — como um deus autoritário e tirano? — e passamos a entendê-lo como resultado de "uma rede de eventos que se influenciam mutuamente." (ROVELLI, 2018, p. 22). Neste sentido, temos o conceito de cones de luz utilizado para explicar a multiplicidade de eventos que podem gerar determinado presente, a partir do qual há variedade de possíveis futuros. Para cada presente, há uma gama de ocorrências passadas possíveis e outra de possíveis devires. Se pensarmos na forma da reta temporal, poderíamos dizer que a ideia dos cones de luz gera infinitas linhas do tempo paralelas, em cruzamentos ou em sobreposição.

Ao considerarmos a estrutura temporal do universo a partir dos cones, admitimos o princípio físico da causalidade, pois entendemos que determinado ponto do presente foi conformado por uma combinação específica de fatores dentre as várias disponíveis. Não

---

[46] Sobre a desaceleração relativa à aproximação do chão: "Quando dois amigos se reencontram depois de terem vivido um na montanha e o outro no vale, os relógios que têm no pulso marcam tempos diferentes. Qual dos dois é t? Os relógios num laboratório de física andam em velocidades distintas, se um está sobre a mesa e o outro no chão: qual deles marca o tempo? Como descrever a defasagem relativa dos dois relógios? Pode-se dizer que o relógio no chão desacelera em relação ao tempo real medido sobre a mesa? Ou que o relógio na mesa acelera em relação ao tempo real medido no chão?" (ROVELLI, 2018, p. 21). Mais adiante, sobre a desaceleração relativa à velocidade: "Para que esse pequeno efeito [desaceleração] seja visível, é preciso movimentar-se rápido. Ele foi medido pela primeira vez em 1970, transportando relógios de precisão em aviões com motores a jato. O relógio do avião atrasa em relação a um relógio equivalente que ficou no solo." (ROVELLI, 2018, p. 38).

obstante esse princípio leve-nos a entender os fatos presentes como um resultado linear das combinações, Carlo Rovelli (2018) chama atenção para o fato de o tempo ser uma rede de eventos caótica e aleatória, responsável pelo "acontecer do mundo", ou seja, pela infinidade de interações ocorridas no nível mais essencial de partículas das quais temos conhecimento, como explicita na seguinte passagem:

> Os campos se manifestam de forma granular: partículas elementares, fótons e quanta de gravidade, ou seja, "quanta de espaço". Esses grãos elementares não vivem imersos no espaço: eles mesmos formam o espaço. Ou melhor, a espacialidade do mundo é a rede de suas interações. Não vivem no tempo: interagem incessantemente uns com os outros, aliás existem apenas enquanto termos de contínuas interações; e esse interagir é o *acontecer* do mundo: é a forma mínima elementar do tempo, que não é nem orientada, nem linear, nem em uma geometria curva e lisa como as estudadas por Einstein. É um interagir recíproco em que os quanta se atualizam no próprio ato de interagir em relação àquilo com que interagem. (ROVELLI, 2018, p. 99).

Tudo é composto por essas granularidades geradoras da dinâmica do universo, as quais conformam o campo gravitacional: o espaço-tempo — o tecido do onde e do quando acontecem os eventos. Esses grãos chamados de *quanta* possuem medidas tão infinitamente pequenas que, conforme Rovelli mesmo admite, a noção de tempo sequer pode continuar valendo[47]. Desse modo, o tempo não haveria de fluir, mas de saltar em grãos na sua escala mínima possível.

Com isso, a ideia do "acontecer do mundo" afirma-se ainda mais, pois conseguimos compreender que tudo no universo desconhece o repouso absoluto; toda a sua estrutura está constantemente em movimento, mesmo na sua mais profunda elementaridade. O tempo, pelo visto, é a medida do movimento, como queria Aristóteles. Definitivamente pensar o mundo como feito de eventos e não de coisas é pensá-lo em ininterruptas mudanças, regido pela duração e não pela permanência. Conforme explica Carlo Rovelli (2018), mesmo as coisas aparentemente mais permanentes são, na verdade, longos eventos. O físico cita o exemplo de uma pedra: a mais sólida rocha é apenas o resultado de um conjunto de forças ativas interagindo ininterruptamente — infinitos eventos. Em algum momento — milhares de anos —, tais forças podem colapsar e desagregarem-se, provocando a ruptura e a pulverização

[47] Segundo Carlo Rovelli (2018), a física convencionou a "Escala de Planck" enquanto menor medida de um grão do campo gravitacional (espaço-tempo), cuja grandeza seria da ordem 10^{-44} segundos (um centimilionésimo de um bilionésimo de um bilionésimo de um bilionésimo de um bilionésimo de segundo): o tempo que o tempo possui.

de todo aquele complexo mineral, como demonstra poeticamente Roberto Pontes no seguinte trecho do poema “IX” da terceira parte de *Lições de Tempo*.

> [...]
> Antinomia plena,
> Como a rocha,
> Que,
> Premida
> Fende.
>
> (PONTES, 2012, p. 128)

Tudo o que existe está, portanto, sujeito ao acontecer do mundo, infinito complexo de interações aleatórias que movimentam o universo na constante oposição entre vida e morte, criação e destruição. Toda existência, portanto, partindo de uma positividade de vida tem por destino a nulidade da morte. E se o responsável por isso leva o nome de tempo, justifica-se o imaginário gerado em torno dele, que o associa a formas como aquelas que Pontes utilizou para falar dessa categoria, como: terrível devorador, esqueleto mortífero, cigarra incessante, rocha fendida, dor, limites da existência, outono, juventude e velhice. Estas imagens surgidas nos versos de nosso poeta traduzem camadas profundas de todo um sistema de pensamento.

Embora a matéria mereça muitas mais páginas e nomes a serem referenciados, os autores elencados possibilitam de modo satisfatório, a nosso ver, o vislumbre de algumas noções que ajudam a explicar a constituição desse sistema de pensamento que conformou todo um imaginário do tema ao longo dos séculos e que se revelam de maneira residual nos versos de Pontes. Entender essas variadas concepções de tempo e notar seus ecos na escrita ponteana, por fim, é a nossa tentativa de desvendar o seu enigma do tempo.

Como explicá-lo, afinal? Nossas reflexões levantaram algumas possibilidades: Um número? Movimento gerado ou gerador? Existe ou é mera ilusão, simples modo de organizar a vida? Fronteiras limítrofes da existência, fora das quais nada existe e há somente a eternidade? Único ou infinitamente vários? Linear ou aleatório? Grão invisível e quase imensurável, disperso por todo o universo? Ou um deus tirano contra o qual lutamos e ao qual tentamos pesar, medir e aprisionar em ampulhetas urdidas por todos estes conceitos?

Na esteira dessa humana busca pela apreensão do tempo, em seguida rastrearemos na Obra ponteana a presença desse elemento nos diferentes textos do poeta. Ao longo de sua produção escrita, o tempo sempre esteve presente, mas isso não significa dizer que tenha o poeta alcançado a sua compreensão plena, como revela para nós:

> Apesar de muito haver refletido, lido e pesquisado sobre o tempo, e mesmo me aventurado a escrever sobre esta volúvel categoria de pensamento humano, não posso afirmar que para mim está "decifrado o enigma do tempo". Seria muita pretensão da minha parte, que sou apenas mais um indivíduo a ter tomado a peito enfrentar a temível Esfinge. Considero apenas haver realizado aproximações fenomenológicas dessa categoria por meio da linguagem poética com os recursos de que esta dispõe. (PONTES, 2025, APÊNDICE A, p. 291)

Com esse segundo panorama acerca do tempo, mas desta vez detidos na produção de Pontes, pretendemos observar — até mesmo naqueles poemas cuja tônica não esteja diretamente vinculada à linha de um lirismo filosófico — a consolidação de ideias em torno do assunto, que, certamente, serviram de base para a conformação conceitual de *Lições de Tempo* e de *Os Movimentos de Cronos*.

4.2 O poeta, a ampulheta e o deus

Tendo passado por esse conjunto de ideias sobre o tempo na tradição do pensamento ocidental, tornamos os olhos agora especificamente para a produção poética de Roberto Pontes, ao longo da qual podemos observar e identificar o elemento temporal em diferentes textos. O objetivo aqui, portanto, é fornecer um panorama de referências à temporalidade na escrita do poeta, as quais não constituem necessariamente um conjunto de conceitos profundamente trabalhados em relação ao tempo. Isto somente acontecerá a primeira vez, de modo ainda incipiente, em *Temporal* (1976), em *Breve Guitarra Galega* (2002) — obras nas quais vislumbramos alguma reflexão sobre a passagem do tempo —, e posteriormente em *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos* (2012); desta vez, com a atenção e a profundidade necessárias à matéria.

Seguindo, assim, a cronologia das publicações, começamos por *Contracanto* (1968), livro do qual extraímos de imediato dois poemas que expressam a afeição do eu lírico pela escuridão e pela madrugada. Assim diz o eu poético no primeiro caso, "Noturno":

> O meu perdão
> antes para o relógio
> que para o galo.
>
> Para o relógio, sim!
> Que obedece a leis gerais
> da mão do homem.

> Ao galo, não!
> Que vive da noite
> embora rasgue
> seu xale de beleza
> com o canto ausente.
>
> (PONTES, 1968, p. 24)

O galo, primeiro a anunciar a chegada do novo dia, é, por isso, naturalmente associado ao alvorecer; por extensão, podemos identificá-lo como símbolo do tempo e, mais que isso, de sua passagem. Aliás, a evidente relação com o nascimento do dia aproxima-o, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2022), dos ditos deuses solares e lunares, como é o caso de Zeus e Apolo.

Quanto ao primeiro, proveniente de uma tradição cretense, Zeus, então denominado Velchanos, é representado segurando um galo. No caso de Apolo, deidade grega responsável pelo movimento do sol, o galo teria estado presente em seu nascimento e, por este motivo, findara consagrado também ao jovem deus:

> O galo se encontrava junto de Leto (Latona), engravidada por Zeus, quando ela deu à luz Apolo e Ártemis. Assim, ele é consagrado simultaneamente a Zeus, a Leto, a Apolo e a Ártemis, i. e., aos deuses solares e às deusas lunares. Os *Versos de ouro* de Pitágoras recomendam, em consequência: "alimentai o galo e não o imoleis, porque ele é consagrado ao Sol e à Lua.". Símbolo da *luz nascente* ele é, portanto, um atributo particular de Apolo, o herói do dia que nasce. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 522)

Vinculando-o, portanto, à passagem do tempo, e apesar de reconhecer a beleza de seu canto, o eu lírico não lhe quer conceder o perdão, inconformado que está pela noite finda. Vemos, portanto, nos versos ponteanos, a utilização de um simbolismo relacionado à temporalidade e o estabelecimento de um valor negativo atribuído a sua passagem. É uma das primeiras referências na Obra do poeta à efemeridade como algo indesejável. Esta valoração estende-se a outro poema do mesmo livro, o segundo caso que desejamos destacar, "O sal e o sol"; desta vez, porque a passagem temporal é a causa de uma frustração amorosa:

> Papel
> Pingos de tinta
> e o sal
> no gume dos meus dentes.
>
> Uma flor
> vago perfume

de mulher
desfeita em vento
e adeus finito.

Um grilo
cantor dos séculos
sem provento e sem sentido.

Um relógio
máquina fria
que de raiva mata o tempo.

O sol!
É manhãzinha
e o meu amor
só tenho em sono.

(PONTES, 1968, p. 27 – 28)

O aspecto passageiro está representado nesta peça pela transição noite-dia, evidenciado pela organização do texto que expõe o curso linear da temporalidade, durante o qual se dá a criação poética do eu lírico. Enquanto a noite avança sob a sinfonia do grilo, o poeta cria com os "pingos de tinta" a feição do amor com o qual sonha. O registro poético da mulher idealizada surge, então, como contraponto à passagem temporal em curso simbolizada pela flor. Há nisso ainda o aspecto relutante do sujeito diante da fugacidade do tempo, pois embora o instante seja de tal modo efêmero, deixa também a sua marca permanente na memória, representada na estrofe pelo "vago perfume" da figura feminina desenhada pela palavra do poeta.

A madrugada é o tempo da criação poética, porém, como no poema anterior, o tempo passa e interrompe o curso criativo, ato simbolizado agora pelo relógio que, metaforicamente, "mata o tempo", demarcando o final da madrugada e o princípio do dia. Deste modo, encerra-se o fluxo criativo, pois o sol surge na última estrofe, trazendo consigo a claridade que, de modo também simbólico, põe termo ao tempo que lhe antecedeu.

O surgimento do dia claro evidencia, ainda, a oposição entre o mundo onírico e o mundo sensível, pois enquanto imerso no tempo criativo, o poeta está envolto pelos seus ideais poéticos representados pela figura diáfana da mulher idealizada por ele. No entanto, com o nascer do sol, ele é instado a perceber a realidade e admitir a ausência de seu afeto, reconhecendo que somente no plano poético ele possui existência. Por isso, avançar além do tempo no qual se dá seu momento criativo, a madrugada, é deparar-se diariamente com a experiência da finitude e, por que não dizer, da morte, considerando a sua face simbólica, no

que veremos adiante como "ensaios metafóricos de morte", sobre os quais trata Zygmunt Bauman (2022)?[48]

Ainda em *Contracanto*, outros dois poemas dão vazão às ideias de lembrança e de expectativa, através da passagem temporal: no primeiro caso, trata-se de "Canção no dorso dos dedos", em que o tempo associado à poesia impele todas as coisas para o campo da memória, por promover o seu registro pela palavra poética, como vemos a seguir:

> Pelo dorso dos meus dedos
> escorre o tempo
> tirando uma canção
> tão limpa
> tão branca
> tão minha!
>
> Na melodia
> uma fração calcárea
> de afetos amarelecidos.
>
> Na melodia
> um distante rosto de criança
> acenando os alvíssimos dedinhos.
>
> É um adeus distante.
>
> (PONTES, 1968, p. 26)

A canção é lembrança tornada registro escrito e perene pelas mãos do poeta. Este conceito, a propósito, estará presente em "Tempo do serei", a terceira parte de *Lições de Tempo* (2012), na qual o eu lírico recorre ao discurso poético como forma de eternizar-se e superar a própria finitude e, por consequência, o tempo.

No texto em comento, tudo passa e é arrastado para a virtualidade de um passado acessível apenas pela lembrança fixada na forma poética da canção, ideia sintetizada pelo poeta na imagem da "fração calcárea", sugerindo rigidez e fossilização, ou seja, algo que se preserva ao longo do tempo e que ganha, inclusive, o aspecto amarelecido, coloração notadamente associada ao desgaste fruto da ação temporal. Mas, o que se calcifica, notemos, é apenas uma parte, ou seja, a memória é a fixação de frações de nossas experiências dadas no

[48] Em *Medo Líquido* (2022), Zygmunt Bauman considera que toda relação humana, seja no âmbito pessoal ou profissional, está sempre diante da possibilidade de seu fim, pois a vida é marcada por ciclos que se iniciam e findam de maneira imprevisível. Todo fim seria, para o sociólogo, uma forma de morte: a morte de um relacionamento amoroso, de um cargo de trabalho ou de uma amizade, por exemplo, todos estes "ensaios metafóricos da morte" porque seriam a preparação para o findar último: a morte propriamente dita.

tempo que, neste caso, são o rosto e os dedos da criança que acena à distância. E se a poesia pode ser o lugar do registro memorialístico, é também o da expectativa, como podemos comprovar com o poema "Profecia", em que o discurso poético pode comportar não apenas a virtualidade do passado mas também a do futuro. Em tom solene, o poema anuncia o fim de tudo, inclusive do próprio tempo, a escorrer para o nada existencial, como no seguinte trecho de sua primeira parte:

> [...]
> O tempo escorrendo
> para o nunca
>
> E o poeta antes do tempo
> [...]

(PONTES, 1968, p. 48)

O "nunca" remete à ausência de tempo porque pressupõe um "não-passar" das coisas, essência diametralmente oposta à da categoria em comento. E, se assim é, seria possível aproximá-lo da eternidade, cuja natureza é a da ausência do tempo, como definira já Santo Agostinho: "[...] onde não existe forma nem ordem nada vem e nada passa; e onde tal não se dá não existem certamente nem dias nem sucessão de espaços de tempo." (AGOSTINHO, 2002, p. 367). E enquanto tudo passa, apenas o poeta permanecerá porque se encontra acima — antes — da existência do tempo, perpetuando-se e imortalizando-se na obra que deixa para a eternidade.

No mesmo princípio de um futuro promissor — aliás, não poderia ser diferente em se tratando da composição de nota épica de *Lições de Espaço* (1971) —, teremos a constatação desse amanhã que, finalmente, chega com a corrida espacial e os avanços tecnológicos, evidenciados no poema "q 4", cujo tema é a conquista da lua pelo ser humano:

> hoje é o amanhã do tempo
> os fluidos do universo são bordeaux
> a esteira de fumaça
> é prata e contraponto
> daquela caravela que se esvai
>
> planto no tempo um marco hialino
> todo o espaço flagrei no cardiograma
> e o coração verto no espaço
> que um nôvo som
> preside a nova idade

[...]

hoje é o amanhã do ontem que se foi.

(PONTES, 1971, p. 104)

Com o primeiro verso, o eu lírico provoca um paradoxo, trazendo o futuro para o instante do agora. Ao fazer isto, o poeta considera o presente a realização do que, até então, entendia-se como produto do futuro. De algum modo, teríamos aqui uma forma de presentificação do futuro; não mais pela predição, como cria Agostinho (2002), mas pela atenção, já que os eventos próprios do amanhã estão dados no hoje. A conquista espacial, até há algum tempo possível apenas na ficção, e, por isso, colocada sempre no amanhã distante, torna-se perfeitamente possível e realiza-se diante dos olhos de todo o mundo. O poeta de *Lições de Espaço* capta de todo aquele ambiente, a ideia de que, finalmente, a humanidade havia alcançado o seu sempre alardeado futuro, como em um quase esfacelamento da lógica linear do tempo, afinal, deixava-se a "fatia" do presente para saltar-se permanentemente para a do futuro, tornando-se este um lugar, paradoxalmente permanente.

Outra expressão deste imbricamento entre os modos temporais — hoje é o amanhã — está na comparação entre o foguete e a caravela, sendo esta referência ao período histórico da expansão mercantilista europeia dos séculos XV e XVI. Através da sutil comparação, os dois eventos — expansão europeia e conquista espacial — figuram como marcos de futuro, os quais, uma vez alcançados, tornam-se presente, reforçando a ideia de tempo enquanto virtualidade apenas alcançada quando presentificada. No último verso, encontramos ainda outra forma de validar a presentificação do futuro, reiterando a ideia de que, de fato, estamos permanentemente no devir: o futuro seria, afinal, o tempo a que pertencemos, pois nosso agora é sempre o depois do ontem, ou seja, o hoje seria o futuro com outro nome.

Embora voltado para a categoria do espaço, o livro em referência termina com o poema "finito/infinito", uma conjunção entre espaço e tempo que parece apontar para o seu par de quatro décadas adiante, *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos* (2012). Vejamos o mencionado poema a seguir:

cavalgar na luz
cavalgar na luz

retôrno ao rio do tempo
onde a vida cresce e diminui

o meu transporte é a velocidade
e sou um rei
a cavalgar na luz

a cavalgar na luz
sou imortal e tudo sei
faço parar meu corpo no espaço
controlo a vida na velocidade
sou cavaleiro
a cavalgar na luz

a cavalgar na luz
bebo verdes ondas de energia
há um sol diverso em minhas veias
pois reconheço meus ecos de origem
e a minha voz a cavalgar na luz

a cavalgar na luz
sou imortal e tudo posso
até mesmo lançar o maior passo
ou retornar ao ponto donde vim
ou nem sequer saber se vivo ou se morri

a cavalgar na luz
a cavalgar na luz

(PONTES, 1971, p. 107)

O texto é ode àquilo que seria, indubitavelmente, a maior conquista humana de todas as eras: dominar a velocidade da luz e, com isto, alcançar as viagens no tempo. O conhecimento, aqui, é a condição para o poder humano, ordem de coisas que se representa primeiramente na terceira estrofe, na qual o eu lírico afirma tudo saber; depois, na penúltima estrofe, na qual o eu lírico afirma tudo poder. A civilização da era espacial é aquela que alcança seus feitos através do conhecimento e estabelece, assim, o seu império humano sobre o espaço e o tempo. Há nisso um espírito de deificação do homem, que pretende o domínio pleno do universo, como se fosse ele mesmo o deus que julgava habitar a imensidão fora do globo terrestre. Estivesse o Velho do Restelo, personagem camoniano, diante das novas caravelas, talvez repetisse o seu discurso:

[...]
Nenhum cometimento alto e nefando
Por fogo, ferro, água, calma e frio,
Deixa intentado a humana *gèração*.
Mísera sorte! Estranha condição!

(CAMÕES, 2009, IV – 104, p. 191)

A conquista do par metafísico espaço-tempo representada no poema significa para o homem libertar-se e alçar-se a condição transcendente, acima da materialidade, confrontando as leis mais básicas da física com paradoxos do tipo: “ou nem sequer saber se vivo ou se morri”. Isto demonstra a sua integração com o nível mais elementarmente energético do universo, também expresso pelas “verdes ondas de energia” sorvidas pelo eu lírico enquanto viaja em disparada na velocidade da luz pelo espaço profundo.

A ideia de viagem pelo tempo, decorrida dessa conquista da velocidade da luz, é paradoxal também pelo fato de que é necessário atribuir à categoria um duplo aspecto: passagem e permanência. Este segundo, inclusive, atrelado à natureza espacial, uma vez que, sendo um destino, comporta-se como um “para onde” em um “quando” sempre disponível, portanto, estagnado em alguma dimensão do universo: o tempo precisa passar, a fim de estabelecer passado, presente e futuro, mas necessita permanecer, para ser alcançado quando se desejar, conforme nos dizem os versos que conferem ao tempo o aspecto espacial, a exemplo de “retôrno ao rio do tempo” e “retornar ao ponto donde vim”. Outrossim, quando a voz poética menciona seus “ecos de origem”, quer também se referir ao que pretende buscar em algum lugar de um quando distante. Como vemos, espaço e tempo estão imbricados como um tecido, de fato, no qual os diferentes fios se entrecruzam em distintas posições, mas sempre compondo um todo de que não podem se distinguir sem prejuízos à composição geral.

É, talvez, por este motivo, que Roberto Pontes forja um estribilho que converge simultaneamente tempo e espaço: cavalgar pressupõe um percurso traçado, e a velocidade da luz atribui ao galope uma descomunal potência de tempo. O estribilho está atravessado pelos fios do espaço e do tempo concomitantemente e, não tendo início nem fim, pois assim é o universo e a temporalidade, o refrão abre e fecha o poema, mas também se projeta em múltiplos momentos do texto, como, de fato, fios que passam e trespassam pelo tecido, promovendo o acontecer do mundo.

Por sua vez, *Temporal* (1976) é o primeiro conjunto de textos do autor dedicado inteiramente à reflexão da categoria, e a tônica retorna para o aspecto da passagem do tempo e a memória nascida desse processo. Isto se evidencia desde o primeiro poema, “Louvação”, no qual a referência ao mito da fênix evoca a dimensão da memória, pois, como tal, ela nunca se apaga, e mantê-la viva é garantir a continuidade das coisas. Não há futuro sem passado, logo, sem memória. Sendo o eu poético a própria fênix, como ele mesmo se coloca, está sempre renascendo, o que nos dá a ideia de tempo cíclico; porém, todo renascimento é, ao fim, a espera de um novo futuro. Deste modo, o poema congrega simultaneamente duas perspectivas

de tempo, expressas nos dois primeiros e nos dois últimos versos: na simbologia da fênix, dá-se a repetição, o retorno, o ciclo; contudo, este renascimento é sempre a inauguração de um novo futuro, o que aponta para o valor de passagem da temporalidade. Destaquemos especificamente estas duas passagens no texto:

> De muitos por-de-sois
> Vou renascendo fênix
> [...]
> Então se aguarda uma nova aurora
> Então eu sinto o tempo derramado
>
> (PONTES, 1976, p. 3)

A passagem do tempo está, portanto, associada à memória e esta perspectiva ganha reforço considerável em outra composição de Pontes, na qual o eu lírico faz questão de manter acesa a lembrança de afetos idos, haja vista a preservação da memória daqueles que nos faltam. Estamos nos referindo ao poema "Os ausentes" [49]:

> Os ausentes necessitam sempre
> bilhetes, cartas e coisas
> vezes pequenas lembranças
> uma gravata, um poema, um postal.
>
> Os ausentes são tão necessitados
> que ninguém os lembra
> nem só por saudade ou falta.
>
> Os ausentes têm mãos invisíveis
> e figura tão diáfana
> que os versos para eles
> já nascem feitos poemas.
>
> Os ausentes por qualquer acaso
> jamais fogem ao nosso convívio
> ainda que a distância seja tanta.
>
> Dos ausentes fica sempre um sorriso
> como as pinturas recheias
> de surpresa, reencontro e irreal.
>
> (PONTES, 1976, p. 3)

[49] A edição referida traz o poema em bloco único, sem estrofes demarcadas, no entanto, as sucessivas reedições do texto (1996, 2010, 2014 e 2023) levam-nos a crer que a forma gráfica realmente pretendida pelo autor seja a que nelas aparece, com cada estrofe a iniciar-se pela ênfase nos "ausentes", como a reforçar o seu chamamento, fazendo-os presentificados, ainda que apenas na memória.

Se o tempo passa e faz esquecer, o poema ressalta o lado das verdadeiras saudades, dimensão inapagável da memória — "jamais fogem ao nosso convívio": "Roberto Pontes conseguiu nesse poema demonstrar que a ausência do amigo será sempre presença." (MARTINS, 2014, p. 6).

Assim, consciente do paradoxo da passagem do tempo, a qual caracteriza em "As nuvens" como "perene fluxo" (PONTES, 1976, p. 3), o eu lírico de *Temporal* está sempre recorrendo à memória, na tentativa de restituir uma parcela do que foi perdido para Crono. A memória é a dimensão perene do fluxo ininterrupto da temporalidade. Ela é a pequena tentativa de conter e preservar quem ou o que se passou ou se ausentou, para trazê-lo ao presente quando assim for preciso. Em *Tempo e Narrativa* (2010), Paul Ricouer denomina a tentativa de recuperação de um passado pela memória como um "*vis-à-vis*", ou seja, um trazer para diante dos olhos aquilo que resta apenas como vestígio, seja material ou mental. Esta experiência nunca é plena porque o vestígio não tem a capacidade de ser a "coisa em si"; não obstante valha como o passado perdido, toda retomada pela memória ou pelo relato de qualquer natureza — ficcional ou histórico —, é apenas sua representação:

> Direi, com Karl Hussei, que o passado é o "*vis-à-vis*" (Gegenüber) a que o conhecimento histórico se esforça para "corresponder de maneira apropriada". E adotarei na esteira dele a distinção entre representar, no sentido de estar no lugar (*vertreten*) de alguma coisa, e se representar, no sentido de criar para si uma imagem mental de uma coisa exterior ausente (*sichvorstellen*). Com efeito, o vestígio, na medida em que é deixado pelo passado, vale por ele: exerce a seu respeito uma função de locotenência, de *representância* (Vertretung). (RICOUER, 2010, p. 237 - 238)

Tornando para "Os ausentes", podemos assinalar os vestígios cumpridores do papel de representação de um passado caro tanto a quem ficou quanto a quem partiu logo na primeira estrofe: bilhetes, carta, gravata, poema e postal. Eles carregam em si o aspecto memorialístico que envolve as duas partes da relação fraterna referida no texto. Por meio dos objetos enviados para quem precisou ir embora, reconstrói-se, pela lembrança, um tempo passado de proximidade entre os agora distanciados amigos. Este recurso torna-se, então, uma forma de presentificação do passado pela virtualidade da lembrança ou da memória, tentando, assim, fazer de cada objeto que remeta ao sujeito ausente, uma espécie de fênix por meio da qual renasce a amizade ausente.

Outro poema exemplar desta obra leva como título “As raízes”. Nele o passado também é representado com importância, pois aí está ancorado o presente, seu resultado direto:

> As raízes explicam sempre as folhas
> adidas aos ramos projetados,
> e nelas, a essência bruxuleia.
> Da sua duração subterrânea
> vem o vago e o complexo das plantas
> onde apanho o real pelos cabelos.
>
> (PONTES, 1976, p. 3)

Pelo que inferimos no poema, o passado não se vê, pois está oculto no subterrâneo — da memória? —; e o que está à mostra, acessível aos olhos, é a própria realidade vivenciada, presente e palpável, à qual o poeta se lança para captá-la “pelos cabelos”. Na perspectiva do texto, é preciso buscar na memória, ou seja, no passado, a explicação do presente, o que nos leva à ideia de tempo como causalidade, pois o hoje dependeria de uma série de fatos e escolhas dados no passado. De maneira metafórica, a compreensão do hoje está na sua raiz, naquilo que é o seu ontem.

A propósito, é necessário destacar o simbolismo da árvore utilizado pelo eu poético para tecer essas associações. Relacionado à vida — e justamente por isso —, o símbolo da árvore pode ser estendido à categoria do tempo, sendo elemento universalmente aceito e explicado por Chevalier e Gheerbrant (2022) como relativo ao aspecto de passagem temporal, tendo em vista a sua nítida representação das fases por que todo ser vivo atravessa ao longo da existência: nascimento, crescimento, amadurecimento, envelhecimento e morte. Podemos falar, ainda, da regeneração, que é a capacidade de resiliência própria do elemento herbário, perfeitamente extensiva ao ser humano em algumas situações de momentâneo desequilíbrio da saúde física, mental, afetiva, financeira, dentre outras possibilidades. Por este motivo, é absolutamente cabível a representação da passagem temporal através da árvore, e sendo a raiz base e primeira parte a se desenvolver em uma planta, tem por isso natural anterioridade, por conseguinte, porta em si a qualidade de passado. A raiz, assim, comporta-se como um símbolo dentro de outro.

Na obra seguinte, *Memória Corporal* (1982), a passagem do tempo continuará presente em alguns textos e, mais uma vez, como decorrência dela, a preservação da memória dos eventos vividos. Este registro, vale dizer, será feito no e pelo corpo, ideia sugerida pelo próprio título. O corpo é o lugar da experimentação amorosa e, portanto, das marcas deixadas

como lembrança, conforme constatamos em “Caligrafagem”: “Desenho na tua pele/ a minha caligrafagem.” (PONTES, 1982, p. 32); e em “Vosso Ardor é Verde Espanto”, que assim diz: “— Sou carimbo e digital/ nos nervos de vossos corpos” (PONTES, 1982, p. 51).

Além da memória da pele, que pelo tato guarda o seu registro, outros sentidos do corpo também contribuirão para as lembranças do eu lírico, como ocorre em “Tecerei um nome”:

> Se o tempo manchar nosso cabelo
> de louras interrogações e conchas brancas
> guardarei daquela praia uma cantiga.
> Haverá fosforescência na resina dos amantes.
> Haverá lanternas e respingos sulcando nossas nucas.
> Haverá cristas, lagunas e o vento frio.
> Haverá o alvíssimo lençol de areia nua.
> Haverá o gosto de chicle e rum em nossas bocas.
> Haverá perfume e sudorência de sexo molhado.
> As vertigens mais imprevisíveis
> não se apagam com o tempo
> — esse rio implacável correndo contra nós.
> Se o mar polir das conchas todas as memórias,
> Para que o sopro as arraste como cinza,
> com alvas margaridas e fios transparentes,
> com pétalas e pêlos tecerei um nome.
>
> (PONTES, 1982, p. 39)

O poema remete-nos para o futuro quando, envelhecidos — cabelos de conchas brancas —, os amantes recordam o tempo ido, conclamando os sentidos da percepção humana e resgatando, deste modo, o registro guardado por cada um: o brilho das peles reluzentes, a umidade da água que lhes banha as nucas enquanto sopra o vento frio, os sabores exóticos nas bocas apaixonadas (chicle e rum) e os aromas exalados pelo suor dos corpos. Não há claro apelo ao sentido da audição, mas o cenário onde tudo se passa, a praia, permite-nos pressupor, naturalmente, um fundo sonoro inconfundível a embalar todas essas lembranças.

Embora o foco do poema seja a rememoração de um passado amoroso, não podemos deixar de destacar um verso surgido quase de modo isolado no poema, na forma de um pretenso protesto, classificando o tempo como rio implacável: “esse rio implacável correndo contra nós”. Desta imagem, extraímos a ideia de que ele a tudo leva na força de suas águas para diante, sem permitir pausas nem retornos, sempre para a frente até a derradeira queda. Esta noção em torno do tempo vai paulatinamente apontando para a sua concepção enquanto elemento terrível e temível apenas posteriormente trabalhada, de fato, pelo poeta.

Além da memória como registro e face de permanência do tempo, destacamos nessa obra a exploração da categoria em sua dimensão psicológica, enquanto traço de duração, forma subjetiva de sentir e viver a temporalidade, conforme compreende Henri Bergson, pelo que pudemos constatar no tópico anterior deste capítulo.

Para o filósofo francês, como vimos, a principal natureza do tempo é o seu caráter de simultaneidade, pois todo evento acontece somente uma única vez, não havendo nada que encadeie um evento anterior a um posterior e assim sucessivamente:

> O que existe da duração fora de nós? Só o presente ou, se preferirmos, a simultaneidade. Sem dúvida, as coisas exteriores mudam, mas seus momentos só se sucedem para uma consciência que os rememora. Observamos fora de nós, em determinado momento, um conjunto de posições simultâneas — da simultaneidade anterior nada resta. (BERGSON, 2020, p. 138)

A compreensão dos instantes como múltiplas sucessões encadeadas, formando um todo temporal composto de passado, presente e futuro seria mero recurso organizacional de nossas mentes, necessitadas de uma distribuição dos fatos no espaço, constituindo o que Bergson denominou de “espacialização do tempo”. No entanto, isto só se aplicaria enquanto tempo decorrido; seria impossível distribuir no espaço um tempo que flui neste exato momento.

Assim, a sensação de que se passou certo intervalo em determinada circunstância estaria relacionada à memória que guardamos de cada instante e ao modo como dispomos isso em uma ordem sequenciada; quer dizer, na extensão de um espaço. Estamos falando da consciência sobre os instantes vividos e os eventos neles ocorridos. Por isso, dizemos com Bergson (2020) que a duração temporal está condicionada de maneira inversamente proporcional à maior ou menor atenção dada a tais eventos em dados contextos. Assim, no caso do poema em comento, as experiências vividas pelos amantes de maneira simultânea e instantânea naquele passado que então era o seu presente, podem agora ser encadeadas em uma sequência possibilitada pelo recurso da memória, que justapõe as sensações experimentadas em uma ordem tal que permita a sua representação.

Em *Memória Corporal*, como dissemos, a dimensão psicológica do tempo enquanto duração merece destaque, pois ela é da natureza subjetiva dos amantes, os quais, alienados de todo o resto, encontram-se fechados na sua doce realidade amorosa, fora da qual nada os interessa. Sua atenção, voltada completamente para a experiência apaixonada dos corpos, desliga-se de tudo o que não seja o ser amado, daí a surpresa com a passagem do

tempo não percebida, como acontece em alguns poemas. É o caso de “Quando tua pele”, no qual o eu lírico revela a consciência de que quando está com sua amada, ambos perdem a referência da métrica do tempo mecanizado, pois sua única preocupação é amar o outro. Confiramos o seguinte trecho:

> [...]
> Sempre que o amor nos une no mistério
> as horas são extrínsecas ao tempo,
> não há manhã, nem tarde ou noite,
> porque ignoramos ampulhetas e relógios.
> Quando amamos feito dois duendes
> o nosso amanhã é tão indiferente,
> o que passou parece tão distante,
> e o nosso agora tão definitivo
> que faz lembrar nossa primeira lua.
>
> (PONTES, 1982, p. 46)

Como notamos, enquanto os amantes permanecem unidos no conúbio amoroso, perdem a percepção do tempo que passa devidamente marcado pelos instrumentos feitos para isto, a ampulheta e o relógio. Símbolos da pretensa dominação do homem sobre Cronos, estes instrumentos marcam os instantes de maneira rigorosa e matematizada. Embora, como bem explica Bergson, marquem apenas o instante atual, não deixando materialmente nada demarcado relativo ao anterior ou posterior. Ampulhetas e relógios são universalmente utilizados para medir a extensão do tempo, permitindo sua espacialização na memória que os utilize por referência.

Dessa maneira, ignorá-los é renunciar a essa medição, pois aos amantes importa apenas o momento presente, desfrutado na companhia infinita do outro. Tanto o futuro quanto o passado são elementos remotos: o que passou já não interessa e o que virá ainda não lhes diz respeito. Tudo se concentra na simultaneidade porque, semelhante ao próprio tempo, a genuína experiência de amar só é possível no “agora”.

Na mesma esteira, podemos ainda mencionar outros dois exemplos, nos quais a dimensão psicológica do tempo sobrepõe-se a qualquer outra forma de percepção da temporalidade: no poema “Por que tu não vieste antes”, o eu lírico indaga à amada o motivo de terem demorado para se encontrar. Na aflição da voz lírica, lemos uma espera delongada e impaciente, que já não suportava mais aguardar por sua companheira, como destacamos no seguinte trecho: “Não sei porque tardamos assim tanto/ nos minutos de uma hora que não passa” (PONTES, 1982, p. 62). Estes versos evidenciam a “intensidade da sensação” que Bergson (2020) entende como responsável por este tipo de afirmação feita pelo eu poético:

“hora que não passa”. O mesmo ocorre em “Aos amantes”, quando assim começa: “Aos amantes, pertence a espera/ as horas tardas, minutos de aflição” (PONTES, 1982, p. 67).

Para Bergson, quanto mais intensa é uma atividade ou quanto mais damos atenção a um evento, maior é a sensação do traço durável daquela experiência. Nos dois poemas, a angústia pela suposta lenta passagem do tempo é causada pela ânsia de ver e estar com o outro. Mas, essa vontade é de tal modo intensa que a atenção do eu lírico está voltada completamente para isso e, como consequência, experimenta a impressão de retardamento dos instantes. Objetivamente, contudo, a progressão dos minutos e das horas não possui relação com a ausência reclamada. Tudo se dá tão somente na esfera psicológica do sujeito. Se a sua atenção se voltasse para outros alvos, distribuindo-se em diferentes atividades, o “tempo-quantidade” (BERGSON, 2020) captado pela memória seria curiosamente menor porque a intensidade da sensação ter-se-ia diluído. Mas aí não estaríamos falando do amor, segundo proclama o eu poético em outro poema, “O tempo dos amantes”:

> [...]
> O tempo dos amantes não se conta
> pelos relógios exatos, impassíveis.
> O seu registro é o ritmo de abraços
> que o leve sopro do tremor embala.
> [...]
>
> (PONTES, 1982, p. 68)

Neste último destaque da obra em análise, admitimos o tempo como elaboração psíquica própria dos amantes, não obediente às leis matemáticas convencionadas para estabelecer as referências de um mundo organizado a partir da concepção linear, progressiva e espacial da temporalidade. Aqui novamente são ignorados os instrumentos de medição, acusados de sua natureza fria, e agora substituídos pela experiência do abraço ritmado pelos espasmos do corpo envolvido no enlace amoroso. Este abraço seria a verdadeira métrica do tempo para os amantes.

Com relação a *Verbo Encarnado* (1996; 2014; 2023), a perspectiva dominante da concepção de tempo é a de um futuro distante e promissor. Com ele, há de vir uma realidade de bonança e justiça social incansavelmente perseguida por uma poética insubmissa, cuja natureza, conforme analisamos em capítulo anterior, é essencialmente utópica, justamente por crer ser possível alterar para melhor a ordem social vigente. Em um de seus primeiros destaques, o poema “Metamorfose”, a poesia insubmissa é evidenciada como esse instrumento modificador da vida, rumo ao futuro requerido:

Um dia
quando as noites forem mansas
e as tardes não mais tristes
todos entenderão o sentido destes versos.

[...]

Um tempo
quando as noites forem novas
e os dias perpétuo carnaval
todos saberão
que metáfora não fui.

Então
ou tudo mudará
ou é que já mudou.

(PONTES, 2014, p. 41)

No tempo vindouro, a humanidade terá compreendido a força e a importância da palavra poética, a qual ocupará os lugares e os imaginários mais diversos de um povo finalmente consciente de que a poesia sempre falou dele e para ele. Esse mundo de clarividência é o futuro tão almejado pelo poeta insubmisso. Ao dizer que nunca foi metáfora, o eu poético joga a poesia insubmissa para o campo de um discurso pretendido verdadeiro, objetivo e que não deixa dúvidas. Na sua essência de fala reivindicadora, não há espaço para o ludibrio da mensagem. A verdade é aquela protestada pelo poema insubmisso e a sua compreensão plena abrirá as portas para este novo futuro das consciências, caminho para a inauguração de um novo mundo, aludido também em “Ultrapassagem”:

[...]
Agora o tempo é chegado
de falar do corno da abundância
sob os golpes da vara de condão.

Queremos fartura contra a guerra
Liberdade contra o medo
mundo novo sem miséria.

e o momento feliz
que proscreva
ditadores, militares e opressões.

E que o campo deposite
seus produtos
em nossos dedos calejados.

Inúmeros, teremos os pássaros no ar.

E suas asas ruflarão um coro
que excele o estridor das fanfarras;
E tantas espécies haverá de flores
que aos nossos olhos, aos dedos, aos narizes
todas se darão com ânsia.
E tanta riqueza haverá nos armazéns
que a fome desistirá do estômago.

Mas isso será quando o homem se souber
indigno do que até hoje cometeu.

(PONTES, 2014, p. 71 – 72)

O poeta condena o que promove a desigualdade e o mal-estar social: guerra, medo, miséria e opressão, de cujo sobrepujamento, finalmente, o mundo novo surgirá, nascido das mãos calejadas que colhem o alimento no campo. No texto são nítidas a referência e a reverência pelas lutas rurais, as quais, antes da implantação da ditadura militar brasileira, vinham crescendo e tomando força, pautando a reforma agrária como um problema urgente que o país precisava encarar seriamente. Com a instauração do regime de exceção na década de 1960, esses movimentos foram duramente reprimidos, voltando a surgir mais fortemente já pelos anos de 1980, por exemplo, com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra — MST. [50]

Em contraponto ao antigo mundo das guerras, medos e fome, o poeta agora urde novo mundo, onde a justiça social está simbolizada na harmonia da natureza sonora, bela e de bons odores, enquanto a fome é extinta em definitivo. Dessa maneira, a divisão da terra, por metonímia, é a partilha do pão, remetendo-nos a uma realidade fraterna, rica e pacificada. Porém, vale reforçar, toda essa renovação só será alcançada quando as consciências forem despertas e os seres humanos compreenderem como inaceitável a sua atual realidade e, assim como no poema anterior, a humanidade abraçar a própria metamorfose, tendo na fala insubmissa instrumento e meio para promover a transformação coletiva.

É com base nisso, ainda, que o poema “Verbo Encarnado”, cujo título dá nome ao livro, proclama o nascimento de uma nova era. Diferentemente dos demais textos, neste o

[50] O *site Memórias da Ditadura* menciona documento da Comissão Pastoral da Terra — CPT —, segundo o qual o contexto da ditadura militar brasileira favoreceu o assassinato de mais de 1.500 trabalhadores rurais entre 1962 e 1989, tendo por justificativa a “segurança nacional”. As informações estão disponíveis em: https://memoriasdaditadura.org.br/trabalhadores-rurais/.

futuro promissor — agora não mais no sentido tecnológico de *Lições de Espaço*, mas no sentido de igualdade social — fora alcançado, pois as consciências despertaram e, com isso, adentraram um renovado tempo há muito almejado; tempo de liberdade, felicidade e fraternidade. Desta peça, transcrevemos a estrofe final:

> [...]
> Então um dia
> as consciências em coro
> repetiram:
> — verbo encarnado
> em luto eu me transmuto
> verbo encarnado
> te transmuta em luta.
> E um cravo novo
> plantado no fuzil
> aos olhos das crianças se levanta
> e verde como o sol da nova aurora
> vermelho como o sol da esperança.
>
> (PONTES, 2014, p. 88 – 89)

Em homenagem à Revolução dos Cravos (1974), movimento que depôs a ditadura salazarista, o poema canta o nascimento de um novo Portugal, agora liberto das amarras do regime opressor, destituído com suas torturas, perseguições e mortes, que dão lugar ao cravo, símbolo da revolução, comparado ao sol bicolor levantado no horizonte: o vermelho da flor e o verde de sua haste são associados ao sol que se levanta sobre a nação e traz consigo a claridade de novos tempos. A menção a estas cores é, ainda, flagrante referência à bandeira portuguesa, cujas tintas têm agora reforçado o seu significado: do vermelho, o sangue derramado por aquele povo ao longo de suas históricas batalhas; do verde, a esperança por dias melhores no horizonte.

A deposição do regime opressor, portanto, é a demonstração destes dois valores: a luta e a esperança da vitória. A instauração desta nova era, assim, recai sobre o que vimos identificando como próprio da fala insubmissa: o tempo utópico, caracterizado por um futuro promissor, alcançado apenas com o despertar das consciências. E se esta é a tônica predominante no livro, a letra profética de “O dia” encerra o volume, cravando de vez a ideia de um amanhã renovado e livre de toda forma de opressão:

> No dia
> um grande estrondo romperá o céu
> e não será o trovão trazendo a chuva.

No dia
um calor do inferno nos envolverá
e com certeza não será de abraços.

No dia
um guarda-chuva nos dará a sombra
dos cogumelos do “País das Maravilhas”.

No dia
o fogo nos fará máscaras sobreviventes
e não para brincar no carnaval.

No dia
o pânico e a morte serão nossos convivas
e o ágape servido será dor e veneno.

No dia
e após o dia
a vida irá sumindo lentamente
e cheios de medalhas
os cus dos generais apodrecendo.

(PONTES, 2014, p. 126)

O eu lírico descreve como será o dia em que, finalmente, as consciências sejam despertadas para a luta contra a opressão. Com uma linguagem em tom profético, anuncia a derrocada do antigo regime e o levantamento da nova ordem, remetendo-nos desde o início a profecias de teor apocalíptico, como as encontradas na tradição bíblica.

O ambiente descrito, no qual a luta seria travada, aproxima-se ao de uma guerra com bombardeios, incêndios, pânico e morte. Tudo estará tomado de grande dor e tristeza, pois é o momento do sacrifício da luta aguardada desde muito; e que vai mudar definitivamente a realidade, levando a todos os tenazes combatentes — “máscaras sobreviventes” — a um novo mundo.

Por fim, símbolos do autoritarismo, da opressão e da tortura combatidos ao longo de todo o livro, os militares são ridicularizados nos dois últimos versos e colocados em situação escarnecedora, após serem vencidos. Suas medalhas, objetos de altíssimo valor corporativo, são profanadas pelo eu poético ao representá-las com desdém redutor e irreverentemente debochado. A morte do regime militar, portanto, vem representada no apodrecimento dos generais, favorecendo a reconstrução social, a partir do dia posterior à luta vencida. Embora ainda não chegado o “dia”, fica a expectativa do futuro por ora apenas verbo porque palavra poética, mas, performaticamente tornada carne em um tempo que se deseja chegue breve. E na forma de uma anáfora, a insistente repetição do verso “No dia” reforça a

projeção de um futuro utópico no qual se depositam todas as promessas esperançosas de uma luta coletiva em busca da liberdade e da justiça social, estas sim alcançadas ainda em um "após o dia", o que lança o feito coletivo para uma segunda posteridade.

Na sequência, temos *Breve Guitarra Galega* (2002), conjunto de poemas em homenagem a Galícia. Apesar de ser objetivo da série ofertar o preito à região, há poemas em que o elemento temporal também estará presente a partir de uma perspectiva de brevidade da existência. Se o canto do poeta é apenas ligeiro tanger de cordas, dado no breve espaço dos dezenove textos que compõem o título, assim também é a concepção de tempo encontrada na obra em questão. A ideia de efemeridade da vida é, por sinal, componente fortemente presente em *Lições de Tempo* e em *Os Movimentos de Cronos*, saídos a público dez anos adiante. Isto nos faz cogitar estivesse o poeta aí já se aproximando do acabamento que daria ao tema em 2012: tempo fugaz, destruidor e mortal.

No poema "Elegia breve", o eu lírico constata de imediato a brevidade de existência, tentando consolar-se como algo natural e certo de acontecer; não há, portanto, nada a se fazer a respeito, senão aceitá-la. Como podemos ver, a morte é, literalmente, uma questão de tempo e, como tal, é evento desde sempre sabido, conforme denotamos pela primeira estrofe, e isso é motivo de certa angústia expressa mais claramente no segundo conjunto de versos, em que o eu lírico demonstra sua insatisfação com a finitude da vida, mesmo que seus anos tenham sido longos ou tenha amado em demasia. Vejamos:

> Todos morremos.
> Dia mais, ou menos.
> Mas a voz do Invisível será sempre.
>
> Consola pouco ter vivido muito
> E nada pesa haver amado imenso.
> A lua era sorriso/ Brilhava em sua hora?
> O tempo cedo ou tarde nos resolveria
> Independente de nascerem rosas.
> Ficar no amado sonho —
> E sempre — oh devaneio!
>
> Partir é sempre bom;
> É de quem chega,
> Vê e vai além,
> A converter-se em mínimo instante;
> Em terra, fogo, água, ar,
> Pássaro, nuvem, vento, flor;
> De eu em mim, não-eu em outro.

> Eis o nosso modo de existir
> Porque viver suspira o beijo alheio
> Enquanto o grande sono espreita manso.[51]
>
> (PONTES, 2002, p. 5, tradução do autor)

A intensidade de seu viver não interessa ao tempo, pois no final de contas, nada importa quando é chegada a hora da "resolução" das coisas, dando à temporalidade uma dimensão tirânica que, de imediato, leva-nos à cultural associação do tempo com a destruição. Esta perspectiva aponta já para a natureza detratora do tempo, uma das maneiras de retratá-lo em *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*, em 2012, conforme constataremos de maneira mais detida nos capítulos seguintes

Por outro lado, se a brevidade angustia, é também motivo para ser celebrada de algum modo. Ao considerar "partir" algo bom, o eu lírico compreende que aquele que se foi é porque teve a oportunidade de chegar e viver e, nisto, pôde realizar-se na pan-integração de uma existência completa, não obstante fugaz, pois sempre ameaçada pelo "grande sono", a morte. Esta ameaça constante é outro aspecto que aponta para o modo como a temporalidade estará representada nas obras de 2012, pois, como mencionamos em nossa introdução e veremos de maneira mais aprofundada, a morte é o "medo primal" (Bauman, 2002) do ser humano e, por isso, está recorrentemente associada à passagem do tempo, que afinal identificamos como nosso prazo de existência. O esgotamento do tempo é a vitória da morte. Ela é, assim, uma constante ameaça, que no último verso desta elegia metaforiza-se como um sono observando-nos perpetuamente e aguardando para o momento exato do assalto. A propósito, em *Os Movimentos de Cronos*, o poeta chama o tempo/morte justamente de "vigia póstumo", perspectiva que converge diretamente com a que se expressa no verso em referência.

Em "Poema decifratório", a preocupação com a brevidade das coisas deixa de estar apenas no fim último e volta-se para o processo do todo existencial, pois notamos agora um olhar do eu lírico sobre as mudanças sofridas ao longo da vida:

---

[51] "Todos morremos./ Dia máis, ou menos./ Mais a voz do Invisible será sempre.// Consola pouco ter vivido moito/ E nada pesa haver amado inmenso./ ¿A lúa era sorriso?/ ¿Brillaba na súa hora?/ O tempo cedo ou tarde resolveríanos/ Independente de naceren rosas./ Ficar no amado soño –/ E sempre – ¡oh delirio!// Partir é sempre bo;/ É de quen chega,/ Vê e vai alén,/ A converterse en mínimo instante;/ En terra, fogo, auga, aire,/ Paxaro, nube, vento, flor;/ De eu en min, non-eu en outro./ Velaí o noso modo de existir/ Porque vivir suspira o bico alleo/ Mentres o grande sono espreita manso."

No futuro serei eu,
Ou parte de mim, apenas?

Serei a casca por fora,
Mas conservando a semente?

Ainda estarei naquele
Que fui em ato, no início,
Ou quem passa também fica
No centro azul da vertigem?
No futuro serei eu,
Ou restará só do homem
A palavra e a lembrança?
Parte de mim, se o for;
E também do eu-criança.[52]

(PONTES, 2002, p. 192, tradução do autor)

Em constante transformação, o conceito de tempo que podemos aludir aqui é o de perene fluxo, promotor de mudanças constantes, e todo esse processo afeta de tal modo o sujeito que lhe provoca o sentimento de não conhecer mais a si mesmo depois de certo tempo. Há dúvidas sobre o quanto de nós permanece ao longo de uma existência.

Neste sentido, a brevidade não se daria apenas no final do curso existencial, mas ao longo de todo ele, pois a vida pode ser compreendida pela constante sequência de ciclos, que começam e terminam ininterruptamente. A existência, assim, é atravessada pela brevidade em todos os seus momentos, ideia que nos leva novamente aos "ensaios metafóricos de morte" proposto por Bauman (2002), quando o eu lírico questiona se a sua essência ainda estará naquele que ele será no futuro. Vemos nisto uma reflexão embrionária daquela que estruturará *Lições de Tempo*, a partir de sua tripartição na forma de um percurso linear de constante movimento e transformação do sujeito: Tempo do fui, Tempo do sou e Tempo do serei.

Se a mudança é parte inevitável da existência, conforme o eu lírico demonstra ter conhecimento, saber a sua medida é, de modo contrário, algo incerto e até impossível de definir. Por esse motivo, a voz poética ensaia refletir até que ponto sua essência permanece no curso existencial, comparando suas três fases — a criança, o homem e o eu do futuro — na

[52] "¿No futuro serei eu,/ Ou parte de min, a penas?// ¿Serei a casca por fóra,/ Mais conservando a semente?// ¿Aínda estarei naquel/ Que fun en acto, no inicio,/ Ou quen pasa tamén fica/ no centro azul da vertixe?/ ¿No futuro serei eu,/ Ou restará só do home/ a palabra e a lembranza?/ Parte de min, se o for,/ E tamén do eu-crianza."

última estrofe. Vejamos aí a mesma tripartição mencionada e que se repetirá como princípio em *Lições de Tempo*.

A perscrutação do eu poético sobre suas diferentes condições no tempo é sugerida também no neologismo presente no título, "decifratório", e que torna o poema não um enigma a ser decifrado, mas a própria busca pela revelação. É sua a qualidade daquilo que decifra, revela. Outra vez aqui um ponto de contato com as obras de 2012, nas quais também nos deparamos com a tentativa de decifração do enigma do tempo. O poeta com o seu instrumento, a palavra, é o decifrador *par excellence* daquele que é a esfinge enigmática pronta para devorar quem a desafie em *Os Movimentos de Cronos*. É também ele este decifrador genuíno quando assim diz em *Lições de Tempo*: "Serei a explicação de todo enigma" (PONTES, 2012, p. 136).

Com esse poema, por fim, fica patente a aproximação entre o modo de conceber a temporalidade em *Breve Guitarra Galega* e a forma como o poeta realiza o mesmo tema nas obras de 2012. Em ambos os casos a efemeridade da vida e as transformações decorrentes da passagem do tempo são relevantes questionamentos aos quais o poeta recorre por meio da reflexão poética.

O último livro de Roberto Pontes antes de 2012 e, portanto, o derradeiro mencionado por nós nesta seção em busca dos rastros do tempo ao longo de sua poesia é *Hierba Buena/ Erva Boa*, publicado em 2007 e dedicado a Cuba. Contando com trinta composições, este número dobra se considerarmos o fato de o volume ser bilíngue, afinal, se cada poema é sempre um novo texto a cada leitura, o que dizer de cada versão sua em língua estrangeira, senão que temos outros trinta poemas? O teor central desse livro é a defesa dos valores socialistas de uma Cuba revolucionária, materializada na cultura e na vida humana, através da referência a paisagens, vivências e personagens significativos para o país, como o poeta Nicolás Guillén (1902 – 1989) e os cinco cubanos, membros da inteligência daquele país, presos pelos Estados Unidos em 1988. Do volume extraímos duas peças em que, mesmo de modo sutil, o elemento temporal tenha surgido.

De modo breve, vejamos: o primeiro caso ocorre em "Poema de espera", em que o eu lírico aguarda angustiadamente a chegada de sua amada. Dele destaquemos a primeira metade:

> Espero por ti enquanto passa o tempo
> Marcado pelas vozes que dizem poesia.
> O som das palavras, ontem muito ternas,
> Parece agora angustioso e triste
> Porque passam as horas dolorosamente
> Enquanto aqui não vens

Com tua estampa tão fina.
[...]

(PONTES, 2007, p. 31)

A cena descrita em duas camadas traz, em segundo plano, o burburinho de vozes no ambiente, das quais o eu poético vê-se alheio porque se encontra ensimesmado — o primeiro plano da cena. O eu lírico, absorto pelas lembranças da amada ausente, experimenta o delongado das horas intransponíveis. Sua atenção está toda voltada para a falta de sua companhia; por isso, enquanto o tempo corre normalmente para os demais — as vozes no segundo plano —, para ele a sensação é outra. Neste caso, é indubitável a relação com o tempo psicológico também encontrado em *Memória Corporal*, conforme analisamos anteriormente. Aliás, notemos, este modo de concepção temporal está sempre relacionado à matéria amorosa na poesia de Roberto Pontes. Em todos os textos relativos ao tema do amor, se o tempo é mencionado, comparece na sua forma psicológica.

A segunda ocorrência foi identificada por nós em "Um encontro", poema no qual o eu poético senta-se à mesa em um bar histórico de Havana, *La Bodeguita del Medio*, para aguardar um amigo com quem deveria encontrar-se aquela tarde. No entanto, as horas passam e ninguém aparece: "O tempo passa... Não chegas,/ E ouço vozes de pluma..." (PONTES, 2007, p. 84). Na última estrofe, a voz poética resolve indagar a Ángel Martinez, fundador do estabelecimento, sobre o paradeiro do esperado companheiro, nada menos que Ernest Hemingway (1899 – 1961). Ao ser respondido, descobre, enfim, que o amigo partira sem volta:

[...]
— O 'velho do mar' se foi.
Deixou seu *mojito* e o bar!...
Adentrou na bruma gris,
E não ficou de voltar..."

(PONTES, 2007, p. 85)

A referência às duas figuras, o fundador do bar e o escritor estadunidense, e sua interação com o eu poético rompem com o conceito de cronologia, pois mescla distintas camadas do tempo, tornando-o passível de convergências espaciais anacrônicas, ou seja, naquele ponto do espaço, a *Bodeguita*, encontram-se diferentes tempos representados. Assim, diferentemente do primeiro exemplo, em que não houve nenhuma novidade no tratamento do tempo, seguindo uma concepção já explorada em obras anteriores, a do psicológico de

perspectiva bergsoniana; no segundo texto, o poeta traz nova acepção de temporalidade enquanto camadas superpostas compondo o mesmo evento, fenômeno proporcionado aí, evidentemente, pela memória histórica do local visitado.

Feito esse panorama das obras de Roberto Pontes anteriores a 2012, ano de publicação de *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos*, a fim de observar como o elemento do tempo está presente desde muito em seus escritos, constatamos que em todas as suas produções há sempre alguma referência à temporalidade. Em certos casos, de modo apenas sutilmente referido, apenas tangenciado, sem compor exatamente um motivo poético; em outros, assunto também apenas tocado de leve, mas com alguma reflexão mais elaborada que os casos anteriores e, finalmente, em alguns exemplos, tornara-se assunto mais demorado, trazendo consigo conceitos que já apontavam para um repertório que viria a ser explorado adiante: tempo como elemento passageiro, destrutivo e temível, a impelir-nos sempre para o fim, provocando o sentimento universal de medo nos seres humanos, haja vista sua impotência para dominar ou escapar de Cronos. E é sobre esse aspecto das obras principais desta pesquisa que seguiremos nossa investigação a partir deste ponto.

Faz-se mister, portanto, discutirmos com mais vagar a respeito da terceira âncora de nossa pesquisa, o medo, buscando em diferentes autores conceituações que nos guiem na compreensão de sua natureza enquanto traço de mentalidade e, como tal, justifiquem sua relação com o engendramento de um imaginário relativo ao tempo, concebido nos moldes apontados por nós. Dispositivo de sobrevivência com intuito de autoconservação, o medo subsiste como resíduo mental importante na composição das imagens sobre a temporalidade, notadas nas obras de Roberto Pontes e de outros autores com os quais cotejaremos nossas análises.

5 MEDO: TRAÇO MENTAL DE SOBREVIVÊNCIA E AUTOCONSERVAÇÃO

Nas duas obras de Roberto Pontes centralmente estudadas nesta tese, o medo relativo à temporalidade é um sentimento constante. Surge nos versos do poeta por meio de imagens terrificantes ou por explícitas referências verbais a ele. No "Terceiro Movimento" de *Os Movimentos de Cronos*, por exemplo, deparamo-nos com uma décima que chama a atenção por demonstrar de maneira clara a morte como pressuposto do tempo, nisso residindo o nosso medo. Como nos faz ver o poeta, tememos o tempo porque tememos a morte por ele anunciada. Vejamos a estrofe a que estamos nos referindo:

> Nós não dizemos nunca que morremos.
> Nós preferimos dizer é que já fomos.
> Não aceitamos o cadáver que já somos
> No berço que ganhamos ao nascer.
> Penduramo-nos sempre na esperança,
> Como náufragos boiando no alto-mar,
> Que de noite um farol veem luzindo,
> Ao longe, e se animam num instante.
> E não dizemos nunca que morremos
> Porque isso nos assusta e desconsola.
>
> (PONTES, 2012, p. 208, v. 211 - 220)

No excerto a morte figura como ocorrência cotidiana e contínua, sendo a existência composta por um longo processo de "mortes" pelas quais passamos desde o nascimento, mas que preferimos ignorar e camuflar sob o disfarce verbal de um "ter-sido". Daí os dois primeiros versos abrindo a décima com a contraposição entre "morrer" e "ser": "Nós não dizemos nunca que morremos/ Nós preferimos dizer é que já fomos." Na sequência essa ideia é reforçada pela imagem e seu conceito paradoxal evocado de um "nascer é morrer", gerando aí a simbologia "berço/túmulo" aludida nos versos 3 e 4, síntese e aprofundamento do paradoxo desse processo de nascimento vinculado à morte. Isto porque, sendo o berço um símbolo de vida relacionado, na perspectiva junguiana, ao arquétipo da mãe e seus valores de origem, proteção, cuidado e acolhimento, o eu lírico cola à sua dimensão significativa outro aspecto totalmente oposto, o de morte: "Não aceitamos o cadáver que já somos/ No berço que ganhamos ao nascer.". Com isso, subverte, em princípio, o valor do símbolo para destacar o processo temporal em curso, transformando o berço em túmulo e

dando sentido ao efeito paradoxal instaurado pelo tempo[53], segundo o qual, a existência está permanentemente acompanhada de seu contrário.

Não obstante seja a vida um estranho decreto de morte, no excerto, o verso "Penduramo-nos sempre na esperança" traz à tona o desejo humano e insistente de ser eterno, mesmo com a assustadora iminência de morrer. Assim, o sujeito lírico do trecho agarra-se à esperança de perenidade, inalcançável como a luz alternada do farol, a qual, girando, acende-se e apaga-se aos olhos do náufrago. Enquanto ele a vislumbra, mantém-se obstinado no embate entre os extremos de sua existência: vida e morte, simbolizadas nos versos pelo farol e pelo mar, respectivamente: "Como náufragos boiando no alto-mar/ Que de noite um farol veem luzindo". Se o farol pode ser associado a um valor positivo[54], não podemos ignorar o simbolismo negativo do mar, sugerido na contraposição farol/mar, entre os quais se encontra o náufrago. Jean Delumeau (2009) assim explica a ligação cultural do elemento marítimo com o medo:

> [...] a água, naquilo que tem de maciço, poderoso, incontrolável, profundo e tenebroso, foi durante milênios identificada como um antielemento, como a dimensão do negativo e o lugar de toda perdição. "Todo um lado de nossa alma noturna", escrevia G. Bachelard, "explica-se pelo mito da morte concebida como uma partida sobre a água." Daí o Styx dos antigos, "triste rio do inferno" (Marot, *Complainte III*), e a barca de Caronte, navio dos mortos também conhecido pelas lendas célticas e pelas do Extremo Oriente. As águas profundas — mar, rio, ou lago — eram consideradas um abismo devorador sempre pronto a engolir os vivos. (DELUMEAU, 2009, p. 61)

Deixar-se levar pelas águas escuras não deve ser, portanto, alternativa. Deseja-se a luz em terra segura, muito embora o eu lírico saiba estar cada vez mais distante dela. Esta

---

[53] O túmulo também pode ser compreendido como um berço, tomando-lhe seu aspecto positivo de vida, por simbolizar um retorno às origens (reintegração à natureza pela decomposição do corpo) ou o início de uma vida transcendente — impossível não aludir ao defunto autor machadiano, Brás Cubas, para quem "a campa foi outro berço.". Em todo caso, ambos os símbolos demarcam muito claramente a divisão entre ser e não-ser, o embate fulcral do tempo. Gilbert Durand identifica-os como integrantes do que chama de Regime Noturno, o conjunto de símbolos próprios das relações de conversão e eufemização. Neste caso, o simbolismo berço-túmulo suaviza o aspecto de horror da morte porque lhe atribui, isomorficamente, os valores de retorno, de origem, de morada e de ventre materno, interpretação possibilitada, por exemplo, na posição fetal em que algumas culturas costumam enterrar seus entes: "[...] muitos povos enterram os mortos na postura fetal, marcando assim nitidamente a vontade de ver na morte uma inversão do terror naturalmente experimentado e um símbolo de repouso primordial. [...] É essa inversão do sentido natural da morte que permite o isomorfismo *sepulcro-berço*, isomorfismo que tem como meio-termo o berço ctônico. A terra torna-se o berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso." (DURAND, 2012, p. 237).

[54] Na seção "4.1 Tentativas de apreensão de Cronos", demonstramos as acepções positivas do simbolismo do fogo, extensíveis à imagem do farol aqui, pela relação isomórfica fogo-luz.

concepção paradoxal evidencia, dessa maneira, a natureza instável da existência humana que, como um náufrago no mar, não consegue ter chão para sustentar-se e luta debalde para firmar-se. O apego à esperança de alcançar o farol é a tentativa de ignorar a morte para não sucumbir ao seu medo, razão pela qual, de maneira paralelística, o primeiro verso do trecho citado retorna ao final, com uma pequena alteração: substitui-se o pronome "nós" inicial em "Nós não dizemos nunca que morremos" pela conjunção aditiva "e" em "E não dizemos nunca que morremos", estabelecendo um sentido reiterativo relacionado à postura esperançosa que temos, apesar da certeza da finitude, a qual é esclarecida na sequência por um último verso introduzido pela conjunção causal "porque": "Porque isso nos assusta e desconsola". Aqui se destaca o motivo de silenciarmos diante do processo contínuo de nossas mortes: o medo de morrer.

Quando falamos de "medo", portanto, referimo-nos a um traço mental e, ao concebermos a morte como resultado da passagem temporal, conforme os versos ponteanos indicam, isto nos amedronta. Assim, a experiência do tempo é a experiência do medo da morte diante da qual somos colocados desde o berço. Esse traço de mentalidade sedimentado no inconsciente coletivo através de inúmeras vivências é capaz de gerar uma sorte de imagens compósitas de um imaginário que expresse residualmente a sua camada mais profunda: a morte.

Para a Teoria da Residualidade, como já sabemos, mentalidade e imaginário são conceitos da maior relevância porque o seu estudo enriquece a análise de qualquer manifestação cultural, como vimos no excerto analisado, no qual, associando o traço mental do medo às simbologias exploradas pelo poeta, conseguimos compreender a relação tempo-morte estabelecida. Para a referida teoria, afinal, importa não apenas identificar um fenômeno tal, mas descrevê-lo na sua profundeza e extrair dos diferentes elementos que compõem o objeto cultural em análise uma compreensão ampla, que possibilite vislumbrar as pulsões mais íntimas que a nutrem.

Zona na qual se sedimentam experiências e de onde estas emanam enquanto traços psíquicos em busca de formas de expressão, a mentalidade é o berço do inconsciente coletivo, responsável pela guarda de um repertório vasto e universal de vivências que, na forma de arquétipos, símbolos e imagens várias compõem sistemas de valores coerentes, os imaginários, os quais apontam para modos de sentir, comportar-se ou pensar em diferentes épocas e lugares.

Conforme Hilário Franco Jr. (2003), estudos do campo da neurologia têm sugerido o surgimento da mentalidade como um acontecimento evolutivo de nossa espécie

iniciado há milhões de anos pelo desenvolvimento de duas habilidades psíquicas em nossos ancestrais: a consciência central e a consciência ampliada. A primeira, caracterizada como a descoberta de si, do próprio corpo, possibilitando a elaboração de "uma imagem de si mesmo" (FRANCO JR., 2003, p. 75); a segunda, por sua vez, descrita como a capacidade de acumular experiências e elaborá-las na forma de sentimentos, tornando-nos capazes de reconhecer que sentimos e de que estes sentimentos estão ligados a eventos ou pensamentos. A convergência destas duas habilidades seria, portanto, a responsável pela nossa tomada de sentido enquanto Ser.

Em outras palavras, a associação de eventos, pensamentos e sentimentos a partir da centralidade de nosso *eu* imerso na rede de interações decorrentes de nossa relação com o outro e com a natureza, de modo geral é a manifestação da mentalidade, constituída pelo sedimento de todas essas experiências do ser, possuindo o aspecto do intangível e concretizada através de formas que apontem para o seu núcleo significativo. Quando nos referimos a "formas", queremos dizer imagens, gestos, comportamentos, modos de organização das sociedades, utensílios, objetos culturais; tudo, enfim, que materialize o pensamento humano nas diferentes esferas da vida de um povo e sirva de rastro sociocultural para o pesquisador.

Ainda de acordo com Franco Jr., são três as mais relevantes experiências arraigadas na mentalidade, das quais derivariam todas as formas humanas de sentir e, por consequência, de agir e pensar: nascimento, reprodução e morte. Para o historiador, por serem etapas fundamentais da vida, elas se mantêm como pilares da existência e, portanto, definem toda a trajetória humana, com seus ritos, simbologias e significados, conforme a cultura em que se realizam:

> Todas as posteriores questões ligadas à afetividade decorrem daquelas três etapas [nascimento, reprodução e morte], intimamente interligadas. Delas derivam todas as questões existenciais que sempre inquietaram o homem, questões centrais de mitos, artes, literaturas, religiões e, sob a forma aparentemente mais objetiva e racional, filosofias e ciências. (FRANCO JR., 2003, p. 86)

Se, portanto, segundo o historiador, toda emoção humana está associada a essas três matrizes mentais, como denominaremos aqui, a história da humanidade pode ser compreendida como a constante atualização psíquica dessas etapas. Nesse sentido, seria possível tecermos algumas associações entre elas e as vivências ordinárias dos homens. Reflitamos: o nascimento, por seu significado literal, não seria fonte simbólica da própria vida

e, portanto, perfeitamente passível de ser associado a todo ato que se revela enquanto pulsão de vida? Assim são as celebrações — aniversários, casamentos, sucessos pessoais ou profissionais, batalhas vencidas e tantas outras motivações positivas — porque se revelam como modos de (re)nascer, por inaugurarem um novo trajeto, uma nova vida para alguém.

Esta vida celebrada, por sua vez, necessitando ser conservada, não nos impeliria para o desejo da estabilidade que nos dá segurança e garante que nos perpetuemos na vida, daí o sentido literal da reprodução como recurso de manutenção da espécie, mas também o sentido simbólico de prolongar-se na existência o maior tempo possível; preferencialmente sem nada que abale esta certeza de continuidade coletiva e individual, que em Michel Bitbol (2017) identificaríamos como um "projeto de constância" do ser, caracterizado como o gosto pela estabilidade e previsibilidade de nossa existência? Neste sentido, justifica-se a simbologia do Filho, que traria em si a vitória sobre o tempo, por seu aspecto de redobramento; ele é a repetição dos pais: "Na imagem do Filho, essas intenções de vencer a temporalidade são sobredeterminadas pelos desejos parentais de perpetuação da [linhagem]. [...] O Filho é repetição dos pais no tempo, muito mais que simples redobramento estático." (DURAND, 2012, p. 304 – 305).

Se essas reflexões fazem sentido, a morte como terceira fase da trajetória humana revela-se contraponto dos aspectos de pulsão e conservação, inerentes às fases anteriores. Isto porque, sendo ela, na acepção heideggeriana, a interrupção de toda possibilidade de "ser", torna-se o polo negativo e indesejado da existência — ou de seu findar:

> [...] morte é a possibilidade de poder não mais ser presença. [...] Enquanto poder-ser, a presença não é capaz de superar a possibilidade da morte. A morte é, em última instância, a possibilidade da impossibilidade pura e simples de presença. Desse modo, a morte desvela-se como a possibilidade *mais própria, irremissível e insuperável*. (HEIDEGGER, 2015, p. 326).

Com sua potência aniquilidora do "poder-ser", toda pulsão e conservação de vida está ameaçada pelo apagamento total de "não-mais-poder-ser", condição última a que somos submetidos no processo existencial, conforme Martin Heidegger (2015). Logo, sendo a experiência última, única e irreversível para cada sujeito, a morte adquire o aspecto de repulsa e nosso desejo é adiá-la a todo custo. Eufemizá-la torna-se, então, meio de que dispomos para domesticá-la e torná-la suportável em nosso cotidiano. Por exemplo, a morte está sempre envolta em uma série de rituais que, pelo tratamento dignificador do corpo — com todos os protocolos de limpeza, de toque, de orações, de anexação de relíquias —, pretendem preparar o espírito para a "correta passagem" no caso de um pós-vida: encomendar a alma na missa

exequial, colocar uma moeda na boca do defunto a título de pagamento do barqueiro durante a travessia do Hades ou encher as tumbas dos faraós com tesouros, alimentos e confortos para garantir-lhes uma tranquila eternidade são ilustrações de como, embora modos diferentes de rituais (imaginários), todos estes comportamentos manifestam residualmente algum aspecto de mentalidade relativo à ideia de morte, compartilhada por diferentes perspectivas culturais, e que teria relação com o desejo de continuidade e de conservação da vida — o náufrago debatendo-se no mar, enquanto busca o farol intermitente. A ideia de não haver um "depois" apavora porque sua possibilidade significa a nossa *im*possibilidade de continuar "sendo", ou seja, ela é a anulação total do "ser".

Outra forma de eufemização da morte é descrita por Heidegger como o "impessoal", caracterizado enquanto modo de tratamento indiferente dado ao acontecimento, classificando-o como simples ocorrência no mundo, desde já conhecida e esperada, mas nunca realizada. É lançando a morte para longe, em perpétuo adiamento que, segundo Heidegger, pretendemos anular-lhe o efeito, levando-nos a crer que: "algum dia, por fim, também se morre, mas, de imediato, não se é atingido pela morte." (HEIDEGGER, 2015, p. 328). Destarte, morrer configura-se como ocorrência remota e, embora saibamos da sua universalidade indistinta, pertence sempre ao outro, ao distante e, assim, a ninguém: "'morre-se' [...] mas eu não" (HEIDEGGER, 2015, p. 329). Conforme o filósofo, a estratégia do impessoal visa tranquilizar a nós mesmos, desviando nossa atenção daquilo que é, desde sempre, fato consumado; do contrário, viver tornar-se-ia insuportável, haja vista a experiência angustiante que seria pensar ininterruptamente na possibilidade de morrer:

> Angustiando-se com a morte, a presença coloca-se diante da possibilidade insuperável, a cuja responsabilidade ela está entregue. O impessoal ocupa-se em reverter essa angústia num medo frente a um acontecimento que advém. Ademais, considera-se a angústia, que no medo se torna ambígua, uma fraqueza que a presença segura de si mesma deve desconhecer. Segundo esse decreto mudo do impessoal, o que "cabe" é a tranquilidade indiferente frente ao "fato" de que se morre. A elaboração dessa indiferença "superior" *aliena* a presença de seu poder-ser mais próprio e irremissível. (HEIDEGGER, 2015, p. 330)

Desta maneira, pelo recurso do "impessoal", o medo da morte é arrefecido e apagado junto com ela, em alguma medida, de nosso horizonte. É o que sugere Pontes na décima com a qual iniciamos este capítulo, ao estabelecer o jogo verbal entre "morremos" e "fomos", mencionado por nós há algumas páginas como "disfarce verbal de um 'ter-sido'". Ao promover essa troca, o eu lírico pretende lançar a morte sempre para diante e não admitir

o seu convívio. O ter-sido, desse modo, traz a dimensão do impessoal para a relação do sujeito com o morrer. A alienação torna-se, neste caso, mecanismo para ignorar o fato inescapável e "impendente" — expressão utilizada por Heidegger —, que é morrer.

Pensar a trajetória humana marcada pelos três pilares mentais há pouco referidos e discutidos à luz de Franco Jr. (2003), é pensar a nossa relação com o tempo, que regula a dinâmica existencial na forma de uma constante projeção para a morte, de acordo com o conceito de "ser-para-a-morte" de Heidegger (2015), também mencionado. Isso esclarece de maneira decisiva a leitura que vimos fazendo de *Lições de Tempo* e de *Os Movimentos de Cronos*, em cujos poemas Roberto Pontes faz-nos compreender o tempo como processo detrator, com o objetivo de conduzir desde sempre e constantemente o ser para a sua anulação. A certeza deste termo a que somos levados é o que propicia a geração de um imaginário de medo do tempo que, analogamente, é o medo da morte. E desse imaginário é que o poeta lança mão para erigir seus poemas e, com isso, reforçar a ideia ameaçadora da temporalidade sobre nós, o que se evidencia de maneira indubitável nos dois últimos versos da décima citada aqui.

Segundo diferentes estudiosos, o medo é um sentimento universal, presente tanto em seres humanos quanto em não humanos, e desenvolveu-se ao longo de milhões de anos como recurso de autodefesa contra aquilo que, de algum modo, representasse ameaça à integridade daquele que se vê em situação de perigo. A noção do medo como sentimento universal e antigo foi estudada e reforçada por pesquisadores brasileiros do projeto "Circuitos do Medo", da Universidade de São Paulo, os quais constataram existir desde os primeiros répteis da Terra a presença de estruturas cerebrais associadas a determinadas reações no contexto de medo, a saber: i) o núcleo mediano da rafe, responsável pelo reconhecimento de ambientes traumáticos (temporal e espacialmente); ii) os colículos inferiores, atuantes na filtragem dos sons do ambiente, distinguindo-os como normais ou ameaçadores e iii) a porção dorsal da matéria cinzenta periaquedutal, ligada à reação de congelamento diante do perigo. Estas três estruturas situam-se no mesencéfalo, parte do tronco encefálico, sobre o qual nos informa Marcos Pivetta:

> [...] o tronco encefálico é uma das áreas da parte mais primitiva desse órgão, o chamado cérebro de répteis. Presente desde o aparecimento dos dinossauros, há dezenas, talvez centenas, de milhões de anos, essa porção primordial do cérebro não é, teoricamente, o território das emoções, mas apenas de instintos de auto-preservação e agressão. (PIVETTA, 2002, p. 36)

O conjunto de evidências analisadas pela pesquisa leva-nos a compreender o medo como, além de antigo e compartilhado entre homens e animais, dotado de uma face incondicionada; ou seja, sendo herdado geneticamente de nossos antepassados, tem servido como ferramenta de defesa para a sobrevivência. E isso valeria tanto para os seres humanos quanto para os animais:

> [...] esse pavor inconsciente e ancestral trabalha a favor de nosso instinto de sobrevivência. É o medo que nos faz (re)agir, sem pensar, diante de algo percebido como ameaça, real ou imaginária. Sem ele, por exemplo, os animais não conseguiriam fugir de seus predadores. (PIVETTA, 2002, p. 37)

Desse modo, enquanto recurso do âmbito instintivo dos seres, o medo estaria diretamente ligado à mentalidade, por estarem nela sedimentadas diferentes experiências que, ao longo dos milhares de anos, ajudaram nossos ancestrais a sobreviver e, assim, moldarem seu modo de viver e compreender o mundo e as suas ameaças.

Nesse sentido, Jean Delumeau (2009) sugere uma explicação para o "medo da noite". Segundo o historiador, levando-se em conta a condição nômade e vulnerável dos primeiros homens, após o pôr do sol, era comum o enfrentamento do que o autor denomina de "perigos objetivos", como os ataques de animais ferozes, dos quais era preciso proteger-se com fogueiras e agrupamentos. Na compreensão de Delumeau, essas experiências contribuíram para uma subjetivação desses perigos, tornando-os cada vez mais abstratos e dados ao campo imaginativo pela crescente associação entre a noite e o sentimento de ameaça:

> Esses medos [perigos objetivos] que voltavam todas as noites sem dúvida sensibilizaram a humanidade e ensinaram-na a temer as armadilhas da noite. O medo *na* escuridão é também aquele sentido de repente por uma criança que adormeceu sem dificuldade, mas depois desperta uma ou várias vezes tomada de terrores noturnos. De olhos abertos, parece ainda olhar as imagens assustadoras de seu sonho. Trata-se então de "perigos subjetivos". E esses constituem talvez a principal explicação dos medos que nos invadem à noite. [...] Que os "perigos objetivos" da noite tenham levado a humanidade, por acúmulo ao longo das eras, a povoá-la de "perigos subjetivos" é mais do que provável. E dessa maneira já o medo *na* escuridão pôde tornar-se mais intensamente e mais geralmente um medo *da* escuridão. [...] Enfim, o desaparecimento da luz nos confina no isolamento, nos cerca de silêncio e portanto nos "desassegura". (DELUMEAU, 2009, p. 141 - 143)

Este modo de pensar o medo ratifica a dimensão da mentalidade como pensamento analógico, que estabelece relações entre eventos e emoções, sedimentando-os no

inconsciente como traços da psique humana, recuperados apenas através do resíduo manifesto pelas imagens que adquirem a profundidade significativa de um símbolo ou arquétipo. De situações e fenômenos reais enfrentados pelos nossos ancestrais, retiramos o aprendizado de temer tudo o que ameace a nossa integridade. Embora as mudanças culturais e científicas tenham contribuído para dominarmos em alguma medida tais perigos e, portanto, não os temermos como acontecia com os homens primitivos, o traço de medo inerente a eles permaneceu arraigado no inconsciente coletivo para funcionar como ferramenta de autoconservação. Semelhantemente ao caso do medo noturno descrito por Delumeau (2009), Américo Baptista *et al* (2005) também consideram como motivação inconsciente de nossos medos a correspondência com fatores reais na primitividade humana:

> [...] as situações actualmente mais temidas, como os animais, cobras e aranhas, ou os locais e os ambientes mais temidos, como os espaços fechados ou muito amplos, sem abrigo, e as tempestades naturais, foram ameaças ancestrais, mas, hoje, são praticamente inofensivas [...] o que é aparentemente irracional no medo é, apenas, uma vulnerabilidade para o aparecimento de "medos evolutivamente preparados", isto é, para temer as situações que, ao longo de milhões de anos de evolução, constituíram ameaças graves ou letais. (BAPTISTA *ET AL*, 2005, p. 269 - 270)

Por esse processo evolutivo de nossa espécie, ter-se-iam desenvolvido os padrões automáticos de resposta disparados espontaneamente diante de potenciais perigos, e que se constituem, ainda conforme Baptista *et al* (2005), como reações de evitação ou fuga, imobilidade, defesa agressiva ou comportamento submisso, tudo para salvaguardar o ser de sua aniquilação, objetivo principal do medo como mecanismo de "defesa indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte." (DELUMEAU, 2009, p. 24). Nesse diapasão, Luana Tavares e Fernando Barbosa (2014) classificam o referido sentimento como "alerta vermelho para que o corpo se prepare para situações de risco iminente" (TAVARES; BARBOSA, 2014, p. 24), processo que Marislei Brasileiro e Jenucy Brasileiro (2017) assim descrevem:

> [...] trata-se de uma emoção mediada no cérebro por neurotransmissores, entre eles a noradrenalina, a serotonina e dopamina. Essa emoção se inicia nas amídalas que identificam uma situação ou objeto e enviam essa informação identificada como perigosa para o hipotálamo que produz neurotransmissores que estimulam o organismo ao estado de alerta para agir (enfrentar ou fugir). (BRASILEIRO; BRASILEIRO, 2017, p. 80)

Pelo ponto de vista da evolução da espécie humana, por fim, o medo está vinculado a um mal impendente que associamos à morte, pois toda reação nesse contexto visa a uma tentativa de autopreservação cujas raízes remontam a um passado de vulnerabilidade física de nossos ancestrais. Temer é evitar o desconhecido com o qual não sabemos se poderemos lidar. Nas palavras de Bauman: "'Medo' é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* — do que pode e do que não pode — para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance." (BAUMAN, 2022, p. 8).

Partindo da noção de que tememos o desconhecido e de que a maior incógnita da existência é justamente a morte, Bauman afirmará: "A morte é a encarnação do 'desconhecido'. E entre todos os *desconhecidos*, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*" (BAUMAN, 2022, p. 45). Podemos dizer isto porque ela é o nada para o qual somos impelidos constantemente, na acepção heideggeriana do "não-mais-poder-ser", segundo o qual nos tornamos também o mesmo nada que a caracteriza e que significa a extinção de tudo o que fomos. No momento em que transpomos o limite entre ser e não-mais-ser, anulamos de todo nossa consciência e, a partir dali, só há o nada, cujo conhecimento não nos pode ser dado; primeiramente porque nosso "eu" deixa de existir; em seguida, porque o nada é a absoluta ausência de qualquer coisa: objeto, conceito, dor, alegria...

Decorre da *impossibilidade* de ser e saber, da qual se constitui a morte, o sentimento de medo, porque nos apavoramos diante daquilo sobre o que não temos qualquer ingerência. Por isso, ao darmos formas aos nossos temores, sobretudo ao maior deles — a morte —, tentamos amenizar o seu impacto sobre nós, embora esta seja tarefa pouco exitosa:

> Diante desta necessidade do homem de representar o medo, criar significações comuns que causam temor, Teixeira e Porto (1998, p. 5) alegam que isso ocorre como "[...] uma forma de controlar, antecipar e conhecer o medo. Pela representação, ele é partilhado e socializado, mas, ao mesmo tempo, é ampliado e estendido, e a consequência é que se deseja controlá-lo cada vez mais". (MORAES *ET AL*, 2017, p. 212)

> Tememos o que não podemos controlar. Chamamos essa incapacidade de controle de "incompreensão"; o que chamamos de "compreensão" de alguma coisa é nosso know-how em lidar com ela. [...] *A compreensão nasce da capacidade de manejo*. O que *não* somos capazes de administrar nos é "desconhecido", o "desconhecido" é assustador. *Medo é outro nome que damos à nossa indefensabilidade*. (BAUMAN, 2022, p. 124 – 125)

Nossa falta de *know-how* — como diz Bauman — em relação à morte, deve-se a sua característica de absoluto nada, com o qual não há paralelo para construirmos a sua ideia em definitivo. Conforme Michel Bitbol, ela se apresenta na forma do ineditismo, pois é sempre uma primeira e derradeira experiência do ser: "Do nada, eu não tenho nenhuma experiência isolada; nada de se ter uma experiência do nada 'em si'." (BITBOL, 2017, p. 26 - 27). Enquanto o nada ordinário — único do qual temos alguma experimentação — é sempre acompanhado de um adjunto adnominal que o caracteriza pela oposição ("o nada de..."), o nada absoluto da morte é simplesmente ele mesmo, sem possibilidade comparativa: se nos referimos a "nada de luz" compreendemos "trevas", como exemplifica o autor. Analogamente, se dissermos "nada de vida", teremos "morte" por resposta; no entanto, do que se trata ela? Voltamos, por conseguinte, ao desamparo do desconhecido: "[...] o nada hiperbólico da morte 'realizada' não se identifica com nenhuma dessas experiências [os "nada de..."], pela simples razão de que não é verdadeiramente nada, que não é 'nada de nada', sem qualquer oposição com o ser para disso revelar a possibilidade." (BITBOL, 2017, p. 27).

Dessa maneira, o temor da morte configura-se como o receio do nada porque sendo, em última instância, o medo de tornar-se, com o morrer, o próprio absoluto nada, esta condição é relegada para um distante futuro — e até para além dele, já que com muita dificuldade incluímos o derradeiro evento como parte de nosso amanhã. Como nota o próprio Michel Bitbol (2017), o futuro é "nada" porque permanece invisível e intangível; não pode ser conhecido, apenas pressuposto e, nisso, torna-se fonte de angústia para o ser humano, pois é no campo do devir que está também a morte. Essa preocupação ocorre porque nosso "eu" é construído pelo que o autor denomina de "identidade durável através do tempo" (BITBOL, 2017, p. 28), a nossa tendência pela procura da estabilidade:

> [...] o medo da morte ancora-se na apreensão das ameaças que pesam sobre a própria "identidade"; uma identidade multifacetada cuja construção tem precisamente por fim opor um polo de permanência ao fluxo do devir, uma região de previsibilidade face a tudo o que não se deixa controlar. Identidade e previsibilidade são as duas defesas que nós opomos à incoercível inventividade do tempo, feito, ao modo das obras da deusa indiana de dupla face, Kali, de aniquilações e engendramentos, de desaparições e aparições, de crepúsculos e auroras. (BITBOL, 2017, p. 22)

A construção de nossa identidade é feita no fluxo contínuo do tempo e, embora seja um processo multifacetado, haja vista ser o produto das ininterruptas mudanças, permanece um traço que liga todas essas transformações e permite-nos o autorreconhecimento ao longo de nossa existência. Por isso, é possível admitirmos que mudamos radicalmente, por

vezes, dentro de alguns anos, mas ainda assim continuamos sendo a “mesma” pessoa. Ao atermo-nos nesse traço identitário duradouro, contrapomo-nos — bem ao modo residual de ser — à anulação imposta pelo tempo, e é neste ponto que tocamos *Lições de Tempo* com sua estruturação linear, ao longo da qual temos três fases do eu lírico: fui, sou e serei. Três tempos, três modos, três transformações; ainda assim, tendemos a acreditar estarmos diante do mesmo sujeito lírico. Há uma série de mudanças pelas quais ele passa, mas há sempre um aspecto essencial de si que persiste e atravessa toda a linha temporal de sua existência, de modo que o extremo do “serei” preserva ainda algo do outro extremo, o do “fui”.

No desejo de autopreservação, buscamos evitar tudo o que ameace nosso existir, desejando sempre uma forma de continuarmos vivos o maior tempo possível, e daí a necessidade de mantermos ligados os dois extremos do eu. A morte à espreita simboliza a interrupção dessa continuidade que buscamos diariamente, pois ela nos apaga justo esta identidade cuja inteireza tentamos debalde manter ao longo da vida. Nosso eu é alimentado, conforme mencionamos há pouco, por um “projeto de constância” e qualquer ameaça ao equilíbrio de nosso existir é motivo para os instintos entrarem em estado de alerta:

> [o eu] uma vez constituído como um processo estável particular, sente-se ameaçado pelo nada futuro ao qual ele não deixa de enfrentar. Desafiar o nada que bordeja o presente, querer forçar a passagem para além do seu abismo por meio de um esforço de perseverança no ser tem como inconveniente a queda em uma vida localizada com uma subsistência limitada. (BITBOL, 2017, p. 28)

Não deixamos de enfrentar esse nada porque não temos alternativa. Enquanto seres temporais, inseridos na dinâmica de um processo detrator, o “nada que bordeja o presente” é a certeza de um desconhecido sempre adiante, como silhueta vindo ao nosso encontro na estrada escura e sobre a qual não temos nenhuma informação, mas que, pela possibilidade de nos ser nociva — pode interromper-nos a continuação do caminho —, faz-nos temer o instante em que teremos de cruzar rente a ela, no que Pontes chamaria de “Entre a demora e o dia certo de partir.” (PONTES, 2012, p. 206, v. 210). O devir, portanto, carrega sempre o potencial de amedrontar porque, sob sua manta opaca, pode esconder-se o primeiro, o perpétuo e, por isso, o maior de nossos medos: a morte, que urdida por Cronos como um presente grego, assalta-nos desavisadamente enquanto seguimos adormecidos no conforto de uma falsa eterna estabilidade, com a qual, embora conscientes do contrário, sentimo-nos imortais.

Em Roberto Pontes, o medo associado ao desconhecido chegando sorrateiramente e trazendo consigo a marca de destruição da morte aparece também no poema “Fala sobre o medo”, presente no livro *Verbo Encarnado* (2014), e representa, conforme o autor revela nas “Notas Posteriores”, o estado de tensionamento psicológico experimentado por perseguidos pelo regime ditatorial militar do Brasil de 1964 a 1985: “[...] flagrante do pânico que toma conta de todos os cidadãos brasileiros diante da perseguição oficial e oficiosa. Estas recrudescem a cargo dos órgãos de segurança nacional e dos grupos paramilitares, contra os opositores do governo de exceção.” (PONTES, 2014, p. 138). Ainda sobre este contexto, o autor disse também em entrevista: “A tortura foi oficializada, a censura exercida à solta, o temor aos delatores tornou-se desenfreado, a insegurança ficou generalizada e **o medo passou a ser incutido nos indivíduos e na sociedade brasileira.**” (PONTES, 2025, APÊNDICE A, p. 288, grifo nosso). Em estado de alerta, os opositores do governo autoritário viviam em permanente vigilância para, ao menor sinal de perigo, escapar e salvar a própria vida, comportamento diretamente ligado à ideia de autoconservação que está na raiz do sentimento de medo. Diante disso, leiamos o poema há pouco referido:

O medo medra
no meu jardim.
Tem as folhas afiadas
para seu mister
carnívoro.
O medo luta
com as plantas
do meu jardim.
As mais tenras
ele rói
feito bicho-gafanhoto.
As flores
ele mastiga
nas aspas
dos porcos dentes.
O medo ameaça tudo.
As raízes
folhas, flores
os pistilos
caules, galhos
que plantei
reguei, tratei
com armas de operário.
O medo medra
no meu jardim.
Em luta
comigo mesmo
eu sei

ele é o joio
crescendo em mim.

(PONTES, 2014, p. 85)

O sentido dado pelo autor leva-nos a considerar o medo como alegoria do regime ditatorial, que impunha pavor aos cidadãos, desrespeitando não somente as ideias contrárias a ele, como, literalmente, os espaços íntimos, dos quais o jardim devorado pode ser visto como metáfora das constantes e truculentas invasões domiciliares praticadas pelo Estado. Contudo, é possível também associar a alegoria do texto a diferentes possibilidades interpretativas que extrapolem o fato originário da composição. Mesmo distanciando o poema do disparo criativo revelado por Pontes, fica mantida a profundeza e atualidade da reflexão sobre o sentimento universal do medo, posto que recorrente e comum a qualquer ser humano submetido a um regime de exceção, uma ditadura militar. Isso reitera o caráter perene da poesia insubmissa do autor em detrimento da mera escrita panfletária.

Destarte, o jardim de uma casa é fronteira entre o exterior e a intimidade do lar e, como tal, é o caminho por onde chega tudo o que se espera ou não, e que estava lá fora. Neste sentido, podemos relacionar de maneira figurativa esse ambiente ao devir e sua natureza de desconhecido que, conforme discutido há pouco, são propícios à geração do medo no sujeito. Por isso, no poema, a cena descrita pelo eu lírico simboliza a aproximação e a intensificação do sentimento, registradas pelo verbo “medrar”, de dupla significação: crescer e provocar temor. Assim, à medida que se fortalece, tende a amedrontar ainda mais e os seus efeitos perniciosos vão-se mostrando gradativamente piores: primeiramente, ele surge e cresce; depois, luta com as plantas do jardim; em seguida as devora; por fim, é com o eu lírico que se debate.

O final do poema sugere, então, o sucumbir do eu poético semelhantemente ao ocorrido com a vegetação, ao comparar o medo com o joio, planta prejudicial ao trigo em meio ao qual tende a brotar e corromper. A propósito, no campo dos simbolismos, conforme nos lembram Chevalier e Gheerbrant (2022), para Gaston Bachelard uma casa é recorrentemente a representação da interioridade do próprio sujeito. Dessa maneira, por um exercício extensivo, podemos considerar o jardim, espaço que antecede e leva à entrada da residência, um símbolo isomórfico da casa e entendê-lo também como representação do eu que, afinal, percebe o medo crescer em si como erva daninha, devorando-o e destruindo-o.

Todo medo está vinculado ao receio de morrer, mesmo quando isso não se evidencia diretamente. Alguns estudiosos, como vimos, defendem a perspectiva de uma

evolução do medo como ferramenta básica de proteção para evitar tudo o que parecesse perigoso à vida nos primórdios da humanidade. Naquele contexto, os perigos costumavam ser objetivos — como denominou Delumeau (2009) —, concretizados pelo contato com animais ferozes e fenômenos da natureza, por exemplo. Com as infinitas transformações culturais ocorridas no processo evolutivo, as experiências ameaçadoras também passaram por mudanças e, instaladas no inconsciente coletivo, foram paulatinamente ressignificadas. Daí surge o que o sociólogo Hughes Lagrange chamou de "medo derivado", assim explicado por Zygmunt Bauman:

> O medo secundário pode ser visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta — um resquício que sobrevive ao encontro e se torna um fator importante na modelagem da conduta humana mesmo que não haja mais uma ameaça direta à vida ou à integridade.
> O "medo derivado" é uma estrutura mental estável que pode ser mais bem descrita como o sentimento de ser *suscetível* ao perigo; uma sensação de insegurança (o mundo está cheio de perigos que podem se abater sobre nós a qualquer momento com algum ou nenhum aviso) e vulnerabilidade (no caso de o perigo se concretizar, haverá pouca ou nenhuma chance de fugir ou de se defender com sucesso [...]). (BAUMAN, 2022, p. 9)

A derivação desse medo decorre daquele que Bauman chama de "primal" ou "original", arraigado nos instintos animais e humanos desde os primórdios: a morte. No estado natural e selvagem, preservar a própria vida é preocupação fundamental: o simples ato de tomar água à beira de um lago já foi para nossos ancestrais, como podemos supor, e é até hoje para os animais, um instante de vulnerabilidade e tensão, por oferecer um perigo real e imediato à sua existência. A nós, seres humanos da modernidade, aflige muito mais a presença de microplástico ou outros contaminantes nessa água; ameaças não instantâneas, mas silenciosas e muito prejudiciais ao equilíbrio da vida, por conseguinte, agentes de destruição.

O medo, portanto, conforma-se de modos diferentes em um contexto e outro pelas mudanças culturais, históricas e tecnológicas, porém, em ambos os exemplos dados — o de nossos ancestrais e o de nossos tempos — subsiste como resíduo a sua essência original, que é o medo de morrer, nosso instinto de autopreservação, descrito por Delumeau como "uma emoção-choque [...] provocada pela tomada de consciência de um perigo que ameaça, cremos nós, nossa conservação." (DELUMEAU, 2009, p. 30). Esta perspectiva converge com o que José Sarmento (2020) explica a partir do pensamento de Thomas Hobbes a respeito do hábito de congregação da espécie humana visando à autoproteção, verificado ao longo de todo o seu

processo civilizacional, considerando-se desde os mais primitivos e espontâneos agrupamentos em bandos até a criação de cidades e megalópoles atuais:

> [...] o homem não se une a outros homens por um sentimento de amor aos mesmos, mas sim para se proteger. O estado de natureza não apresenta as condições necessárias à conservação da espécie, daí a predominância nesse estado desse instinto primário chamado medo, o qual levou o homem em busca da paz social através do contrato, instrumento pelo qual todos, de comum acordo cedem parte de suas liberdades e garantias individuais a um soberano [que pode ser o Estado ou o conjunto de leis] a quem passam a prestar obediência irrestrita e em contrapartida recebem deste a proteção. (SARMENTO, 2020, p. 184)

Embora o traço mental de medo esteja presente tanto em animais como em seres humanos, a tomada de consciência propriamente dita e a racionalização em torno dele — e seu motivo primal — é particularidade nossa:

> O animal não tem ciência de sua finitude. O homem, ao contrário, sabe — muito cedo — que morrerá. É, pois, o "único no mundo a conhecer o medo num grau tão temível e duradouro". Além disso, nota R. Callois, o medo das espécies animais é único, idêntico a si mesmo, imutável: o de ser devorado. "E o medo humano, filho de nossa imaginação, não é uno mas múltiplo, não é fixo mas perpetuamente cambiante". (DELUMEAU, 2009, p. 23)

Nossa capacidade imaginativa associada às mudanças sociohistóricas é o que nos permite representar esse sentimento de diferentes formas. Por isso, no poema "Fala sobre o medo", ao alegorizar a ditadura militar como a própria "emoção-choque", podemos entender que, ao temer o regime de exceção, o eu lírico temia a morte, provocando, assim, uma convergência de significado entre ditadura e morte. Assim, não obstante as diferentes roupagens com as quais revestimos este sentimento, na sua raiz, ele será sempre o medo primal de morrer, conforme também defende Bauman no excerto a seguir:

> O "medo original", o medo da morte (um medo inato, endêmico), nós, seres humanos, aparentemente partilhamos com os animais, graças ao instinto de sobrevivência programado no curso da evolução em todas as espécies (ou pelo menos naquelas que sobreviveram o bastante e, portanto, deixaram registrados traços suficientes de sua existência). Mas somente nós, seres humanos, temos consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento — a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte e apesar dele. (BAUMAN, 2022, p. 45)

Enquanto um animal escapa à morte por puro instinto, nós conseguimos elaborar meios de evitá-la, prevê-la ou aceitá-la quando seu adiamento não é mais possível. No modo da aceitação, entram o tratamento impessoal heideggeriano, conforme explanamos ou os recursos de eufemização, como as crenças em pós-vida, cuja tarefa tende a suavizar a expectativa do evento final, pois há uma pretensa "garantia de conservação" no ato de ressignificar a morte como passagem e não fim, "transformando dessa forma o momento da morte num momento de libertação da alma de seu revestimento corporal (como na visão cristã da vida após a morte)" (BAUMAN, 2022, p. 47).

Em todo caso, não sendo estas estratégias de eufemização suficientemente alentadoras, não há como nos libertar completamente do pavor de morrer: "[...] onde quer que eu esteja, estou em companhia de meu *pavor* de que mais cedo ou mais tarde a morte *vai* pôr um fim à minha presença aqui." (BAUMAN, 2022, p. 45). Cientes disto, compreendemos que a anulação de nossa presença pode ser causada por algum agente detrator encontrado ao longo da vida ou ao fim dela. Não há certeza sobre quando, mas sabemos que isso se dará: tudo é mera questão de *tempo*. Dessa maneira, atrelamos definitivamente o valor de morte à passagem do tempo e lançamos o evento para o devir desconhecido, estabelecendo o paradoxo vital cuja dinâmica organiza-se no modo de um ininterrupto avançar rumo ao incognoscível, cuja significação é a de um "mais viver" paralelo a um "mais morrer", um dos primeiros aspectos das obras ponteanas a serem investigados logo adiante. Isso porque, sendo a nossa existência um intervalo incógnito, mas limitado, quanto mais desgastamos a linha temporal sobre a qual nos movemos, mais próximos estamos de seu fim — eis o conceito de tempo unitário da poética de Pontes. Destarte, viver é desejar que a aproximação da silhueta na estrada escura dê-se no mais remoto futuro, quando a borda da existência não tiver mais para onde se alargar, senão para as lâminas afiadas das presas de Cronos devorador, diante das quais nos resta tão somente um último queixume ao modo de uma Hilda Hilst: "Que gosto esse do Tempo/ De estancar o jorro de umas vidas" (HILST, 2004, p. 34).

Nessa linha poético-filosófica, Roberto Pontes debruçou-se com suas *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*, retratando justamente a natureza de temor que Cronos impõe a todos nós, por sua ameaça direta ao nosso princípio de autoconservação. Colocando em xeque a integridade de nosso ser, o tempo reveste-se de formas que nutrem nosso imaginário e expressam o sentimento de medo provocado por elas na sua vinculação à temporalidade.

Nas obras ponteanas, o tema poderá ser observado, principalmente, a partir de duas categorias de *topoi*: *tempus fugit* e *persona temporis*. No primeiro caso, temos a

fugacidade temporal, em que se ressaltam imagens cujos valores são relativos à passagem, ao movimento, às transformações físicas do homem e à impossibilidade humana de controlar e dominar a categoria em questão. No segundo caso, derivando do primeiro *topos*, a personificação cumpre o objetivo de dar ao tempo formas animadas carregadas de traços poderosos e aterradores, expressões de sua capacidade detratora contra tudo o que está sob seu jugo. Relacionado ao *tempus fugit*, surge ainda outro possível *topos*, relativo à tendência eufemizadora da morte. Trata-se do *exegi monumentum*, caracterizado pela perpetuação do eu lírico através da palavra poética, cujos traços verificamos ocorrerem na terceira parte de *Lições de Tempo*. Em suma, o conjunto das imagens, símbolos e recursos formais como expressão desses *topoi* concorrem para a composição do imaginário de medo em torno do tempo, a cuja análise procederemos no próximo capítulo.

6 O IMAGINÁRIO DO MEDO EM TORNO DO TEMPO NA POESIA DE ROBERTO PONTES

Neste capítulo, nossos esforços concentrar-se-ão na análise de *Lições de Tempo* e de *Os Movimentos de Cronos*, livros que cumprem a função de completar o exercício filosófico do poeta iniciado com *Lições de Espaço*, em 1971. Por meio do discurso poético, Roberto Pontes objetivou perscrutar e dar-nos a sua compreensão a respeito do tempo. Nas suas palavras:

> Não sou filósofo nem cientista. Minha linguagem é a da arte, mais especificamente, do poema. Procurei apreender e expressar uma categoria do mundo (o tempo) através da linguagem poética, se você preferir, do "discurso poético", porque com esta linguagem devo dar ao leitor a imagem do mundo que é. Com a linguagem estou comprometido e com ela posso dar a imagem do tempo para os outros, do tempo enquanto objeto, tanto quanto a de uma laranja ou uma lâmina cortante. Com apoio na linguagem poética, a qual suponho dominar, posso falar de igual para igual com o metafísico, o lógico, o físico, o biólogo, ou qualquer outro especialista dedicado a compreender essa categoria fugaz. Portanto, falei e falo do tempo, do lugar da poesia, porque este é o único do qual posso fenomenologicamente definir o tempo, negacear com ele, e mesmo domá-lo, mesmo que isso se dê apenas no papel. (PONTES, 2025, APÊNDICE A, p. 284)

Nas duas obras, o poeta empreende sua tentativa de "definir", "negacear" e "domar" pondo em relevo o imaginário do medo a partir da experiência humana do tempo, expresso através de *topoi*, simbologias, alegorias e, ainda, de paradoxos, metáforas e da forma cíclica de alguns poemas. Todos estes expedientes, conforme demonstraremos, concorrem para um modo de pensar a categoria do tempo como elemento a ser temido porque sua natureza é indomável, desconhecida e destrutiva.

No entanto, surge também a tentativa de superação desse temor — especificamente na terceira parte de *Lições de Tempo* —, quando o eu lírico se entende eternizado por meio do registro perene proporcionado pela poesia. Tentativa de subjugar Cronos ou de apenas eufemizá-lo, fato é que, aceitando o destino irrefreável a nós imposto pelo deus tirano, o poeta escapa à lógica finita do tempo e alcança o prolongamento de sua existência pela palavra poética, a elevá-lo simbolicamente à condição de imortalidade.

6.1 O tempo ameaçador: *Lições de Tempo* e o *tempus fugit*

Se tentássemos representar nossa existência através de uma imagem, seria bastante provável recorrermos a um vetor estendido em sentido único de um ponto a outro, sendo o primeiro identificado com o nosso nascimento; o segundo, com a nossa morte. Sobre essa reta alongada entre os dois extremos, poderíamos destacar outros incontáveis pontos representativos das diversas experiências com as quais tenhamos desfrutado algum prazer, aprendido, sofrido ou amadurecido. Uma reta no espaço seria nossa forma de desenhar a vida com seu desenrolar no fluxo de um intervalo de tempo comprimido entre o começo e o fim de um ser.

Dar materialidade ao fluxo da existência lembra-nos o conceito de espacialização do tempo de Henri Bergson (2020), do qual já tratamos aqui. Conforme este filósofo francês, tendemos a acrescentar à categoria temporal o aspecto de espaço como forma de possibilitar a humana compreensão da dinâmica da temporalidade. Este aspecto caracteriza-se por tomarmos a categoria como um todo homogêneo, o que seria o contrário da sua verdadeira essência, constituída pela simultaneidade e heterogeneidade. Para Bergson, o tempo é uma sucessão de instantes inéditos e irrecuperáveis; no entanto, nossa consciência tende a guardar a sua memória, justapondo-os em uma sequência ordenada, a dar-nos a ilusão de espaço percorrido; um todo homogêneo e fixado em forma de percurso: “O espaço assim empregado é justamente o que chamamos de tempo homogêneo.” (BERGSON, 2020, p. 80).

Isso nos lança também em direção à ideia de existência de que partilha Roberto Pontes, para quem a vida é resultado do encontro entre essas duas categorias do universo, fora das quais inexistiria o ser:

> Seu ponto nodal [cruzamento das duas categorias] nos converte em espaço e tempo e, concomitantemente, essas duas categorias se apossam de nós. Passamos a ser corpos ocupando o espaço, é verdade, mas o espaço passa a ocupar o nosso organismo. Mergulhamos no tempo e nos transformamos em seres históricos. (PONTES, 2012, p. 10 – 11)

Frutos da convergência espaço-tempo, nascemos e passamos a interagir com o mundo e suas infinitas possibilidades, adquirindo não somente a condição do ser que meramente existe, mas daquele que existe significativamente. Ou seja, na dinâmica com o mundo, desenvolvemos a complexidade da presença por meio da “cura”, expressão utilizada por Martin Heidegger para denominar o processo existencial da presença como modo de ser no “*curso temporal no mundo*.” (HEIDEGGER, 2015, p. 266).

Nessa relação espaçotemporal, a tomada de consciência de nosso existir é característica do modo da presença porque a sua relação com a temporalidade é, afinal, anterior mesmo à constituição do processo de existência. Nas palavras de Heidegger, trata-se de uma "determinação pré-ontológica da essência do homem" (HEIDEGGER, 2015, p. 266). Assim, desde sempre, estamos intrinsecamente ligados à dinâmica da passagem do tempo. Por isso, somos capazes de perceber o processo temporal agindo sobre nós com seu violento e ininterrupto fluxo, que a tudo movimenta e altera.

Não somos os únicos entes sobre os quais atua o tempo detrator, mas apenas nós temos a capacidade de percebê-lo como tal, diferenciando-nos sobremaneira do restante da natureza. Essa condição habilita-nos a refletir e falar sobre o tempo, inclusive com ele expressando nossa insatisfação na forma de um medo universal que, como vimos, tem na morte — ponto de chegada do vetor existencial — o seu principal fundamento.

Em *Lições de Tempo*, Pontes expressou sua percepção a respeito do processo temporal, partindo de um entendimento próximo ao de tempo homogêneo bergsoniano: o tempo é unitário, um todo cujas partes também são inteiros. Este modo de conceber a categoria manifesta-se, de imediato, na divisão tripartite da composição, considerando três modos de sucessão temporal que nos remetem à noção do vetor aludido há pouco, segundo a qual estamos sempre em projeção, forçando o instante presente a tornar-se irremediável e instantaneamente passado. É a característica básica de movimento e mudança, já descrita por Aristóteles (1995) como inerente ao elemento temporal, que, não sendo o movimento e a mudança em si, deles depende para ser percebido:

> E, posto que, quando não distinguimos nenhuma mudança, e a alma permanece em um único momento indiferente, não cremos que o tempo tenha transcorrido, mas quando percebemos e distinguimos isto, dizemos que ele transcorreu; é evidente, então, que não há tempo sem movimento. (ARISTÓTELES, 1995, p. 269, §218b – 219a, tradução nossa)[55]

Esse progresso dinâmico é representado como três modos de ser do eu lírico ponteano e, assim, temos todo o percurso existencial conformado por três partes da obra, nesta ordem: "Tempo do fui", "Tempo do sou" e "Tempo do serei". Individualmente, ciclos inteiros em si mesmos; juntos, uma unidade existencial, que vai da origem ao fim do ser, o qual tenta

[55] "Y puesto que cuando no distinguimos ningún cambio, y el alma permanece en un único momento indiferenciado, no pensamos que haya transcurrido tiempo, y puesto que cuando lo percibimos y distinguimos decimos que el tiempo ha transcurrido, es evidente entonces que no hay tiempo sin movimiento."

ainda uma perpetuação de sua essência no cosmo, como tentativa de fazer-se eterna existência, plano contra o qual trabalha incansavelmente o implacável Cronos. As *Lições de Tempo* comportam, dessa maneira, o tempo de ter-sido, o de ser e o do devir; todos, compósitos do grande Tempo unitário, absoluto e com inicial maiúscula, em que se estendem infinitos vetores existenciais.

O poeta e crítico Rodrigo Marques, em prefácio à obra em referência, assim a caracterizou: "[...] metáfora dinâmica do próprio Tempo, perene no seu curso finito/infinito, do zero a um, da vida à morte, do fim ao começo por menor que seja o átimo que transcorra." (MARQUES, 2012, p. 17). Nesta perspectiva, Cintya Oliveira também descreveu a estrutura linear do tempo no livro, nos seguintes termos:

> À proporção que as partes se conjugam, delineia-se o processo da existência humana. A sequência da obra dá o percurso linear que simula o viver e o envelhecer. As fases do nascimento, crescimento e morte constroem-se uma após a outra, obedecendo a inevitável passagem cronológica do viver e do tempo. (OLIVEIRA, 2022, p. 116)

Obedecendo à mencionada estruturação, a obra apresenta uma sequência de três epígrafes, cada qual abrindo uma das partes do livro, trazendo em si a essência temática a ser encontrada no conjunto de poemas, descortinada logo em seguida. Para o prefaciador, com o recurso das epígrafes, Roberto Pontes consegue dois resultados poéticos condizentes com a tônica, o objetivo reflexivo e a concepção a respeito do tema central de *Lições de Tempo*: i) se unificadas, podem compor um único poema representativo de todo o processo existencial proposto ao longo das três partes correspondentes a passado, presente e futuro; ii) se consideradas separadamente, como poemas individuais, cumprem a função de um modo poemático, o do epigrama, caracterizado por breve inscrição poética sintetizadora de um pensamento profundo, a conduzir o leitor a uma reflexão detida, como quem, literalmente, toma nota de alguma "lição" a ser aprendida.

Na abertura da primeira parte, temos a "Epígrafe primeira": "O processo temporal de uma vida/ se descobre no tempo absoluto." (PONTES, 2012, p. 26). Neste texto, o poeta deixa claro, desde já, a sua concepção de tempo unitário, entendido como um todo a ser percorrido ao longo da existência. Os versos registram a ideia de existir como projeção, portanto, como um desenrolar sempre para diante, até a consumação do trajeto. Enquanto o vetor existencial não encontra o ponto final, não é possível dar cabo do processo de uma vida.

Na epígrafe, como vemos, inferimos as concepções de tempo unitário e de processo existencial que se inicia e se alonga com diferentes experiências vivenciadas pelo

sujeito, fabuladas pelos dezenove poemas da primeira seção, na qual encontramos o eu lírico reflexivo sobre sua origem, seu processo de amadurecimento e descobertas. Conforme Jandir Santos e Vinícius Brasil, trata-se de "um eu-lírico extremamente preocupado de como se deu, se dá e se dará sua existência no mundo." (SANTOS; BRASIL, 2022, p. 218). Por sua vez, Cintya Oliveira assim nos dá a entender a primeira parte da obra:

> [...] *Lições de Tempo* inicia contando a gestação humana, o primeiro passar do tempo ainda no útero. Depois, a convivência com a natureza e o crescimento do ser junto a ela, para, no fim da primeira seção do livro, ser trazida a ideia de envelhecimento e a consciência da morte, símbolos do passar do tempo. (OLIVEIRA, 2022, p. 112)

A sequência dos textos e das partes evidencia o desenrolar dinâmico da vida e, à medida que avançamos na leitura dos poemas, compomos um trajeto existencial, nele acompanhando toda a potência transformadora do tempo. A perspectiva de percurso está fortemente pulsante em *Lições de Tempo*. Para descrevê-la, Cintya Oliveira faz uso de um termo próprio da narrativa — contar —, pois apesar de estarmos diante de composição indubitavelmente lírica, não nos escapa o sentido progressivamente linear e cronológico do conjunto dos poemas. Assim, temos um eu lírico não apenas a nos confessar o próprio íntimo com suas reflexões, dores e medos existenciais, mas também a nos contar o seu percurso de vida que, ao final do dia, é o mesmo nosso: ser gerado e capturado por Cronos, amadurecer sob sua constante vigilância e sucumbir à sua fome insaciável que nos devora.

Na perspectiva de Santo Agostinho (2002), a noção linear de tempo é construída no presente, único modo efetivo de tempo, do qual derivariam passado e futuro, meras virtualidades somente representáveis pelos recursos da lembrança e da expectativa: "Verá então que o passado é compelido pelo futuro, que o futuro nasce do passado, que passado e futuro têm suas origens e existências naquele que é sempre presente. (AGOSTINHO, 2002, p. 336, § 13). Na esteira deste pensamento agostiniano, a obra ora analisada dá-nos um eu lírico fincado em um momento presente a partir do qual recorre — na primeira parte — às suas reminiscências, para recompor aos nossos olhos o seu passado existencial. Tendo por epígrafe o anúncio do processo de existir dentro de um tempo absoluto, mergulhamos nas lembranças de um passado, ao longo do qual somos levados a conhecer a origem e o desenvolvimento de um sujeito lírico que, pela própria conjugação verbal pretérita — fui — pressupõe a mudança do eu, fazendo-o diferente de seu atual estado. Destarte, mudança é também aspecto inerente ao existir, pois sem ela nada se alteraria, ou seja, não haveria movimento; por conseguinte,

seria impossível falar em processo, progresso ou percurso temporal na abordagem de *Lições de Tempo*.

Diante disso, vale conferir o poema transcrito a seguir, com o qual se inicia a obra, o ponto de partida do vetor existencial da voz poética. Trata-se do poema I da primeira parte:

> Fui uma invenção do sortilégio
> Exercido sobre os sais da natureza.
> E onde havia o pó
> Vingou a chama,
> Uma gota sumarenta
> De energia.
> Era o próprio tempo a gerar-se.
> Assim se abre um botão de rododendro.
>
> (PONTES, 2012, p. 28)

Estamos no ponto original da vida, diante de um fenômeno eclodindo ainda tão inicialmente, que é apenas abstração, quase um encantamento, uma maravilha — daí o termo sortilégio — em busca de materialização. Esta acontece na conjunção dos "sais da natureza" — referência à constituição biológica do homem —, através da energia inventiva aludida no primeiro verso. Assim, a força energética que o poeta denomina "chama" age sobre uma espécie de pré-criatura e provoca naquela composição elementar já ocupante de um espaço, o despertar para a existência: "E onde havia o pó/ Vingou a chama". Na concepção do eu poético, esse é o momento no qual o tempo passa a também existir: ele está vinculado à existência a partir de quando esta surge, conforme também concebe Agostinho (2002), ao refletir sobre a impossibilidade de haver tempo na eternidade ou no caos anteriores à criação.

Na conjunção dos sais, o sortilégio inventivo é o tempo em devir ainda enquanto energia prestes a entrecruzar-se com o espaço e, então, gerar a vida. Esta convergência é premissa fundamental para a composição ponteana e, por isso, naturalmente proclamada já na abertura do livro com esse poema. Dessa maneira, o texto ilustra a criação do ser e do tempo — simultâneos, como temos demonstrado —, em um processo que vai do "não-ser" para o "ser", concluído no último verso, quando o poeta evoca a imagem de um botão de rododendro. Analogamente, o eu poético também se torna criatura e, inserido definitivamente na existência, assume a condição de ser.

Além de sugerir a materialização do ente, a alusão ao vegetal permite tecermos outras duas considerações: em primeiro lugar, ao se comparar com o botão de uma flor, o

poeta admite a aproximação analógica entre a sua essência e a de toda a natureza. O eu é mais uma criatura do espaço-tempo como é todo "rododendro", e a ideia de flor pode ser interpretada como representação da criação, da natureza, do mundo; logo, é possível inferirmos a ocorrência de uma metonímia nesse verso, que considera a parte — rododendro — pelo todo — natureza, mundo. O surgimento dessa analogia no primeiro poema do livro sinaliza, a nosso ver, a pan-integração que se dará na terceira parte, quando o eu poético transcender sua condição temporal e alcançar a comunhão com os elementos naturais, em uma espécie de eternização na matéria. Com isto, *Lições de Tempo* coloca poeta e natureza em mesmo nível existencial — entes dados pela convergência espaço-tempo —, e cuja comunhão plena fará o eu lírico capaz de saltar o ponto final do vetor de sua existência e retornar à vida em sua forma elementar.

Em segundo lugar, a imagem da flor por si só costuma estar associada à passagem do tempo, por sua característica de fragilidade e perecibilidade, que enfatizam sua curta existência. A flor é elemento belo, porém, vulnerável à passagem do tempo que, no seu caso, é extremamente fugaz, portanto, é símbolo da "instabilidade essencial da criatura, votada a uma perpétua evolução, e, em especial, símbolo do caráter fugitivo da beleza." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 500). Por isso, ao traçar o comparativo de si com esse elemento, a voz poética deixa notar a duração efêmera de seu próprio existir; a consciência disso, como vemos, é alcançada desde o primeiro instante de vida, e posta no primeiro poema do livro.

A simbologia da flor como elemento efêmero a torna uma imagem apropriada para representar o *tempus fugit*, sobretudo porque é frequente sua ocorrência nesse contexto temático desde a tradição ocidental clássica com um Horácio, por exemplo. Por sinal, conforme nos adverte Francisco Achcar (2015), o *Carpe diem*, gênero tópico ao qual se liga o *topos* da fugacidade do tempo, tem no verbo *carpere* — colher — a correspondência com o ato de coletar as flores antes que elas feneçam.

Destarte, a presença da imagem da flor desde a abertura de *Lições de Tempo* aponta para o aspecto passageiro inerente ao tempo, perspectiva sob a qual o tema será abordado na obra. Sendo ele um percurso linear com passado, presente e futuro, composto por inúmeras mudanças ao longo do processo existencial, é também velozmente fugaz, inapreensível e incontrolável. Com sua passagem, toda matéria se altera e se deteriora em um ritmo aparentemente mais rápido do que o desejado por nós, que julgamos sempre insuficientes determinados intervalos de tempo desfrutados ao longo da vida, como é o caso da juventude, um dos valores representados exatamente pela flor. O vegetal, dessa maneira,

está ligado às ideias de novo, belo e jovem. Do mesmo modo que Roberto Pontes o menciona no contexto do princípio da existência, encontramo-lo na tradição lírica ocidental em outras manifestações convergentes, conforme aponta Jack Brandão:

> Mais do que dar prazer aos sentidos, as flores demonstram, por meio de sua beleza, a efemeridade da vida. Não à toa é uma das imagens mais empregadas nos Seiscentos, cuja origem não se encontra no período, mas retoma tanto a tradição clássica, como em Virgílio, quanto a bíblica: "Os dias do homem são como a relva, ele floresce como a flor do campo. Roça-lhe um vento, e já não existe" (Sl 103, 15-16). (BRANDÃO, 2016, p. 109)

Como sugere Brandão, o Barroco é exemplo nítido da reflexão humana universal antiga sobre a fugacidade do tempo, observação reforçada por outra de Elizabeth Dias Martins, ao afirmar: "naquela época de extremos foi que o homem mais temeu o fluir temporal e a fugacidade da vida" (MARTINS, 2013, p. 150). Tendo em vista tais considerações, na poesia de Gregório de Matos, o simbolismo da flor, aqui a rosa, aparece com o indicativo de brevidade e de beleza. É o caso do soneto "À morte de d. Teresa...", do qual destacamos as seguintes passagens:

> [...]
> Vida de flor, aonde se antecipe
> Aos anos a gadanha coroada.
>
> Morrer de flor é morte de formosa,
>
> [...]
> Nácar nasceste, e eras fresca rosa:
> O vento te murchou, e és rosa seca.
>
> (MATOS, 2010a, p. 344)

Neste poema, dona Teresa nos é apresentada como jovem mulher ceifada precocemente pela morte. Teve uma vida tão breve quanto a de uma flor arrancada repentinamente do canteiro; no entanto, embora essa ocorrência seja digna de lamento, vale notar que a adjetivação — "de formosa" — para esse tipo de morte leva-nos a inferir que, apesar da lástima, o fato possibilitou-lhe um fim belo porque ainda conservava consigo a juventude.

Os dois últimos versos do poema lembram-nos ainda que, mesmo diante da morte prematura, o tempo continua agindo e transformando de maneira negativa toda matéria. Dessa forma , instaura-se o par de versos antitéticos com os quais o poeta finaliza o soneto,

caracterizados pela oposição das cores e do estado físico antes e depois da morte da rosa/Teresa: o nácar é qualidade do que é corado, possui tom rosado e remete ao sangue que ruboriza a pele, entendido no senso comum enquanto sinal de boa saúde; logo, associado ao frescor da juventude. Enquanto isso, a murcha e o ressecamento da pétala ou da pele são a ausência da vitalidade e denotam o definhamento da beleza e do corpo, perante a passagem do tempo.

Semelhante é o procedimento adotado pelo poeta em "1º Soneto a Maria dos Povos", cujos tercetos assim dizem:

> Goza, goza da flor da mocidade,
> Que o tempo trata a toda ligeireza,
> E imprime em toda flor sua pisada.
>
> Oh não aguardes, que a madura idade,
> Te converta essa flor, essa beleza,
> Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.
>
> (MATOS, 2010b, p. 130)

Nestes versos, repete-se a associação simbólica entre flor e jovialidade, representando a vida em seu estágio inicial, cheia de vigor, mas, desde já ameaçada pelo ligeiro passar do tempo, pois a juventude, como a flor, é fase breve e instável da existência. A mácula sofrida pelo vegetal é a degeneração do tempo sobre a beleza física da juventude, e da mesma maneira, no poema anteriormente citado, Gregório de Matos enfatiza o processo pernicioso do tempo, tomando imagens relacionadas à morte — pisada, cinza, pó, nada — e as contrapondo às ideias de beleza e de vitalidade veiculadas pelo símbolo em referência. Estoicamente, por fim, o eu lírico aconselha em tom de quase apelo — "Oh não aguardes" — à interlocutora desfrutar de seu momento de beleza, pois, sendo ele breve, dará lugar ao seu indesejável, mas inevitável contrário.

A composição opositiva, como sabemos, muito própria da estética barroca, expressa nitidamente as preocupações humanas em relação à temporalidade, pois ela nos confronta a todo instante com a degradação física a que estamos suscetíveis. Mesmo não restrito à referida estética, o embate de contrários no âmbito existencial constitui tônica fundamental das composições do período. Isso chega ao extremo da instauração de paradoxos, em que os contrários não apenas são mencionados, como ainda travam uma relação de coexistência e simultaneidade, recurso abundantemente explorado pelo poeta barroco aqui citado: "Nesse trabalho de confronto e fusão de opostos, Gregório mostra-se hábil na espécie

de alquimia dos contrários com que Gérard Genette caracterizou a ‘fórmula da ordem barroca’, sua ‘dialética fulminante’.” (WISNIK, 2010, p. 29). Residualmente presente na obra de Pontes, este traço manifestar-se-á sob a forma do paradoxo “viver é morrer”, adiante tratado como um dos aspectos do *tempus fugit*.

Retomando a imagem da flor, destacamos mais uma ocorrência dispersa na tradição lírica, desta vez em “A vida duma rosa”, poema do livro *Rosipedra* (1968), publicação de estreia de Carlos Alberto Bessa, poeta brasileiro da Geração-60. Na composição, a voz poética atribui à rosa o conflito entre vida e morte, através de um oxímoro que representa a condensação dos contrários existenciais. Embora associada positivamente ao viver, a rosa traz em si, desde sempre, a marca da finitude. Leiamos:

a vida duma rosa
é o contrário
de sua própria vida

quando a rosa nasce
nasce com ela
a sua própria morte

(BESSA, 2006, p. 43)

A brevidade do existir é notadamente reforçada na curta extensão do poema: duas estrofes de três versos, com livre metrificação e ausência de rimas, recursos que dão à leitura certa fluidez. Vale destacar, também, a relação entre o primeiro e o último verso do poema, a expressarem o par opositivo paradoxalmente inerente à rosa, sugerindo o processo linear do tempo: o nosso vetor existencial; de um ponto a outro, da vida à morte.

Além da origem concomitante da vida e do tempo, a primeira parte de *Lições de Tempo* aborda ainda o desenvolvimento e o amadurecimento do sujeito lírico, com seu despertar de consciência para a morte, conforme Cintya Oliveira (2022) conclui. Destarte, no poema VII, encontramos um sujeito lírico diante de sua própria transformação expressa por uma “mancha” em sua ingenuidade:

Fui a mancha branca da minha inocência,
Equivalendo ao céu sujo de anil.
Eu não sabia se trazia o timbre:
mau selo da candura — coisa boa;
ou se o bom anjo do inferno —
a coisa má.

(PONTES, 2012, p. 40)

No primeiro verso, a mancha na inocência é o processo de transformação iniciado na interioridade do próprio sujeito poético. O processo de despertar da consciência é a causa interna de um existir participante no mundo. Isto se dá quando o eu adquire o discernimento entre o Bem e o Mal, princípio-guia de sua existência. Aliás, o Bem e o Mal são compreendidos pelo eu poético como valores com os quais o sujeito já nasce marcado, herdando-os — traço de mentalidade? — e levando-os adiante. É o rompimento do véu da ingenuidade. No entanto, a existência não é um processo maniqueísta, no qual podemos dividir tudo de maneira simplificadamente antitética.

Para dizer isso, o poeta lança mão novamente do paradoxo nos três últimos versos, quando relaciona pares de contrários: "mau selo - candura" e "bom anjo - inferno". Dispensando qualquer ideia de absoluto em relação às certezas da vida, o eu lírico deixa expressa sua compreensão de nem tudo estar reduzido a polos. Como espaço e tempo, os valores existenciais também se cruzam e se misturam e, assim, Bem e Mal são copartícipes na construção identitária do ser em amadurecimento, processo evidenciado no poema VIII, imediatamente subsequente:

> Contive em minhas mãos
> Todo o silêncio,
> Até dormir,
> Sonhar pesadamente.
> E então fugiu de mim
> A borboleta,
> A mancha branca daquela inocência.
>
> (PONTES, 2012, p. 42)

Neste poema, a imagem da borboleta tem significativa relevância, pois com ela consolidamos os sentidos de transformação e despertar identificados no texto anterior. Como notamos, ela é a própria mancha branca no céu do eu lírico, cujo significado associamos, há pouco, ao processo de transformação do sujeito, diante da compreensão de si no mundo e, consequentemente, diante da passagem temporal.

A partir desses considerandos, a constituição simbólica do par de poemas VII e VIII evidencia a presença do que o antropólogo Gilbert Durand (2012) chamaria, no âmbito do imaginário, de "esquema ascensional", pois observamos o processo do despertar de consciência representado por imagens que remetem ao significado de elevação, notadamente o céu, o anjo e a borboleta alçando voo. Segundo o autor francês, quando temos um conjunto de imagens aproximadas por seu teor semântico, ocorre uma "coesão psíquica", aglutinadora

desses símbolos sob um mesmo traço emocional — neste caso, o esquema ascensional — expresso por uma imagem-síntese, ou arquétipo. Aqui o arquétipo seria a asa, instrumento responsável por fazer voar, passa a simbolizar a possibilidade de mudança de nível do ser, daí a relação por nós estabelecida com a tomada de consciência do eu sobre sua própria existência e a passagem do tempo. Com esse processo, o sujeito não é mais o mesmo e está "maculado" pela mancha que rompe sua ingenuidade. Relativo a isto, encontramos em *Imagens e Símbolos* (1979), de Mircea Eliade, o seguinte comentário:

> Com efeito, o simbolismo da ascensão significa sempre o rebentamento de uma situação "petrificada", a ruptura de nível que torna possível a passagem para um outro modo de ser; no fim de contas a liberdade de se "mover", isto é, de mudar de situação, de abolir um sistema de condicionamento. (ELIADE, 1979, p. 8)

Um arquétipo nem sempre estará evidente no texto, sendo sua inferência feita pela constelação de símbolos. E no caso do par de poemas em análise, a asa surge de maneira sutil, através das imagens do anjo e da borboleta. Esta última, aliás, consiste em simbolismo bastante fértil, pois além de estar ligada ao sentido da elevação e tomada de consciência, devido a seu pertencimento ao esquema ascensional, liga-se ainda ao valor de passagem do tempo pela natural capacidade de metamorfose da lagarta, seu estado original.

Se a ascensão está relacionada à ruptura de nível de conhecimento, conforme inferimos de Eliade (1979), a borboleta sintetiza este sentido e acrescenta o significado de transformação decorrente da passagem do tempo. Logo, a borboleta do poema é duplamente significativa: ao passo que se direciona para o alto, voando, demonstra que este é um estágio da existência alcançado com o desenrolar do tempo, afinal, somente depois de sua transformação, a ela é possível alçar voo e elevar-se. Por decorrência, a passagem temporal vem carregada de valor positivo em termos de ganhos inerentes à maturidade do sujeito. E no caso específico do par de poemas referido, isto se dá pelo alcance de entendimento que o eu passa a ter deste ponto em diante, haja vista nos poemas subsequentes evidenciar-se a noção consciente de velhice como fator desencadeado pela ação detratora da temporalidade.

Se a borboleta materializa esse alcance de consciência, podemos vê-la como representação também da interioridade do sujeito lírico, adormecido pesadamente, enquanto lhe escapa o ser alado. O adormecimento reforça a simbologia da metamorfose como processo de transformação, assemelhando-se à lagarta que se fecha no casulo e, uma vez transformada, abandona-o e desperta para nova existência. Metaforicamente, a mão que inferimos abrir-se durante o sono, é o rompimento da crisálida; ocorre aí uma libertação da interioridade do eu

poético, deixando para trás o ser que já foi, como acontece com o eu lírico de Fernando Pessoa, no poema "I" da seção "Novas Poesias Inéditas", de sua *Obra Poética* (1974): "A criança que fui chora na estrada./ Deixei-a ali quando vim a ser quem sou" (PESSOA, 1974, p. 424). Isto nos remete também ao "Rondó do adeus" do poeta francês Edmond Haracourt, cuja primeira estrofe declara:

> Partir é morrer um pouco
> Para tudo o que se adora:
> Por toda parte, a toda hora,
> Deixa-se a alma, pouco a pouco.
>
> (HARACOURT, 2009, p. 137)

Esses exemplos permitem-nos, por fim, aproximar no campo simbólico, sono profundo e morte, cuja construção imagética converge para a da borboleta com seu significado de renascimento:

> Outro aspecto do simbolismo da borboleta se fundamenta nas suas metamorfoses: a crisálida é o *ovo* que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressureição. É ainda se se preferir, a saída do *túmulo*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 187)

Na esteira do que vimos observando em "Tempo do fui", temos o surgimento do eu nos primeiros poemas, seguido pela tomada de consciência, ocorrida quando se abandona um estágio pré-consciente e se entende inserido em um processo temporal, cujos efeitos são notados a partir daí. Em outras palavras, o eu pré-consciente morre e, transformado, renasce consciente de seu processo existencial no tempo.

Em síntese, a borboleta está associada a dois valores fundamentais: mudança e efemeridade, e isso se justifica não somente no plano simbólico, mas também na realidade material, pois esse ser tend a viver pouco, como é o caso da "borboleta-monarca" — *Danaus plexippus* —, cuja média de vida, segundo informações do Borboletário de São Paulo, varia entre duas e seis semanas. Em algumas gerações, a marca pode chegar, no máximo, a quarenta semanas, devido a intervalos de hibernação durante seu fluxo migratório. Por essa existência curta e marcada de transformações, os valores motivados no simbolismo da borboleta levam-nos a associá-la ao *tempus fugit*, o *topos* principal de *Lições de Tempo*. Com a sua imagem, passamos para a fase do envelhecimento como o sinal mais característico da ação detratora do tempo, referida no poema XI, antes citado, demonstrando no primeiro verso a constatação

surpresa da chegada da velhice, expressa como descoberta: “Fui a descoberta dos rostos enrugados” (PONTES, 2012, p. 48). O instante aludido é marco na existência do indivíduo que se percebe transformado pelas alterações provocadas pela passagem temporal revelada pelas rugas deixadas no rosto do sujeito.

A relação entre as marcas do rosto e a passagem do tempo denotam o aspecto de desgaste do corpo humano ao longo da vida, por isso, destacamos a imagem da ruga como outro símbolo da fugacidade do tempo e uma das poucas certezas aprendidas pelo eu lírico sobre o futuro: o envelhecer é inevitável e é parte do processo existencial. Por isso, ele afirma em outro ponto do mesmo poema: “Aprendi que o vinco marca o homem” (PONTES, 2012, p. 48).

No poema XII, a concepção de tempo passageiro associado ao envelhecimento é reiterada com a noção bergsoniana de “duração”:

> Assim, diante das lembranças mortas,
> Pude saber conter-me em durações.
> Podia ver
> O meu retrato ido
> Dependurado nos rostos enrugados.
>
> (PONTES, 2012, p. 50)

Nos dois primeiros versos, a noção qualitativa da perspectiva de Henri Bergson (2020) sobre o tempo evidencia-se na consideração da existência como fluxo contínuo, caracterizado pela sucessão de vivências experimentadas, das quais restaram apenas o seu “traço durável”. Esta expressão de Bergson (2020) refere-se à sensação de encadeamento que nos causa a passagem do tempo, e é mero produto da memória, cuja capacidade de síntese permite-nos reter o essencial dos fatos vividos, dispondo-os em sequência no espaço.

Quando o eu lírico do poema descobre-se contido nas durações, quer-nos dizer que compreende seu passado como um fluxo de vida organizado por suas lembranças, na forma de um percurso traçado, mas cujos eventos ao não poderem permanecer, tornam-se apenas representação — a qual fazemos ordinariamente através da língua, das imagens ou gestos — e são virtualmente resgatados para o presente. O eu lírico ponteano faz isto pelas “lembranças mortas”, através das quais representifica seu percurso existencial e toma ciência de haver o tempo passado para si, ao notar o próprio envelhecimento refletido nos rostos enrugados alheios, conforme denotam os dois últimos versos. Desse modo, concluímos o percurso da primeira parte de *Lições de Tempo*, organizada em três pontos principais:

surgimento do ser e do próprio tempo; amadurecimento e consciência do existir; e, por fim, a constatação do envelhecimento a fazer parte da ação do tempo. Assim, nos introduzimos na segunda parte do livro, “Tempo do Sou”, no qual se consolida a compreensão do eu lírico considerado sujeito inserido no processo de existência e, como tal, vulnerável à afetação do tempo.

Indo além da mera compreensão de si mesmo nesse processo, em determinados poemas da segunda parte, o eu ponteano assume a postura interessada no enigma da temporalidade, diante da qual se coloca como seu decifrador. E toma isto por ofício poético. Nesse contexto, surge outra perspectiva de voz lírica, que poderíamos chamar de um “eu-tempo”, em cujos poemas inferimos a voz do próprio Crono revelando-se para nós e, por vezes, confundindo-se com o próprio “eu-poeta”.

Se a primeira epígrafe anunciou a vida como percurso temporal, na abertura desta seção do livro, deparamo-nos com a “Epígrafe segunda”, cujo foco é a vida em pleno curso: “O jarro do qual brota a flor ausente é o vazio/ do nosso coração.” (PONTES, 2012, p. 68). A conjugação dos verbos demonstra estarmos agora no centro do vetor existencial, o presente, o “Tempo do sou”. É o instante do que efetivamente acontece. Dele deriva o passado e, por ele, é possível projetarmos o futuro. Em ambos os casos, o produto é sempre diferente daquilo posto no agora, como nos ensina o mobilismo universal heraclitiano, segundo o qual tudo está em constante mudança, princípio fulcral do tempo. No entanto, mudar não significa o apagamento total das coisas e dos seres. É possível, já o vimos no caso do passado, reter o essencial dos eventos por meio da memória, capaz de resgatá-lo em alguma medida para o presente.

Mas, sabemos, o presente é tão inefável quanto os demais modos de tempo. Embora Agostinho (2002) o considere o modo mais adequado de referência temporal — inclusive nomeando os demais a partir da perspectiva do presente: presente dos fatos passados e presente dos fatos futuros —, Aristóteles (1995) lembra-nos de que a natureza do agora é absolutamente fugaz, sendo sua extensão tão ínfima, que mal o instante se atualiza, já se torna passado. Isso ocorre porque, sendo ponto a ligar um tempo que termina a outro que começa, está sempre contaminado da virtualidade do passado e do devir. Por conseguinte, não é possível conceber o presente de maneira estática, mas múltipla: “[...] o agora é um fim e um

começo do tempo, mas não do mesmo tempo, e sim o fim daquele que passou e o começo do que está por vir." (ARISTÓTELES, 1995, p. 284, §222b, tradução nossa)[56].

Assim, entendemos a proposição epigramática a abrir o "Tempo do Sou" como uma representação do agora inefável que é a existência, pois a flor que brota — notemos o modo verbal presentificador — já está ausente, ou seja, é passado: o presente seria feito de instantes que já nascem imediatamente obsoletos, deles restando apenas o traço durável retido pela memória e pelos afetos. Daí se justifica a imagem do coração como receptáculo do vegetal nascido, e cuja analogia com o jarro remete a valores de claustro e de interioridade, segundo a concepção de Gilbert Durand (2012). Por isso, tendemos a considerar a flor mencionada no texto como expressão das vivências subjetivas do eu poético, que, como eventos dados em determinado "agora", desaparecem e permanecem apenas em reminiscências.

E estando ligado às vivências subjetivas, o simbolismo da flor finda por reafirmar sua associação à passagem temporal, constituindo-se uma referência para a efemeridade da vida. O presente, enfim, é vazio porque nada permanece em sua inteireza, somente fica a ideia dos fatos ou coisas na intensidade de sua duração. A flor ausente equivaleria às "lembranças mortas" do poema anterior. Assim, se na primeira parte de *Lições de Tempo* o eu percebe a temporalidade e sua ação sobre nós, na segunda veremos desenvolver-se esta constatação, por exemplo, através da autoproclamação do eu poético como decifrador do enigma do tempo. Vejamos o poema IV de "Tempo do Sou":

> Como reter
> Como suster o grito
> Ao encontrar uma palmeira morta?
> Aí é que se dá o meu ofício:
> Dar os limites certos do incerto.
>
> (PONTES, 2012, p. 76)

A imagem da palmeira morta representa o enigma existencial com o qual a voz poética depara-se e ao qual tenta decifrar. O elemento herbário pode assim ser considerado porque, em diferentes culturas, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2022) mencionam, a árvore significa a própria vida, estando relacionada aos processos de nascimento, amadurecimento, morte e regeneração. Seu movimento ascendente de

[56] "[...] el ahora es un fin y un comienzo del tiempo, pero no del mismo tiempo, sino el fin del que ha pasado y el comienzo del que ha de venir."

crescimento e sua consequente disposição vertical dinamizam conjuntamente o que os autores do *Dicionário de Símbolos* (2022) chamam de "três níveis do cosmo", isto sugerindo assim uma integração da totalidade da natureza: terra, ar e céu:

> A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem: ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano. Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 132)

Estar diante da árvore é divisar o percurso existencial do qual ela é a síntese. Quando a árvore está morta, somos tomados de espanto porque nos lembramos da finitude da existência que é um fato limitado pela força misteriosa do tempo.

E, como vimos, pensar na finitude é pensar na morte, nosso medo primal, experimentado pelo eu poético nos três primeiros versos, quando nos revela sua vulnerabilidade perante o fato constatado: o morrer. Assim, tomado pelo espanto, o eu se defronta com o caráter efêmero dos seres e a consequente possibilidade de sua anulação pelo processo temporal. Afinal, sendo a árvore notável símbolo do ciclo da vida, é inevitável a analogia dela com o próprio sujeito.

Nas bordas da existência — nascimento e morte — estamos limitados pelo tempo que se inicia e que termina para cada ser. É por isso que o poeta, autoproclamado um decifrador do enigma existencial, finaliza o poema reforçando uma concepção vista por nós em Agostinho (2002), segundo a qual nosso existir se desenrola no tempo, cuja extensão é incerta, mas indubitavelmente limitada.

Diante disso, o ofício do poeta é o de falar sobre nossa limitação dentro de um tempo cujo fim não nos é dado a conhecer previamente e que, portanto, assola-nos com a sua intangibilidade. Nessa busca pela decifração do enigma, o eu concede espaço no poema XIII para que o próprio tempo se projete e se revele como a fonte vital de tudo o que ele cria e controla:

> Sou a fonte do meu próprio criado,
> Pois de mim saem fantoches
> E fantasmas.
> Alguns bem nascem vivos

> E outros, mortos,
> E cada ficção
> É minha fada.
>
> (PONTES, 2012, p. 94)

No poema surge a ideia do tempo onipotente a nos remeter à conformação mítica de Crono, deus tirano que tudo pode contra toda criatura. Seu poder é tanto que está representado no poema através do manipulador de fantoches, cuja imagem denota o controle absoluto do tempo sobre os homens, meros bonecos atados por imperceptíveis fios às mãos de Crono. A propósito, os fios geram ainda outra via de leitura porque remetem às Moiras, três deusas da mitologia grega responsáveis pelo destino de cada ser, através do tecer e do cortar o "fio da vida". Sua autoridade submete homens e deuses e, na *Teogonia*, Hesíodo assim as descreveu:

> Cloto, Láquesis e Átropos, que dão aos seres, desde o seu nascimento, tanto o bem como o mal, perseguindo as transgressões de homens e deuses. Essas deusas jamais descansam de sua cólera terrível, até levar a punição dolorosa àquele que erra. (HESÍODO, 2010, p. 34, § 217 – 225).

Conforme a mitologia grega, Cloto é responsável por tecer o fio da vida, o qual Láquesis puxa e enrola, enquanto Átropos encarrega-se de cortá-lo na altura que decidir conveniente, interrompendo de modo abrupto a existência vinculada àquele fio. Isso faz as Moiras estarem relacionadas à temporalidade porque depende de seu tríplice trabalho o surgimento, o percurso e a limitação da vida. Nesse caso, existir também está metaforizado por um ato de artesania envolta no mistério sobrenatural, em que a origem da vida é fruto fabricado pelo tempo no seu cruzamento com o espaço. Assim, entendemos que cada "ficção", ou seja, cada história gerada sob o signo de Crono é considerada um produto de seu encantamento, uma maravilha sua, daí o termo "fada", apontando para o mesmo campo semântico condizente a "sortilégio" presente em "Fui uma invenção do sortilégio" (PONTES, 2012, p. 28), no poema I da primeira parte de *Lições de Tempo*.

A relação entre o ato criador de vida e o âmbito do maravilhoso é verificada também na cultura judaico-cristã, segundo a qual toda criação é resultado da artesania milagrosa de um deus onipotente, Javé, cuja palavra é suficiente para gerar em toda a sua complexidade qualquer ente ou forma de vida, conforme relata o livro de *Gênesis*: "Deus disse: 'Que a terra produza seres vivos conforme a espécie de cada um: animais domésticos, répteis e feras, cada um conforme a sua espécie'. E assim se fez." (GÊNESIS, 1: 24). Ainda

mais próxima da ideia de artesania maravilhosa está a feitura do próprio homem, modelado, segundo o mesmo livro bíblico, a partir da argila tocada pelo sopro divino.

Por sua vez, no poema XIV, temos a fusão do eu-tempo com o eu-poeta. Ambos são agora, conjuntamente, os decifradores e a fonte do próprio enigma:

> A imaginação é minha fortaleza
> Cercada de muralhas com seteiras.
> De lá eu lanço versos e palavras
> Grávidas de muito devaneio,
> Pois sou a fonte do meu próprio criado.
>
> (PONTES, 2012, p. 96)

O ato criativo funde poeta e tempo. Em ambos está a fonte de sua criatura, pois se o tempo é o criador da vida, o poeta é o da palavra que a expressa. Com o poder da poesia, o eu-poeta eleva-se à condição de soberano, nitidamente aludida nas imagens que remetem às alturas — fortaleza e muralhas —, de onde dispara suas "palavras-flechas". Como vimos há pouco, as imagens de elevação sugerem a tomada de consciência do sujeito e, nesse contexto, permite-nos associar isto à consciência da temporalidade que, neste ponto da obra, é inferida pela fusão entre o decifrador e o próprio enigma. Temos, então, um sujeito que, envolvido e atravessado pelo tempo com ele se confunde.

Este tipo de fusão aparece também em Ferreira Gullar, especificamente no poema "Extravio", e dessa vez, o resultado do atravessamento do tempo no sujeito manifesta-se como uma transformação do eu em memória, aspecto da temporalidade caracterizado pela presentificação de um passado. Vejamos os seguintes trechos extraídos do referido poema:

> [...]
>
> Estou disperso nas coisas,
> nas pessoas, nas gavetas:
> de repente encontro ali
> partes de mim: risos, vértebras.
>
> [...]
>
> Extraviei-me no tempo.
> Onde estão meus pedaços?
> Muito se foi com os amigos
> que já não ouvem nem falam
>
> [...]

> Ah, ser somente o presente:
> esta manhã, esta sala.
>
> (GULLAR, 2010, p. 487)

Ao passo que se tornar memória é fazer-se presente em tudo, como mostra a primeira estrofe citada, é também assumir o risco de deixar-se apagar, pois sua permanência depende agora daqueles — os amigos — que começam também a morrer e, com eles, qualquer registro relacionado ao eu lírico. O silêncio em torno da memória da voz poética, expresso pelos amigos falecidos — "já não ouvem nem falam" —, dá-nos a ideia de sua anulação total, própria da morte, sugerindo uma dor atrelada à passagem temporal, cuja tentativa de amenização revela-se no dístico com o qual se encerra o poema, e no qual o desejo de eternização comparece na forma de um presente permanente e sem memória, porque alheio ao movimento e à mudança. Em suma, alienado da possibilidade da morte. Estagnado, portanto, em uma dimensão imóvel do tempo, o eu se sente, assim, tranquilo porque nada passa nem se apaga — inclusive ele mesmo — e o medo da morte é provisoriamente suspenso.

Voltando a *Lições de Tempo*, a integração da voz lírica com o tempo leva-nos à "Epígrafe terceira", com que se abre a última parte do livro, ao longo da qual se consolida a ideia de perenização, pois o eu, agora projetando o seu futuro, encontra na palavra poética uma forma de perpetuação. Embora seja necessário encarar a própria finitude em algum momento, a sua obra se impõe como o seu traço durável através dos tempos. Por meio dela, a voz lírica garante o registro permanente de existência.

Na terceira epígrafe, transformar-se na própria palavra poética é admitir a mudança, mas garantir a perenidade de si. Com tal expediente, a terceira parte do livro evolui no sentido de uma superação do tempo, pois, ao integrar-se à essência de sua própria poesia, o poeta desafia a temporalidade porque ultrapassa o ponto onde se encerra o vetor existencial e retorna às fontes mais elementares da vida, matéria-prima de sua poesia. Assim, a terceira lição da obra em comento, diz: "Eu me transformo para ter o prêmio de possuir/ perdidamente o tempo." (PONTES, 2012, p. 110).

Abrindo o "Tempo do Serei", o texto citado aponta para a morte ficcional do eu poético: transformação última e definitiva. Como é possível constatar ao longo dessa parte da obra, os poemas demonstram a condição futura de existência do poeta, definida por uma mudança essencial que lhe permite a plena integração com o cosmo. Disperso nas coisas mais

elementares da natureza, o poeta se sobrepõe ao tempo, conforme constatamos ilustrativamente no poema “XVI”:

> Os mais simples elementos
> Tê-los-ei comigo,
> Na sua exata precisão,
> Quer seja o fogo,
> A água, a terra, o vento.
> Serei a vida em sua voz primária.
>
> (PONTES, 2012, p. 142)

No mesmo diapasão do poema XV que o antecede, ao qual também já nos referimos em outro momento, aqui o poeta alude ao seu processo simbólico de transformação física, passando de uma existência corpórea para outra ao nível da essência das coisas, consistindo na perfeita harmonia entre os quatro elementos principais da natureza: fogo, água, terra e ar.

Ele, enquanto poeta, perenizar-se-á no registro de sua palavra — a fonte de toda criação, como vimos nos poemas XIII e XIV da seção anterior da obra. Recordemo-nos de que sua expressão é o registro da vida. Por isso, ao transformar-se na própria poesia, o eu lírico condensa em si a existência em sua forma mais elementar, concepção que remete a Empédocles (495 a. C. – 430 a. C.), segundo quem tudo o que existe é composto pela combinação desses quatro elementos ou “raízes” em determinadas proporções. Dessa maneira, justifica-se o último verso, no qual o eu poético autodenomina-se a “voz primária” da vida, fonte original de tudo o que há no mundo, e que estará registrada “Na página bem clara” (PONTES, 2012, p. 140), conforme também atesta o poema XV da terceira parte.

Assim, dá-se a transformação definitiva do eu, ao alcançar a condição de permanência através da integração de si com a natureza e, portanto, com a própria poesia, tornando esta o seu registro perene, e aqui não podemos deixar de relacionar essa espécie de continuação do eu a outro *topos* clássico, o *exegi monumentum*, cujas primeiras referências estariam relacionadas, segundo Francisco Achcar (2015), à eternização pela poesia de heróis, segundo seus feitos. Posteriormente, o sentido desse *topos* estender-se-ia ao âmbito da realização de obras artísticas notáveis, conferindo a seus autores a inscrição duradoura na história. Nos termos da poesia ponteana, compreendemos ser este *topos* um modo do eu se esquivar do apagamento causado pelo tempo, pois, embora lhe sobrevenha a morte material, permanecerá a sua essência poética.

Com isso, consolida-se o princípio de mudança inerente a toda existência que, como tal, dá-se no tempo, cujos aspectos de alteração e movimento são reiterados pelo poeta em "Epitáfio", última lição com a qual encerra o volume: "Ó tempo, ó meu próprio movimento,/ deixa comigo só metamorfose." (PONTES, 2012, p. 150). A escolha pelo epitáfio para moldar o último poema de *Lições de Tempo* está em perfeita convergência com todo o sentido da obra que vimos apontando, pois sendo um gênero textual relacionado ao contexto fúnebre, com ele o autor reitera o aspecto cultural do tempo enquanto agente vinculado à morte, compreensão comprovadamente presente no nosso imaginário.

Ademais, sendo o epitáfio inscrição gravada sobre a lápide do túmulo, cuja fixação tende a ser o último ato do rito fúnebre, encontrá-lo nesse ponto do livro nos põe diante da representação do temido evento realizado, aquele do qual tentamos fugir ao longo de toda a existência, nosso medo primal. O dístico com que se encerra o volume de *Lições de Tempo* é o ponto de chegada do vetor existencial, cuja inteireza anunciada na primeira epígrafe agora pode ser efetivamente contemplada, pois a linha do tempo sobre a qual o eu poético se movia está concluída e a lição final que reverbera a partir de então é a de que o tempo é a medida da mudança; esta, por conseguinte, é a do ser que pelo tempo é atravessado.

A única certeza sob o reinado de Crono é a inconstância da existência com tudo o que nela há, como também já atestaram outros poetas, como Gregório de Matos, quando afirma no último terceto de seu soneto "Inconstância dos bens do mundo":

> Começa o mundo enfim pela ignorância,
> E tem qualquer dos bens por natureza
> A firmeza somente na inconstância.
>
> (MATOS, 2010, p. 131)

Neste poema, questiona-se a existência dos "bens" do mundo, tendo em vista o seu caráter efêmero. Afinal, se a condição desses entes é a da breve duração, existir é tarefa vã; mesma inconformação tratada por Freud (2010) sob a forma de um desejo de imortalidade nutrido pelo ser humano, perante a constatação da transitoriedade das coisas e dos seres no mundo. No soneto mencionado, realçando o paradoxo entre a mudança e a "firmeza", é notória ainda a escolha estética do autor pelo modo poemático do soneto, cuja previsibilidade formal — com suas estrofes, métrica e cadência rítmica pré-definidas — estabelece o efeito de constância que se desejaria ter nas coisas do mundo, mas presente apenas na própria mudança.

O mesmo procedimento pode ser notado em Camões, em “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, cujo tema também trata do ininterrupto fluxo temporal com suas transformações sob a forma fixa do soneto. O poeta português relaciona de modo causal a mudança das vontades humanas à simples passagem do tempo, colocando este elemento no centro das alterações ocorridas nos homens e na natureza. Semelhantemente ao epitáfio ponteano, em Camões constatamos a resignação do eu poético com o fato de que as mudanças existem e simplesmente se dão, sem podermos fazer nada a respeito para impedi-las, a ver logo no primeiro quarteto:

> Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
> muda-se o ser, muda-se a confiança;
> todo o mundo é composto de mudança,
> tomando sempre novas qualidades.
>
> (CAMÕES, 2015, p. 81)

Nos três casos apresentados — Roberto Pontes, Gregório de Matos e Camões —, verificamos a convergência do sentido de temporalidade como fluxo ininterrupto de mudanças. O cotejo entre três poetas de séculos e lugares distintos leva-nos a considerar o fato apontado como demonstração do entendimento que associa temporalidade, mudança e morte a fazer parte de uma rede de relações possíveis no imaginário acerca do tempo, sintetizado pelo medo em torno de um elemento tão poderoso e passageiro. Assim, constatamos que todas essas noções e o sentimento de temor nascido a partir delas possuem a qualidade do que é residual, pois ultrapassam gerações, mantendo sua essência.

Lições de Tempo organiza-se em torno dessa ideia de fluxo e mudança, ou seja, seus poemas encerram a transitoriedade como cerne de sua poética, fazendo com que se associem, pelo tema, a uma série de outros presentes no repertório de diferentes literaturas e nos direcionem para a concepção de um tempo ameaçador e onipotente, cujo fluxo ininterrupto leva à mudança e impele o ser para a morte. Em Roberto Pontes, a convergência de sentido se realiza sob a forma do *topos* horaciano do *tempus fugit* e se expressa de diferentes modos, mas sempre partindo da noção de um tempo cruel e fugaz que nos apavora enquanto existimos.

Destarte, na leitura detida do livro de Pontes, identificamos três modos de realizar o *topos* em referência, que denominaremos aqui de aspectos, porque sintetizam o significado do *tempus fugit* através de determinadas imagens compósitas de um conjunto de ideias em torno do tema, a saber: i) Viver é morrer: consciência da finitude e dinâmica paradoxal do

tempo; ii) O tempo é a medida da mudança: degradação e envelhecimento; iii) Eu-tempo: a natureza cíclica e a eternização pela poesia.

Cada um destes aspectos está expresso no conjunto imagético definidor do tempo como elemento inapreensível, mas sempre presente e em perpétuo movimento de alteração e de deterioração, levando, primeiramente, ao grande paradoxo entre vida e morte, pois enquanto se vive, também se está morrendo (i), haja vista a degradação física contínua provocada pela temporalidade em tudo o que há (ii). Isto, aliás, dá-se de maneira tão intensa e rápida que somos tomados constantemente por um sentimento de brevidade da vida. Ter ciência desse fluxo é ter certeza do fim que se deseja adiar indeterminadamente. Na impossibilidade disso, resta, então, a tentativa de eternizar-se de algum modo, como através da palavra (iii), caminho encontrado pelo poeta de *Lições de Tempo*.

Os três aspectos observados por nós na obra de Roberto Pontes serão ilustrados separadamente nas próximas seções. No entanto, embora os tenhamos dividido, é válido ressaltar haver entre eles uma relação de complementariedade, pois é o seu conjunto de concepções sobre o tema principal da obra que conforma a rede de elaborações simbólicas e se constituirá no imaginário do medo acerca do tempo. Este temor encontra no *tempus fugit* sua síntese, pois nele se estabelece o sentido central de efemeridade buscado por Pontes, e dele derivam outros modos de expressão da temporalidade.

Para Francisco Achcar (2015), o efêmero está presente como tema na lírica desde muito, tornando-o o sentimento básico dessa vertente de poesia: “a lírica concentra-se no estreito limite do presente, na brevidade da canção, e tem o tom do sujeito.” (ACHCAR, 2015, p. 59). A recorrência do tema da efemeridade torna-o lugar-comum identificado pelo estudioso já em Arquíloco (680 a. C. – 645 a. C.), o mais antigo poeta lírico conhecido. Ao lado disso, o pesquisador explora ainda a etimologia da palavra *ep’ēmar*, empregada na *Odisseia* com significado de “sobre o dia”, para indicar o curso da existência ao longo de um dia, por ser este o intervalo de tempo dado pelos deuses para existirmos.

No entanto, conforme tratamos na seção destinada a discutir o *topos* literário, com Horácio a ideia de efemeridade, até então esparsa, ganha contornos mais robustos como *topos* efetivamente. Na sua poesia, o tema começa a aparecer de maneira mais claramente significativa, integrando uma lógica estrutural no poema a contribuir para o estabelecimento do gênero tópico do *Carpe diem*, sob o qual se realizam diferentes *topoi*, como o do *tempus fugit*, o do convite amoroso e o do *exegi monumentum*.

Segundo análise de Achcar (2015), a estruturação da poesia horaciana tem em seu centro a constatação da efemeridade associada ao percurso linear existencial humano,

contraposto ao processo cíclico da natureza. Nesse exercício reflexivo, o interlocutor é sempre advertido de ser preciso aproveitar a vida, dada a sua fugacidade:

> Seu esquema retórico [...] partiria de uma "cena" — uma descrição da natureza, correspondente a um modelo cíclico do tempo. Em seguida, uma "resposta" ou "reação" à cena — uma "visão", "percepção", *insight*, do caráter efêmero da existência humana, a que corresponde um outro modelo temporal, um modelo linear. Finalmente, uma "prescrição" — *carpe diem*, em suas várias formulações [....]. (ACHCAR, 2015, p. 97)

A tendência horaciana é a de conclamar seu interlocutor à prática estoico-hedonista para aproveitar os prazeres da vida, a notar pela análise supracitada. Já a constatação da efemeridade em outros poetas pode direcionar-se mais para um desengano ao modo português do que propriamente para um desfrute do momento vivido, segundo o próprio Achcar, pois nesses poetas o lamento da fugacidade do tempo sobrepor-se-ia à tentativa de aceitar a efemeridade e extrair dela o melhor enquanto for possível.

Não consideramos que a tônica de Roberto Pontes seja propriamente a de um desengano nos moldes portugueses, mas também não há nele nenhuma invocação para uma busca apressada pelo gozo pleno de uma vida ameaçada pela finitude desde sempre. O poeta, embora constate a fugacidade do tempo como sua face terrível e ameaçadora, fica muito mais próximo de uma atitude estoica, que aceita o funcionamento da natureza com suas fortunas e infortúnios, e por isso se coloca na posição de um decifrador do tempo, resignando-se à dinâmica imposta pela existência regida por Cronos. Até mesmo sua tentativa de eternização pela palavra, vista por nós como meio de escapar ao tempo, é também um modo de reconhecer somente em essência ser possível permanecer além do ponto final do vetor da vida; logo, não há vitória plena sobre o tempo.

Vejamos, portanto, a partir daqui como o *tempus fugit* ocorre na obra de Pontes através dos três aspectos mencionados: paradoxo temporal, mudança e eternização. Os poemas serão alocados de acordo com o aspecto mais relevante presente neles, o que não impede de fazermos menção aos demais quando julgarmos pertinente. No processo de análise também procuraremos traçar paralelos comparativos com produções de outros poetas, construídos a partir do aspecto em discussão, satisfazendo nosso intuito de comprovar, por fim, a presença de um resíduo de imaginário sobre o tempo na mentalidade ocidental.

6.1.1 Viver é morrer: consciência da finitude e dinâmica paradoxal do tempo

Quando nos referimos em seção anterior às matrizes mentais, chamadas por Le Goff de etapas, mencionamos a morte como a terceira delas. Pelo demonstrado, esta matriz mental suscita em nós duas atitudes: a crença na continuação da vida em uma transcendência ou o ato de ignorá-la na forma do "impessoal". Em ambos os casos, o objetivo é suavizar a realidade irremediável imposta pela existência, através da temporalidade, na qual estamos inscritos enquanto seres. A associação entre morte e tempo é basilar nas duas obras ponteanas em apreço nesta pesquisa, de tal modo que essa relação é explorada desde os primeiros textos de *Lições de Tempo* como um paradoxo na forma de um "nascer é morrer". Nos poemas V e VI da primeira parte, o poeta verbaliza esse embate de contrários da seguinte maneira:

> V
>
> Fui a interseção entre dois modos:
> O de ser posto no ventre
> Apenas sêmen;
> E o de existir indefeso
> Todo eu próprio.
> Havia, pois, espécie de limite
> Prolongado ao domínio do outro modo,
> Como se as raízes da semente
> Penetrassem nela mesma
> Ou vice-versa.
>
> (PONTES, 2012, p. 36)
>
> VI
>
> Querendo a vida
> Eu desejava a morte;
> E enquanto me expulsava
> O corpo quente,
> Soprava em mim um gelo glacial,
> Quem sabe a interseção entre dois modos.
>
> (PONTES, 2012, p. 38)

No poema V, evidenciamos a concepção do ser, através da ocupação de um espaço — o sêmen posto no ventre — e os lampejos do início de vida, dados pelo que o poeta chamou em alguns poemas de "sortilégio inventivo", e que possibilita a existência. Os dois modos, não-ser e ser, estão presentes desde o nascimento — "Fui a interseção entre dois modos" —, tornando o existir uma experiência simultânea entre a positividade da vida e a negatividade da morte; de início, aspectos opostos, no entanto, sob o ordenamento do *tempus fugit*, simultaneamente concorrentes, capazes de estabelecerem o paradoxo insolúvel de que

somos reféns, e que é sugerido na ideia da semente cujas raízes projetam-se ao mesmo tempo em que penetram o próprio interior: “Como se as raízes da semente/ Penetrassem nela mesma” — projeção e anulação, vida e morte.

Esse princípio paradoxal é ratificado no poema seguinte, VI, no qual querer a vida significa o ato de nascer, mas condicionado a ele está a morte, seu par inseparável. A existência é, então, metaforizada pela luta dos contrários, iniciada desde o nascimento do eu lírico com os versos “E enquanto me expulsava/ O corpo quente” e pela antítese estabelecida com a introdução do verso “Soprava em mim um gelo glacial”. Nisto temos a contraposição do calor vital do corpo materno ao frio de morte da existência estendida no tempo. Ocorre aí uma separação entre o eu e um todo maior de que ele fazia parte. Desprendido — ou expulso — daquele modo de “não-ser” ainda, é lançado como anjo caído da eternidade para a existência material subjugada pela temporalidade, assumindo o modo do “ser”, a partir de então exposto, como podemos inferir, à paulatina e constante detração do tempo até a sua anulação total e a nova transposição existencial provocada pela morte, quando se dá a definitiva transição, agora do “ser” para o “não-ser”, passando novamente pela “interseção entre dois modos”. Existir, portanto, é conviver com a possibilidade de morrer desde o primeiro instante de vida. Como diz Bauman (2022):

> Da ameaça de morte não há agora um só momento de descanso. **A luta contra a morte começa no nascimento e continua presente pela vida afora**. Enquanto prossegue, é pontilhada por vitórias — ainda que a última batalha esteja fadada à derrota. Antes dela, contudo (e quem sabe antecipadamente que batalha se revelará como a última?), a morte permanece velada. (BAUMAN, 2022, p. 59, grifo nosso)

A consciência da finitude revela-se, por inteira, como angústia humana diante da vida que, conforme passa, torna-se o seu contrário. E assim, somos levados a associar a fugacidade do tempo com a morte, de modo a ser a passagem do *cronos* cada vez mais um decreto de anulação existencial, cuja aproximação imprime em nós o sentimento de medo, conforme revela o eu lírico de *Lições de Tempo*, no poema XVIII da primeira parte:

> Fui saindo
> Desta concha de saudade
> Para outra
> Tão avara incerteza:
> — Restará nos territórios
> Da lembrança
> Um termo mais maldito
> Do que medo?

Aquele das coisas disfarçadas?

(PONTES, 2012, p. 62)

Novamente aqui nos deparamos com o simbolismo da crisálida e do ovo como apontamento para um despertar de consciência. Dessa vez, o papel de receptáculo de onde o eu poético sai para alcançar o entendimento de algo é desempenhado pela concha. E assim, o olhar do eu lírico desloca-se do passado para a dimensão do devir, voltando-se para as possibilidades do futuro, o qual nomeia como "coisas disfarçadas", o que nos faz lembrar da silhueta na estrada escura, metáfora utilizada por nós no capítulo anterior para nos referirmos ao futuro desconhecido. Diante do que surge disfarçado, portanto, irreconhecível — "avara incerteza" —, o eu lírico ponteano admite o temor inigualável pelo qual está acometido. Este sentimento é tal que sequer há comparação; a voz poética não consegue buscar em sua experiência, ou seja, "nos territórios/ Da lembrança", nada que se iguale ao que sente diante do que não se pode conhecer. E, como vimos com Bauman (2022), o totalmente incognoscível, que sob nenhuma hipótese pode ser decifrado, refere-se à morte, o maior de todos os medos. Na certeza dessa impossibilidade, o eu lírico de *Lições de Tempo* assume em outros poemas uma atitude mais conformada, decorrente da consciência de si enquanto ser finito, subjugado à onipotência da temporalidade, como é o caso do poema I da segunda parte, cujos versos dizem:

Sou da existência o processo,
Delimitado e em curso
Entre os extremos.
Estou em dúvida constante:
Se existo ou não
Me processando.

(PONTES, 2012, p. 70)

Resta-lhe, desse modo, compreender-se como sujeito em constantes transformações — "processo" —, todas elas dadas no intervalo de uma vida desde já sabidamente breve, porque limitada por essa força que nos impele para a morte: "Delimitado e em curso", ou seja, existir é um movimento que, uma vez iniciado, segue ininterrupto até o seu fim. Ressurge aqui a imagem do vetor existencial projetando-se retilineamente de um extremo a outro, da pulsão positiva localizada no nascimento à pulsão negativa localizada na anulação pela morte. Entre uma e outra, cada instante vivido é um grão a menos na ampulheta individual de cada ser, e na qual escorrem as possibilidades dadas pela existência. Por isso, o

eu do poema confessa a dúvida: “Se existo ou não”, pois tem consciência de que seu processo existencial é, no fundo, um constante projetar para a anulação, para o “deixar de ser”, logo, deixar de existir. Estamos, assim, em convívio constante com a nossa finitude, que é uma certeza enquanto fato, mas cujo momento de concretização é mistério insolúvel, embora tentar compreendê-lo seja esperança permanente para a voz poética que, no poema XIV da terceira parte, encontra-se diante da sua própria ampulheta, observando cada grão com que sua vida fora composta:

> Ter existido,
> Bem plácido e ameno,
> A contemplar na ampulheta
> Os grãos iluminados
> Com que o ocre tapete
> Do tempo vai tecido,
> Até a explicação de todo enigma.
>
> (PONTES, 2012, p. 138)

A atitude de calmaria revela a condição de impotência humana em face do tempo, resultado da constatação da finitude e da impossibilidade de resolvê-la ou de sequer conhecer os desígnios de Cronos. No entanto, apesar de isto se explicitar no início do texto, “Ter existido/ Bem plácido e ameno”, o advérbio temporal “até”, com o qual o último verso se inicia, aponta para a certeza de ser a explicação do enigma, literalmente, apenas uma questão de tempo, e que este ainda chegará. Seria tal sentimento o motivo de o eu poético designar-se um decifrador do tempo, conforme visto anteriormente e, desse modo, pretender a eternização pela palavra poética?

A concepção de um existir incerto ameaçado constantemente pela anulação do ser, conforme vimos nos textos citados até aqui, é encontrada em outras vozes poéticas, como a de um Thiago de Mello, quando demonstra compreender também que o tempo nos subjuga no instante imediato no qual passamos a existir, ao dizer em seu poema “O crescimento”:

> Mal te instalaste no mundo
> e já obedeces, submisso,
> à lei severa do tempo:
> vagarosamente cresces.
> Como um bico cauteloso
> avultas, lerdo, na treva.
>
> De manso, vais te esquivando
> à paisagem do não-ser.

[...]

(MELLO, 2009, p. 77)

A consciência da finitude é expressa claramente neste trecho do poema e aparece, como temos visto, repetidas vezes nos textos ponteanos, sobretudo associada à constatação do paradoxo "viver é morrer", aqui também em destaque, como ocorre na segunda estrofe do trecho de Thiago de Mello, na qual se evidencia a vida como constante fuga da morte, ou o eterno adiamento heideggeriano de um saber que se morre, mas que isto não diz respeito ao eu nem ao agora: "[...] vais te esquivando".

Em "Poema de nossas mortes", por sua vez, o mesmo conflito aparece, porém, ao contrário da atitude ressabiada com a morte, temos a aceitação de que ela faz parte de nosso dia a dia e, portanto, nós a experimentamos cotidianamente nas menores experiências pessoais. Compondo o conjunto de reflexões existenciais que caracterizam a fase de estreia do poeta amazonense, o poema reforça desde os primeiros versos o conceito de vida enquanto convívio de contrários, aproximando-se nitidamente do que temos em Roberto Pontes. Em ambos os poetas, o nascimento está vinculado à morte, esta nossa aptidão — embocadura — natural e definitiva. Vejamos algumas passagens extraídas da peça mencionada:

Nascidos... e nos fazemos
embocadura de mortes.
A cada instante morremos,
dessa morte renascemos,
e assim morrendo nos vamos,
até que nos chegue o termo
definitivo.

[...]

Este nosso frágil corpo
— não aparenta — é sepulcro
das mortes que nos alentam.
Embora dissimulemos
Por sobre o múltiplo rosto,
Trazemos em nós a morte
da sublime tentativa
de malogro inesperado;
da chama que o vento rude
em noite escura apagou;
do riso que se extinguiu
em criança já deslumbrada;
da infante mão inocente
que, adulta, se revelou
em gesto nunca esperado;

da festiva minha casa,
moradia da esperança,
que essa morte transformou
num apenas edifício;
e a morte enegreceu
a translúcida matéria
de que era feito o meu sonho.
Essas mortes carregamos
tão fundas em nosso peito,
que jamais as perderemos.

[...]

(MELLO, 2009, p. 26 – 28)

O simbolismo "berço-túmulo" que identificamos em Roberto Pontes reaparece aqui nos dois primeiros versos, introduzindo o tema e a perspectiva paradoxal sob a qual ele será tratado. É evocado novamente e de maneira ainda mais clara quando o eu poético denomina como "sepulcro" o corpo humano — "Este nosso frágil corpo/ [...] é sepulcro", cujo percurso existencial é definido como uma sequência de mortes que ele acumula. O corpo vivo inaugura, por esse meio, uma nova expressão do simbolismo em referência, convergindo em si os valores de vida e morte.[57]

Tudo isso nos direciona para um conceito sociológico de morte que amplia a noção do fenômeno e contribui para a compreensão do oxímoro identificado nas composições apontadas. Além da morte de si mesmo, que seria uma experiência de primeiro grau, Zygmunt Bauman (2022) elucida a morte de segundo grau, dela derivando a de terceiro. A compreensão exata do evento em questão jamais pode ser alcançada em seu primeiro grau, pois não é facultado aos vivos saber na exata medida o que é a morte, reservada apenas ao sujeito que morre. No entanto, para o autor, uma pequena parte dessa experiência pode ser tocada de maneira indireta, através do outro com quem compartilhamos algum nível de relação pessoal, pois que, quando chega a sua morte, ocorre simbólica e literalmente o desaparecimento de uma forma de existir construída com base no vínculo agora interrompido:

[57] Esse modo de representar a simbologia em evidência difere em um aspecto do procedimento de Pontes no trecho de *Os Movimentos de Cronos*, v. 211 – 220, citado no capítulo anterior, "Medo: Traço mental de sobrevivência e autoconservação": não obstante em ambos os casos esteja presente a consciência da morte como processo constante e ativo desde sempre na existência do ser, em Pontes isto se dá pela eufemização verbal (morremos/fomos) presente nos dois primeiros versos da décima: "Nós não dizemos nunca que morremos./ Nós preferimos dizer é que já fomos"; enquanto em Thiago de Mello, não há receio de nomear o processo em curso: "e assim morrendo nos vamos".

> A alguns seres humanos à nossa volta somos ligados pelos laços da simpatia e da intimidade das quais se tecem as relações do tipo "eu-você". Mas ocorre que esses outros selecionados morrem, desaparecendo um a um de nosso mundo e levando consigo seus próprios mundos para a não existência. Na maioria dos casos, eles não são substituídos, e nunca o são completamente — e essa impossibilidade de substituí-los plenamente oferece um *insight* sobre o verdadeiro significado da "singularidade" e da "terminalidade", capacitando-nos a prever o significado de nossa própria morte [...]. Ao partirem um após outro, nossos próprios mundos, os mundos dos sobreviventes, vão perdendo pouco a pouco os seus conteúdos.
> [...] Por todas essas razões, o fim do compartilhamento de um mundo "eu-você" produzido pelo falecimento de um companheiro-na-vida pode ser descrito, com um mínimo de simplificação, como uma experiência de morte de "segundo grau". (BAUMAN, 2022, p. 62)

Perder o outro com quem nutríamos uma teia de vivências pessoais, amorosas, fraternas, sociais ou culturais é encarar a morte de parte das nossas vidas porque são relações estabelecidas ao longo de nossas existências, as quais simplesmente não estarão mais disponíveis. A partir disso, Bauman estabelece uma analogia com as diferentes e diárias experiências humanas, encontrando nelas a mesma dinâmica de interrupção repentina e desaparecimento de laços, conforme exemplifica: "Embora produzido por motivos diferentes, o corte de um vínculo inter-humano pelo término de um relacionamento também porta o selo do fim" (BAUMAN, 2022, p. 62). Desse modo, toda e qualquer relação pessoal, social ou profissional está sempre vulnerável ao fim, porque nosso viver é uma sucessão de ininterruptos e simultâneos ciclos cujos términos são tão imprevisíveis quanto o findar último existencial. Destarte, entre nascer e morrer, passamos por múltiplos "ensaios metafóricos" de morte. É a experiência em seu terceiro grau.

Para o sociólogo, tornar o evento de morte corriqueiro, ou seja, banalizá-lo é uma estratégia para suportarmos a inconteste condição de finitude a que todos estamos irremediavelmente submetidos. Ao lado, portanto, do distanciamento impessoal heideggeriano comentado anteriormente, a perecibilidade das relações humanas faz que estejamos em permanente contato com a ideia do fim, levando-nos, segundo o autor, a considerar a morte apenas mais um dentre tantos acontecimentos diários. Justifica-se, por esta perspectiva, a associação feita por Thiago de Mello entre corpo e sepulcro, uma vez que todos os dias experimentamos uma série de pequenas mortes, acumulando-as em nosso íntimo, como espécie de preparação para a derradeira e irrevogável.

A opção pelo uso de uma métrica única em todo o poema dá a nota deste processo: vazado em versos heptassilábicos, o poema ganha um ritmo quase monocórdico, como uma sequência cíclica cuja repetição já não surpreende, senão, ainda na primeira estrofe

— o mote do texto —, cujo último verso provoca uma alteração abrupta no metro — o verso surge com apenas quatro sílabas — e impõe uma velocidade diferente naquele ponto. Com isso, podemos inferir serem as mortes metafóricas processos contínuos somente interrompidos por aquela outra, fenômeno brusco e "definitivo".

Na segunda estrofe citada, as pequenas mortes estão representadas pela tentativa de sucesso tornado fracasso, chama apagada repentinamente pelo vento, sorriso extinto do rosto de uma criança que, supomos, cedeu lugar ao adulto taciturno, cuja casa de infância tornou-se apenas lembrança melancólica de espaço festivo e dias de esperança, pois agora não passa de mera construção destituída de qualquer afetividade para o eu lírico. Toda a trajetória tem a tônica do fenecimento e não possui mais vínculo com o seu presente porque é composta de mundos definitivamente desaparecidos. O sepulcro em Thiago de Mello converge, assim, para o cadáver no berço e o corpo quente expulsando a vida já formada, encontrados nos textos de Roberto Pontes; e todo o processo de um "ter-sido" como eufemização da morte fica esclarecido a partir do conceito de mortes metafóricas de Bauman.

Em suma, os seis primeiros poemas da primeira parte de *Lições de Tempo* remetem conjuntamente à simbologia do berço-túmulo, por descreverem o processo de formação uterina do eu desde sempre acompanhado da morte: "invenção do sortilégio", "cofre recôndito e lacrado", "gestação do peixe", "útero em festa", "interseção entre dois modos". Assim, uma vez formado o ser, este é lançado na existência que o corrompe pelo tempo. Nisso se evidencia o arquétipo da mãe que, conforme temos notado pela perspectiva da psicologia analítica e da antropologia, tende a congregar em si os valores de acolhimento, intimidade e origem buscados também na hora da morte. Gilbert Durand (2012) assim explicou essa relação: "[...] o ventre materno e o sepulcro ou sarcófago são verificados pelas mesmas imagens: as da hibernação dos germes e do sono da crisálida. Trata-se de um 'Jonas da Morte', e o encaixe dos túmulos corresponde ao encaixe dos germes." (DURAND, 2012, p. 237). Por isso, no poema II da primeira parte, por exemplo, o eu lírico associa ao útero o conforto e a maciez do veludo, evocando assim ideias muito próprias da simbologia veiculada pelo arquétipo materno:

> A vida começa órfica
> No macio agasalho de veludo;
> Num cofre
> Recôndito e lacrado
> Onde faz-se a invenção do sortilégio.
>
> (PONTES, 2012, p. 30)

A caracterização do órgão feminino como cofre escondido e hermeticamente fechado é, ainda, um aspecto que remete à equivalência simbólica berço-túmulo a que nos referimos há pouco e confirma a análise de Durand sobre o isomorfismo entre as imagens. Se no túmulo, lugar oculto e inviolável, busca-se o mesmo sentido do acolhimento materno uterino e o pressuposto de uma nova existência — agora fora do tempo —, a diferença estará no fato de que, no sepulcro, o sujeito transita do "ser" para o "não-ser"; no regaço maternal, a direção é a de um "não-ser" para o "ser": "Onde faz-se a invenção do sortilégio". Surge, então, o tempo.

Tanto no ponto original quanto no fim do vetor existencial, podemos entender a vida apenas como uma possibilidade envolta pelo Nada que está além da existência e sobre o qual não temos nenhuma referência concreta e provável. Nesse sentido, existir ocorre somente quando tempo, espaço e matéria convergem sob a "invenção do sortilégio". No poema III subsequente, Roberto Pontes chama isso de "zero", pois é o marco das duas categorias entrando em convergência — tempo e espaço —, cuja consequência é o surgimento do eu lançado na luta permanente entre vida e morte:

> Fui o fio no útero em festa,
> A gestação do peixe no aquário,
> O segredo das células divisas.
> Lá é o começo da verdade,
> Da geleia pura
> Que cessa no trajeto.
> Lá, o tempo, mundo e homem são o zero,
> Numa tal atitude indissolúvel
> Que um do outro
> Não se dissocia.
>
> (PONTES, 2012, p. 32)

Como vemos, o poema refere-se ao estágio entre a concepção e a existência do sujeito. Ele é, como diz o primeiro verso, apenas um "fio no útero"; em seguida, a locução adverbial "em festa" denota o início do processo formativo do ser ainda indefinido, um ser em devir, conforme demonstram versos como "O segredo das células divisas" ou "Da geleia pura". A integração algo cósmica na qual o eu lírico se encontra remete-nos ao caos que antecede a criação, ideia presente em Platão (2011) e em Agostinho (2002). A organização e a conformação do cosmo ocorrem apenas, segundo os dois pensadores, com a decisão de uma força suprema, que ao ordenar o universo, dá forma às criaturas e ao tempo: "[...] o tempo foi,

pois, gerado ao mesmo tempo que o céu." (PLATÃO, 2011, p. 110, § 38B). Em Roberto Pontes, esse "caos" está representado no verso "Lá, o tempo, mundo e homem são o zero", instante em que tudo está disforme, ou nas palavras do poeta, "[...] um do outro/ não se dissocia". Eis o ponto de partida existencial, momento de convergência em que se inicia a vida, impulsionada pelo "sortilégio" criador e ordenador do caos. Por sua vez, no poema IV, essas ideias são corroboradas da seguinte maneira:

> As paredes do colo são de terra
> Para o besouro
> Que zumbe seu cansaço.
> É o homem
> Sugando o barro tátil
> E sendo o fio no útero em festa.
>
> (PONTES, 2012, p. 34)

O poema abre-se de imediato com outra referência ao simbolismo do útero, ao mencionar o "colo de terra". Novamente neste ponto identificamos uma alusão à modelagem humana pela argila, imagem profundamente arraigada pela tradição criacionista judaico-cristã no imaginário ocidental: se o útero é terra e dele é gerado o sujeito, é da mesma matéria que vem o ser. Fazendo par com o poema III, o texto trata do processo de formação do eu, porém agora em estado mais avançado, posto que a "geleia" começa a tomar forma: primeiramente, besouro, ser pequeno e de organismo caracteristicamente simples, é notadamente um símbolo do estágio evolutivo inicial das criaturas. Somente depois é que se alcança constituição orgânica mais complexa e que, finalmente, pode ser nomeada: "É o homem". Tomada sua forma a partir do barro sorvido, o sujeito conclui, assim, o seu processo de formação, partindo do caos disforme até atingir a forma humana.

O último verso do poema IV, como uma retomada paralelística do primeiro verso do poema III, evidencia outro elemento de notável simbologia, ligado à concepção da vida: o "fio". Não podemos ignorar seu significado, dada a evidente associação às figuras mitológicas das Moiras, em especial, à de Cloto, a responsável por tecer o fio da vida e entregá-lo aos cuidados de suas duas irmãs, que devem conduzi-lo e cortá-lo quando for o momento. A tessitura consiste na separação, organização e estiramento das fibras para, então, serem torcidas e ganharem a forma do fio. Analogamente, é o ordenamento do caos e da matéria disforme, processo denominado pelo poeta de "fio no útero".

Importa ainda mencionar a escolha da imagem do peixe no poema III para representar a emergência da vida: "A gestação do peixe no aquário". Sua simbologia está

ligada à fecundidade, significado que se potencializa na metáfora do aquário, outra menção a recipientes destinados a guardar, delimitar e proteger, associando-se às ideias de útero, berço e túmulo, símbolos pertencentes à constelação em torno do arquétipo da mãe, do qual emanam os valores de vida, proteção, acolhimento e retorno, mencionados por nós: "[...] o peixe é ainda símbolo de vida e de fecundidade, em função de sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, 779).

Neste conjunto simbólico, subentendemos também a imagem da água da qual lembramos — dentre as várias significações — o seu valor de origem vital[58] encontrado, por exemplo, nas águas primordiais, imagem presente em relatos criacionistas de diversas culturas, cujo fundo semântico direciona-se para a ideia daquilo que contém "todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento" (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2022, p. 59). Destarte, o poeta não hesita em dizer no quarto verso — "Lá é o começo da verdade" — que este útero/aquário é o lugar da verdade. Afinal, aí está o princípio de tudo: matéria, espaço, tempo e existência.

Todo esse simbolismo explorado por Pontes trata o processo de formação do ser ainda em sua crisálida, já bem próximo do estágio final para nascer. Quando o eu lírico afirma "É o homem", no poema IV, demonstra conforme comentamos, que já não estamos diante da simples matéria, mas de sua forma organizada, pronta para lançar-se no tempo. Isso nos recorda o poema "A um gérmen", de Augusto dos Anjos, no qual o eu poético descreve de maneira bastante pessimista o processo formativo da criatura, ainda em seu estado mais rudimentar — "geleia", expressão também utilizada por Pontes para designar um ainda ensaio

[58] Conforme vimos com Jean Delumeau (2009), é válido destacarmos que o simbolismo da água também pode ganhar contornos opostos ao significado de origem da vida, embora este não seja o sentido no poema em referência. Como informam Chevalier e Gheerbrant: "[...] a água, como, aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irretudíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 61). E adiante, continuam: "Em certos casos [...], a água pode fazer obra de morte. As *grandes águas* anunciam, na Bíblia, as provações. O desencadeamento das águas é o símbolo das grandes calamidades. [...] A água pode destruir e engolir, as borrascas destroem as vinhas em flor. Assim, a água também comporta um poder maléfico. Nesse caso, ela pune os pecadores, mas não atinge os justos: estes nada têm a temer das *grandes águas*." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 63). É produtivo ainda recordarmos o Canto III da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, com o Rio Aqueronte e suas águas escuras sobre as quais o barqueiro Caronte transporta os mortos. Neste caso, circundando o Inferno, as águas estão associadas ao reino da morte e obstam o retorno de qualquer alma à vida. Assim, o símbolo em comento age na direção oposta àquela encontrada no poema de Roberto Pontes. Sua dualidade, por fim, deixa evidente seu valor paradoxal convergente com o tópico desenvolvido nesta seção, que trata do conflito vida e morte como produto da temporalidade.

de vida. Sob a tônica de um cansaço existencial, o poeta paraibano deseja a involução do gérmen, por entender não valer a pena a existência:

> [...]
>
> Antes, geleia humana, não progridas
> E em retrogradações indefinidas,
> Volvas à antiga inexistência calma!…
>
> Antes o Nada, Oh! gérmen, que ainda haveres
> De atingir, como o gérmen de outros seres,
> Ao supremo infortúnio de ser alma!
>
> (ANJOS, 2014, p. 154)

Antes de qualquer ato criador, como vemos pelo trecho lido, impera o Nada, zona da eternidade, se tomarmos a perspectiva de Agostinho (2002), onde ou quando não há tempo e sobre a qual não temos nenhuma informação, pois se a existência e o tempo dão-se apenas com o nascimento, antes dele não há memória porque não há passado, gerando o questionamento: "[...] que era eu, meu Deus, ó minha doçura? Existi, por ventura, em qualquer parte, fui alguém?" (AGOSTINHO, 2002, p. 22, § 9).

Ao encorajar o gérmen a retornar a sua não-forma antes que este alcance o que ele chama de infortúnio, o poeta deixa em relevo a sua insatisfação com a existência, da qual se deve fugir o mais brevemente possível. Na concepção do "poeta da morte", alcunha que se justifica com este poema, o embate no qual o gérmen se encontra é ainda aquele entre a vida e a morte, no entanto, agora é por esta que se deve lutar, tendo em vista o nada ser mais valioso do que o existir.

Ao rol de exemplos comparativos, acrescemos ainda, da autoria de Guilherme de Almeida, "Um ritmo da vida", *haikai*[59] em que encontramos o paradoxo "viver é morrer" trazido por Pontes, bem como a mesma simbologia do berço enquanto receptáculo da vida, mas também condutor para a morte, revelando a segunda camada do símbolo, o túmulo:

---

[59] O *haikai* é um modo poemático típico da cultura nipônica, caracterizado por métrica fixa, breve extensão e objetividade, porém, de profunda mensagem, tornando-se um gênero difícil de ser satisfatoriamente realizado, pois é necessário atentar para a proporção inversa a ser estabelecida entre a camada formal e a camada poético-filosófica suscitada pelo texto. Guilherme de Almeida, por sua experiência como poeta e tradutor, é considerado o maior difusor da forma poética japonesa no Brasil, tendo desenvolvido e adaptado a sua estrutura a moldes mais palatáveis à lírica brasileira. Por ser um poema de extração popular e de extensão curta, o poeta modernista reconstruiu o *haikai* a partir das redondilhas, nossas métricas populares de raiz ibérica. Deste modo, o gênero passou a contar com dois versos de cinco sílabas — redondilha menor —, rimando entre si, mas intercalados por um verso branco de sete sílabas — redondilha maior.

O berço vai e vem.
Mas vai com o quê? — Um ai.
E vem? — Sem ninguém.

(ALMEIDA, 1955, p. 138)

Aqui a vida é apreendida sob a perspectiva da fugacidade do tempo porque o recém-nascido, há pouco embalado no berço, agora já não o ocupa mais. Podemos entender que o tempo passou e o sujeito seguiu seu processo de crescimento, sugerido no segundo verso pela expressão interjetiva "Um ai", denotando o dolorido amadurecimento. O paradoxo "viver é morrer" ganha relevo se considerarmos o balanço do berço como a linha da vida que, no intervalo de um acalanto, extingue-se. Desde o primeiro balançar, coabita conosco naquele leito a dor de nossa própria extinção, representada pelo berço vazio quando este volta do balanço. Se o embalo é o curso da vida, o intervalo entre viver e morrer é breve e acontece no átimo fugaz representado pela imagem do sujeito no berço, convivendo com suas dores, seguida de imediato pela imagem do berço vazio. Nesse breve poema, o poeta modernista reúne toda a simbologia — útero, berço, túmulo, vida e morte — que vimos explorando neste tópico como componentes da poética de Roberto Pontes na perspectiva da simultaneidade "viver é morrer".

Essas imagens sintetizam o aspecto paradoxal e a ciência da finitude acerca do tempo como princípios da existência dada na temporalidade, esta que é um todo único, segundo o poeta de *Lições de Tempo*, pois uma vez inserido nela, não há escapatória para o sujeito, ao qual resta apenas seguir adiante até esgotado o seu intervalo existencial, afinal, como dito no poema XIX de "Tempo do fui", a existência é "O ponto de partida sem retorno." (PONTES, 2012, p. 64). Isso posto, a ideia do absoluto é concretizada pelas imagens do globo e do ovo, que surgem neste mesmo poema: "O tempo é unitário/ Como um globo" (PONTES, 2012, p. 64), e no XIX de "Tempo do sou", "O tempo é unitário/ (vide o ovo)" (PONTES, 2012, p. 106), estabelecendo o diálogo direto com o conceito de tempo absoluto apregoado na primeira epígrafe do livro. Da temporalidade, portanto, somente é possível nos libertar com a morte, a interrupção do tempo.

Eis pois, o tempo entendido como ciclo fechado em si mesmo, em perpétua criação e destruição, fazendo da vida e da morte irmãs gêmeas a dar-nos a consciência de finitude dos seres e das coisas. Diante disto, cumpre-nos entender a existência como sequência de transformações provocadas pela temporalidade, dadas, sobretudo, pelos sinais de degradação física impressos de maneira silenciosa e repentina em tudo o que existe.

Movimento inegociável e irrefreável do tempo, sua passagem fugaz gera em nós a degradação e o envelhecimento, aspectos a serem discutidos a seguir.

6.1.2 O tempo é a medida da mudança: degradação e envelhecimento

Na obra poética aqui em apreço, a existência surge com o tempo e é por ele acompanhada em todo o seu percurso. A vida desenrola-se na linha da temporalidade e, por isso, está em relação intricada com ela, sendo por essa categoria diretamente afetada em todos os aspectos. Conforme temos visto, a concepção regente da obra ponteana é aquela expressa pelo *topos* do *tempus fugit*, segundo a qual o tempo é elemento fugaz e incontrolável, cuja passagem é sempre compreendida como ação detratora e dada de maneira repentina.

Se pensado sob a perspectiva qualitativa bergsoniana, o tempo está sempre envolto por uma sensação de brevidade, de modo a provocar em nós o sentimento de que a vida é mais curta do que nossas aspirações. A fugacidade do tempo vincula-se, por esse viés, à vivência subjetiva individual, apesar de ser uma experiência tendente ao universal, haja vista sua cristalização na forma de um *topos*. Podemos dizer, pois, que todo indivíduo experimenta a brevidade, entretanto, de maneiras distintas e particulares, pois o modo e a intensidade da sensação da passagem do tempo são dados no nível singular da percepção da mudança das coisas, como explica o psicólogo César Ades:

> O paradoxo do senso do tempo é que, constituindo uma característica geral e permanente do comportamento, ele não decorra, diretamente, de dados sensoriais. Não existe um órgão dos sentidos especializado em perceber o tempo. Temos experiência de coisas que permanecem e coisas que mudam, de coisas que se sucedem, de coisas que ocorrem juntas, a dimensão temporal vem, por assim dizer, incorporada nos eventos que lhe constituem o conteúdo. “O tempo”, dizia o filósofo Mach, “é uma abstração à qual chegamos através da mudança das coisas”. (ADES, 2002, p. 26)

A alteração de todas as coisas pelo tempo é um fato. O que muda, de acordo com o psicólogo, é o modo como percebemos essas mudanças no mundo, pois a temporalidade em si não seria um fenômeno detectado de maneira tão objetiva por nosso organismo, como o frio ou o calor, que têm em nosso corpo receptores capazes de notar as alterações térmicas do ambiente. Por isso, dissemos tratar-se de uma experiência subjetiva: “o tempo da nossa experiência, uniforme, universal, e ordenado.” (ROVELLI, 2018, p. 151). Assim, ao falarmos da passagem ligeira do tempo e seu efeito sobre nós, estamos lidando, principalmente, com

três perspectivas anteriormente tratadas em nosso rol de pensadores da temporalidade: a noção de movimento, a de intensidade e a de tempo como elaboração da alma.

O movimento é o princípio fundamental do tempo, sem o qual não poderíamos falar de "passagem", tampouco de fugacidade. Ele é o fator que torna possível a mudança; logo, as alterações operadas sobre todas as coisas. Desde Platão, é compreendido pela perspectiva numérica, ou seja, a sucessão dos eventos gera o tempo porque promove a sua passagem. Inicialmente, essa sucessão é dada pela trajetória dos planetas, a partir da qual o restante do universo também se ordena, conforme reforça Rémi Brague, ao explicar as ideias platônicas sobre isso:

> A condição imediata é antes a existência e o movimento do Sol (para a alternância dos dias e das noites), da Lua (cujas fases determinam os meses), das estrelas fixas e das constelações que elas formam, e que permitem observar o nascer do sol ou de ver em que ponto está a noite, em suma, a existência dos astros. O conjunto dos astros, dos corpos celestes, constitui o céu. (BRAGUE, 2006, p. 55)

Como vemos, é pela ordenação dos corpos celestes em uma dinâmica sequenciada que se estabelece o movimento e, por consequência, o tempo. No entendimento de Brague (2006), o que Platão chama de tempo é o céu em movimento regulado pelo número, pensamento semelhante ao que encontramos em Aristóteles (1995), quando afirma: "O tempo é o número do movimento segundo o antes e o depois, e é contínuo, porque é o número de algo contínuo." (ARISTÓTELES, 1995, p. 275, §220a, tradução nossa)[60].

Em suma, tempo é movimento ordenado, sequenciado e ininterrupto; e é o aspecto de continuidade que promove sua natureza passageira, porque nada o parece reter, dando-nos no presente a sensação de constante esvaimento, em oposição às imagens quase estáticas que podemos fazer do passado e do futuro. Assim, o antes e o depois tendem — ilusoriamente — a certa estabilidade, por estarem fora do alcance de qualquer alteração. Enquanto isso, o agora é fluido e está passível de mudanças, o efeito principal e, em geral, mais temido do tempo: "[Aristóteles] chegou a esta conclusão: o tempo é a medida da mudança. As coisas mudam continuamente: chamamos de 'tempo' a medida, a contabilização dessa mudança." (ROVELLI, 2018, p. 56).

---

[60] "el tiempo es número del movimiento según el antes y después, y es continuo, porque es número de algo continuo."

Efetivamente o agora é um processo contínuo de sucessão, cujo fluxo incessante provoca ininterruptas transformações:

> Tanto na vida quanto no mundo físico, não há estabilidade. Os acontecimentos não são os mesmos, ainda que houvesse repetição, que eu pronunciasse as mesmas palavras de ontem, que resolvesse o mesmo problema da mesma forma, seria a segunda vez e não a primeira, e a rigor, não posso dizer que sou o mesmo ou que o mundo é o mesmo, que haja dois momentos idênticos. A mudança é constitutiva do real, não havendo, assim, uma essência que permaneceria inalterada, uma identidade permanente[61] por trás das mudanças. (COELHO, 2004, p. 240)

E foi com a fluidez do presente em constante alteração que Aristóteles compreendeu ser o mundo feito não de "coisas" — natureza estática —, mas de eventos — natureza dinâmica e contínua. Nas palavras de Rovelli: "[...] as coisas permanecem no tempo. Os *eventos* têm duração limitada." (ROVELLI, 2018, p. 81). Estes, vale reforçar, dão-se desde o nível mais elementar do tecido espaço-tempo, pois decorrem da interação caótica e aleatória das granularidades compósitas dessa dimensão do universo, provocadoras do que na física quântica denomina-se rede de eventos.

No poema IX de "Tempo do fui", temos um exemplo de como a existência é ritmada pela mudança provocada pela passagem temporal:

> Fui o espanto a conviver com os pássaros,
> Num breve gesto de outono
> Emplumados.
> E cada pena se tornou madura,
> E guardou, muda, os segundos gastos
> Por cada asa
> Enquanto teação.
>
> (PONTES, 2012, p. 44)

[61] Embora compreendamos que tudo está em constante transformação, acreditamos também, ao contrário do que sugere o autor do excerto, na permanência — no presente — de algum vestígio do que se passou. Como referido por nós em outros momentos, Henri Bergson (2020) considerava isto o "traço durável" de nossas experiências retidas pela memória ao longo da sucessão dos eventos, causa, inclusive, da tendência de espacialização do tempo pela justaposição dos instantes. Michel Bitbol (2017) trata deste assunto também através do conceito de "identidade durável através do tempo", segundo o qual, nossa memória é ferramenta importante no permanente embate entre devir e constância. Se não fosse a sua capacidade de reter algumas informações ao longo do tempo, estaríamos suscetíveis a um autoestranhamento, pois sequer conseguiríamos desenvolver nossa própria personalidade. Ademais, considerar que o mundo é feito de mudanças, mas que é possível identificar determinados traços, de algum modo, estáveis, sobretudo no concernente aos fenômenos socioculturais, é princípio alicerçador da Teoria da Residualidade, com a qual nos temos guiado nesta pesquisa.

Já no primeiro verso o poeta revela a surpresa diante da passagem do tempo, representada nas linhas seguintes pela mudança de pena das aves por ele observadas, e cuja transformação física é indicadora da maturação de tais seres. Diversas espécies de pássaros costumam ter ciclos de mudas de penas relacionadas com determinados períodos do ano. Nesse caso, o poeta indica tratar-se do outono, que podemos inferir como momento de preparação das aves para o enfrentamento de uma estação mais fria. Assim, os animais deixam seu antigo revestimento para dar lugar a uma qualidade superior de plumas, agora marcadas pelo traço da maturidade decorrente do tempo passado.

Neste procedimento podemos enxergar o ato de despojamento de si[62] para alcançar outra fase do próprio eu, que, como em uma espécie de rito iniciático, assume sua existência sob o selo da experiência advinda com a maturidade alcançada. A transformação, contudo, jamais será uma completa anulação do sujeito pregresso; pelo contrário, conforme indicam os três últimos versos do poema, o processo de mudança pressupõe a manutenção de uma essência — como defendemos há pouco —, que se revelará como a identidade durável do sujeito: a memória, este espaço intangível onde abrigamos o traço durável dos eventos vividos em nossa experiência de vida, aqui simbolizada pela carga memorialística registrada em cada pena trocada. Como os eventos que passam e, silenciados, ficam registrados na memória, compondo nosso repertório de vida, assim as penas emudecidas no processo de decaimento guardam consigo "[...] os segundos gastos/ Por cada asa".

Na concepção de Michel Bitbol (2017): "O 'eu', considerado um projeto de constância, é o que desafia o precipício do nada e projeta esse desafio para fora de si na forma

---

[62] Na mesma constelação deste simbolismo, podemos encontrar outras imagens também direcionadas para este sentido, como é o caso da mudança de pele das serpentes e das folhas caídas da árvore quando se aproxima o inverno. Todos estes símbolos denotam a passagem temporal por evidenciarem a superação de ciclos, destacando-se o valor de transformação causada pelo fluxo do devir sobre as criaturas. No caso do simbolismo da árvore, frequentemente encontramos o cair de folhas associado à morte, como acontece em "Canção de outono", de Paul Verlaine — notemos o título trazendo a mesma estação referida no texto ponteano, tradicionalmente vinculada a processos de transformação e renascimento. Costumeiramente o outono é a fase da mudança porque preparatória para a seguinte, o inverno, símbolo de fenecimento e morte, devido à analogia com os seres vegetais. Assim, no final do poema francês, cujo cenário é o do outono, temos: "Vou pela vida,/ Folha caída/ E morta." (VERLAINE, 2009, p. 83). Atingida a sua maturidade, o eu lírico aqui considera fato consumado a sua morte porque se encontra próximo de seu inverno, ou seja, de seu fim; tal qual a folha desprendida da árvore durante a estação outonal. Se considerarmos toda mudança uma forma simbólica de morte, estamos, portanto, dentro do mesmo esquema simbólico da muda de pena das aves de Roberto Pontes. Vale ressaltar que a referência ao decaimento dos vegetais durante determinadas estações do ano abre ainda outras possibilidades de leitura dentro do espectro dos símbolos vegetais porque alude ao arquétipo da natureza cíclica, que também está relacionada à passagem do tempo, porém, de modo menos definitivo, pois pressupõe a renovação e, assim, o retorno sempre certo, em oposição aos seres humanos, cujo processo de degradação dá-se na dinâmica linear, sem possibilidade de retorno.

espacializada de um ‘tempo’ referenciado nos quadrantes dos relógios.” (BITBOL, 2017, p. 28), ou seja, na pretensão de sermos perenes, mesmo diante da passagem do tempo — que insiste em nos arrastar consigo para o nada representado pelo apagamento do que ficou no passado cada vez mais longe, dimensão para onde somos levados com a morte —; resta-nos a memória ao modo bergsoniano de concebê-la, e com a qual somos capazes de, justapondo os instantes, sintetizá-los sob a forma da duração que possa nos dizer algo sobre nós mesmos no e apesar do fluxo temporal. Por isso cada pena tornada madura no poema de Pontes guarda consigo os “segundos gastos”; isto quer dizer, os instantes retidos pela memória e que, juntos, compõem o conjunto da vivência do sujeito, metaforizado no último verso como a tessitura de um tapete (a vida) — notadamente mais uma vez a alusão à alegoria das Moiras.

Toda a transformação inferida no poema, vale reforçar, é dada sob o espanto confessado pelo eu lírico no primeiro verso: “Fui o espanto a conviver com os pássaros”. A passagem temporal constatada pela maturação atingida é motivo de receio ou de surpresa, vide o que também ocorre no poema IV da segunda parte de *Lições de Tempo*, no qual o eu poético não consegue conter o grito e o susto diante da palmeira morta com a qual se depara: “Como reter/ Como suster o grito” (PONTES, 2012, p. 76). Este espanto, como temos visto suceder nos poemas de Roberto Pontes, está relacionado à constatação da passagem do tempo associada a um futuro de anulação da existência, fato pouco aceitável pela disposição humana, direcionada sempre para a estabilidade, a continuidade e a perenidade. Qualquer chance de perda de controle sobre a própria existência, materializada na forma de um mergulho profundo no desconhecido da morte, é vista com ressalva pelo ser humano porque ameaça a estabilidade de seu projeto de ser, que tem a constância como base:

> [...] eu não compreendo verdadeiramente o que eu temo, e minha incompreensão torna, sem dúvida, o medo ainda mais intenso. [...] O medo da morte, que pretende ter um objeto chamado “morte”, mas que define como “nada” o aspecto que toma esse objeto por sujeito do medo, é, nessas condições, quase indiscernível da angústia, pois a angústia nasce da incapacidade de dar forma ao que acontece; ela é a apreensão de nada em particular. (BITBOL, 2017, p. 26)

No caso do poema IX ora em análise, a morte em si não está tematizada, mas pressuposta no processo de mudança — “E cada pena se tornou madura” —, o que podemos entender a partir do conceito de morte de terceiro grau ou ensaios metafóricos de morte, preconizado por Bauman (2022) porque, se a existência é permeada pelo fechamento de ciclos experienciais, com processos que chegam ao fim, podemos considerar existir nisso uma forma

de apagamento assemelhado à morte. Nessa perspectiva, todo fim vivenciado é um ensaio para aquele definitivo; logo, toda mudança operada no sujeito — sendo um modo de despojamento de parte de si, como compreendemos na leitura do poema — é uma pequena morte.

Podemos, neste ponto, sentirmo-nos tentados a uma contraposição ao sugerirmos que mudar é também um renascimento, atrelando aos processos de transformação o valor positivo de vida. No entanto, conforme também demonstramos na seção anterior, o nascimento é apenas uma face da mesma moeda da morte. E isso nos leva a concluir que "mudar" dialoga diretamente com este paradoxo. Afinal, tanto nascer quanto morrer assentam sobre a base de um contínuo fluxo de mudanças, pois ambos são modos de transformação do sujeito, e de um para outro pressupõe-se um intervalo de tempo — reiteramos — ininterrupto e fugaz de alterações, que no poema de Pontes aparece sob a expressão "breve gesto de outono", encontrada no segundo verso. Em resumo, a maturidade devém de maneira rápida e através da afetação da passagem do tempo:

> [...] "ser no tempo" é ser afetado pelo tempo, por isso, é comum dizer que o tempo deteriora as coisas, que tudo envelhece com o tempo [...]; porque o tempo é, por si mesmo, muito mais causa de destruição, já que é o número do movimento, e o movimento faz sair de si tudo o que existe. (ARISTÓTELES, 1995, p. 280, §221a,b, tradução nossa)[63]

A esta passagem, associamos o poema XV de "Tempo do fui", transcrito a seguir:

> Fui a lembrança ávida de folhas
> Mornas de sol,
> Plenas de chuva,
> Ramos patinados.
> Tudo recordo:
> Até do pólen carmim,
> Irmão do vento.
>
> (PONTES, 2012, p. 56)

A referência à mudança surge acompanhada do envelhecimento como causa da temporalidade, leitura feita pela associação simbólica entre o passado do eu poético e a natureza em viço com suas folhas fortes e nutridas pela luz e pela água, o que se complementa

[63] "[...] "ser en el tiempo" es ser afectado por el tiempo, y así se suele decir que el tiempo deteriora las cosas, que todo envejece por el tiempo [...]; porque el tiempo es, por si mismo, más bien causa de destrucción, ya que es el número del movimiento, y el movimiento hace salir de sí a lo que existe."

com o pólen disseminando-se no ar, imagem explicitamente relacionada à fertilidade e, portanto, vinculada a um estado viril típico da jovialidade. Dizer que ele mesmo fora esta natureza, é admitir que seu atual estado não corresponde mais a esse modo de ser e pressupõe um decaimento de vitalidade, pois agora lhe resta tão somente a memória da sua condição em tempos idos.

A "folha" é tradicionalmente ligada à passagem temporal; compõe, aliás, a base originária do *topos* da fugacidade, de acordo com Francisco Achcar (2015), havendo exemplos de sua utilização desde a épica e a lírica gregas antigas para, então, cristalizar-se na forma como chegou a nós. No poema em tela, sua correspondência com o ciclo vital é reforçada e seu valor direcionado especificamente à juventude pela adjetivação — "ávida" — que qualifica a lembrança das folhas com as quais o eu poético se compara. A isto o poeta ainda acrescenta duas imagens, o sol e a chuva, fatores elementares para a saúde e o desenvolvimento de qualquer planta, e que sugerem a vitalidade do elemento vegetal representativo do sujeito.

Diante disso, podemos concluir que a juventude é para o eu lírico um estágio pelo qual passara e que, diante das transformações impostas pelo tempo, já não condiz com o seu presente; o poema, por isso, situa-se no campo do ter-sido, portanto, entre o conjunto de poemas coligidos no "Tempo do fui". A passagem e o envelhecimento ficam indicados, como se não devêssemos esquecê-los, na aparência desgastada dos galhos que sustentam as jovens folhas: "ramos patinados". Assim, embora nos concentremos na verdura da folhagem, é preciso lembrar da constante deterioração, sempre presente e em permanente vigília e que funciona, afinal, como prenúncio da transitoriedade e do declínio do eu poético.

Essa consciência é reiterada por Roberto Pontes no poema II de "Tempo do sou", quando retrata a existência do eu lírico como uma experimentação solitária do tempo — daí o termo "solista" que aparece no primeiro verso — e, conformado com o ininterrupto fluxo de mudanças de que se faz a sua vida, compreende-se integrado a ele, pelo qual atravessa e pelo que é atravessado:

> Em mim vai o solista,
> O telepata agreste
> Que tange seus haveres
> Como dardos.
> E me mantenho
> Como irmão das horas,
> E sou, da existência, o processo.
>
> (PONTES, 2012, p. 72)

Ao dizer de si um “telepata agreste”, sugere, ainda, a capacidade de compreensão do outro em sua intimidade: um solista telepata seria um poeta, aquele que tem suficiente sensibilidade para perceber o mundo e a passagem do tempo sobre ele? E, como tal, seria aquele que manuseia seus recursos com precisão e talento, como sugerem os versos 3 e 4: “Que tange seus haveres/ Como dardos.”?

Na sequência, o verbo “manter” estabelece a ideia de fluxo permanente, denotando as contínuas transformações dadas pela passagem temporal, com que, literalmente, ele se irmana. Isso ganha reforço no último verso, “E sou, da existência, o processo”, no qual se dá a constatação de si enquanto sujeito sempre em curso, pois, afetado constantemente pelas mudanças, o eu não se pode pretender estático, mas em continuada dinâmica de transformações. É por isso que, no poema III subsequente, o poeta recorrerá à ideia de múltiplas existências para justificar os processos de mudanças ocorridas com o eu lírico:

> Sou os limites certos do incerto
> Por onde hauro
> Várias existências.
> Eu ganho e perco
> Na busca da essência —
> Uma criança brincando de esconder-se.
>
> (PONTES, 2012, p. 74)

Nesta peça poética, retorna o conceito de pequenas mortes há pouco aludido, porque, com o fluxo de alterações provocadas pela temporalidade no sujeito, a voz poética compreende estar em constantes ciclos de morte e renascimento — “Por onde hauro/ Várias existências”, ao dizer que experimenta diferentes existências no intervalo que chama de “limites certos do incerto”, que seriam nascimento e morte. Estando nas bordas da vida, são as únicas certezas humanas e, assim, a vida dando-se na forma do vetor existencial estende-se ao longo de um intervalo finito, mas cuja duração é impossível de prever, daí o caráter incerto atribuído ao percurso entre nascer e morrer. Existir, então, é prolongar-se em seguidas mudanças, através das quais se ganha e se perde algo simultaneamente — o despojamento, a muda das penas.

A imagem da criança no último verso simboliza ainda o estado de pureza e, por isso, quase ingênuo de que partilhamos nesse processo que decorre de maneira silenciosa, ininterrupta e intensa. De modo semelhante a uma criança a brincar despreocupada e envolvida pelo jogo em movimento, nós nos distraímos e não percebemos a passagem do

tempo, sendo tomados de assalto quando nos deparamos com o nosso percurso avançado sobre a linha existencial e apercebemo-nos das incontáveis mudanças ocorridas em nós e em nossa volta. Em Ferreira Gullar, esse estado de puerilidade em relação à passagem temporal é demonstrado através do comportamento imperturbado de seu "Gato siamês" o qual, diante da fugacidade do tempo, não esboça qualquer tipo de preocupação porque, não tendo consciência da própria finitude, apenas segue sua existência, desfrutando o privilégio de uma confortável alienação:

> Meu gato siamês
>
> (de veludo
> e garras,
> cheio de sons)
>
> deita-se
> ao sol
>
> (da morte,
> sabemos nós)
>
> displicente
> e eterno

(GULLAR, 2010, p. 469)

Aqui o eu-lírico destaca a diferença entre nós e seu bicho de estimação, a partir da consciência da morte, sugerindo este conhecimento como algo que nos tira a tranquilidade existencial, e isto se coaduna com o que Jean Delumeau (2009) explicara em passagem retro mencionada, defendendo o fato de nós sermos os únicos a saber, desde cedo, que morreremos; os animais, não. Sabedores de nossa finitude, provavelmente jamais poderemos desfrutar de um existir pleno e tranquilo, a ponto de efetivamente julgarmo-nos eternos. Na perspectiva do eu poético, o gato assim se sente — "displicente/ e eterno" — porque, para ele, o tempo não existe e, como sabemos, a ausência de tempo é o fundamento da eternidade. Mesmo conscientes de nossa limitação, por vezes, a intensidade das experiências no tempo leva-nos a certo nível de alienação temporal, como se deitássemos ao sol ao modo do gato siamês. Entretanto, recobrada a consciência de finitude, este fato provoca em nós a sensação de transitoriedade, fazendo-nos elaborar um conceito de tempo incontrolável e fugaz, condensado sob a expressão tópica de um *tempus fugit*, cujo princípio repete-se reiteradamente ao longo de *Lições de Tempo*, como a querer lembrar-nos desta condição geral da vida: a mudança.

Na obra de Roberto Pontes, a lucidez do eu poético perante a efemeridade pode ser verificada em casos como o do poema XIII da primeira parte, no qual temos: “Do que fugiu,/ **Se foi, não volta nunca**.” (PONTES, 2012, p. 52, grifo nosso); e o do poema X da terceira parte, em que constatamos uma expressão demasiado próxima da fórmula tópica em evidência:

> Em mim, prisioneiro,
> O tempo bem contido,
> Qual veneno
> No vidro desusado,
> Mas assim mesmo
> **Sua essência voa**
> Até que eu seja o inverso do início.
>
> (PONTES, 2012, p. 130, grifo nosso)

O verso destacado é quase uma tradução direta do *tempus fugit*, o que demonstra a plena convergência da poética de *Lições de Tempo* para o repertório da tradição lírica ocidental orientada por uma concepção de tempo com Horácio em seu epicentro. Dizer que o tempo foge ou voa é admitir sua característica violentamente passageira, que nos impele, como vemos no último verso, até o fim do sujeito atingido por ela. Se o início se dá através da “invenção do sortilégio”, o surgimento da existência, o seu inverso é a anulação desta. Deparar-se com isto, aliás, põe em xeque a ilusória pretensão humana de controlar o tempo — a propósito, expressa nos dois primeiros versos: “Em mim prisioneiro/ O tempo bem contido” —, pois demonstra nossa impotência diante de Cronos, que permanece reinando sobre nosso existir.

Em alguns outros poemas desta obra, por sua vez, o curso do tempo será mais diretamente tratado na sua relação com a degradação física e o consequente envelhecimento dos seres. Os poemas de número XI — tanto da primeira quanto da segunda parte da obra, ambos citados anteriormente —, registram o fluxo de transformações físicas decorrentes do envelhecimento do sujeito e isto se revela pelo enrugamento do seu rosto; no primeiro caso, “Fui a descoberta dos rostos **enrugados**” (PONTES, 2012, p. 48, grifo nosso), isto é dado de maneira explícita e, no segundo, “Sou as **mutações** da minha face,/ O **mapa** deste eu todo disperso.” (PONTES, 2012, p. 90), sob a metáfora do mapa, cujos caminhos são as linhas de expressão adquiridas ao longo da vida. As rugas aludidas nestes poemas realçam a passagem do tempo e, em sua relação metafórica com os caminhos traçados de um mapa, colaboram para a composição de um eu multifacetado porque suscetível às incessantes alterações

sofridas durante a travessia do vetor existencial. Por isso, o eu poético apresenta-se como um ser em constante mutação, portanto, um conjunto de fragmentos resultantes do processo de mudanças, ao qual ele chama de "eu todo disperso". O seu rosto enrugado torna-se, *ipso facto*, memória, pois o registro do processo de existir de toda a vida fica nele vincado de modo definitivo; e pela leitura de seus traços — como se faz com um mapa —, seria possível reconstituir parte do percurso experienciado no intervalo de tempo que lhe foi concedido.

Também encontramos o mesmo mapa como metáfora indicativa da passagem temporal em poemas do poeta cearense Jáder de Carvalho, como em "Velhos", publicado em *Delírios de Solidão* (2001). Nele o poeta compara as rugas do rosto com o caminho percorrido pelo indivíduo, procedimento semelhante ao que faz Roberto Pontes. Isso demonstra a realização de um mesmo *topos* através dos mesmos recursos imagéticos, reforçando a concepção residual em torno do tempo como percurso traçado na direção de um deterioramento da condição física do ser. Quanto mais tempo o sujeito vive, mais marcas adquire porque mais caminhos ele atravessa; logo, maior torna-se o seu mapa. De "Velhos", indicamos a seguinte estrofe:

> As nossas rugas
> ou semelham caminhos cheios de rastros
> ou leitos abandonados de velhos rios
> Espere a juventude:
> o rosto de nossos netos
> é só por instantes a planície sem marcas.
> A vida, os rios,
> ainda não caminharam por ele.
>
> (CARVALHO, 2001, p. 145)

Nos três primeiros versos, como dissemos, deparamo-nos com a metáfora do mapa pelo conceito de tempo como caminho percorrido e degradante, em franca convergência com os textos de Roberto Pontes. No entanto, embora haja a compreensão deste fator negativo da passagem do tempo, Carvalho demonstra na sequência também a conformação com todo o processo de mudança, contra o qual não há nada a fazer, senão o constatar. E faz isso admitindo o caráter transitório da beleza da juventude, cuja tez ainda está por experimentar a caducidade.

O início do poema de Carvalho faz-nos recordar de outro poema de Roberto Pontes, o de número XII da segunda parte:

Já fui de sítios mortos —
Tão distantes —
Que o tempo incendiou
Com o seu fogo.
Por isso
Me conformo de estar sendo
Ainda as mutações da minha face.

(PONTES, 2012, p. 92)

Nele também o poeta inicia sua reflexão aludindo à memória de lugares que agora estão "mortos" e "distantes", vitimados pelo tempo. Como vemos, da mesma maneira que Jáder de Carvalho, o eu ponteano revela-nos um percurso de vida em que se nota o aspecto deteriorador do tempo. Os lugares de onde a voz poética tenta recordar-se estão agora distantes e quase esquecidos, fato provocado pelo próprio tempo, cuja degradação impõe-lhes uma espécie de apagamento. Este poder degradante da temporalidade está explícito na ideia do fogo que, como símbolo de renovação, aqui serve também como o de apagamento, pois reduz a cinzas, a pó muito fino e volátil tudo o que toca.

Isto posto, embora o processo de mudança e envelhecimento seja indesejado pela disposição eternalista da alma humana, devido à possibilidade de apagamento do eu através da morte, há na obra de Pontes certos momentos de conformação com o movimento temporal em curso. No poema ora citado, verificamos isso explicitamente nos versos "Me conformo de estar sendo/ Ainda as mutações de minha face.".

Outrossim, ainda que a palmeira morta lhe provoque o susto e o grito ou que o náufrago de *Os Movimentos de Cronos* experimente o desconsolo com a vã tentativa de chegar ao farol, o eu poético de Roberto Pontes está consciente de sua finitude e, como tal, ciente de si enquanto ser em constante e dinâmica mudança, até sua transformação última, a conduzi-lo para a morte. Afinal, como dito pela própria voz poética nos poemas I e XV da segunda parte, respectivamente: "Sou da existência o processo" (PONTES, 2012, p. 70) e "Sou a forma de ser sempre não sendo,/ Um devir do vir, sempre devindo." (PONTES, 2012, p. 98).

Novamente em Jáder de Carvalho, outra imagem colabora para a ideia de envelhecimento como consequência da ação do tempo. Em "Assim que entardecer", além das rugas, o poeta menciona logo no início a brancura dos cabelos, sinal inconteste da idade avançada, estágio que antecede o final da vida de um ser humano, a velhice:

Tenho rugas.

A vista cansou.
Cobre a minha cabeça
o algodão que a vida colheu.

[...]

Hoje espero o passo de alguém,
assim que entardecer...

(CARVALHO, 2001, p. 89 - 90)

No poema, ruga, cabelos brancos e vista cansada constituem um conjunto de imagens notadamente relativas à paulatina degradação física do ser humano em seu processo de envelhecimento, corroborando com o contexto de aproximação da morte, cuja chegada é de tal maneira indesejada, evitada e mesmo adiada, que ela aparece nos dois últimos versos sob a forma camuflada de um pronome indefinido — alguém. Este procedimento, por sua vez, enquanto tentativa de eufemização, revela-se como a expressão de um temor que se desejaria ignorar. Implícita desde o título — o entardecer ou o anoitecer são *topoi* relativos à aproximação da morte, semelhante ao sucedido com as estações do outono e do inverno, conforme discutimos em outro momento —, a ideia de uma existência próxima ao seu termo está fortemente presente na imagem dos cabelos brancos, porque se apresenta como a síntese de uma gama de conceitos negativos em relação à finitude, como a degradação do corpo e a proximidade da morte. Isto lhe confere considerável força simbólica. É indiscutível: sua brancura indica o fenômeno inevitável e revelador da passagem do tempo.[64]

A farta utilização desta simbologia por diversos autores na literatura se torna um *topos* dentro do gênero do *Carpe diem* e, por isso, está vinculada ao *tempus fugit*, pois, como vemos, é o valor de transitoriedade que se projeta no poema, quando estamos diante da mencionada imagem. Para citar outros exemplos dispersos na tradição lírica ocidental de língua portuguesa, comprovando a natureza tópica da imagem tratada neste passo, listemos: "Poema de nossas mortes", de Thiago de Mello — "e os **cabelos vão branquejando**"

[64] Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2022), há vasta tradição cultural que confere aos cabelos certa relação com o interior espiritual do sujeito. Considerados portadores dos traços da alma e da personalidade daquele indivíduo, estaria aí, segundo os pesquisadores, o hábito dos pais de guardar o primeiro cacho cortado de uma criança, como expressão da "vontade de fazer sobreviver o estado da pessoa a quem esses cabelos pertenciam." (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2022, p. 202). Os cabelos representariam, ainda, a força e a virilidade, como os autores exemplificam com a história bíblica de Sansão; logo, podemos estender o seu significado à jovialidade. Os cabelos cheios, fortes e nutridos significam o viço da juventude. Já a sua brancura, causada pela despigmentação dos fios, e a rarefação destes, são sinais do envelhecimento do corpo, portanto, o cabelo agora branco não tem mais relação com a juventude, mas com a velhice humana.

(MELLO, 2009, grifo nosso) —; "Spleen", de Guilherme de Almeida" — "e os meus **cabelos pretos tão grisalhos**!" (ALMEIDA, 1955, p. 166, grifo nosso) —; "Já sobre a fronte vã", de Ricardo Reis — "[...] **se me acinzenta/ O cabelo** do jovem que perdi" (REIS, 2016, p. 128, grifo nosso) —; por fim, de maneira mais enigmática, "Floriram por engano as rosas bravas", de Camilo Pessanha — "[...] E sobre nós **cai nupcial a neve**// [...] Em redor do teu vulto **é como um véu**." (PESSANHA, 2009, p. 76, grifo nosso).

Por sua vez, embora a imagem do branqueamento dos cabelos não apareça explicitamente em *Lições de Tempo*, ficando mais evidente apenas os processos de mudança e enrugamento da pele como sinais do envelhecimento e da degradação física, Roberto Pontes não deixou de lançar mão desse *topos*. E fez isto em um trecho de *Os Movimentos de Cronos*, no qual diz: "[o tempo] Cobre de **alva neve as cabeças**." (PONTES, 2012, p. 188, grifo nosso), reforçando a simbologia como representação da passagem detratora do tempo, que nos envelhece e nos aproxima da morte, muitas vezes localizada neste estágio do vetor existencial.

Assim, envelhecimento e morte são consequências de um tempo sempre a correr, dando-nos a sensação de atravessarmos de uma ponta a outra do vetor existencial de maneira tão veloz que não somos capazes de reter tudo em nosso espírito. Isto nos gera o sentimento de brevidade, que no poema "Tempo", Guilherme de Almeida traduziu em dois versos aparentemente simples, mas plenamente sintetizadores do *tempus fugit* que vimos perseguindo nas páginas de Roberto Pontes: "Às vêzes parece que faz um século./ Às vezes parece que faz um minuto." (ALMEIDA, 1955, p. 17).

Trata-se da intensidade bergsoniana, pois a extensão de um intervalo qualquer de tempo depende da intensidade do momento experienciado. Quanto menos atenção damos aos eventos e mais nos permitimos fruí-los, menos consciência de justaposição nós teremos ao longo da linha do tempo que nossa memória constrói permanentemente. Desse modo, quanto menos registros retemos, menor a extensão do tempo vivido; logo, mais breve semelha o intervalo considerado e a vida toma a forma de um "*spatio breue*" horaciano[65].

Apesar de não haver, objetivamente, nada que encurte o tempo, impera o sentimento elaborado pela alma humana e cantado por centenas de poetas através dos séculos, a entender o tempo como a areia escoando incoercível na ampulheta; e não sendo possível

[65] Na poética do *Carpe diem*, a ideia de aproveitar a vida deve estar associada à consciência de que a existência é curta, por isso, o tempo de que dispomos para viver é pequeno. Assim, na "Ode a Leuconoé", Horácio recomenda a sua interlocutora não nutrir "longas esperanças" na vida, que ele chama de "espaço breve". Sobre a expressão, considerada uma variação tópica do *carpe diem*, Francisco Achcar explicou: "[...] ablativo de lugar com conotação temporal — 'no espaço breve', metáfora espacial do tempo e da condição geral da existência, da limitação das possibilidades, de toda limitação." (ACHCAR, 2015, p. 95).

reter o incessante movimento dos grãos, resta à voz poética de *Lições de Tempo* buscar seu modo particular de desafiar a temporalidade e perpetuar-se na existência. Isto se dá especialmente na terceira parte da obra, “Tempo do serei”, na qual o eu lírico, sabedor do fim que o aguarda no ponto extremo do vetor existencial, pretende projetar-se para além dele, através do registro pela palavra poética, aspecto a ser abordado no próximo tópico.

6.1.3 Eu-tempo: a natureza cíclica e a eternização pela poesia

Pelas reflexões tecidas até o momento, entendemos que, sob a perspectiva humana, a passagem temporal ocorre subitamente e traz consigo uma sorte de mudanças ininterruptas, responsáveis pela degradação física, as quais impelem tudo para a sua anulação definitiva, a morte — fenômeno presente desde sempre em todo o processo existencial, responsável pela instauração do paradoxo insolúvel sob o qual se dá nosso existir. Isso pode ser culturalmente expresso sob a fórmula do *tempus fugit*, que procura dar vazão ao sentimento humano diante de sua experiência com a misteriosa e onipotente temporalidade, cuja força revela nossa ínfima capacidade de compreendê-la e de dominá-la.

Não havendo, em princípio, possibilidade de confrontar o deus tirano, cumpre nos conformarmos com a sua lei, adotando uma atitude estoico-hedonista promulgada pelo princípio do *carpe diem* horaciano difundido por toda uma tradição literária ao longo dos séculos, como o que acontece em um poema do renascentista francês Pierre de Ronsard, “Soneto a Helena”, no qual se segue a clara e literal prescrição do *carpe diem* de Horácio ao final do poema: “Vive sem esperar pelo dia q[ue] vem;/ **Colhe hoje**, desde já, colhe as rosas da vida.” (RONSARD, 2009, p. 27, grifo nosso).

No início do século XX, caso semelhante pode ser verificado no heterônimo pessoano Ricardo Reis — a propósito, um dos maiores cultores da poética horaciana em língua portuguesa, segundo Francisco Achcar (2015). Da vasta seleção que podemos fazer de sua obra, destacamos o poema “Ao longe os montes têm neve ao sol”. Notamos nele a constatação da finitude da vida, associada à conclamação feita a sua interlocutora para que ambos aproveitem o instante presente, pois é fundamental não se prenderem às possibilidades do futuro, uma vez que não há como nelas intervir. A morte como a única certeza que temos em relação à passagem temporal deve servir-nos de motivação para praticarmos o *carpe diem*, enquanto nos resta algum tempo. Assim, a efemeridade torna a existência uma corrida pelo melhor aproveitamento que pudermos dela extrair. Vejamos:

Ao longe os montes têm neve ao sol,
Mas é suave já o frio calmo
Que alisa e agudece
Os dardos do sol alto.

Hoje, Neera, não nos escondamos,
Nada nos falta, porque nada somos.
Não esperamos nada
E temos frio ao sol.

Mas tal como é, gozemos o momento,
Solenes na alegria levemente,
E aguardando a morte
Como quem a conhece.

(REIS, 2016, p. 98)

Este exemplo de Ricardo Reis segue de perto o esquema retórico de Horácio, que consiste, conforme Achcar (2015) explica, em três principais pontos: descrição da natureza (tempo cíclico), constatação da efemeridade humana (tempo linear) — estabelece-se aqui a clara contraposição entre os dois tempos — e, por fim, a prescrição da fórmula tópica (colha o dia).

Na composição de Reis, a descrição da natureza corresponde à primeira estrofe, na qual o eu poético menciona a neve do cume dos montes. O inverno, como já referimos, costuma ter uma acepção simbólica de fenecimento e aponta para a ideia de morte, que começa a surgir mais fortemente já na estrofe seguinte, com a menção à efemeridade da vida humana. Neste ponto do poema, estabelecemos a contraposição entre os dois tempos — cíclico e linear — da retórica horaciana, pois conseguimos traçar o comparativo entre a natureza humana, cujo futuro está indicado na estrofe seguinte, a morte; e a natureza invernal, cujo futuro é o derretimento do gelo e o amainar da estação, o que inferimos com a diminuição do frio, prenúncio do renascimento de tudo na primavera. Diante disso, erige-se a prescrição tópica em “gozemos o momento”, pois, constatando estarem próximos de seu fim, cujo assalto é imprevisível, é recomendável que o eu lírico e sua interlocutora desfrutem o máximo possível da vida.

A natureza em perene renovação, contraposta à limitada e linear existência humana, enfatiza a vulnerabilidade desta última, cuja consciência de finitude, embora a ajude no processo de conformação e, assim, permita-lhe o aproveitamento de seu exíguo tempo, também a leva a um estado de constante vigília e a certo senso de emergência. Isto porque, estando sempre diante do perigo da súbita anulação, é necessário realizar tudo o que se deseja enquanto há tempo para tanto.

Quando, então, o sujeito se depara com a finitude de sua existência e constata a ligeireza do tempo sobre ela, a conformação pode dar lugar a um lamento[66], sobretudo, quando ele se compara ao tempo cíclico da natureza, como ocorre no soneto "Fermoso Tejo meu, quão diferente", do poeta barroco português Francisco Rodrigues Lobo. Em interlocução com o rio passante diante dele, o eu lírico reflete sobre a dinâmica de mudanças dadas ao longo de sua existência, traçando um paralelo de semelhanças entre ele e aquelas águas:

> Fermoso Tejo meu, quão diferente
> Te vejo e vi, me vês agora e viste:
> Turvo te vejo a ti, tu a mim triste,
> Claro te vi eu já, tu a mim contente.
>
> A ti foi-te trocando a grossa enchente
> A quem teu largo campo não resiste;
> A mim trocou-me a vista em que consiste
> O meu viver contente ou descontente!
>
> Já que somos no mal participantes,
> Sejamo-lo no bem. Oh, quem me dera
> Que fôramos em tudo semelhantes!
>
> Mas lá virá a fresca primavera:
> Tu tornarás a ser quem eras dantes,
> Eu não sei se serei quem dantes era.
>
> (LOBO, 2010, s/p)

A mudança evidencia-se imediatamente no primeiro verso, com o qualificativo "diferente" atribuído ao rio. Aqui já se introduz a ideia de um processo de transformação em curso, explicitado logo em seguida, no segundo verso, onde identificamos a referência a dois modos de ser tanto do eu lírico quanto do rio. Estes modos correspondem a um estado anterior e um atual, representados pelos pares "turbidez/tristeza" e "clareza/contentamento".

---

[66] Esse é um processo, inclusive, bastante intensificado na contemporaneidade, caracterizada pelo acúmulo de tarefas e de trabalho em associação a uma perspectiva de alta e qualificada produtividade. O homem moderno precisa produzir muito, cada vez em menor tempo e com a máxima qualidade. Este comportamento social cria uma rotina de tal modo alienante que o sujeito está em constante atenção voltada para os processos que precisa realizar. Consequentemente a sua atenção para outros campos da vivência é lançada para o mais baixo nível. Quando, em alguns momentos, este sujeito diminui seu ritmo produtivo e consegue voltar-se para os outros campos, pode experimentar na exata medida aquilo de que Bergson (2020) falara: a intensidade da sensação define nossa percepção quantitativa. Logo, para esse sujeito que esteve preso na execução das atividades de sua rotina, a vida pessoal aparentará mais curta e, com isso, atualizará residualmente o sentimento universal e atemporal do *tempus fugit*, que Reis — para citá-lo novamente —, expressara em outro poema: "Da vida pálida levando apenas/ As rosas breves, os sorrisos vagos/ E as rápidas carícias/ Dos instantes volúveis." (REIS, 2016, p. 99).

Até a estrofe seguinte, na qual esse paralelo segue seu desenvolvimento, a temporalidade parece operar de maneira semelhante sobre os dois — rio e homem —, agindo em favor da mudança detratora de ambos e sugerindo a universalidade do tempo sobre todas as coisas. No entanto, o primeiro terceto rompe este paralelo com a constatação frustrada do eu poético sobre o modo como as mudanças efetivamente se dão para cada um deles, pois enquanto ao homem está reservada apenas a transformação detratora e irreversível, ao rio é permitida a renovação. Suas águas tornam-se turvas, seu leito extravasa com as violentas enchentes, mas depois tudo volta à condição inicial.

Em assim sendo, instaura-se a oposição entre o tempo linear dos homens e o tempo cíclico da natureza, este consistindo em um processo de criação, deterioração e regeneração: o fluxo do eterno retorno, próprio do que Gilbert Durand (2012) chama de ritmo cíclico. A dinâmica de ciclos tem nos fenômenos naturais — por um comportamento de fases — o seu conjunto de reguladores da temporalidade, e é simbolizada de maneira geral pela vegetação sazonal, expressão indubitável do processo circular das estações do ano, que contêm em si a inteireza do processo vital: do nascimento à morte, e desta à regeneração que reinicia a vida. Conforme o antropólogo francês explica:

> O simbolismo vegetal contamina toda a meditação sobre a duração e o envelhecimento, como o testemunham os poetas de todos os tempos e de todos os países, de Horácio a Lamartine ou a Laforgue, cantores do retorno "em que a natureza" expira, e da renovação primaveril [...] (DURAND, 2012, p. 296)

As estações do ano, assim, cumprem o papel de representação das etapas da existência submetida à ação do tempo. Por isso, o imaginário coletivo tende a comparar a degradação e a aproximação da morte humana com a estação do inverno, conforme vimos em Ricardo Reis e, há pouco, em Rodrigues Lobo, com o rio de águas turvas e agitadas: "[...] há sempre uma estação do despojamento e da morte que vem carregar o ciclo com um *adagio* de cores sombrias." (DURAND, 2012, p. 297). Em ambos os exemplos citados, o sujeito lírico demonstra semelhança com o estado natural do momento, mas, também revela que não lhe é facultada a possibilidade de regenerar-se, como acontece com os montes nevados ou o Tejo sujo e revolto. Todo simbolismo natural está, portanto, ligado à concepção cíclica de tempo e aos processos de metamorfose, o que justifica a relação entre o vegetalismo e a morte humana, notada por Durand nos folclores e mitologias de várias partes do mundo:

> O símbolo vegetal é, por fim, freqüentes vezes explicitamente escolhido como modelo de metamorfose. No folclore ou na mitologia nasce muitas vezes do morto sacrificado uma erva ou uma árvore: tal esse bambu que, num conto santali, sai de uma jovem sacrificada e com o qual se confecciona um instrumento de música que contém e perpetua a voz da vítima, e esta última, levada pela energia ressurrecional da planta, reencarna um dia para casar com o músico. É esse igualmente o tema dos nossos contos europeus *A noiva substituída* e *O alfinete encantado*. (DURAND, 2012, p. 298)

Acrescemos ao comentário de Durand outros dois exemplos: no folclore indígena brasileiro, Maní, ao morrer, é enterrada e, de sua cova, nasce a mandioca. No "Romance del Conde Olinos", pertencente ao romanceiro da tradição ibérica, conde e princesa são vitimados pela mãe desta, que os manda matar por não admitir o caso amoroso confessado pela filha. Uma vez sepultados, de seus túmulos brotam roseiras, as quais crescem entrelaçando-se; furiosa com o acontecido, a rainha manda que cortem ambas as plantas. Quando o jardineiro cumpre a ordem, brotam de seus galhos decepados duas aves que, juntas, levantam voo e partem.

Nos exemplos mencionados, como vemos, a vida humana adquire do simbolismo vegetal a sua capacidade de regeneração e, consequentemente, de reinício do ciclo vital, ainda que sob outras circunstâncias físicas. Tanto no caso indígena quanto no ibérico, opera-se uma metamorfose que possibilita a perpetuação do sujeito na existência material, mesmo após a morte. Por meio da transformação, pretende-se a extensão do eu além do ponto de chegada do vetor existencial, rompendo a lógica do tempo linear.

A busca pela continuidade do próprio existir é um modo de eufemizar o impacto da morte, e isto ocorre ainda que seja necessário algum tipo de transformação, pois cientes do processo finito e passageiro de uma vida em constante mudança, os homens são nutridos de um sentimento permanente de inconclusão que os faz desejar um tempo a mais na existência material. Deparar-se com a possibilidade da morte é acordar todos os instintos de autopreservação sedimentados em nossa mentalidade. Assim, a iminência do morrer apresenta-se como ameaça a ser combatida ou, pelo menos, contornada. É o que ocorre nos exemplos da tradição popular dados há pouco e, como veremos, em "Tempo do serei", a terceira parte de *Lições de Tempo*.

Ao longo deste conjunto de poemas, o poeta projeta o seu futuro através do que compreendemos como pan-integração, ou seja, sua dissolução como essência em toda a matéria. O eu poético funde-se à natureza para nela se transformar e coparticipar de sua perene condição cíclica, como revela no poema VII:

Serei vento feliz e flor eterna
A pairar
Sobre a paz dos campanários
O meu saber alado de ter asas,
O meu saber agrário de ser terra.

(PONTES, 2012, p. 124)

A flor é imagem diretamente ligada à passagem do tempo e aparece algumas vezes na obra de Roberto Pontes. Conforme demonstramos, seus aspectos simbólicos estão associados a conceitos voláteis como beleza e juventude. No entanto, o adjetivo que lhe acompanha neste poema reclama para ela a ideia de perenidade e subverte, assim, a simbologia efêmera que a imagem contém na sua primeira camada. Deste modo, precisamos acrescentar-lhe, ainda, outra dimensão simbólica, a da natureza cíclica, pois seu papel no primeiro verso transcende a mera comparação entre a sua fragilidade e a da vida humana. Desta vez, ela se apresenta como uma possibilidade de continuação para o eu poético que, pelo visto, metamorfoseia-se para partilhar do ritmo cíclico característico do simbolismo aludido.

Do mesmo modo que a flor é, primeiramente, algo breve, mas ganha eternidade dentro do vegetalismo cíclico, o eu poético transpõe o tempo e pereniza-se integrado à natureza na forma de um desafio à temporalidade. Ao fazer isto, a anulação não é mais a do sujeito, mas a da própria morte. Contorná-la, assim, é a tentativa de superá-la, o que fica indicado no sugestivo silêncio dos sinos no campanário; pois, se o seu toque, dentre outras coisas, está culturalmente relacionado aos avisos de morte; neste contexto, inferimos não haver mais motivo para o lembrete fúnebre, daí a "paz" envolta nas torres dos sinos, mencionada pelo eu poético.

No campo dos simbolismos, o que ocorre na terceira parte de *Lições de Tempo* é o que na psicologia junguiana encontraremos sob a forma de um renascimento — ou *renovatio* —, caracterizado pela mudança completa da essência do sujeito, a fim de garantir uma continuidade de vida sob outras formas. Nas palavras de Carl Jung: "[...] a renovação implica mudança de essência, que podemos chamar de transmutação. Trata-se da transformação do ser mortal em um ser imortal, do ser corporal no ser espiritual, do ser humano num ser divino." (JUNG, 2014, p. 118, § 203 – 204). No primeiro verso do poema, se esta transmutação está indicada no vento e na flor eterna, ela é reiterada metonimicamente no último verso, quando o eu lírico revela "ser terra", subentendendo a sua pan-integração. Rompidas as barras do tempo, ele se torna perene porque está unificado ao cosmo. Seu renascimento é sua

incorporação em tudo o que compõe o universo e a vida, sendo desta a "voz primária", como afirma no poema XV em outra parte citado por nós, em que se destaca ainda mais a sua relação íntima com a essência vital de tudo o que existe; através de seu amalgamento ao nível mais elementar da natureza — "grão de areia", "pingo d'água" — ou ainda em outros momentos, "terra" e "vento".

A pan-integração na qual o eu poético mergulha é uma forma de vincular-se à matéria-prima de sua própria poesia, a vida. Assim, quando o eu lírico menciona o seu "saber" nos dois últimos versos da peça há pouco citada, podemos entendê-lo como referência ao seu ofício poético, aliás, como ele mesmo haverá de sugerir no poema XIII da terceira parte, depende dele a explicação do enigma existencial. O saber do sujeito ficcional de Pontes é a sua palavra que, uma vez registrada, ganha a perenidade da essência da natureza sobre a qual ela fala. Por esse motivo, o primeiro poema dessa terceira parte de *Lições de Tempo* estabelece desde já:

> Serei a ficção unificada:
> E na minha palavra
> Estarei sendo
> Igual ao que passa
> E vai ficando
> Bem à margem de mim
> Ou de quem pensa.
>
> (PONTES, 2012, p. 112)

Neste poema, o eu lírico diz claramente que a sua permanência dar-se-á pela sua palavra, ou seja, por meio do registro poético que ele deixará quando findar a sua existência. Alcançar tal feito é igualar-se ao próprio tempo, como notamos nos versos 4 e 5, quando alude ao paradoxo temporal "passa/fica". Somente o *cronos* pode operar simultaneamente nestes dois extremos do movimento, pois, ao passo que se comporta efetivamente como passageiro, está sempre recomeçando e jamais pode ser interrompido, como já dizia Aristóteles: "[…] o tempo está sempre em um começo e um fim. […] E o tempo não se extinguirá, pois está sempre começando." [67] (ARISTÓTELES, 1995, p. 284, §222b, tradução nossa).

Neste caso, então, o poeta alça-se à condição do próprio tempo, nele se funde e, nisto, permite-nos pensar no surgimento de um "eu-tempo", porque, de modo semelhante, o

[67] "[…] el tiempo está siempre en un comienzo y un fin. […] Y el tiempo no se extinguirá, pues está siempre comenzando."

eu poético agora se pereniza, recomeçando sob a condição do registro eternizador da poesia. A integração com o cosmo, portanto, dá-se da maneira mais profunda possível, pois o eu lírico estará, por meio de sua palavra, presente e atravessará cada ente ou ser, como acontece com o tempo, que "margeia" a todos nós no seu perpétuo ofício, como dizem os dois últimos versos do poema.

A condição da voz poética como um "eu-tempo" reitera-se ao voltarmos ao primeiro verso do texto em análise para observarmos com mais atenção a expressão "ficção unificada". Se compreendermos o primeiro termo pela perspectiva da palavra artística, temos o sentido de "vida", e, assim, tendemos a considerar nesta expressão o ambicioso intento do poeta como aquele em cuja poesia resume-se toda a existência. Assumindo a posição deificada de uma espécie de Crono, sua existência terá rompido a linearidade cronológica tripartite até aqui orientadora da sua obra — fui, sou e serei —, pois estando perenizado no seu verso, essas dimensões do tempo que provocam a mudança não farão mais sentido, inclusive porque será ele a "ficção unificada", ou seja, um só, imutável — eterno? É o que sugerem versos como os do poema III da terceira parte:

> Serei ponto final e recomeço
> Na fusão
> Do Alfa e do Ômega.
> E sendo a pausa longa,
> E sendo o termo,
> Ditarei o início
> Da sequência.
>
> (PONTES, 2012, p. 116)

Unindo início e fim, o eu-tempo congrega agora todas as possibilidades paradoxais, atributo daquele que não está mais sob o jugo de Cronos, mas ao seu lado ou a ele incorporado, tal é o poder que o eu lírico dá-nos a entender possuir, ao colocar-se na condição de quem porta princípio e fim em si mesmo. Transcendido o tempo, a voz poética está na condição do eterno e, assim, para ela não há qualquer limitação linear. Ela transita agora em todas as direções, sendo pausa, estabelecendo o fim ou o início da vida. No poema XI, esta ideia é expressa como o domínio dos modos, quando assim diz a voz poética: "Serei todos os modos dominados" (PONTES, 2012, p. 132). O sujeito, assim, estabelece-se na perenidade por meio de sua obra poética, através da qual detém passado, presente e futuro — os modos da temporalidade —, pois se sobre ele em si mesmo o tempo terá agido, anulando-o, o mesmo efeito não será possível sobre a sua palavra, que ganhará o registro duradouro inerente à

poesia e extensivo à sua memória, consagrando o seu nome para a posteridade e além, como no poema XVIII ele próprio demonstra ter ciência de que acontecerá:

> O meu ortônimo
> Será inconfundível.
> Um signo qualquer,
> Bastante expresso.
> Serei a igualdade dos contrários.
> Serei então o ânimo do mito.
>
> (PONTES, 2012, p. 146)

Como vemos, o lugar que o eu poético reserva para si mesmo é, acima de tudo, mítico; e quando este é possível de ser alcançado por meio da obra artística, como é o caso, não estaríamos diante da manifestação de outro *topos* horaciano, o *exegi monumentum*, cuja relação com os aspectos da temporalidade fá-lo-ia derivar do *tempus fugit*? Diante da efemeridade da vida, na tentativa de contornar o apagamento pela morte, o seu ortônimo, apenas signo expresso na assinatura do poema, integra-se efetivamente ao eu lírico e ambos à essência da natureza por meio do registro poético que está em íntima simbiose com a vida, perenizando-se. A palavra do poeta, assim, torna-se um registro eternizador; logo, a terceira parte de *Lições de Tempo* estaria falando, ainda que indiretamente, da tentativa de construir o seu monumento duradouro, como Horácio fizera com a sua Ode 3.30, "Ad Melpomenen": "Ergui um monumento mais duradouro que o bronze/ E mais alto que a majestosa estrutura das pirâmides."[68] (HORÁCIO *apud* ACHCAR, 2015, p. 154, tradução nossa).

Portanto, quando o eu poético de Roberto Pontes reveste-se da sacralidade imortalizadora do mito conferida pela obra erigida — "Serei então o ânimo do mito" —, não estaria agindo semelhantemente ao que verificamos acontecer na poética de Horácio, que, conforme Francisco Achcar (2015) comenta, "foi talvez o poeta que afirmou de maneira mais veemente e grandiosa a sua crença na imortalidade que lhe estaria assegurada, a ele assim como às pessoas e às coisas tocadas por seu canto." (ACHCAR, 2015, p. 154)?

Tendemos a aceitar esse caminho interpretativo a respeito da terceira parte de *Lições de Tempo* porque, embora no seu conjunto de poemas não haja a explícita menção à fórmula do *exegi monumentum*, persiste o princípio fundamental do *topos* em referência, consistente na ideia de uma obra que se perpetua levando consigo a memória de seu autor. Daí, justificam-se versos como os dos poemas XV e XVII páginas atrás mencionados: no

[68] "*Exegi monumentum aere perennius/ regalique situ pyramidum altius.*"

primeiro caso, o poeta é a expressão elementar da vida, a voz primária desta, registrada na página: “Serei a vida em sua voz primária” (PONTES, 2012, p. 140); no segundo exemplo, o eu estará presente enquanto mito ou lenda sob as palavras em ebulição: “E encantarei os olhos que me virem/ Sob as palavras/ Em fusão candente.” (PONTES, 2012, p. 144). Por seu turno, no poema XIX, o último da série, a essência do *exegi monumentum* realiza-se de maneira ainda mais evidente. Como um selo de fechamento, o texto reafirma a imortalidade do poeta alcançada pela obra construída:

> Serei no verso a sílaba encantada,
> O próprio som
> A invadir o tempo,
> O singular portal
> Que só transpomos
> Com o cessar, o fim,
> Do tempo único.
>
> (PONTES, 2012, p. 148)

A perenidade da poesia está representada na expressão “sílaba encantada”, forma renovada do poeta, após a transposição do que ele chama de “singular portal”, o tempo — ou, como bem sabemos, a morte, que se localiza no extremo do vetor existencial. Assim, apesar de deparar-se com a anulação na borda do tempo, a sua condição transmutada na palavra poética — o som — possibilitar-lhe-á o registro perene e, portanto, a continuação representada no verso “A invadir o tempo”, com o qual pressupomos a transcendência deste pelo poeta. O fundamento é o mesmo encontrado na ode horaciana, especificamente na seguinte passagem: “[...] Não morrerei todo e grande parte de mim evitará a Libitina[69]: eu crescerei sempre novo com o louvor futuro [...]. (HORÁCIO *apud* ACHCAR, 2015, p. 154).

No capítulo 2, intitulado “Roberto Pontes: trajetória e criação poética”, quando mencionamos o seu livro de estreia, *Contracanto* (1968), afirmamos tratar-se de uma espécie de projeto de poética do autor que se lançava. Em nosso entendimento, conforme demonstramos, é possível encontrarmos nesta única obra todas as vertentes cultivadas pelo artista ao longo de sua carreira. Esta nossa compreensão encontra, agora, mais uma confirmação, pois, diante da tópica do *exegi monumentum* e, considerando em especial o poema XIX em comento, somos levados de imediato a revisitar a composição de 1968 e buscar nela o poema que lhe dá título, “Contracanto”:

---

[69] Deusa romana dos funerais e da morte. Horácio menciona a divindade como metonímia para morte.

Estou em meu poema
como os amantes se estão.
Moro nas vogais e consoantes
circunflexos
ós e xizes cantantes.

Estou nos casebres tristes
da imaginação.
Sou nas quase
vírgulas de ouro
que faço sem porquês.

O alfabeto habito
como me moram
muitas vêzes muitas
meu coração.

(PONTES, 1968, p. 19)

O eu lírico deste poema, de modo semelhante ao de 2012, revela-se integrado ao registro poético em nível profundamente íntimo, a ponto de comparar aos amantes a sua relação com a palavra. Seu amor a esta é o que lhe define como poeta. E se — parafraseando Mário Quintana — o amor é morar um no outro, a voz poética ponteana prova isto de maneira clara desde a sua estreia: "Moro nas vogais e consoantes". Mas o poeta também é amado pela poesia; há reciprocidade na relação, pois como inferimos na última estrofe, a palavra habita o poeta da mesma maneira.

No exemplo de *Contracanto*, a tópica da imortalidade não se realiza de maneira imediatamente evidente, mas na ligação estabelecida entre poeta e poesia é possível apontarmos para o princípio eternizador que verificamos constituir o *topos*. Isto porque, sendo o registro poético por natureza duradouro, quem com ele se integra desse modo, compartilha de sua perenidade. A composição de 1968, ainda no arco de estreia de Roberto Pontes, aproxima-se neste ponto, assim, do fundamento imortalizador identificado na terceira parte da obra de 2012, em pleno arco de confirmação. Na entrevista concedida a nós, o poeta reforça a crença na força eternizadora da arte, sobretudo da poesia, quando elenca o que denominou de "estratégias de vencer o tempo". Das duas estratégias, destacamos a primeira, assim apresentada:

> Escrever, pintar, compor peças musicais, esculturas (desde que não sejam efêmeras), cuidando os autores de dar-lhes um suporte durável, permanente, e uma qualidade inquestionável. É de perguntar para argumentar: — Homero — se é que existiu — morreu? — Não! Eis a resposta, pois falamos dele

> todos os dias. Essa é uma forma de contornar a morte. (PONTES, 2025, APÊNDICE A, p. 287 - 288)

Toda essa relação entre poesia e imortalidade culminando na instauração do *topos* em destaque é, como vimos, bastante antiga, tendo no poeta latino um notável referencial, mas, vale dizer que o tema é ainda anterior a ele. Achcar (2015) menciona pistas dessa concepção desde a tradição indo-europeia, para depois aparecer na Grécia antiga pelas mãos de Homero e de poetas líricos: "[...] a associação da obra poética com a perpetuação da glória passageira, com a imortalização do perecível, remonta aos tempos mais remotos do mundo indo-europeu." (ACHCAR, 2015, p. 161).

Vale ressaltar, contudo, que de Homero a Horácio o tema se atualiza através de uma modificação no fundo significativo do *topos*: para o aedo, a obra é o ato guerreiro e o aspirante à eternidade é o herói que desempenha a tal proeza; já para o latino, os termos mudam para a "escrita" e o "autor". Analogamente, na poética horaciana, o poeta é o herói romano cujo talento com as letras é a sua façanha eternizadora. Em ambos os casos, a essência tópica permanece sob uma formulação do tipo "um grande feito pereniza aquele que o realiza". Em suma, independentemente das variações, fica garantida a relação entre poesia e eternidade, e assim se perpetua o *topos* na tradição lírica, como vemos ocorrer na terceira parte de *Lições de Tempo* e em outros poetas de diferentes épocas e orientações estéticas.

De Camões, por exemplo, Achcar (2015) cita o soneto "Cara minha inimiga, em cuja mão", que traria na última estrofe uma promessa de eternização da amada por meio da escrita do poeta: "celebrada serás sempre em meu canto,/ porque enquanto no mundo houver memória/ será minha escritura teu letreiro." (CAMÕES, 2015, p. 27). Podemos acrescentar outro exemplo do poeta português, desta feita mais próximo da perspectiva efetivamente heroica: referimo-nos ao soneto "À morte de dom Antônio de Noronha", cujo tema é a morte precoce do militar a quem o poema está dedicado, prometendo-lhe a glória eterna, ao modo homérico de louvar os soldados mortos em batalha[70]. Vejamos o último terceto: "E, celebrado

[70] Na célebre abertura da épica camoniana *Os Lusíadas*, também identificamos a presença desse *topos*, especificamente na estância 2 do Canto I, quando o poeta está fazendo a sua proposição e inclui aí a principal matéria motivadora de todo o poema, que é por si só a própria tópica: cantar e registrar os grandes feitos da gente lusa. Assim diz o trecho final da estância mencionada: "[...] E aqueles que por obras valerosas/ Se vão da lei da Morte libertando:/ Cantando espalharei por toda parte/ Se a tanto me ajudar o engenho e arte." (CAMÕES, 2009, p. 71, I – 2). Camões estabelece claramente a relação entre as obras valorosas e a anulação da morte, de modo que os heróis portugueses, por sua bravura provada nas expedições marítimas, serão imortalizados e seus nomes chegarão a todos os lugares, espalhados pelo canto do poeta.

em triste e longo canto,/ se morrestes nas mãos do fero Marte,/ na memória das gentes vivereis.” (CAMÕES, 2015, p. 52).

Por sua vez, em Hilda Hilst, encontramos a valorização da poesia como o panteão daqueles que, enquanto poetas, inseriram-se na eternidade e desafiaram o tempo. No poema “LVIII”, temos:

> O bisturi e o verso.
> Dois instrumentos
> Entre as minhas mãos.
> Um deles rasga o Tempo
> O outro eterniza
> Aquele tempo-ouro sem medida.
>
> [...]
>
> E nunca mais
> Na dimensão da Terra
> Hei de rever as moradas, os tetos,
> Os paraísos soberbos da paixão.
>
> (HILST, 2004, p. 95)

O “bisturi” e o “verso” representam a oposição entre a condição material e a eternizadora. Ambos são instrumentos de trabalho do eu lírico, porém, enquanto o primeiro sugere um embate com o tempo, simbolizando a ciência como tentativa humana de salvar a existência de sua anulação; o segundo pretende a transposição do próprio tempo e a abertura de uma dimensão na qual a temporalidade não tem mais efeito sobre os que nele estão resguardados: a eternidade, que aqui ganha o nome de “tempo-ouro sem medida”. E é por meio deste seu segundo instrumento de trabalho que, na última estrofe, a voz poética alcança a libertação de sua existência limitada pelo tempo, expressando um completo despojamento de toda materialidade limitante do existir sob o jugo temporal, e que está simbolizada pelos termos “moradas”, “tetos” e “paixões”. Da mesma forma que em Roberto Pontes, a sua poesia é o monumento que lhe garante a continuação pela *renovatio* no verso eternizador.

Na perspectiva de uma permanência através da palavra poética, portanto, o poeta que erige uma obra duradoura — em especial aqui o eu lírico de *Lições de Tempo* — alcança o simbólico feito da superação de Cronos e destrona-o, pois, anulando o temido apagamento da morte, ele se torna o que convencionamos chamar aqui de “eu-tempo”. Esta façanha é dada pela perenidade de sua memória adida ao verso que se propaga pelos séculos. Ao incorporar-se na própria palavra, o eu poético quer também se diluir na elementaridade de uma natureza

cíclica da qual trata esta mesma palavra, com isto reforçando a possibilidade de preservar a sua identidade na existência, embora esteja já fora do domínio do *cronos*.

Pelo exposto, o *topos* do *exegi monumentum* — e a ideia da natureza cíclica, pelo menos em Roberto Pontes — pode ser entendido como o que o filósofo francês Michel Bitbol (2017) chama de "mecanismo de negação", pois há em sua raiz a tentativa de anular a morte para dela escapar, por meio da imortalidade simbólica criativa ou identitária, que consiste na perenização de uma identidade por sua produção intelectual ou por valores socioculturais. A negação da morte é a recusa da finitude da existência dada na temporalidade caracterizada pelo fluxo contínuo de mudanças que nos degradam e impelem para o fim último, ameaçando nosso "projeto de constância" (BITBOL, 2017).

Diante disso, buscar a eternização pela poesia é estar ciente da fugacidade do tempo e admitir o temor que nos causa chegar ao ponto final do vetor sobre o qual caminhamos desde a "invenção do sortilégio" que nos conformou. É admitir a angústia de voltarmos à crisálida que agora não tem mais o calor e a maciez do berço, mas a frialdade e a dureza do túmulo. É admitir, finalmente, o medo de nos deparar com o deus devorador em suas múltiplas personas e não haver mais o que fazer, senão se deixar sucumbir à sua gula.

A propósito, a tendência a dar a Cronos uma forma animada como a deste deus devorador é um modo de eufemização do tempo fortemente presente em *Os Movimentos de Cronos*, a segunda obra ponteana em investigação nesta pesquisa. Destarte, é a respeito dos diferentes modos de representação personificada do tempo que versarão as próximas seções de nosso texto, objetivando demonstrar como nosso temor diante da sua fugaz passagem favorece a elaboração de máscaras com as quais revestimos a temporalidade, cruelmente passageira e indomável.

6.2 O tempo ameaçador: *Os Movimentos de Cronos* e o *topos persona temporis*

Ao longo desta tese, temos identificado algumas formas de representação da temporalidade na obra de Roberto Pontes convergentes com a ideia de tempo como um elemento ameaçador, a nos deteriorar e nos impelir para nossa anulação de maneira permanente e inegociável, fazendo-nos temer a sua passagem, pois ela significa o nosso desgaste e o nosso avanço ao encontro do nada da morte; esta que representa, conforme também já identificamos, o medo mais terrífico da humanidade.

Conforme as análises de *Lições de Tempo* vêm demonstrando, tudo pode ser resumido sob a concepção do *tempus fugit*, *topos* horaciano que, ao descrever o tempo como passageiro e fugaz, favorece a construção de imagens associadas à efemeridade da existência humana. Derivando dele, e mantendo relação com o temor à finitude existencial, vimos ainda surgir outro *topos* na obra, o *exegi monumentum*, caracterizado pela tentativa do eu lírico de perpetuar a sua memória por meio da construção de uma obra poética duradoura, pela qual o sujeito lírico inscreve-se no tempo e consegue permanecer além da própria existência material.

Em *Os Movimentos de Cronos*, composição sobre a qual nos deteremos a partir de agora, o conjunto de ideias em torno da fugacidade do tempo e de seu aspecto ameaçador continuará servindo como fundo para a construção do imaginário de medo associado à temporalidade. Por sua vez, no entanto, além da ocorrência de determinadas simbologias, imagens ou sentidos já verificados em *Lições de Tempo*, desta nova obra, procuraremos destacar também a manifestação do que identificamos como outro *topos*, que chamaremos aqui de *persona temporis*, ou "personificação do tempo". De acordo com nossas reflexões, este *topos* também derivaria daquele maior que caracteriza a poesia ponteana sobre o tempo como um todo, o do *tempus fugit*, ele mesmo sendo um aspecto da personificação. A proposição tópica *persona temporis* refere-se, portanto, à configuração animada atribuída ao tempo, conferindo-lhe materialidade e características específicas de seres que possuem vontade própria e interagem de maneira autônoma com outros e com o seu meio.

Não obstante a variedade de sentidos na etimologia e no processo evolutivo do termo *persona*, conforme demonstram estudos como os de Geraldo Luiz de Mori (2014) e de Françoise Létoublon (2023), uma das acepções mais recorrentes do termo é a de "máscara", relativa ao contexto do teatro romano. Em grego arcaico, portanto anterior à tradição romana, o seu equivalente seria *prosópon*, inicialmente associado à ideia de rosto e somente depois vinculado também às máscaras do teatro grego. Advém daí o termo em língua portuguesa, prosopopeia, designando justamente a figura de linguagem da personificação. Na esteira destas considerações, ao definirmos o *topos* a partir dessa expressão, intentamos destacar em relação ao tempo não apenas as ocorrências de natureza antropomórfica, mas qualquer espécie de mascaramento animado, como é o caso das representações zoomórficas.

Ao longo dos séculos, diferentes manifestações artísticas e culturais de maneira geral deram largo uso à personificação do tempo, sendo possível identificar este fato nas diferentes áreas, conforme verificaremos à medida que avançarmos na análise do *topos* através da obra ponteana. O uso deste recurso, inclusive, dá-se de maneira central na

composição poética em apreço, cujo título, devemos notar, remete diretamente a uma das mais antigas personificações relativas à temporalidade: Cronos, o deus tirano devorador de seus filhos.

Inicialmente precisamos entender, com Regina Torres (2003), que a personificação é metáfora e, como tal, pode ser compreendida como o que Aristóteles consideraria um "afastamento das correlações 'normais' entre nomes e coisas" (TORRES, 2003, p. 32). Por isso, todo processo metafórico seria um modo de renomeação, em que a previsibilidade das tais correlações "normais" seria comprometida, havendo uma discrepância inicial entre o significante e o significado. Para Regina Torres, no entanto, essa concepção estrita é problemática porque, conforme sublinha, a produção de metáforas obedece a aspectos de sistematização que seriam ignorados e tornariam o processo vagamente dependente dos "rasgos de inspiração" (TORRES, 2003, p. 32) de cada usuário da língua.

A metáfora pode, afinal, ser uma transposição de nomes, mas, é preciso considerar os contextos de construção em que as alterações ocorrem e funcionam como uma rede de relações estabelecidas entre coisas e significados, possibilitadas pelo conjunto de noções culturais presentes no imaginário coletivo. É, pois, preciso recorrer às possibilidades da língua mediante a convergência semântica das diferentes imagens — "compatibilidade entre os esquemas imagéticos" (TORRES, 2003, p. 42) —, sob pena de não se alcançar o efeito metafórico pretendido. A elaboração metafórica precisa observar a coerência de sua projeção no momento da transposição semântica. Para comprovar isto, Regina Torres (2003) menciona o exemplo dado por George Lakoff a respeito da personificação da morte e como algumas projeções podem soar inadequadas, justamente por faltarem elementos que relacionem de modo satisfatório as duas pontas do processo metafórico:

> Retomando a noção de compatibilidade entre os esquemas imagéticos, vale lembrar que nem toda projeção é "permitida". Lakoff (1993: 231) observa que a morte não pode ser *personificada*, por exemplo, como *professor* ou como *carpinteiro*, uma vez que o evento (morte) deve ser entendido como agente (ceifeiro) que causa *destruição*: ação em que uma entidade passa a não mais existir. Nesse sentido, o princípio da *invariância* possibilita explicar a aceitação de *devoradora*, de *ceifeira* e não de *professor*, de *carpinteiro*: nos mapeamentos, esses não preservam a mesma estrutura do evento, não partilham, portanto, da estrutura do esquema imagético. (TORRES, 2003, p. 42)

Especificamente em relação à obra de que nos ocupamos aqui, o tempo está representado sob diferentes formas personificadas, tornando-se isso possível devido às

aproximações permitidas entre o tempo e outras entidades animadas, a partir do conjunto de atributos de que partilham no imaginário cultural. O poeta mobiliza uma gama de noções sobre a temporalidade para, de modo coerente, estabelecer os paralelos compatíveis, que validarão a metáfora perseguida. Se, de modo geral, o tempo está vinculado a ideias de fugacidade, passagem, degradação, tirania e morte, por exemplo, é preciso que a sua construção imagética corresponda à expressão destas mesmas ideias.

Dentre as diferentes formas dadas pelo poeta, daremos destaque em nossa análise àquelas que enfatizam de maneira mais significativa os atributos condizentes com as concepções de tempo sustentadas pelo autor desde o livro anterior, reforçando o imaginário terrífico associado ao tema: além da própria deidade, a fera devoradora e a morte são exemplos do ora afirmado em *Os Movimentos de Cronos*.

A opção do autor pela representação animada do tempo é um meio de dar ao leitor interpretação a mais próxima possível da compreensão sobre a temporalidade que sua obra pretende explorar. Aliás, é esta a função da elaboração metafórica de maneira geral que, conforme Regina Torres (2003) esclarece a partir da perspectiva cognitivista de Lakoff e Johnson, é tida como processo auxiliar na tentativa diária de conhecimento do mundo que nos rodeia. Assim, a personificação, forjando uma imagem concreta à qual se vinculam ideias complexas, viabiliza o entendimento acerca de determinadas visões de mundo. Nas palavras de Torres: "[...] a metáfora caracteriza-se como um fator de iluminação, pois assegura a construção do sentido e do entendimento, bem como a construção do conhecimento humano. A compreensão do mundo e, sobretudo, do próprio homem se dá via metáfora." (TORRES, 2003, p. 37).

Considerar a metáfora mecanismo de conhecimento de nosso entorno torna-se ainda mais relevante em relação à obra de Roberto Pontes porque o seu uso sob o modo da personificação aparece associada à perscrutação do tempo, categoria de complexa compreensão e, portanto, de necessário trabalho de reelaboração sígnica, a fim de dar ao tema uma dimensão mais inteligível e pretensamente menos ameaçadora no campo do imaginário coletivo. Devemos lembrar que o medo nasce do desconhecido; nomeá-lo, dar-lhe formas, fazê-lo conhecido, enfim, é ferramenta para eufemizá-lo. Quando o *cronos* ganha uma máscara, por terrível que ela seja, torna-se familiar e, deste modo, conseguimos reconhecer-lhe o semblante naquela silhueta da estrada escura. Conhecer o mal que nos ameaça, embora nos assuste e desconsole — como diria o próprio poeta no "Terceiro Movimento" de *Os Movimentos de Cronos* —, ajuda-nos a enfrentar o desafio da temporalidade imposto pela existência. Todo medo precisa, portanto, de uma forma, sem a qual seria ainda mais

angustiante e até insuportável vivermos porque estaríamos sempre na condição do incognoscível — para Bauman (2022), a qualidade essencial da morte. Assim, Jean Delumeau afirma:

> Porque é impossível conservar o equilíbrio interno afrontando por muito tempo uma angústia incerta, infinita e indefinível, é necessário ao homem transformá-la e fragmentá-la em medos precisos de alguma coisa ou de alguém. "O espírito humano fabrica permanentemente o medo" para evitar uma angústia mórbida que resultaria na abolição do eu. (DELUMEAU, 2009, p. 35)

Por conseguinte, tornar o medo palpável é uma tentativa de eufemizar o terror que ele nos causa e, neste caso, ele é a temporalidade com toda a tirania de sua passagem detratora e incontrolável. Roberto Pontes objetiva isso com os mascaramentos aos quais recorre na obra, dando ao tempo facetas convergentes com os atributos expressos ao longo das seis partes — os seis movimentos — nas quais divide a composição.

Em *Lições de Tempo*, a centralidade da obra tende a ser a experiência de um eu lírico inserido no tempo, dado como um evento em permanente acontecimento na existência do indivíduo. A tripartição estrutural denota isso, por dar ênfase ao sujeito em diferentes momentos de seu processo vital. As lições são o aprendizado de um eu em transformação constante. Por sua vez, em *Os Movimentos de Cronos*, o poeta dá continuidade às ideias sobre a temporalidade que vimos desde a obra anterior. Agora, contudo, centrado na categoria como um agente dotado de certa materialidade e vontade própria. O poeta Reynaldo Valinho Alvarez, na apresentação do texto, assim descreve o modo como o elemento central da obra estará representado: "Dominador, tirânico, devorador dos próprios filhos, isto é, nós, que nascemos e vivemos ao longo de uma existência contada em horas, dias, semanas, meses, anos e às vezes um século" (ALVAREZ, 2012, p. 156). Na esteira do afirmado, também segue Francisca Erik Lima, para quem a composição centra-se na "materialização do tempo, representando o desespero humano diante do seu fim" (LIMA, 2022, p. 190).

Destarte, estruturalmente, as divisões do texto definem-se como "movimentos" executados por Cronos, fazendo recair a ênfase sobre o elemento temático, não mais sobre a voz poética. Este enfoque justifica, por exemplo, a intensa substantivação presente desde os primeiros versos, uma tentativa de nomear para definir e dar forma ao tempo, o que se consolida definitivamente com as ocorrências tópicas da personificação.

Vale registrar que a composição de *Os Movimentos de Cronos* caracteriza-se por ser um poema único, de considerável extensão, contando com 460 versos organizados em

décimas com métrica livre e ausência de rimas; dois recursos, aliás, notadamente presentes na poesia de Roberto Pontes, que em geral prefere uma escrita dita livre, priorizando mais a semântica que a forma de cada vocábulo na linha do poema.

Embora seja um único texto, a obra em foco apresenta seis partes denominadas "movimentos", as quais identificamos como a manifestação, em cada uma delas, de um aspecto relativo ao conceito de tempo que vimos repetir-se na escrita ponteana. Em cada movimento, é possível evidenciarmos uma característica da temporalidade, cujo resultado é sempre a concepção de imagens sobre o tempo expressando valores associados ao medo dele, reiteradamente demonstrados por nós ao longo destas páginas.

Como diz acertadamente Reynaldo V. Alvarez, a obra trata de "algo que é, em si, fluido, móvel, dinâmico, de uma imponderabilidade que transparece quase imaterial na cadência dos dias que se sucedem, num registro crescente para quem vê aproximar-se o fim de sua história individual." (ALVAREZ, 2012, p. 156). Em termos mais gerais, por seu turno, Rodrigo Marques (2012) assim caracteriza o poema:

> [...] o recorte se dá justamente no entroncamento de uma concepção histórica e materialista do Tempo com o Real, desaguando desta forma na loucura e no desespero humano frente à finitude. Porém não é apenas a morte física que o poeta irá decantar em sua elegia[71]. Na nênia, ele acentua o convívio com Cronos, devorador dos próprios filhos, conduzindo o leitor, através de sentenças e de palavras duras, ao seio do Real e, consequentemente, ao seio da crueldade e da dor, daí o tom soturno e plangente do poema" (MARQUES, 2012, p. 18)

Como podemos notar, diferentes vozes corroboram nossa perspectiva de que o poema em discussão está centrado na figura do tempo e no seu efeito terrífico sobre nós, vítimas suas. O "inventário elegíaco", como Rodrigo Marques denominou o poema de Roberto Pontes, é a dança de Cronos sobre a existência humana e, justamente por isso, é também o canto de lamento por nossa impotência e indefensabilidade perante ele.

---

[71] A elegia é um gênero poético que remonta à Grécia arcaica. Inicialmente designava uma composição dística com regras métricas definidas, de ampla abrangência temática, mas sempre em tom lamentoso, que o acompanhamento da flauta tornava mais soturno. Julio Cattapan define-a nos seguintes termos: "A elegia é geralmente entendida como um discurso do luto e da perda, como um lamento pessoal pela ausência de um objeto dileto que pode assumir as variadas formas: os entes de afeto que morreram, os ideais e valores que entraram em declínio, o amor que se foi, a natureza que se degradou, a infância que não volta mais [...]" (CATTAPAN, 2017, p. 237). Ainda conforme Cattapan, por volta do século VI a. C., o gênero passaria a uma crescente associação ao ato de celebrar a memória dos mortos. Isto daria ainda mais relevo ao tom de lamento ou tristeza comumente encontrado no texto elegíaco, levando-nos a associá-lo preferencialmente ao tema da morte, embora, reiteramos, jamais tenha sido esta a sua única dimensão.

Somos compulsoriamente convidados pelo Tempo a bailar no seu compasso como em um desfile para o fim, na sua espécie de *danse macabre*[72]. Nesse balé de Cronos, somos semelhantes aos personagens figurados nos painéis macabros dos séculos XIV e XV, que cedo ou tarde depararam-se com a própria finitude. Saber disso gera a angústia e o medo do tempo e leva-nos a lamentar a sua passagem sobre nós com todas as suas consequências. Mascarar o *cronos* sob múltiplas formas é, por fim, lembrar do que perdemos sob o seu governo: nós mesmos, motivo peremptoriamente elegíaco.

Delineados alguns pontos mais gerais sobre a obra, inclusive acerca do seu tom elegíaco e como isto contribui na concepção personificada do tempo, convém agora comentarmos sobre a divisão do poema nas seis partes, demonstrando a relação intrínseca com o projeto poético-filosófico sobre a temporalidade em Roberto Pontes. Como dissemos, cada movimento representará com mais destaque um aspecto inerente ao tempo, condizente com todo o imaginário que Pontes tem explorado a respeito do tema, e cujas manifestações têm sido analisadas e colocadas à prova em nossas discussões.

[72] A "dança macabra" é referência a um motivo artístico do final da Idade Média europeia, que simbolizava a igualdade e a universalidade da morte para todos. Juliana Schmitt assim descreve o motivo: "as 'Danças Macabras' talvez sejam a mais conhecida manifestação do macabro medieval. É assim denominada toda obra textual ou iconográfica — ou ambas —, que apresenta um desfile de personagens no qual parte deles está morta, parte, viva. Pode se configurar como uma fila ou uma procissão, uma ciranda ou uma cena dançada. É presidida por um cadáver, que pode ser múltiplo (a mesma personagem que reaparece várias vezes) ou um grupo (vários cadáveres, os enviados da Morte). Até o século XVI, eram geralmente apresentados com a aparência de transis. Após, como esqueletos. Em movimento, um morto segura, ou puxa, um por um, os vivos. Estes representam a sociedade e aparecem sempre em hierarquia descendente. Cada qual simboliza uma categoria social, um estágio da vida, um estado emocional, um gênero. Sempre presentes nessas obras, estão figuras importantes como o papa, o imperador, o rei, o cardeal, o burguês. Mas outros membros fundamentais da sociabilidade medieval são também contemplados, como o artesão, o camponês, o frade mendicante, a criança. Seu contato com um morto significa que está sendo levado a óbito e a variedade de personagens enfatiza o caráter universal da morte." (SCHMITT, 2015, p. 86). O historiador alemão Johan Huizinga (2010) acredita que as origens do motivo estejam na lenda popular francesa do século XIII, que retrata o encontro de três irmãos cavaleiros com três cadáveres, que os visitam para lembrar-lhes de que seu tempo passa e, em breve, estarão como eles. O motivo gerou inúmeras reproduções em murais de cemitérios e igrejas, bem como em xilogravuras em madeiras, alcançando larga circulação por toda a Europa medieval, sobretudo por meio das pregações de monges peregrinos. A representação pintada na igreja de São Roberto, em La Chaise-Dieu, na França, é uma das mais bem preservadas do final do século XV e mostra um desfile de 23 personagens acompanhados, cada qual, de um morto, que os vem buscar e conduzir para a morte. Em consonância com o que disse Juliana Schmitt no excerto há pouco dado, estes personagens simbolizam os indivíduos de todas as classes sociais daquele período.

6.2.1 Os seis movimentos

A primeira parte do poema ou o "Primeiro Movimento" caracteriza-se pelo aspecto mais simbólico do tema nas duas obras ponteanas aqui em apreço: passagem. Ao longo de toda esta primeira seção do poema, a voz poética busca nomear o tempo a partir de sua característica de fugacidade e, para isto, recorre a imagens associadas ao sentido de efemeridade próprio da tópica do *tempus fugit*. Aqui Roberto Pontes intenta reafirmar a perspectiva motriz de sua poesia sobre o tempo, desde *Lições de Tempo* um elemento demasiado fugaz, cuja direção está sempre apontada para diante, movendo e transformando todas as coisas. Para ilustrar esta concepção, tomemos a segunda décima do poema, que diz:

> Fora do tempo tudo inexiste
> E tudo só existe dentro dele.
> Medida indispensável da vida,
> Coisa volátil fugindo,
> Para não se sabe aonde.
> Autor das estações,
> Primavera, inverno, outono, verão.
> Som crepuscular no bico dos pardais,
> Energia pulsante sobre as escamas dos peixes,
> Luz branca e circular em torno das rosas.
>
> (PONTES, 2012, p. 168, v. 11 - 20)

Já nos dois primeiros versos, a estrofe lança-nos de imediato uma referência bastante cara à obra de Roberto Pontes, e sobre a qual dissertamos anteriormente: trata-se da noção de Agostinho (2002) a respeito da vinculação entre existência e tempo. Conforme explicitamos em outros momentos, para Agostinho o tempo é fator que limita a vida material entre os extremos do nascimento e da morte. Além destes pontos da existência, há apenas a eternidade configurada como espécie de presente permanente, alheia a qualquer sentido de passagem, uma vez que o próprio tempo sequer existe mais aí: "Na eternidade, nada passa, tudo é presente" (AGOSTINHO, 2002, p. 336, § 13). Por isso, para Deus, que ocuparia a dimensão da eternidade, não haveria referenciais de temporalidade a partir dos quais o pudéssemos explicar, inclusive porque o tempo seria mera criatura deste Deus, portanto, precedido por Ele:

> "Os teus anos são como um só dia", e o teu dia não é cada dia, mas hoje, porque o teu hoje não cede lugar ao amanhã nem sucedeu ao ontem. O teu hoje é a eternidade [...]. Criaste todos os tempos e existes antes de todos os

> tempos. E não existia tempo quando não havia tempo. (AGOSTINHO, 2002, p. 338, §16)

Este entendimento agostiniano, como dissemos, embasa a compreensão de Pontes, para quem a existência resulta da fusão espaço-tempo, cujo desenrolar, como nos diz em outros poemas, dá-se em uma extensão delimitada e sempre em curso — para parafrasear o poeta. Por esta razão, o terceiro verso do excerto em análise denomina o tempo como a "Medida indispensável", ou seja, aquela sem a qual simplesmente inexiste qualquer forma de vida.

Abre-se na sequência, assim, a questão fundamental da tópica da fugacidade: essa forma de medida vital, que é a temporalidade, é volátil; portanto, instável e insegura. Dito isto, a constatação da existência necessariamente dada no tempo passa a ser um problema porque essa condição torna-se um decreto tirano que impõe ao existir um prazo que precisa ser vivido enquanto se aguarda a sua expiração. Tal dinâmica paradoxal — explorada de modo mais detido quando analisamos *Lições de Tempo* — pode abrir duas vias complementares ao tomarmos consciência do processo em curso: em primeiro lugar, gera-se em nós o medo do fim desse prazo, desde sempre desconhecido, o que se reafirma no verso seguinte com a insciência sobre o destino do tempo a fugir "Para não se sabe aonde". Em segundo lugar, decorrendo desse medo, elabora-se em nós um sentimento de urgência, o qual determina ser preciso vivenciar ao máximo as experiências da vida enquanto ainda a temos: *carpe diem*.

Como vemos, na primeira metade da décima em apreço, os versos têm a tônica de uma perscrutação de inclinação teórica, com a qual a voz poética procura definir o tempo sob uma perspectiva próxima da reflexão filosófica. Enquanto isso, nos cinco versos seguintes, transitamos para outro tom nessa caracterização: o poeta recorre a uma representação que poderíamos definir como mais poética do tema, procurando dar-lhe concretude por meio de metáforas, inclusive a da personificação, como é o caso de "autor das estações". É, aliás, a ideia do ciclo das estações naturais a simbologia central nesta segunda metade, pois dela derivam os três últimos versos. Vejamos: após anunciar o *cronos* como o autor dos períodos sazonais, o verso seguinte é construído pela enumeração de todos eles, em ordem não cronológica — uma referência à ideia de que o tempo não admite ser controlado e não é previsível? Em seguida, a sequência de três versos encerrando a estrofe traz, cada qual, um elemento passível de relação com cada uma das estações: pardais, peixes e rosas.

Seguindo essa leitura, teríamos nos pássaros uma ligação com o outono e o inverno, por conta de seu "som crepuscular", aludindo a imagens de finais de período, o que se coaduna com a imagética tanto do outono (por caracterizar o definhamento da natureza) quanto do inverno (por simbolizar o encerramento do ciclo natural, com a hibernação dos vegetais e outros seres). Quanto à imagem do peixe, seu simbolismo naturalmente ligado à água em estado líquido e à vitalidade permite-nos aproximá-la do verão, período de abundância, maior estabilidade na natureza e mais horas de luz solar, tornando o ambiente favorável ao crescimento e fortalecimento das plantas e de animais, ideia sugerida pela "Energia pulsante sobre as escamas". Por fim, a rosa está ligada de maneira óbvia à primavera e, com ela, são reforçadas as ideias de recomeço e resiliência de que o próprio vegetal é símbolo.

Ao lançar mão de imagens como essas para ilustrar a ideia definidora do tempo presente no primeiro conjunto de versos da estrofe, o poeta constrói um tipo de sequência argumentativa, pois o excerto parte de um ponto filosófico que, inevitavelmente, requer sua demonstração exemplificativa. Portanto, como em um exercício de tese-argumento, o eu lírico apresenta-nos o conceito de temporalidade fugaz e seus exemplos correspondentes, a fim de comprovar a natureza passageira do tempo, reiterada ao longo do extenso poema, mas, sobretudo, na primeira seção, em trechos como: "Algo indefinível,/ Porque apenas percepto,/ Jamais ser concreto, tangenciável." (PONTES, 2012, p. 166, v. 9 – 10); "Cinza e neblina forasteiras" (PONTES, 2012, p. 170, v. 24); "Vaga impressão do que já foi/[...]/Tempo que somos hoje e fomos ontem" (PONTES, 2012, p. 172, v. 31 e 35), ou ainda, "Partículas perdidas na vastidão do universo/[...]/Caminho andado entre o Alfa e o Ômega,/ É rio que não corre duas vezes" (PONTES, 2012, p. 176, v. 61, 66 e 67).

Por sua vez, em "Segundo Movimento", ganha relevo a ideia da Morte como aspecto inerente à temporalidade. Sua posição no texto logo após o movimento representativo da "Passagem" dá continuidade à construção de determinado entendimento sobre a temporalidade, e dizemos isto porque o eu lírico vem desde a primeira parte do poema em um processo reflexivo que o faz compreender o tempo como passageiro e agente limitante de nossa existência. Resulta daí a projeção, no horizonte, da experiência da morte como materialização do temor humano da finitude imposta pelo tempo. Ao longo da segunda seção da elegia ponteana, é sob a máscara mórbida que executará Cronos o seu segundo movimento. Para ilustrar, consideremos o seguinte trecho, no qual a primeira referência à morte é a do "barqueiro solitário", alusão a Caronte, personagem mitológico condutor dos mortos pelo rio que circunda o Hades:

> Barqueiro solitário,
> Gôndola pelos canais silentes,
> Debruns nas volutas dos palácios,
> Lâmpada votiva onde o amor consente,
> Penas chamuscadas por relâmpagos e raios,
> Triste bandolim, sem cordas, na bandeja,
> Frutos estalados ao calor,
> Ametista atravessada pelo sol.
> Quem diria! Tantos bichos nasceriam
> Na hora em que a luz do dia foge...
>
> (PONTES, 2012, p. 184, v. 91 - 100)

A imagem do barqueiro é completada por Roberto Pontes no segundo verso, ao evocar as gôndolas navegando pelas águas "silentes", ou seja, paradas e sem provocarem nenhum ruído, evidenciando o aspecto do que está morto: o silêncio e a imobilidade. Presente na tradição grega, Caronte também está na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, conforme comentamos anteriormente quando analisamos a face negativa da simbologia da água. Sua aparição ocorre no "Canto III", quando Virgílio e Dante aproximam-se do rio Aqueronte, intentando atravessar aquelas águas mórbidas e, então, adentrar o inferno:

> Eis quando o ancião recoberto de cãs aproa a sua barca em nossa direção, gritando: "Ai, de vós, almas condenadas! O Céu jamais vereis. Por mim levadas à treva eterna dessa outra margem, serei em gelo e fogo perpetuamente mergulhadas. E tu, que vieste para aqui ainda em vida, afasta-te destes que já são mortos". [...] As almas, porém, lassas e nuas, ouvindo tão cruéis palavras, rangem os dentes, descolorindo de ira, os semblantes feros. [...] Caronte, demônio de esbraseados olhos, a todos convocava e a todos recebia a bordo, fustigando com o remo os retardatários. (ALIGHIERI, 1979, p. 33)

Cumprindo a função de guardião da passagem das almas, o personagem absorve a função da própria morte, ou seja, a de fazer o sujeito transitar de um lado para o outro da existência, processo simbolizado na mitologia pelas margens externa e interna do rio circundante. O barqueiro constitui uma personificação da morte e, indiretamente, do tempo, o que notamos pela descrição do personagem como um velho de cabelos brancos, recurso frequentemente utilizado em caracterizações da temporalidade, como veremos em algumas representações no próximo subcapítulo. Entre o tempo e a morte há, pois, uma relação intrínseca com a finitude, afinal, a morte é o tempo que acabou. E ao ser o responsável por atravessar as almas justamente na fronteira que separa a vida — tempo em curso — da morte

— tempo encerrado e ausente —, Caronte reveste-se do poder comum a ambos os entes: interromper a existência dos sujeitos e relegá-los ao apagamento definitivo simbolizado, no trecho do poeta italiano, pelas trevas da outra margem e pelo mergulho perpétuo em gelo e fogo, nos quais o barqueiro cruel pretende lançar os condenados. Ainda outros aspectos da caracterização do personagem dantesco são de notada relevância para as aproximações entre ele e o tempo, sendo este entendido em sua dimensão cruel, sádica e implacável: ao final do excerto citado, o poeta italiano recorre a uma descrição mais terrífica do guardião do rio, ao chamar-lhe "demônio de esbraseados olhos" e retratá-lo com um comportamento violento contra os passageiros aos quais agride com o remo no momento de subirem a bordo.

Quando Pontes, portanto, menciona o "barqueiro solitário" no primeiro verso do excerto, é diante dessa figura que estamos, cujo plano de fundo significativo é o mesmo da morte e, por extensão, do tempo. Dessa maneira, o barqueiro, a morte e o tempo equivalem-se no plano simbólico porque apontam para o mesmo sentido e evocam o mesmo traço mental: o medo da finitude. Cumprindo, então, a função de dar ao tempo materialidade personificada, uma máscara, o barqueiro revela-se uma das manifestações do que identificamos como *topos* da *persona temporis* em *Os Movimentos de Cronos*. Sobre este *topos*, deter-nos-emos no tópico seguinte demonstrando outras de suas manifestações no texto ponteano.

Após a alusão a Caronte na décima citada, encontramos outra forma de representação da morte em proximidade com o tempo: em dois versos fortemente pictóricos, o poeta descreve uma cena típica de um quadro de natureza morta[73], fazendo menção a dois elementos recorrentes nesse tipo de pintura: o bandolim e as frutas. No primeiro caso, temos um instrumento sem dispor de sua principal função, pois está sem cordas e isto equivale à sua morte. Assim, ele está silenciado e sua disposição na bandeja, juntamente com a sua caracterização como "triste" reforçam a ideia de abandono e fim. A razão por que nascera

[73] A "natureza morta" nas artes plásticas é um gênero artístico caracterizado pela representação estática de utensílios, frutos, flores, instrumentos musicais, dentre outros. Estes itens, geralmente, estão dispostos de maneira trivial sobre uma mesa, caídos de uma cesta ou dentro de jarros, como se tivessem sido colocados sem intenções aparentes. Ao dar ênfase a cenas supostamente simples, o gênero ressalta a efemeridade e a passagem do tempo, por vezes trazendo imagens de flores e frutos em amadurecimento ou putrefação. O quadro *Natureza morta com caveira* (1890-1893), de Paul Cézanne, explicita claramente a ideia de efemeridade e a relação do gênero com o tema da morte: "Crânios aparecem frequentemente na tradição europeia de naturezas-mortas, servindo como lembretes da efemeridade da vida. Cézanne tendia a evitar tais adereços, no entanto, favorecendo itens domésticos mais comuns, como guardanapos, frutas e vasos de cerâmica. Foi somente na última década de sua vida que Cézanne começou a incluir crânios com alguma regularidade — talvez refletindo uma preocupação com sua própria mortalidade." (FUNDAÇÃO BARNES, s/d). A versão digital do quadro pode ser conferida no seguinte endereço eletrônico: https://collection.barnesfoundation.org/objects/4712/Still-Life-with-Skull-(Nature-morte-au-crane)/ .

deixou de existir e, deste modo, o bandolim segue emudecido ao lado — e certamente na mesma bandeja — dos frutos em processo de amadurecimento. Entre os frutos estalados e o instrumento quebrado, instaura-se uma relação simbólica notável ao aproximarem-se quanto à condição do que está em processo de degradação imposta pelo tempo, cujo nome atende por morte. [74] O quadro *Natureza morta com bandolim* (1956), do artista colombiano Fernando Botero (1932 – 2023), pode ser perfeitamente aproximado aos versos de Roberto Pontes:

Figura 1 – Quadro de natureza morta

BOTERO, Fernando. *Natureza morta com bandolim*. 1956. Óleo sobre tela. Fonte: CNN Brasil (reprodução)

O bandolim de Botero ocupa o centro do quadro, e o ponto de luz elétrica pendente ajuda a atrair para ele de imediato os olhos do observador. Recostado em um objeto

[74] Depois das flores e dos frutos, chama-nos a atenção certa recorrência do bandolim em quadros classificados como natureza morta. Podemos elencar alguns exemplos, como: *Dálias e bandolim* (1901), de Paul Gauguin; *Natureza morta com prato de frutas e bandolim* (1919), de Juan Gris; *Natureza morta com bandolim* (1956), de Fernando Botero e *Natureza morta com bandolim* (1959), de Fernando Velloso. Um instrumento em repouso e ao acaso sobre uma mesa denota, de fato, o seu silenciamento e, com isto, é possível estabelecermos a ideia de uma morte, mesmo que simbólica. Intriga-nos, entretanto, a especificidade do tipo de instrumento: bandolim. Largamente utilizado em composições melancólicas, estaria aí a justificativa para repetidas representações no gênero? O violão e o violino também aparecem, embora menos que o bandolim.

cúbico, que poderíamos associar a uma caixinha de música fechada, evoca o silenciamento identificado por nós nesse tipo de representação, como no caso do instrumento de cordas rompidas mencionado pela voz poética de Pontes. A resma de partituras em branco comprova este sentido, pois sugere não haver nada mais a ser entoado pelo instrumento e completa a ideia de instabilidade, por estar em posição vulnerável, pendendo na borda da mesa, de onde pode cair a qualquer instante.

De modo geral, na pintura impera a ideia de abandono da cena, com uma laranja cortada ao meio, cujas metades intocadas foram deixadas juntamente com a faca, apontando para possível interrupção de um processo em curso. Ademais, a coloração alaranjada do ambiente provocada pela lâmpada no topo do quadro, bem como a escuridão do cômodo ao fundo, indicam ser noite, contribuindo para o tom melancólico do cenário. Tudo nos leva a buscar na camada mais profunda do quadro as ideias de efemeridade e de desalento, próprias da reflexão acerca do tempo.

Em Agostinho da Motta (1824 – 1878), pintor brasileiro, encontramos outro exemplo passível de associação com os versos ponteanos. Trata-se do quadro *Natureza morta com frutas* (1873):

Figura 2 – Quadro de natureza morta

MOTTA, Agostinho da. *Natureza morta com frutas*. 1873. Óleo sobre tela. 54,7 x 67,5 cm. Fonte: Brasiliana Iconográfica

A obra de Motta aproveita a rica variedade de frutos tropicais brasileiros, com destaque para a jaca e o café, a ocupar o centro da pintura, denotando um lugar de relevante importância no imaginário gastronômico brasileiro. Além da diversidade de sabores, cheiros e cores sugeridos pela obra, o quadro quer dar ênfase à abundância da natureza brasileira. Para tanto, aproxima o observador ao máximo de si, explorando um ângulo fechado a ponto de preencher quase a totalidade da tela com os frutos.

Postas sobre uma rocha em ambiente externo, como notamos pelo céu aberto e pela sombra de árvores ao fundo, as frutas compõem uma colheita realizada há pouco naquele entorno. Com isso, a pintura sugere a maturação e a frescura dos alimentos recém coletados, demandando seu rápido consumo. Esta inferência é reforçada por algumas das frutas estarem abertas, em especial uma das goiabas e a jaca, aparentemente machucadas por uma queda sofrida. Dispostas desta maneira, então, sobre a pedra, em meio à mata tropical, o quadro possibilita o diálogo com o verso "Frutos estalados ao calor", presente no trecho de Pontes citado há pouco. Esta constatação contribui para consolidarmos nossa leitura a respeito do sentido pictórico deste ponto da estrofe, que busca no gênero da natureza morta uma representação suavizada da finitude, por conseguinte, da morte.

Contudo, nos dois últimos versos do excerto em análise, notamos nova mudança de tom na representação da morte, pois o eu lírico retoma o modo soturno do início da décima, aprofundando-o, agora, a partir de uma perspectiva mais fisiológica, ao aludir à decomposição orgânica do corpo: quando a luz do dia foge, ou seja, quando o sopro vital esvai-se, a morte instaura-se e toma a forma dos vermes devoradores da matéria, que entendidos como ameaça à conservação do ser, são capazes de gerar em nós a angústia da deterioração. Por fim, ao modo das águas silentes e do bandolim emudecido pelas cordas quebradas, as reticências ao final do último verso evocam o silêncio único da morte, sobre a qual não é possível dizermos mais nada além do que podemos constatar diante de nossos olhos: "Tantos bichos".

Embora finalizada neste ponto a estrofe, a ideia deixada em suspenso ainda é retomada nos primeiros versos da décima seguinte: "Borboletas, lagartas, novos vermes,/ Sob a máscara persona da tragédia." (PONTES, 2012, p. 186, v. 101 - 102). Está aqui uma espécie de resumo da projeção do sujeito para a morte. Recordemos que, em *Lições de Tempo*, vimos um eu lírico em processo cada vez mais consciente de si e de seu estar no mundo e no tempo. Esse percurso tem símbolo na borboleta, por seu valor de transformação e por pertencimento a uma constelação de símbolos inerentes ao que Gilbert Durand (2012) chama de esquema

ascendente, o qual se vincula, dentre os vários significados, ao de crescimento pessoal, conforme demonstramos naquele momento.

No caso presente, contudo, o esquema inverte-se e o processo existencial agora é demonstrado pela ótica do declínio ou esquema da descida, no qual Durand enxerga a ideia de retorno e de consentimento da condição temporal, concepções simbólicas também devidamente esclarecidas na simbologia berço-túmulo já explorada. Nesta linha, portanto, as imagens elencadas por Roberto Pontes no primeiro verso — borboleta, lagarta e verme — traçam um percurso do alto para baixo, do céu à terra, ponto de chegada da matéria tornada o próprio verme que dela se alimenta. O resultado de todo esse processo de decomposição é, por fim, uma máscara terrífica, sob a qual habitam os vermes. Esta máscara, podemos inferir, é a caveira desnuda após alimentar "tantos bichos". Eis a "máscara persona da tragédia", o esqueleto descarnado, uma das representações mais populares da morte.

Exsurgindo do fundo do túmulo, este esqueleto nos relembra da condição humana universal da finitude, como fizeram seus semelhantes do século XIV europeu, que decoravam com esse motivo as pinturas dos murais de cemitérios e igrejas, convidando a todos para a indesejada dança, muito embora não houvesse alternativa para a recusa, afinal, como encerram os versos da última décima desta seção do poema: "Tudo alcança o tempo: gente a vir ou já chegada;/ E assim em seu reinado é que perdemos." (PONTES, 2012, p. 192, v. 139 – 140). Com esta constatação, o poeta retoma do "Primeiro Movimento" o sentido de passagem implacável da temporalidade e reforça nossa impotência diante do inexorável decreto de morte imposto pelo tempo no seu "Segundo Movimento".

Toda a fragilidade humana diante do tempo é ainda mais evidenciada no "Terceiro Movimento", pois ele surge aí representado sob dois aspectos: onipotência e onipresença. Cronos está em todos os lugares e em todos os seres, submetendo tudo e todos ao seu capricho. Assim, o poeta inicia essa parte do poema com uma retrospectiva cultural do ser humano, traçando o seu percurso ao longo dos séculos, caracterizado pelo deslocamento da humanidade de um passado mítico em direção a um presente cientificista de contraditória concepção, pois tem na nociva bomba atômica e na deslumbrante conquista do espaço o mesmo símbolo de evolução do conhecimento e desenvolvimento do homem. Para a retrospectiva, o poeta utiliza diferentes referências tanto de episódios mitológicos da tradição ocidental como de elementos reconhecidamente pertencentes ao contexto da modernidade. No primeiro caso:

> [...]
> Ciclopes cegos, Titãs enfurecidos,
> As sereias da ilha de Ítaca,
> Castália e Pégaso,
> O espelho mórbido de Narciso,
> Tudo a lei do tempo submete.
>
> (PONTES, 2012, p. 194, v. 146 – 150)

Neste trecho, notamos a referência a diferentes personagens mitológicos aos quais podemos associar de maneira alegórica alguns significados postos sob a lei do tempo: nos ciclopes, temos representada a força; nas sereias, a sedução; em Castália e Pégaso, a arte[75]; em Narciso, o amor e o encantamento. Vitalidade, sentimento e arte são próprios da condição humana e, como tal, estão sob a regência do *cronos*.

Em relação à evolução histórica e científica da humanidade, na décima seguinte, temos a passagem:

> [...]
> A bomba que libera o seu veneno,
> Asteroides, cometas e estrelas,
> O pôr-do-sol e mais os arrebóis,
> Os mágicos espaços interestelares,
> Velocidades maiores que a da luz,
> Nada foge ao reger do tempo
> [...]
>
> (PONTES, 2012, p. 196, v. 153 – 158)

Embora o primeiro verso da citação traga o aspecto negativo da evolução científica, mencionando pela metáfora da bomba o armamento da humanidade, este ponto do poema remete-nos imediatamente à tônica de *Lições de Espaço* (1971), no qual o poeta tematiza a corrida espacial e todo o contexto futurístico vivido na segunda metade do século XX com o inédito desenvolvimento tecnológico alcançado. Como na obra poética da década de 1970, o poeta confere um tom de encantamento com a ampliação da perspectiva humana, que agora consegue ver além do que até então era possível — “Os mágicos espaços

[75] Na mitologia grega, Castália é uma ninfa associada a uma fonte localizada no Monte Parnaso e dedicada a Apolo e às Musas. O banho ou o consumo desta água concederia aos poetas inspiração e criação artística. Pégaso, por sua vez, ao bater com o casco em uma rocha no Monte Helicon, faz jorrar a fonte de Hipocrene, dotada também de poderes inspiradores.

interestelares". Para o eu lírico, tudo ganha a aura mágica e o universo agiganta-se de modo a aguçar mais do que satisfazer a curiosidade do homem em relação ao cosmo.

Aliás, entre os anos da corrida espacial e os atuais, o conhecimento do espaço profundo ganhou inúmeros avanços: no poema "finito/infinito", de *Lições de Espaço*, a velocidade da luz representava o auge do alcance científico e, conforme analisamos no tópico "4.2. O poeta, a ampulheta e o deus", a associação do ser humano com essa unidade de medida representaria a absoluta integração com o cosmo, expressa no refrão: "cavalgar na luz/ cavalgar na luz" (PONTES, 1971, p. 107). Quarenta anos depois, no entanto, a compreensão do homem já é capaz de entender que a luz pode não ser o limite de velocidade para o universo e, assim, permite ao mesmo poeta — tendo assistido a toda a evolução científica ao longo das décadas — falar em "Velocidades maiores que a da luz". Em todo caso, é fato, impera o tempo, pois, como diz o último verso do excerto, "Nada foge ao reger do tempo".

As referências mitológicas e científicas nas duas passagens citadas, portanto, funcionam como marcadores de tempo, pois sua menção permite-nos localizar o homem no curso da história. Podemos dizer que os próprios eventos humanos são o tempo, porque por ele estão atravessados, uma vez que a temporalidade em toda a sua onipotência é, também, onipresente.

No entanto, vale notar, os registros dessa natureza não se restringem a este ponto da seção, havendo ainda outros versos reiterativos quanto ao mesmo aspecto, a reforçar a imagem majestosa do tempo como elemento definitivamente incontrolável e superior a todas as forças humanas. Para exemplificarmos, em determinada passagem, a voz poética atribui ao tempo um poder específico, o de gerar doenças e fome para matar por puro prazer:

> [...]
> Comandas com um sorriso as pestes e as fomes.
> E houvesse mais desgraças
> Na caixa das infelicidades,
> Seriam libertadas pelo teu prazer, somente.
> Estamos aqui para adorar-te
> A cada ano que passa em nossa vida,
> A cada feito em busca do absurdo nada.
>
> (PONTES, 2012, p. 204, v. 193 – 196)

De acordo com a passagem, o poder do tempo é de tal forma desmedido que basta o esboço de um sorriso para desencadear os males sobre a humanidade. Neste ponto, notamos de modo flagrante o eu poético responsabilizar Cronos pela morte, sugerindo haver uma

correlação entre estes dois elementos, aliás já demonstrada no “Segundo Movimento”: tempo e morte são não apenas copartícipes no processo existencial, como são o mesmo ente. A propósito, vemos aí também nítida ocorrência do *topos* da *persona temporis*, porque o tempo é representado como ser animado a sorrir, toma decisões e é capaz de ter sensações, como o prazer decorrente das desgraças coletivas empreendidas por ele próprio. A “caixa das infelicidades”, que podemos compreender como a mesma de Pandora, traz ainda mais um componente mitológico em associação ao deus do tempo. Peste, fome e tantas outras desgraças são os castigos displicentemente impostos a nós pela temporalidade e, com isto, identificamos outra vez mais a direta correspondência estabelecida no nível do imaginário entre tempo e deterioração. Aqui, no entanto, causada de maneira intencional, provocada pelo próprio deus na abertura da temida caixa.

Sob essa aparência, temos, portanto, um ser cruel, mortal e do qual tendemos a desejar o afastamento, embora isto seja impossível, pois seu poder sempre nos alcança no trajeto existencial, afinal, estamos de tal modo subjugados à sua lei que o eu lírico afirma de maneira conformada a condição humana diante do poderio de Cronos: “Estamos aqui para adorar-te/ A cada ano que passa em nossa vida”. Este segundo verso sugere uma perspectiva cíclica do tempo, mas que é também progressiva: os anos repetem-se em toda a sua estrutura numérica — dias, semanas, meses — e simbólica — festejos, feriados, marcos históricos ou culturais —, ao passo que avançam e se justapõem nos diversos calendários em direção linear. Em ambos os casos, estamos aprisionados à lógica temporal, o que nos faz vislumbrar a onipotência de Cronos.

Nossa posição de reverência é, assim, incapaz de aplacar a rigidez deste ente poderoso, pois o único saldo de nossa caminhada existencial é apenas o “absurdo nada”, como evidenciamos ainda na seguinte passagem:

> [...]
> Descemos aos poucos para o vale dos vencidos,
> A rescisão final dos sentidos plenos,
> E o saldo do viver se ignora
> Com os dias que seguem o adeus.
> Ser feliz. Impossível quando existe a hora.
> Ser feliz: a arte de viver
> Entre a demora e o dia certo de partir.
>
> (PONTES, 2012, p. 206, v. 204 – 210)

A busca do "absurdo nada" é, aqui, representada pela descida para o "vale dos vencidos", uma espécie de Hades, para onde todos somos irremediavelmente conduzidos e onde finalmente nos encontramos com este nada, que o poeta chama de "rescisão plena dos sentidos", ou o "nada hiperbólico da morte" sobre o qual nos falou Michel Bitbol (2017, p. 27). Ao mesmo tempo, contudo, que se dá essa descida e temos dela alguma consciência, é ainda verdade a cota de alienação que reservamos para nós mesmos diante da inevitabilidade desse encontro. Vivemos no modo do alheamento a maior parte do tempo porque, de outra maneira, seria demasiado difícil existir, amedrontados a todo instante pelo nosso maior medo.

E é somente quando nos deixamos esquecer do fato impendente, a morte, que conseguimos um instante de alívio e podemos dizer que, então, somos felizes. Pontes expressa isto com seus últimos três versos do excerto citado: no verso "Ser feliz. Impossível quando existe a hora.", o poeta retrata o instante de lucidez e reflexão humana sobre o tempo; trata-se do momento em que nos damos conta de estarmos sob a sua regência, cujo fim pressupõe nossa morte. Como ser feliz, então, se precisamos conviver diariamente com nossa possibilidade de morrer? Em seguida, o verso "Ser feliz: a arte de viver" denota com os dois-pontos uma explicação, uma tentativa de alienação de nosso modo de ser transitório ou até mesmo uma conformação, afinal, não havendo alternativa, é preciso descobrir um modo especial de se viver — "a arte de viver". Ainda que estejamos certos de nossa finitude, necessitamos de certa condescendência — de nós para nós mesmos — durante o percurso de descida "Entre a demora e o dia certo de partir".

Delineado o tempo por essa perspectiva de extremo poder, somos conduzidos no movimento seguinte a outro de seu aspecto, e que decorre exatamente de sua onipotência: a destruição. O "Quarto Movimento" busca demonstrar a sanha destruidora de Cronos, representando-o através de imagens grandiosas[76], como forma de demonstrar não mais apenas a sua potência, mas o alcance de sua capacidade para aniquilar.

---

[76] Em *Conceito de Poesia* (1986), Pedro Lyra discute a "transitividade do ser" como elemento substancial para a criação poética. Segundo o autor, todo poema nasce a partir da provocação de seres, coisas e eventos sobre o poeta, cuja sensibilidade transforma o material (essência) captado desta relação, dando forma ao poema. A transitividade ocorreria, conforme explica Lyra, a partir do que ele classificou como "categorias fundamentais da existência" e seus "aspectos transitivos", quais sejam: duração (novidade e antiguidade), magnitude (pequenez e grandeza) e aparência (beleza e feiura). Sobre a magnitude em seu aspecto da grandeza (no seu valor negativo), o autor explicou: "[...] ela se manifesta com toda a força dos seus atributos numa violenta carga contra o ser humano, ameaçando-o de destruição, e por isso provoca um claro *repúdio* da consciência" (LYRA, 1986, p. 23). Quanto à aparência em seu aspecto da feiura, Lyra comentou: "O feio é atributo de tudo aquilo que, pela desproporção ou deformação dos traços de sua aparência, desperta uma sensação de terror. Essa sensação remete imediatamente para o **instinto de conservação: infundindo uma sensação de medo, o**

Por este motivo, o "Quarto Movimento" começa com a eloquente descrição: "Enorme interrogação de cabelos invisíveis,/ Como pode ser tão grande a noção de desespero?/ Todo o sonho num minuto se evade." (PONTES, 2012, p. 210, v. 221 – 223). Nesta passagem, o tempo surge sob a forma da dúvida, trazendo à tona novamente a ideia do desconhecido como inerente a ele. E quando estamos no campo do desconhecido, o medo instala-se ao modo de um mecanismo de segurança porque, como faz-nos compreender Jean Delumeau (2009), somos tomados de um sentimento de ameaça ao equilíbrio das coisas e à nossa conservação; logo, compreendemos todo desconhecido enquanto possibilidade de aniquilação de nossa existência. Não sem razão, o segundo verso evidencia o "desespero" provocado pela dúvida assoladora que envolve o tempo; e o motivo deste temor justifica-se com o terceiro verso, metáfora do poder deteriorador de Cronos, que encontra em algumas décimas adiante formulação ainda mais enfática para definir a sua natureza destrutiva: "Destruir, derrocar, este, apenas este o teu programa,/ Que de cinzas gostas e delas te alimentas." (PONTES, 2012, p. 216, v. 259 – 260).

A seção em comento está referta de múltiplas imagens relativas ao aspecto em destaque, mas a força das expressões e das imagens evocadas especialmente na décima a seguir leva-nos a considerá-la exemplar deste movimento. Leiamos:

> Acabar, com a força incontrolável que te é própria.
> Mas como fugir ao desígnio de haver entrado em ti?
> Como impedir que sopres veneno contra tudo,
> Igual ao vento, ao furacão imenso?
> Impossível, pois és o caminho sem retorno,
> Flor carnívora, vulva entreaberta,
> Gigante Adamastor do eterno Cabo das Tormentas.
> Fio que danças e te comprazes ao ver a cimitarra.
> Afinal, ela anuncia o fim, que é teu ofício.
>
> (PONTES, 2012, p. 218, v. 261 – 270)

---

feio se liga ao receio de impotência no caso de enfrentamento." (LYRA, 1986, p. 34, grifo nosso). Dito isto, no "Quarto movimento" da obra de Roberto Pontes aqui analisada, o poeta concebe a temporalidade em sua forma destrutiva, explorando elementos relativos à magnitude (em seu aspecto da grandeza, mas com valor negativo) e à aparência (em seu aspecto da feiura). Ao fazer isto, o poeta pretende estabelecer uma imagética do tempo que o retrate de maneira repulsiva (feiura) e expresse o seu poder descomunal (grandeza), sugerindo a impotência de quem o contempla. Com estas associações, estabelece-se, então, a ideia de um ente perigosamente terrível e temível, comprovando a assertividade das observações de Lyra sobre a construção poética baseada no conceito de transitividade dos seres.

Nestes versos, a força destruidora do tempo aparece na primeira linha como “incontrolável” e, junto com a segunda, ecoa a ideia — repetidamente tratada por Roberto Pontes em diferentes momentos — de sermos impotentes diante do poderio de Cronos. Resta-nos tão somente seguir o fluxo da vida a desenrolar-se na forma do vetor existencial, que aponta unidirecionalmente para o futuro sempre requerido, mas nunca chegado.

No entanto, apesar dessa compreensão sobre o existir e constatada a dimensão das forças do deus tirano em detrimento da nossa, ainda assim, o eu lírico esboça a partir do segundo verso a tentativa de vencer a dinâmica temporal, recorrendo à reflexão sobre nossa capacidade para enfrentar e contornar o tempo com sua potência detratora. Buscar uma saída desse percurso ou interditar o mal venenoso com o qual Cronos nos contamina diariamente são a nossa manifesta insatisfação com o seu “programa”. Pela certeza que se firma após os dois questionamentos, porém, isso se torna debalde: é impossível fugir ou combater o tempo.

Colabora com a construção de toda essa ideia, a utilização de duas figuras principais na estrofe: “furacão” e “Gigante Adamastor”. Nelas constatamos a presença da categoria da magnitude sob o aspecto da grandeza em seu valor negativo, termos explicados na última nota de rodapé e que, como vimos, contribuem para a elaboração de imagens cujo objetivo é provocar o sentimento de medo, pela desproporção instalada entre tais elementos e a vida humana. E quando somamos a categoria da aparência sob o aspecto da feiura, tudo isso é potencializado, validando e reafirmando a concepção amedrontadora do tempo. Destarte, seguindo essa linha de pensamento, a grandeza (de valor negativo) e a feiura são faces da mesma moeda, uma agregando à outra o seu teor, como bem explicita Pedro Lyra:

> Mas, para produzir essa sensação [de medo], a feiúra tem de se associar ao aspecto de grandeza: um ser de reduzidas dimensões, por mais desproporcional/disforme que seja, não tem o poder de produzi-la, simplesmente porque não ameaça a sobrevivência do sujeito que o contacta.
> Por essa propriedade destruidora, o feio acaba se configurando como o aspecto de maior poder de influxo sobre o homem — aquele com maior concentração de transitividade. (LYRA, 1986, p. 34)

Efetivamente, tanto o “furacão” quanto o “Gigante Adamastor” de Camões conferem aos versos de Pontes o tom grandiloquente favorável à construção dessa imagética da magnitude, aliando o porte colossal das figuras a uma aparência aterradora como expressões da intrínseca capacidade de devastação. O ar e a água agitados, tanto pelo fenômeno climático referido quanto pela montanha gigantesca em pleno mar, geram um

cenário angustiante e ameaçador, do qual é difícil — para o eu lírico, impossível — a escapatória.

O conhecedor do episódio do gigante camoniano entende a dimensão alusiva e a profundeza da escolha do eu poético ponteano pela figura do Titã para representar o tempo sob o mascaramento da magnitude e da aparência. A descrição do monstro em *Os Lusíadas* é exemplar manifestação do uso das duas categorias simultaneamente, sendo a mesma aplicação nos versos de Pontes muito apropriada na caracterização do tema da obra.

Por fim — não podemos deixar de registrar —, o Gigante Adamastor é mais uma ocorrência de *persona temporis* no texto ponteano, por caracterizar o tempo enquanto ser animado e compartilhar com ele uma série de aspectos que tornam possível aproximarem-se no plano metafórico da personificação. Há entre os dois entes uma compatibilidade de esquema imagético quando nos referimos à magnitude, à aparência e ao poder devastador, dos quais resulta o medo de morrer. [77] A morte, inclusive, surge nos dois últimos versos da décima de Pontes simbolizada pela "cimitarra", espada árabe de lâmina curvada e conhecida pela rapidez e precisão de seu corte.

Com isso, a estrofe cujo início apontava o poder destrutivo e incontrolável da temporalidade já na primeira palavra, "acabar", passa por um momento de resistência do eu poético, quando este considera brevemente haver algum meio de contornar o tempo. E se encerra admitindo a finitude como a principal função de Cronos. A constatação do último verso estabelece um movimento cíclico, porque retorna à tese com que se abriu a décima.

Em diferentes oportunidades, quando procedemos a algum tipo de descrição da temporalidade ao longo de nossa pesquisa, referimo-nos ao tempo como aquilo que não é possível conhecer. E decorre dessa impossibilidade todo um imaginário de medo em torno desse elemento, pois, como vimos, autores da lavra de Zygmunt Bauman (2022) e Jean

---

[77] Para termos a exata medida da força imagética desta figura, vale reproduzirmos aqui alguns dos versos camonianos do Canto V, nos quais se dá a apresentação de Adamastor: "Não acabava, quando hũa figura/ Se nos mostra no ar, robusta e válida,/ De disforme e grandíssima estatura;/ O rosto carregado, a barba esquálida,/ Os olhos encovados, e a postura/ Medonha e má, e a cor terrena e pálida;/ Cheios de terra e crespos os cabelos,/ A boca negra, os dentes amarelos.// Tão grande era de membros, que bem posso/ Certificar-te que este era o segundo/ De Rhodes estranhíssimo Colosso,/ Que um dos sete milagres foi do mundo./ *Cum* tom de voz nos fala, horrendo e grosso,/ Que pareceu sair do mar profundo./ Arrepiam-se as carnes e o cabelo,/ A *mi* e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!" (CAMÕES, 2009, p. 202 – 203, § 39 e 40). Pedro Lyra (1986) citou estes mesmos versos para definir a magnitude quanto ao espaço material que determinados seres podem ocupar. Para nós, porém, o trecho também enfatiza a categoria da aparência pelo aspecto da feiura. E é justamente a composição ambivalente do gigante (grandeza e feiura) que dialoga diretamente com a ideia de tempo pretendida pelo poeta brasileiro em *Os Movimentos de Cronos*.

Delumeau (2009) demonstram haver uma relação direta entre o sentimento do medo e aquilo que não podemos compreender.

Segundo a perspectiva destes autores, quanto menos somos capazes de nomear o mundo em nossa volta, mais tememos, porque não conseguir dar nome às coisas é admitir nossa falta de controle sobre elas e, portanto, assumir uma posição de impotência que resvala no receio de estarmos diante de uma ameaça ao nosso existir, pois é a morte nosso medo primordial e, de mãos dadas com ela, está o tempo. Nem a morte nem o tempo podemos conhecer. Sobre ambos, apenas incertezas:

> Nas líquidas relações de Bauman (2008), o medo está na escuridão, na morte, na impotência, na exclusão, no mal, no terrorismo, no inadministrável, no incontrolável e **em tudo mais que seja incerto**. Dentre as incertezas, a presença do medo se faz mais forte no que é simbolizado como a morte, um finito [de] que o animal, como lembra Delumeau (2009, p. 23), não tem ciência, mas "o homem, ao contrário, sabe — muito cedo — que morrerá". O conhecimento da morte inevitável amedronta o homem, reforça Bauman (2008). (MORAES *ET AL*, 2017, p. 217, grifo nosso)

É sobre a incognoscibilidade do tempo de que fala o "Quinto Movimento", no qual a reflexão sobre a sua natureza é retomada com mais destaque. Embora nos demais movimentos a voz poética já tenha tentado definir ou conformar Cronos através de incontáveis imagens, é na quinta seção do poema que este intuito se coloca de maneira mais central, como verificamos na segunda estrofe:

> Põem as flores o perfume no ar,
> Que boia, boia até a perda da força volátil.
> Os jasmins, cumprida sua função,
> Viajam para o cisco das calçadas,
> E seu perfume passa ao repouso das essências.
> Tempo, ciclo iniciado nas raízes!
> Podem até pensar serem inúteis as minhas palavras,
> Mas não há ciência capaz de assim nomear
> O mistério indizível, âmago do alumbramento,
> Aí é onde se acha a crisálida do tempo.
>
> (PONTES, 2012, p. 226, v. 301 – 310)

Nesta décima, o eu poético alude ao processo vital das flores de jasmim para representar a temporalidade e, por consequência, defini-la. Do nascimento ao desaparecimento do jasmim na calçada, opera o tempo que, como o poeta afirma, esteve presente desde as raízes de onde brotou o arbusto que lhes deu vida. Essa ideia retoma a

concepção que entende o tempo como inerente à existência, pois com ela é que surge. A vida somente é possível sob a jurisdição de Cronos. Assim, enquanto os jasmins existem, seu perfume exala pelo ar; quando morrem, também se esvai o seu odor.

De modo análogo se dá nosso existir: enquanto vivemos, nossa força vital movimenta nosso ser e ações. Assim, seguimos no que chamamos de fluxo de vida, ao final do qual se dissipará toda a nossa essência, como um volátil perfume, sem deixar o menor rastro. Tempo seria, então, o nosso apagamento ao cruzarmos a linha de chegada do percurso individual dado a cada sujeito, como faz parecer o discurso poético do eu lírico ponteano? Ou a ciência com seu discurso racionalista teria meios mais convincentes de defini-lo?

Para o eu lírico, definir o tempo é façanha que demanda conhecer a temporalidade no íntimo de sua origem, e somente a palavra poética poderia aproximar-se de "dizer o indizível", ou seja, dar nome ao incognoscível para, então, revelá-lo como em uma espécie de profunda e singular experiência: eis o "âmago do alumbramento" e a "crisálida", de onde brota o existir na forma do próprio tempo, conforme sintetizam os dois últimos versos da estrofe. Assim, diante de tamanho mistério, somente uma linguagem igualmente complexa é capaz de penetrar o casulo do tempo e perscrutar em seu berço a "enorme interrogação" ali gestada. A revelação, no entanto, jamais se dá de maneira absoluta, como o próprio eu lírico reconhece, ao referir-se às tentativas de compreensão da temporalidade, em outros trechos do "Quinto Movimento", como na passagem a seguir:

> Essa corda de arco retesada sempre,
> Essa flecha em voo permanente,
> Esse moto-contínuo cheio de surpresa,
> Ninguém o consegue aprisionar,
> Exceto no inverso de si mesmo.
> Equação que a Física não sabe,
> Linguagem mágica, tangerina das marés,
> Seus signos não se leem nas escolas.
> São dados naturais.
> Por isso as rugas, as frinchas e sítios arqueológicos
>
> Valem mais do que todos os cálculos do mundo.
> As camadas superpostas da memória
> São o tempo dominado como um cão.
> Mas não te fies,
> Ninguém domina o tempo,
> Nem mesmo o que tem conhecimento.
> [...]
>
> (PONTES, 2012, p. 228, v. 311 - 326)

Nos três primeiros versos citados, destaca-se a ideia de fluxo e de continuidade própria do tempo, através da imagem do arco e da flecha em iminente disparo. A corda tensionada simboliza o início do processo, a energia já em ação para o impulsionamento; é ela a pulsão necessária para o lançamento da flecha, cujo tiro resulta em "voo permanente". Ao trazer essa imagem, o eu lírico alude também ao conceito linear de tempo e faz-nos lembrar da ideia de vetor existencial como modo representativo da temporalidade.

No entanto, como já discutido, estabelecer qualquer forma ou conceito para o *cronos*, é uma tentativa de dominação impossível, pois conforme o eu lírico deixa expresso logo em seguida, "Ninguém o consegue aprisionar". A imagem da flecha em voo permanente, assim, caracteriza o aspecto incognoscível do tempo porque demonstra a impossibilidade de conhecermos plenamente a sua natureza, fato ainda mais patente quando a voz poética revela que sequer a Física pode compreender efetivamente essa categoria poderosa e misteriosa: "Equação que a Física não sabe". Isso se reforça logo em seguida no verso "Seus signos não se leem nas escolas", e aqui se instala em definitivo uma percepção acerca do tempo que o coloca acima de quaisquer meios racionais de tentar explicá-lo.

É, afinal, pela vivência que podemos, senão conhecê-lo em seu "âmago", experimentá-lo: "Por isso as rugas, as frinchas e os sítios arqueológicos// Valem mais do que todos os cálculos do mundo.". Dessa maneira, o eu poético aproxima seu discurso de certa conformação com a impossibilidade de conhecer o tempo, valorizando a sua experimentação em detrimento de qualquer tentativa definidora da categoria. Uma vez mais, então, o eu poético afirma: "Ninguém domina o tempo".

Não sendo possível nomear em definitivo seu mistério original, pois isto seria uma improvável forma de controle e dominação da categoria, o eu lírico volta-se novamente para o processo vital, ao longo do qual reconhece um dos aspectos mais aflitivos do tempo, a dor, e assim encerra o "Quinto Movimento": "Tempo, sofrimento incessante/ Ferida aberta sobre nossa pele/ Que nos corta a carne e dilui a alma." (PONTES, 2012, p. 234, v. 347 – 349). Seria, no fim das contas, a dor uma melhor definição para o tempo?

Neste passo, adentramos o "Sexto Movimento", aquele sobre a Dor gerada pelo tempo no curso da vida, que consiste em conviver com a contínua e violenta dor da existência. Já na primeira décima, o eu poético tenta traduzir a experiência dolorida do viver com os seguintes versos:

> E mil flautins não tocam carnaval.
> Cabeleira absíntica de Charles Baudelaire,

> Dor imensurável posta em *Los Heraldos Negros*,
> Força dos corcéis que precedem a noite.
> Dor indescritível nos nervos e nos músculos,
> Dia em que o abade se convence
> De que as dálias belas já não valem a pena.
> Manhã nova, porém, tão pouco doce,
> Pois o sol é brasa atiçando a branca areia.
> Exércitos inúteis, Brancaleones.
>
> (PONTES, 2012, p. 236, v. 351 – 360)

De imediato, a décima em apreço evoca uma imagem contraditória: a do baile de carnaval em silêncio, pois os instrumentos da orquestra estão emudecidos. Ao considerarmos o "Sexto Movimento" como representação da Dor existencial diante do tempo, inferimos que a menção ao carnaval é uma alegoria da vida: embora ela esteja acontecendo, seu processo é dolorido e não há motivo para a banda tocar alegremente. A décima, assim, introduz uma nota algo soturna, porque a vida está sempre envolta na experiência da dor, o que nos faz resgatar o conceito paradoxal "viver é morrer", identificado em alguns poemas de *Lições de Tempo*. No presente caso, o paradoxo manifesta-se mais especificamente na forma de um "viver dói porque viver é morrer". O silêncio dos flautins no baile carrega-se, então, do valor de morte, que torna triste o carnaval, ou melhor, a vida. Em seguida, a ideia se complementa na "cabeleira absíntica" de Baudelaire, cuja referência confere à estrofe o sentido de uma espécie de desinteresse pela vida, pois o poeta francês, com seu estilo sombrio e afeito a temas obscuros da existência, dá o tom decadente. A sugestão do absinto, de elevado teor alcoólico com fortes efeitos alucinógenos, aponta, ainda, na direção de uma atitude escapista, em que o sujeito se anestesia da vida para fugir de sua dor existencial.

O terceiro verso alude ao célebre poema do poeta peruano César Vallejo, cuja mensagem central é a de que viver é estar suscetível aos "golpes" da vida, tomados de maneira repentina, forte e indistinta: "Há golpes na vida, tão fortes... Eu não sei!" (VALLEJO, 1919, p. 3, tradução nossa)[78]. Aqui evidenciamos de imediato um cansaço existencial decorrente dos sucessivos golpes tomados, explicitado através da expressão que encerra o verso — "Eu não sei!" —, funcionando ao modo de um suspiro exasperado, como se o eu lírico estivesse já desistindo de compreender as motivações da vida para imprimir-lhe tais investidas. Não obstante sejam poucos, como o próprio Vallejo afirma, esses golpes são de uma profundidade desmedida porque se trata de eventos geradores da mais profunda Dor,

[78] "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!"

capaz de invadir e tomar conta de todo o ser, a ponto de estar expressa no gesto ou no olhar, como denotam os seguintes versos do mesmo poema: “São pouco, mas existem... Abrem sulcos escuros/ no rosto mais feroz e no lombo mais forte.” (VALLEJO, 1918, p. 3, tradução nossa) [79].

O eu lírico de Pontes valida esta ideia ao qualificar como “imensurável” a Dor jacente na composição de Vallejo, trazendo para o “Sexto Movimento” a mesma noção em torno de uma existência dolorida, representada pela imagem dos corcéis em disparada, simbologia perfeitamente cabível na ideia de temporalidade fugaz — passa violentamente. Após passarem os cavalos (tempo), chega a noite, outra imagem pertencente à constelação de símbolos em torno do tempo, agora denotando a finitude, a morte. Destarte, os cavalos, cuja dureza e impacto dos cascos no solo sugerem o trote violento e ligeiro, são a metáfora para o percurso efêmero da existência que prenuncia a finitude também repentina e definitiva. A sonoridade expressa nesse verso resvala sugestivamente para o subsequente, reforçando a dimensão e a profundidade da experiência de dor, ao torná-la física, pois emerge do interior do eu lírico para fazer-se sentir nos nervos e na musculatura, ambos tensionados como na imagem dos cavalos em disparada.

A experimentação dolorida da vida gerando o desinteresse nela mesma ganha ainda o contorno dos versos subsequentes. Neles tudo que é normalmente vinculado ao valor positivo de vida é visto agora pela perspectiva do desânimo. Para o abade, como o trecho diz, “[...] as dálias belas já não valem a pena.”. Como sabemos, o simbolismo da flor evoca simultaneamente a ideia de fugacidade e a de vida — valores não tão diferentes, pelo que temos constatado. Neste verso, inferimos que as dálias deveriam portar o seu aspecto positivo, significando beleza, vitalidade, resiliência e outros significados aproximados dentro do simbolismo dos vegetais. Entretanto, ocorre na passagem a invalidação de tais valores, pois, tendo em vista o contexto de dor em que se dá o existir, as flores parecem ter perdido o interesse de quem as cultivava. Eis a mesma perspectiva do verso logo seguinte, no qual se demonstra claro desinteresse pela manhã que se inicia, pois mesmo ela sendo uma novidade no horizonte, a expectativa nutrida por ela é sensabor: “Manhã nova, porém, tão pouco doce”.

Nada, entretanto, pode ser feito para alterar nossa condição dolorida de existir. Na certeza disso é que, mesmo diante de tantas dores elencadas desde o primeiro verso, o eu lírico cita os brancaleones, chamando-os de exércitos inúteis. Esta é uma referência ao filme italiano *O Incrível Exército Brancaleone* (1996), dirigido por Mario Monicelli, em que o

[79] “Son pocos, pero son... Abren zanjas oscuras/ en el rostro mas fiero y en el lomo mas fuerte.”

personagem Brancaleone resolve formar um exército de maltrapilhos para reivindicar a posse de terras na Europa medieval. O exército, contudo, é despreparado e atrapalhado, resultando em uma sátira à cavalaria da Idade Média. Entendemos, assim, que nossa luta contra tantas dores é inútil porque somos, tais como os brancaleones, impotentes diante do tempo, que as gera e as imprime sobre nós.

Nesta décima, assim, temos um escalonamento do sentimento dolorido do eu poético, que daí em diante, deixa a circunscrição individual para alçar-se como uma condição universal nas décimas seguintes, pois as imagens agora utilizadas para representá-la inscrever-se-ão em um campo de abrangência humana: o das dores coletivas, que nos tornam igualmente suscetíveis a uma existência marcada por dores morais causadas pela corrupção dos homens e pela consequente desordem da vida. Violência e guerras dadas no curso do tempo fazem do mundo uma "fogueira ardente" sobre a qual perecem as vítimas injustamente condenadas ao martírio coletivo imposto pelos conflitos. No trecho a seguir, essa atmosfera é expressa da seguinte maneira:

> [...]
> Ficamos esquecidos de quem somos.
> Uma fogueira arde sob os nossos pés.
> Igual à que cremou Joana d'Arc.
> Ovos mortais de aço e espoleta
>
> Pairam sobre nós, pássaros noturnos.
> Sodoma e Gomorra revigoradas.
> Tudo é matéria, tudo é matéria.
> Os sons puros não se ouvem mais.
> Os celebrantes de Odin e Dioniso regem seus ritos.
> [...]
>
> (PONTES, 2012, p. 238 e 240, v. 367 – 375)

O mundo em chamas, simbolizado pela fogueira assassina e injusta de Joana d'Arc, alça a uma dimensão ainda mais espantosa com a chuva de bombas que caem sobre a humanidade. Não bastasse a violência do fato em si, o verso é revestido de uma camada simbólica que aprofunda de maneira inopinada a ideia de guerra: o ovo, normalmente símbolo de vida, de continuidade e do inteiro, tem seu significado revertido neste verso, pois de seu interior sai morte e finitude. Ao tocar o solo, os "ovos mortais" fazem brotar a dor física repentina, mas também evocam a dor ética e moral, forçando-nos, ainda que não admitamos, à reflexão sugerida no primeiro verso do trecho: quem somos, afinal?

O cenário de um tempo caótico e decadente no qual vivemos ganha, assim, a comparação com Sodoma e Gomorra, cidades-símbolo da maldade e do colapso moral, na tradição judaico-cristã. Segundo o relato bíblico, estas cidades viveram tempos de extrema desordem, culminando em um ambiente hostil, marcado por injustiça, corrupção, violência sexual e idolatria, por exemplo. Estes atos provocaram a ira de Javé, que as castigou destruindo-as por meio do fogo.[80] Ao tecer uma relação comparativa de nossos tempos com essas cidades, o eu poético adverte-nos sobre o afastamento coletivo de princípios como a justiça, a compaixão e a ética, prenunciando a autodestruição humana regida por guerra, morte e desordem, representadas no último verso transcrito pelas figuras mitológicas de Odin e Dioniso. Este, comumente associado à transgressão; o primeiro, ao espírito guerreiro e mortal.

Nesse ponto, a voz poética assume um tom que Reynaldo Valinho Alvarez (2012) chamaria de profético, por sua natureza de advertência e de anúncio do porvir:

> Inclinando-nos, pois, diante da sabedoria e da experiência dos mestres, somos levados a acolher, como proféticas e premonitórias, as palavras de acento bíblico de Roberto Pontes [...], que trazem consigo o clima, o acento e a sonoridade do *Eclesiastes* ou do *Apocalipse*, e tombam com o vigor e a clareza de uma advertência: "*Ah! no dia em que souberdes...*" (ALVAREZ, 2012, p. 160 – 161).

Denunciados os desvios morais e éticos causadores de tantas dores impostas em nosso tempo, o poeta volta-se, então, para um futuro de promessas de alívio, confirmando o tom profético e a natureza escatológica que adquire o "Sexto Movimento", nuance identificada por Alvarez, em especial nos últimos versos, que dizem:

> Pesando [dor inominável] sobre o nosso coração...
> E quando souberdes quanto o mar suaviza essas dores,
> Como os pés na água do riacho preenchem todo o ser,
> Como a flor é Deus, e assim a pedra.
> E o pássaro, e também a palha da palmeira.
> E o doce mel das abelhas, o luar observado das estrelas.
> Dentro de cada ser da natureza, o tempo, o próprio Deus,
> Dentro do peixe, dentro da rosa,

[80] Duas passagens bíblicas ilustram bem a motivação e o castigo divino das cidades: "[20]Então, Javé disse: 'O clamor contra Sodoma e Gomorra é muito grande e o pecado deles é muito grave. [21]Vou descer para ver se, de fato, as ações deles correspondem ou não ao clamor que subiu até mim contra eles. Então, ficarei sabendo." (Gn, 18: 20, 21) e "[24]Então Javé fez chover do céu enxofre e fogo sobre Sodoma e Gomorra; [25]destruiu essas cidades e toda a planície, com os habitantes das cidades e a vegetação do solo." (Gn, 19: 24, 25).

> Dentro da dor, dentro de nós,
> No dia em que souberdes, em que souberdes!...
>
> (PONTES, 2012, p. 244, v. 392 – 400)

Ao modo das profecias escatológicas, o "Sexto Movimento" mostra, portanto, um tempo de cujo dolorido colapso renasceremos para uma pan-integração com o mundo em nossa volta, a nos remeter prontamente para o "Tempo do Serei", a terceira parte de *Lições de Tempo*, na qual também identificamos um eu lírico cuja essência dilui-se na natureza e, assim, permanece no tempo. Lá, entretanto, isto se dá no nível individual, resultando na perenização do eu através da palavra poética; enquanto aqui, estamos diante de uma experiência coletiva: ao final do "Sexto Movimento", temos a promessa de extinção da Dor humana e estabelecimento da harmonia plena.

No início da estrofe, este reequilíbrio alcançado pela humanidade em um novo mundo está representado pelo elemento da água; desta vez, em sua valoração positiva, denotando renascimento e renovação, sem mais dores, por sinal. No momento, portanto, em que o eu poético integra-se a esse elemento, o texto sugere uma experiência epifânica, através da qual se estabelece uma espécie de panteísmo a nos lembrar o pensamento de Alberto Caeiro, para quem a natureza e o cosmo são a manifestação da própria divindade: "Mas se Deus é as flores e as árvores/ E os montes e o sol e o luar,/ Então acredito nele" (CAEIRO, 2016, p. 30).

Dessa maneira, temos um mundo renovado, em plena comunhão com o tempo, força motriz da existência, que, como um deus em sua onipotência e ubiquidade, habita e atravessa cada ser ou ente: Cronos. Portanto, como fazem notar os versos de Pontes, elementos como água, flor, pedra, abelha e tudo o mais seriam esse deus; logo, integrar-se a toda essa natureza — eis o pé banhado no riacho em "[...] os pés na água do riacho preenchem todo o ser" — seria o caminho para a libertação das dores porque o eu poético estaria em comunhão definitiva com a própria divindade. Podemos, então, indagar: seria possível decifrar o enigma aludido no último verso da longa elegia, lançado na forma de uma reflexão em suspenso, pela exclamação grandiloquente — "No dia em que souberdes, em que souberdes!..." — com a qual o texto é encerrado? Ou ainda: deixar-se sucumbir à fome do tempo seria, então, integrar-se a ele e, portanto, partilhar de sua perenidade, potência e inteireza? É esta a revelação que nos aguarda no dia proclamado pelo eu poético como aquele em que saberemos de algo?

A inauguração de um novo tempo nos termos colocados pela décima final do poema leva a crer que sim; um tempo de tal modo transformado que sua face já não tem a máscara terrível de antes. Pelo contrário, adquire a fragilidade da flor, a leveza do pássaro e a doçura do mel, pois é sob estas novas imagens que o eu poético passa a enxergar o deus até então terrífico e amedrontador. Ao modo, portanto, de como funcionam os textos proféticos, o poema de Pontes termina com uma mensagem de esperança e suaviza toda a conformação sob a qual representou a temporalidade. Se encará-la de frente era motivo para temê-la, o encontro com ela passa a ser, por fim, a resolução de tudo.

No entanto, enquanto não nos é permitida a revelação do enigma, como acontece na estrofe final de *Os Movimentos de Cronos*, resta-nos ainda o convívio com as suas máscaras, expressões de seus movimentos executados, definidos através dos seis aspectos analisados em cada seção do poema, respectivamente: a passagem; a morte; a onipresença e a onipotência; a destruição; o incognoscível e a Dor.

Diferentes mascaramentos são atribuídos a Cronos nessa elegia, e alguns deles até já mencionados em determinados pontos da análise dos movimentos. Como recurso para a construção do imaginário de medo em torno do tempo, essas máscaras buscam pôr em relevo qualificativos que o justifiquem. Pelo modo da personificação, o poeta intenta dar a Cronos figurações animadas que traduzam o sentimento de medo e contribuam para o efeito pretendido, como veremos no próximo tópico, em que analisaremos algumas delas.

6.2.2 Ocorrências da **persona temporis** *ou As máscaras do tempo*

Os seis movimentos de Cronos analisados na seção anterior são a manifestação de aspectos do tempo que provocam, em alguma medida, o sentimento de medo diante da temporalidade, pois todos eles convergem residualmente para ideias que despertam o senso de autodefesa inerente à mentalidade humana. Quando algo ameaça nossa existência, somos tomados pelo instinto de autoconservação que nos mantém à distância do potencial perigo. Por esse motivo, o tempo com seu decreto de finitude sobre nós é compreendido como nocivo, havendo na sua qualidade de passagem a pressuposição iminente e constante de nossa morte. Consequentemente, as representações do tempo tenderão para imagens construídas com base nesse sentimento de vulnerabilidade diante de elemento tão poderoso e desconhecido, resultando no *topos* artístico que chamamos aqui de *persona temporis* ou personificação do tempo.

A propósito, como dissemos anteriormente, a impossibilidade de conhecer o tempo efetivamente é fator instigante que participa no seu processo de representação. Na tentativa de compreender e dominar a natureza do tempo, a humanidade sempre tentou forjar conceitos e imagens que o explicassem, como demonstra João Paulo Pimenta:

> Na arte da Europa e de suas colônias ultramarinas dos séculos XVI ao XVIII, por exemplo, quando valores cristãos bem-estabelecidos conviviam com formas pictóricas e discursivas reelaboradas na Antiguidade Clássica e parcialmente modificadas de acordo com os gostos de cada região, o tempo virou a imagem de um ancião forte, grisalho, alado e parcialmente nu: esse ser-tempo semidivino revelava a verdade, ditava o ritmo da vida, e destruía a beleza, trazendo a velhice e a morte. E com o auxílio de símbolos como a foice, bolhas de sabão, aves, a carruagem, o arco e flecha, a caveira, a ampulheta, muletas, um dragão, uma serpente mordendo a própria cauda, um disco zodiacal, ou composições chamadas de "natureza morta", o ser-tempo lembrava a todos os mortais a efemeridade da vida e sua insignificância diante da morte e de Deus. (PIMENTA, 2021, p. 15)

Nesta passagem, Pimenta menciona uma das formas mais recorrentes de representação personificada do tempo: um homem de idade avançada, com os cabelos brancos e dotado de asas, conotando uma essência divina, situando-o em um plano fora da existência comum, material e mortal. Esta concepção divina, a propósito, aponta diretamente para as raízes mitológicas de Crono, o deus grego associado à temporalidade. E, assim, entendemos que, embora o historiador localize a forma mencionada entre os séculos XVI e XVIII, os elementos que ajudaram a constitui-la são bem mais antigos, pois este modo de figurar o tempo é fruto do resíduo de diferentes concepções acerca do assunto desde muito em constante retomada e atualização, vide a do deus grego citado.

No excerto transcrito, o autor cita a destruição da beleza por este ser divino, referência a um quadro chamado *O Tempo Ordena à Velhice que Destrua a Beleza* (1746), do pintor italiano Pompeo Girolamo Batoni. Prestando vênia a Pimenta, reproduzimos a obra aqui:

Figura 3 – *Persona temporis* (ser alado)

(BATONI, Pompeo Girolamo. *O Tempo Ordena à Velhice que Destrua a Beleza*. 1746. Óleo sobre tela. 135,3 × 96,5 cm. Fonte: National Gallery)

As asas, os cabelos brancos e a pele enrugada fazem que reconheçamos facilmente a figura masculina da pintura como a personificação do tempo. Observando mais atentamente, podemos notar em sua mão uma ampulheta com boa parte de sua areia já escorrida, justificando o tema da tela: mais da metade do percurso existencial já foi vivido. Portanto, é chegada a hora de a beleza decair, deixando-se tocar pela velhice, que, autorizada pelo tempo, começa a destrui-la.

As duas figuras femininas, assim, representam o embate entre a plenitude da vida e o seu definhamento. Notemos as cores com as quais cada uma está vestida: na Beleza,

predominam o rosa e o verde, remetendo às flores e às vegetações em geral, com seus ciclos de renovação, crescimento, vitalidade e frescura. Por sua vez, na Velhice, impera o tom amarelo escuro de sua veste principal, assemelhando-se à folhagem envelhecida do outono, símbolo de decaimento e véspera da hibernação ou da morte invernal. Contudo, atentemos, é possível inferirmos um espelhamento entre as duas personagens, através do tecido de cor branca, utilizado por ambas como camada mais interna de suas vestimentas. Se a veste mais interior permanece a mesma nas duas condições da vida, seria esta a sugestão de que o tempo não necessariamente é capaz de alterar a essência íntima de cada ser, limitando-se à degradação externa?

Na tela em apreço, a ação destruidora é executada pela alegórica Velhice. No entanto, ela está apenas a serviço do tempo, cuja postura demonstra ordenamento, pois jaz sentado, assistindo à cena e orientando todo o trabalho de destruição em processo. Notemos a extensão do braço do homem e a projeção de seu dedo indicador, guiando os pontos em que a senhora deve tocar. Deste modo, constrói-se a ideia de, embora indiretamente, o tempo agir sobre nós como elemento detrator, cuja passagem — aludida pelo par de asas do homem — leva-nos sempre ao encontro da decrepitude. Em suma, o tempo voa, passa e traz consigo a destruição física.

Em *Os Movimentos de Cronos*, encontramos um resíduo destas ideias expresso a partir de um caso de *persona temporis* próximo ao da pintura de Batoni. Vejamos a décima seguinte:

> Entre os dedos esquálidos, gelados,
> Implanta o câncer,
> Faz brotar a relva,
> Cobre de alva neve as cabeças.
> É tarde, dizem uns;
> É noite, outros dizem.
> Faz frio,
> Mas ninguém o vê pairando sutilmente.
> É cedo, já é hora,
> Adeus, não me verás.
>
> (PONTES, 2012, p. 188, v. 111 - 120)

Nesta transcrição, o tempo ganha mãos que figuram simbolicamente como instrumentos por meio dos quais consegue adoecer-nos, envelhecer-nos e eliminar-nos. Neste processo de personificação, é perfeitamente visível a proximidade estabelecida entre o tempo e o processo de deterioração do ser, que tem o seu ponto culminante na morte, também

personificada com recorrência em nosso imaginário. Assim, semelhantemente à morte, o tempo aqui tem dedos "esquálidos, gelados" e age contra aqueles sobre os quais paira sem ser visto, trazendo consigo a doença ou a velhice, surgida pelo simbolismo da neve sobre as cabeças.

O tempo personificado dessa maneira reforça o conteúdo terrificante que envolve a reflexão sobre sua passagem e ação, alcançando, pelos símbolos da morte, da doença, da velhice (cabelos brancos) e da noite um efeito de impotência humana e de mistério em torno de si. Dos versos, vemos emergir, então, o tempo sob a máscara de um ente poderoso como um deus alado com cujas asas paira e passa sobre todos, trazendo a velhice consigo e outros aspectos provocadores da degradação humana, como as doenças ou a própria morte.

O tempo concebido por esse prisma está sempre na posição de um observador que nos espreita, enquanto rege o nosso processo de destruição: implanta o câncer, cobre-nos a cabeça de cabelos brancos, orienta e assiste à velhice a destruir-nos ou aguarda nosso fim definitivo: "Olhar príncipe,/ Colérico querer, [...]/ Vigia póstumo das campas e sebes." (PONTES, 2012, p. 182, v. 85, 86 e 90). É como ele surge ainda no poema "O Olhar e o Tempo", de Carlos Alberto Bessa, que diz:

> Não
> olhamos o
> tempo.
>
> o tempo
> é que
> nos olha.
>
> (BESSA, 2006, p. 79)

Por sua vez, em determinado soneto, Bocage também evocará a ideia de destruição associada à passagem temporal, personificando o tempo tal qual um "monstro carrancudo". No mesmo passo, contudo, este monstro é caracteristicamente próximo à morte, fazendo ambos os elementos coincidirem na mesma personificação. Sem dúvidas, assim ocorre um isomorfismo que assemelha tempo e morte, tanto no aspecto físico quanto no funcional, fazendo dela outra *persona* da temporalidade. Verifiquemos a primeira estrofe bocageana:

> Tudo acaba: esse monstro carrancudo,
> Prole do Averno, efeito do pecado,
> Tudo a cinza reduz, brandindo irado

Com sanguinosas mãos o ferro agudo

(BOCAGE, 2015, p. 135)

A primeira expressão lança-nos diretamente para a ideia temporal da finitude, desenvolvendo-a logo em seguida, através da construção alegórica do monstro terrífico, nascido de profundezas infernais, com a função de destruir. A imagem das cinzas a que tudo se reduz é o ponto de fusão do tempo com a morte no poema, pois aí reconhecemos um atributo compartilhado por ambos os entes, o de fazer cessar a vida e torná-la um punhado insignificante de pó, cujo simbolismo assim pode ser compreendido:

> [...] a cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida.
> Espiritualmente falando, o valor desse resíduo é nulo. Por conseguinte, em face de toda visão escatológica, a cinza simbolizará a *nulidade* ligada à vida humana, por causa de sua precariedade. (CHEVALIER GHEERBRANT, 2022, p. 301)

Na sequência, é a morte que se sobressai: no último verso bocageano, isso ocorre pela alusão ao símbolo com o qual ela é tipicamente representada, a foice. No entanto, conforme dissemos há pouco, estamos diante de um isomorfismo que funde tempo e morte sob a mesma aparência, haja vista desempenharem igual função. Esse procedimento é o mesmo realizado por Roberto Pontes na décima mencionada há pouco, a ocorrer igualmente em outros momentos da elegia.

No "Primeiro Movimento", temos a seguinte ocorrência: "Oh! tempo!/ A mão que ceifa o milho na colheita,/ As que afagam as cãs dos ancestrais" (PONTES, 2012, p. 172 e 174, v. 40 – 42). Nesta passagem, o tempo está descrito como um ceifador, imagem muito atribuída à morte, pela óbvia analogia entre o agricultor que colhe a plantação e a morte que colhe as vidas. Em ponto adiante, ao final deste mesmo movimento, em passagem também aqui já referida, surge outra descrição do *cronos*; dessa vez, um esqueleto vestido com uma manta, portando cajado e goiva: "O teu cajado, a longa goiva, teu esqueleto" (PONTES, 2012, p. 178, v. 67). Novamente, é factível a aproximação da forma física dos dois entes, a partir da função desempenhada.

No mesmo entendimento, por seu turno, o "Terceiro Movimento", dá-nos a seguinte formulação:

[...]
E quanto mais andamos

Mais o manto do tempo nos aguarda.
Insosso, inodoro, incolor,
O manto todo cinza, sem aurora.
[...]

(PONTES, 2012, p. 204 e 206, v. 200 – 203)

Como vemos em todos esses exemplos, o tempo ganha máscaras animadas próximas àquela que, costumeiramente, associamos à morte: ceifador, esqueleto com foice e com manto caracterizado nesta última passagem por atributos que remetem à falta de vitalidade, pois ele não tem gosto, cheiro ou cor. É o nada, como deve ser a morte. O manto que nos aguarda é, metonimicamente, o próprio tempo à nossa espera e, isomorficamente, é a morte para a qual nos encaminhamos ininterruptamente, como diz o primeiro verso da passagem. Viver, por esse ângulo, é avançar sobre uma linha, rumando ao encontro de um fim que se dá não apenas ao término do vetor existencial, mas constantemente, pelas forças detratoras do tempo a impelir-nos para a completa anulação: "A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo [...] Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 694).

Para ampliarmos um pouco mais as ocorrências da *persona temporis* sob a máscara da morte, justificando sua existência como *topos*, podemos citar uma quadra de Fernando Pessoa:

Ó tempo, tu que nos trazes
Tudo que na vida vem,
Por que não vens a matar
Quem já nem saudades tem?

(PESSOA, 2016, p. 219)

No exemplo, o tempo não tem um aspecto físico claro, mas o modo como o eu lírico suplica sua presença, deixa evidente a sua função esperada, a de pôr fim à vida, atributo naturalmente próprio da morte; logo, se ele deve cumprir esse papel, a leitura do verso direciona para a construção imagética da temporalidade sob as formas possíveis da morte. Ademais, a sua caracterização como ente dotado de vontade própria e capaz de agir — "[..] tu que nos trazes"; "Por que não vens a matar?" — é o que lhe dá o atributo da personificação.

Por sua vez, em Thiago de Mello, temos uma imagem mais complexa em torno dessa construção isomórfica. A propósito, o título do poema indica desde logo para a própria ocorrência do isomorfismo: “O Alfanje do Tempo”. Neste texto, o poeta imerge em reflexão acerca da temporalidade e, ao final, apela à fórmula do *carpe diem* como aconselhamento ao seu interlocutor que possui o tempo na mão. É preciso aproveitar o dia disponível, pois nunca sabemos o que verdadeiramente nos reserva o tempo. Leiamos os últimos versos do poema referido:

> [...]
> Vem vindo para comer
> na palma da tua mão,
> Trata bem dele, aproveita,
> enquanto há tempo, o que o tempo
> permite ao teu coração.
>
> Quem sabe ele vem trazendo
> um alfanje? Ninguém sabe.
> Pode ser uma canção.
>
> (MELLO, 2009, p. 282)

O mascaramento do tempo aqui é sutil e sua revelação fica a cargo da percepção leitora para que não deixe de ver no alfanje uma possibilidade simbólica no contexto das representações da morte. O objeto vem a ser uma espada curta, de origem oriental e, sendo lâmina cortante, com potencial de exterminar uma vida, pode ser comparado à própria foice da morte. O tempo armado assim é equivalente à morte esquelética impondo a goiva contra a vida a ser ceifada. Mas, vale registrar, Thiago de Mello coloca tudo isso apenas no campo da possibilidade. O seu tempo, que vem comer na palma da mão, nem sempre é uma ameaça, pois em vez da lâmina sanguinária, pode estar trazendo apenas uma canção, afinal, ele é imprevisível. *Carpe diem*.

Do campo das artes visuais, tomamos ainda mais um caso em que o tempo aparece personificado por formas normalmente associadas à morte. O quadro *O Triunfo da Morte* (1562-1563), de Pieter Bruegel, alegoriza o tema, recorrendo a um exército inumerável de esqueletos macabros cometendo uma série de atrocidades e imprimindo terror aos vivos:

Figura 4 – *Persona temporis* (morte)

(BRUEGEL, Pieter. *O Triunfo da Morte*. 1562-1563. Óleo sobre Tela. 117 x 162 cm. Fonte: Museu do Prado)

Imediatamente chama a atenção o pleno preenchimento da tela, causando um efeito de multidão e de caos generalizado. Em todos os quadrantes, temos diferentes cenas, de modo que a mensagem principal da peça é instantaneamente recebida pelo observador: a ubiquidade da morte e o seu poder de provocar a dor e a destruição.

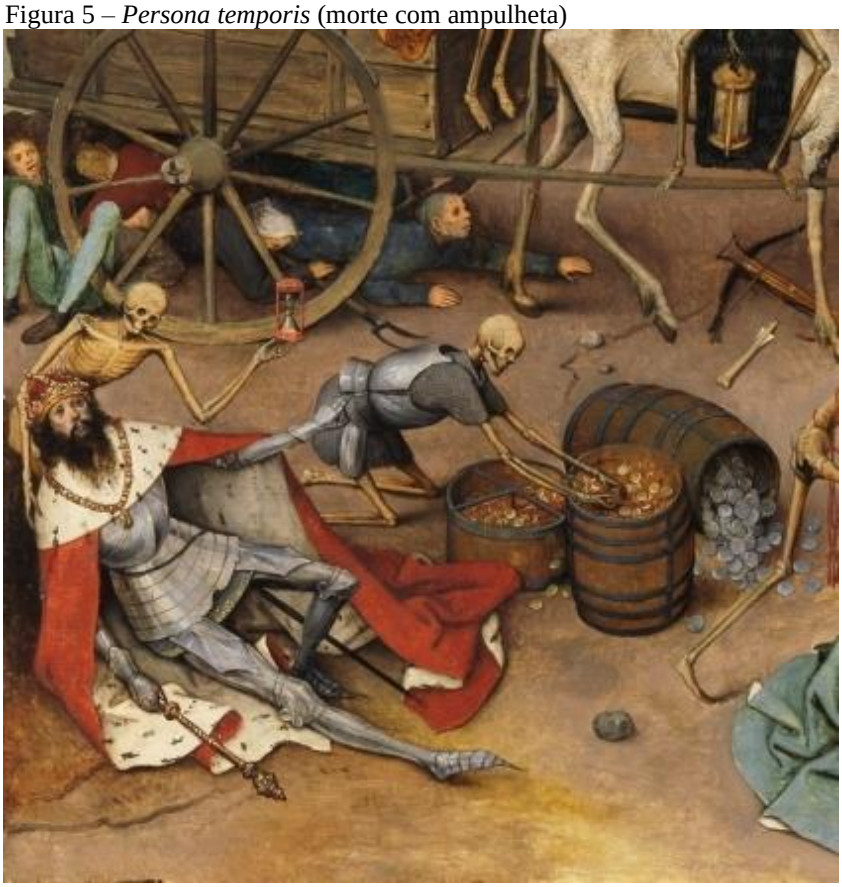
Ao centro da tela, sobre um cavalo extremamente magro, há um esqueleto impostando goiva de lâmina comprida e aparentemente bastante afiada. É, provavelmente, a Morte principal, que investe contra a multidão de vivos apavorados, forçando-os a entrar no enorme caixão, cuja lateral está aberta por um sistema de gangorra operado por outro esqueleto. À frente deste, um outro toca tambores, sugerindo sinistra sonoridade como a marcha fúnebre, intensificando a atmosfera de terror em todo o quadro, sobretudo neste ponto em que a multidão dirige-se para o colossal esquife. As expressões faciais em todos os rostos do quadro completam o sentimento aterrador diante do encontro definitivo com o medo primal da humanidade.

Ainda no âmbito sonoro, no quadrante esquerdo superior, dois esqueletos badalam sinos pendurados em uma árvore ressequida e fantasmagórica. O toque campanário sempre foi utilizado para demarcar o tempo, tendo sido incorporado no Ocidente a práticas religiosas,

como a divisão do dia para os momentos de oração ou de dedicação ao trabalho nos mosteiros, por exemplo. Seu toque também normalmente anunciava a hora da missa e as mortes nas comunidades. Com a criação de relógios mecânicos, passou a ser comum seu funcionamento em sincronia com o maquinário, tocando a cada intervalo programado. Este tipo de sistema de marcação do tempo ainda existe na torre de igrejas católicas. Como vemos, trata-se de um símbolo antigo o qual subsume os significados de tempo e finitude. É, por isso, demasiado relevante a cena dos seres macabros dobrando os sinos, dos quais podemos supor extraírem um som plangente e profundamente acertado com o cenário de toda uma terra arrasada, enquanto se espalham a dor e o fim por todos os lados.

No mesmo quadrante, logo abaixo da cena descrita, surge uma espécie de ossuário: na sua parede há um relógio, de cujo centro projeta-se um esqueleto, com o braço apontando para uma das horas, como a dizer que aquela é a "Hora", o momento é chegado. Nesta imagem, a relação entre morte e tempo é reforçada e, se a fusão personificada dos dois entes ainda não estava clara, passa a ficar com este esqueleto contador de horas. O recurso, aliás, repete-se no quadrante inferior esquerdo, cujo recorte reproduzimos a seguir:

Figura 5 – *Persona temporis* (morte com ampulheta)



(BRUEGEL, Pieter. *O Triunfo da Morte*. 1562-1563. Detalhe. Fonte: Museu do Prado)

No detalhe extraído, a cena reproduz a figura de um rei deitado nos braços da morte. A expressão do rosto da personagem nobre é simultaneamente dolorida e preocupada. A dor expressa sugere a experiência de morte em curso, enquanto a notória preocupação é fruto do seu apego aos bens terrenos e está voltada para a perda material que o evento lhe trará. O sentimento é flagrado pela posição de seu braço, estendendo-se com a mão aberta na direção daquele a quem tenta impedir de saquear-lhe os barris cheios de prata e ouro, mesmo estando no momento de transpasse. A morte, inclusive, sustenta uma ampulheta com o braço esquerdo e coloca-a diante dos olhos de sua vítima, na forma de um contra-argumento para a resistência que o rei esboça ao querer impedir o saque de sua riqueza.

A ampulheta surge, portanto, como mais um indicativo da relação entre a morte e o tempo, conforme temos procurado demonstrar. Ao portar o objeto, o esqueleto deixa de representar apenas a morte e traz para si também o valor da temporalidade, intimamente ligada a ideias de finitude e deterioração e, por que não dizermos também, crueldade? Afinal, embora descarnados, é possível notar a expressão sádica dos crânios sorridentes enquanto agem. Assim também o faz a morte-tempo ao apreciar a aflição do nobre, quando sustém diante dele a ampulheta com a areia totalmente escorrida para o fundo.

Como vemos, há três elementos na tela que nos possibilitam compreender a morte como *persona temporis*, por provocarem a fusão dos dois entes sob a mesma máscara, a do esqueleto macabro e sádico. Os elementos são, conforme analisamos, os sinos na árvore mórbida, o relógio no ossuário e, por fim, a ampulheta na mão do esqueleto. Neste último caso, inclusive, a universalidade e a indiferença da morte e do tempo são outra mensagem deixada, pois a posição social não só desinteressa nesta situação, como é tratada com escárnio, vide a pilhagem das moedas do rei diante dos próprios olhos. É impossível não aludirmos aqui ao mesmo princípio das "Danças macabras", aliás, contemporâneas do período de produção do quadro aqui em análise e que, como sabemos, tinham na indiferença de posição social[81] o claro recado de igualdade de todos perante a inevitabilidade da passagem temporal e da finitude. Por sinal, analisando o motivo artístico da dança macabra, Huizinga (2010) descreve a morte e seu *modus operandi*, em comentário que poderia ser convenientemente aplicado à tela de Bruegel:

[81] Além da figura do rei, Ricardo da Costa analisa outros personagens presentes na tela, a partir do componente social, no seu artigo *O Triunfo da Morte (c. 1562) de Bruegel, O Velho (C. 1525-1569). Uma Leitura Sonora do Macabro Espetáculo Artístico* (2020). Outro aspecto importante e central no texto é a análise de elementos sonoramente sugestivos, como os que nós identificamos na análise de há pouco. A referência completa do trabalho, com os dados de acesso, está em nossa seção de referências, ao final.

> [...] ela [morte], que rindo com todos os dentes, com os passos enferrujados de um velho mestre de dança, arrasta consigo o papa, o imperador, o nobre, o trabalhador, o religioso, a criança pequena, o louco e todas as profissões e posições sociais. (HUIZINGA, 2010, p. 234)

Ainda sobre a fusão de morte e tempo, podemos citar brevemente outra tela, desta vez do italiano barroco Francesco Romanelli, cujo quadro *Chronos e seu filho* (1650) representa sob a máscara do deus alado tanto o tempo quanto a morte:

Figura 6 – *Persona temporis* (ser alado com foice)

(ROMANELLI, Francesco. *Chronos e seu filho*. 1650. Óleo sobre tela. 94 x 123 cm. Fonte: World History)

Na pintura, o tempo é um ser divino apresentado na forma do homem velho e alado, semelhante ao visto anteriormente na tela de Batoni. A forma como carrega o seu filho com a outra mão sugere a pouca importância que lhe dá, tal é o modo descuidado com que o segura: apenas por uma perna e de cabeça para baixo. Na outra mão, Cronos porta uma foice, símbolo inconteste da morte e elemento que faz convergir os dois entes sob a *persona* deste deus. Embora não se trate mais da mesma forma macabra vista nos exemplos analisados, aqui a forma violenta com que o deus carrega seu rebento, o olhar colérico fixado no horizonte

para onde se dirige, a foice inclinada formando um ângulo que aponta para diante, bem como a rigidez dos músculos e o movimento dos tecidos provocam uma dramaticidade à cena que evoca tensão e, na face desesperada do filho arrebatado, o medo do próprio pai, o medo do tempo.

Como temos notado, o isomorfismo tempo e morte é recorrente como *persona temporis*, motivando representações que associem a passagem da vida, as transformações e a finitude com o pavor de morrer, sobretudo, quando este decreto se impõe sob formas demasiado aterradoras. Em verdade, toda forma personificada de Cronos terá um componente mórbido em si porque a finitude é inerente à temporalidade, sendo a sua consequência natural.

Nesse sentido, identificamos em Roberto Pontes a ocorrência de outra máscara sob a qual o tempo surge esboçado: a de fera devoradora. Reconhecemos na raiz deste aspecto uma relação com a sua representação mitológica enquanto deus Crono, que, como sabemos, devorava seus próprios filhos — aliás, tema do último quadro reproduzido. Da concepção de um deus devorador, podemos entender ter-se gerado a ideia de um ser eternamente faminto, pois a voracidade com que somos "destruídos" pelo tempo é violenta e ininterrupta. Estaríamos, assim, diante de uma ideação que poderíamos denominar "fera devoradora", e para a qual citamos a seguinte décima presente no "Quarto Movimento" da elegia de Pontes:

> E bailas a *Dança do Sabre*,
> E após, a tarantela, a tarantela louca,
> Pois, voraz e oco é o teu estômago.
> Quanto mais fome em teu interior
> Mais seres vão queimar nessas entranhas.
> Útero de lama abissal
> *Cemitério Marinho*, pó de Verlaine,
> Annabel Lee, Annabel Lee, sino de Poe.
> Tempo, portal de Dante Alighieri,
> Lugar abominável onde não há salvação.
>
> (PONTES, 2012, p. 220, v. 271 – 280)

Os dois primeiros versos trazem, antes de tudo, outra personificação que não pode deixar de ser aludida, a do bailarino. Aqui Cronos dança e isto se coaduna com a ideia geral da própria elegia como um todo, pois nela temos a execução de uma sequência de "movimentos", em número de seis, como analisamos na seção anterior. Assim, *Os Movimentos de Cronos* são um balé em seis atos, ao longo dos quais o deus dançarino executa sua coreografia, revelando, com cada um de seus movimentos — ou aspectos, conforme chamamos também na seção anterior — a sua face terrível diante de nós. Seguindo esta linha

de pensamento, encontramos ainda na ideia da dança macabra outra possível relação, afinal, no poema de Pontes, como no motivo artístico medieval, destaca-se a finitude de todos os seres, impelidos para o encontro com a própria morte.

O poeta utiliza a imagem de um Cronos dançante para introduzir a ideia de movimento intenso que deseja dar aos versos centrais da estrofe, nos quais encontraremos a máscara da fera insaciável. Notemos que, de imediato, são citadas a tarantela, dança típica da Itália, conhecida pela marcação ligeira dos pés, ritmo animado e rodopios; bem como a *Dança do Sabre*, peça do balé *Gayane*, composto em 1942 pelo armênio Aram Khachaturian. O enredo transcorre no contexto da Segunda Guerra e conta a história de uma agricultora, cujo nome intitula a obra, e que precisa lidar com uma série de situações envolvendo espionagem, traições e patriotismo.

No terceiro ato de *Gayane*, ocorre a *Dança do Sabre*, momento de luta e celebração da derrota dos inimigos e da restauração da paz na região. A composição de Khachaturian é marcada por um tempo apressado — na música, o termo seria *presto* —, sugerindo ligeireza e animação. Dentre os instrumentos, destacam-se os tambores e os pratos, que também marcam o passo forte e o extravasamento expressos no bailado que se desenrola no palco, onde se projetam os sabres afiados ora para cima, ora fincando-se no solo ou deslizando no ar pelas mãos hábeis dos bailarinos de passos rápidos. Tudo é um grande frenesi e, por isso, compreendemos a relação dessa composição com a baila de Cronos, intensa e movimentada.

É, portanto, ao som das lâminas dos sabres em choque e do compasso alucinado da orquestra, junto com a marcação frenética da tarantela, que se erige a máscara de um tempo que é, afinal, fera devoradora, de fome insaciável, “Pois voraz e oco é o teu estômago” e quanto mais se alimenta, mais vítimas deseja. Nesse ponto, o tom algo festivo subentendido no início da décima cede espaço e deixa apenas a ritmação apressada, convergente com a deglutição bestial. Toda essa sonoridade, no entanto, começa a perder força, quando se elabora a imagem de um interior pútrido, feito da lama da decomposição das presas daquela fera: “Útero de lama abissal”.

O “útero” enlameado instaura uma nova atmosfera na décima, abrindo-se agora para um sentimento mais soturno, evocado pelas sonoridades relacionadas às referências aludidas na segunda metade da estrofe: o marulho solitário ouvido pelo eu poético de Verlaine no alto do cemitério à beira-mar ou, ainda, a repetição plangente do refrão de Edgar Allan Poe, “Annabel Lee, Annabel Lee”, do poema homônimo, no qual o eu lírico lamenta a perda de sua amada, rememorando a força do seu amor transcendente à morte. Pontes vê nesse

refrão o ícone sonoro de um sino, o que podemos explicar pela repetição melancólica auxiliada por mais dois fatores semióticos e estilísticos: em primeiro lugar, o vocábulo inglês *bell* significa "sino" e está contido na terminação do primeiro nome da personagem; ademais, a junção fonética de "...bel" e "Lee" provoca uma onomatopeia sugestiva do badalar triste dos sinos, como um "Anna [bel-Lee, bel-Lee...]". O silêncio, por fim, impera nos dois últimos versos de Pontes, quando o eu poético evoca gravemente o tempo pelo seu nome e provoca uma pausa com a inserção de um aposto para explicá-lo pela imagem medonha do inferno dantesco: "Tempo, portal de Dante Alighieri".

Ainda sobre a personificação do tempo como bailarino, verificamos o uso deste mesmo recurso no poema "A dança das horas", de Guilherme de Almeida: sob a máscara das horas dançantes, semelhantemente ao ser alado com o qual também já vimos Cronos representado, as horas rodopiam pelo ar e, neste bailado, movimentam e dirigem a vida, como verificamos na seguinte estrofe:

> Dançando, as doze bailarinas tecem
> a vida; e, embora irmãs,
> não se vêem, não se dão, não se parecem
> as doze tecelãs!
>
> (ALMEIDA, 1955, tomo II, p. 78)

Além da *persona* das bailarinas, o poeta modernista também alude à *persona* das Moiras, ao qualificar as horas como tecelãs da vida. Esta é imagem de certa recorrência na reflexão acerca do tema, inclusive em Roberto Pontes, em cujos poemas surgem diferentes alusões ao mito das três irmãs responsáveis pela vida, sua extensão e sua interrupção, funções notadamente próximas ao conceito de tempo. Isso justifica tais associações e torna plausível a imagem do tempo como a das "bailarinas tecelãs", pois nesta construção alegórica, reúnem-se o movimento e o comando da vida, ambos inerentes à natureza da temporalidade.

Retomando a caracterização do tempo enquanto fera na décima citada há pouco, somos levados de volta ao "Primeiro" e "Terceiro" movimentos da elegia, em trechos nos quais o poeta alude ao bestiário mitológico grego, forjando outras formas para o tempo em sua máscara que a tudo devora. No "Primeiro Movimento", temos "Quimera do encanto" (PONTES, 2012, p. 170, v. 30); no "Segundo Movimento", "Cão de mil fauces!/ Hidra, coisa horrenda" (PONTES, 2012, p. 202, v. 186 – 187). Os três seres mencionados são reconhecidos por sua aparência aterradora e potencial perigo àqueles que os enfrentam.

Somente um herói, por seu caráter semidivino, é capaz de encarar tais aberrações. Aos mortais, resta o pavor diante dessas colossais figuras.

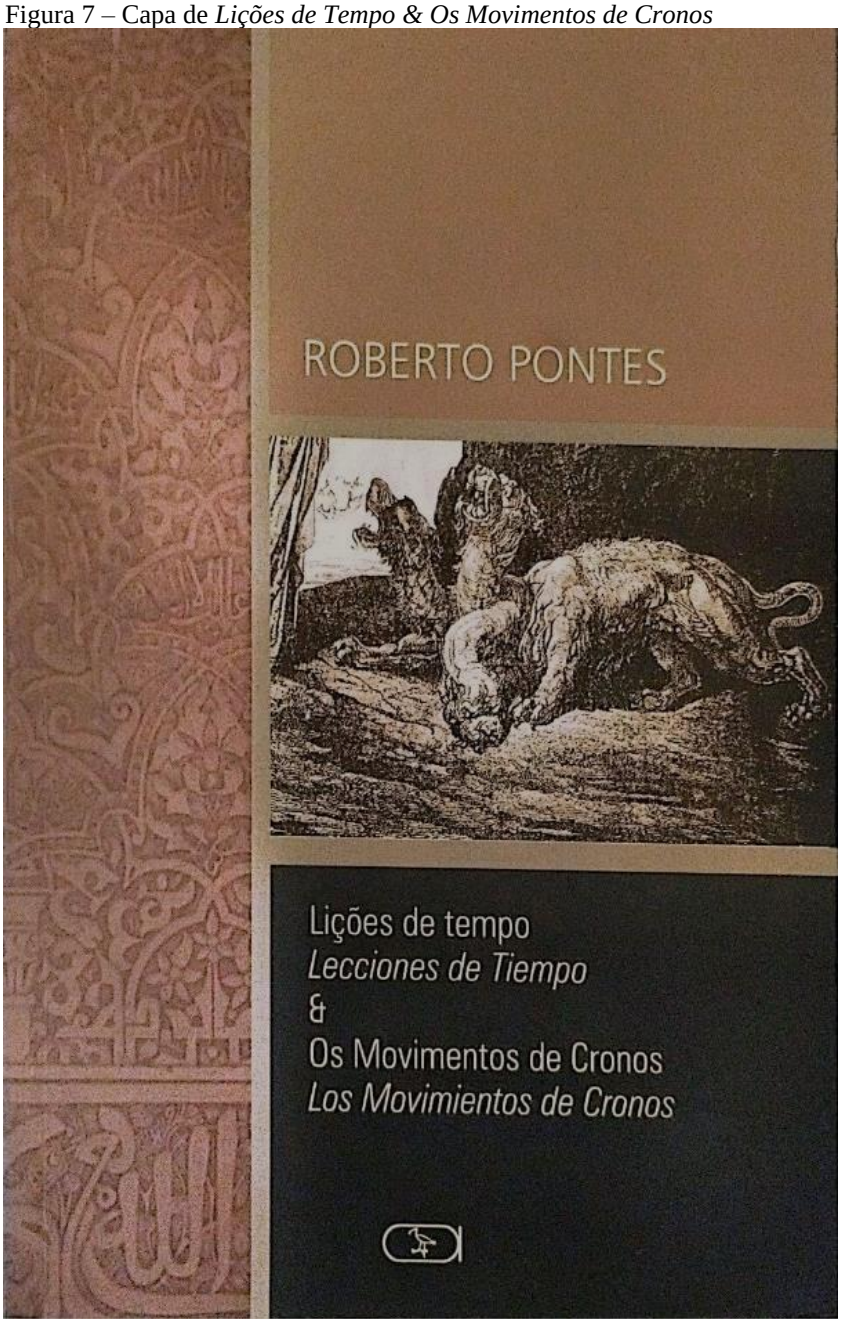
A descrição destes monstros consta na *Teogonia*, de Hesíodo, e sua transcrição é conveniente aqui para constatarmos o valor da aproximação feita pelo poeta entre a temporalidade e estes seres no âmbito da personificação, a fim de validar a ideia de medo em torno do tempo. Filhos de Tifão e Équidna, monstros primordiais, o poeta grego assim os refere:

> Depois, [Équidna] engendrou um monstro invencível, que não se deve nomear: Cérbero, o cão do Hades, de brônzea voz, carnívoro cruel, poderoso e inexorável, com suas cinquenta cabeças.
> Depois, ela gerou a Hidra de Lerna, de intentos malignos [...].
> Équidna também engendrou a Quimera, terrível criatura que expelia um fogo invencível. Era grande, de pés ligeiros, e tinha três cabeças: uma de leão, com assombrosos olhos, outra de cabra e outra de serpente, uma víbora cruel. Na frente, a cabeça de leão, atrás, a de serpente, e, no meio, a de cabra, todas expeliam com grande ímpeto as terríveis rajadas de fogo. (HESÍODO, 2010, p. 38, § 306 – 325)

Ao descrever o tempo sob a aparência destes monstros, Pontes constrói mais uma vez a imagem a partir da junção da aparência em seu aspecto da feiura com a magnitude em seu aspecto de grandeza, negativamente valorado. O aspecto horrendo associado ao tamanho das bestas mitológicas provoca o senso de impotência e fragilidade daquele que as contempla. Se a temporalidade está revestida sob a *persona* dessas feras, somos nós que estamos diante delas, sem possibilidade de fuga, aguardando a nossa vez de nos tornarmos o seu repasto e compor a "lama abissal" de seu interior.

A propósito, nesse sentido é que o poeta escolheu justamente a imagem do Cérbero para ilustrar a capa da edição de *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos*, apontando desde aí para o tempo envolto em um sistema de imagens que remetem ao medo, o que se vai confirmando conforme avançamos na leitura das obras. A imagem na capa consiste no quadrante direito inferior de uma das ilustrações criadas em 1861 pelo artista francês Gustave Doré para uma edição especial de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri:

Figura 7 – Capa de *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos*



(Fonte: Arquivo Pessoal)

Em *A Divina Comédia*, de Dante, a figura do Cérbero retornará no mesmo papel atribuído a ele na mitologia grega: um guardião do submundo. Na obra do italiano, o ser habita o terceiro círculo do Inferno, alagado, extremamente gelado e chuvoso. Naquele ambiente, estão as almas condenadas pelo pecado da gula, não apenas em relação à comida e à bebida, mas aos excessos em geral, daí a figura de Cérbero, monstro glutão, atormentando eternamente aqueles condenados, com sua fome insaciável:

> Cérbero, fera cruel e monstruosa, com três fauces caninamente raivosas, investe contra a gente ali submersa. Os olhos traz vermelhos, a barba hórrida, babosa, o ventre impado, as mãos armadas de longas unhas com as quais esfola, lacera, retalha os condenados, que uivam à chuva como se fossem cães e revolvem-se continuadamente, procurando poupar-se e defender-se. (ALIGHIERI, 1979, p. 41 e 43)

Esta descrição dantesca da besta põe em relevo o centro da comparação empreendida por Roberto Pontes, entre o Cérbero e o tempo, ambos entes temíveis, ferozes, de fome insaciável e, de algum modo, fronteiras para o mundo da morte. Ademais, a cena narrada por Dante atualiza-se nos primeiros versos da elegia ponteana, quando se abre o "Primeiro Movimento". Apesar de a voz poética de Pontes não dizer claramente o nome do cão monstruoso, é a sua imagem que se impõe de modo categórico, quando comparamos com o episódio dantesco. Embora tenhamos já transcrito esta décima em outra seção, vale repetir o registro da passagem especificamente mencionada aqui:

> O tempo,
> Esse animal feroz,
> Ruge em nossos ouvidos,
> E começa a ferir-nos com as unhas,
> Quais lixas desde o sopro inicial.
> [...]
>
> (PONTES, 2012, p. 166, v. 1 – 5)

A aproximação entre os dois poetas é nítida nesta passagem. Toda a força e violência da fera é transposta para as duas representações, que intentam estabelecer no Cérbero a simbologia de uma eterna penitência, sempre a fazer de nós perdedores de algo: da própria alma e do direito de viver, aprisionando-nos no submundo, do qual não podemos jamais retornar, como no caso dantesco; ou da própria vida, paulatinamente deglutida pelo tempo à espreita, e tão perto de nós, que podemos ouvir-lhe o rugido, como no caso ponteano. Observemos, agora, de maneira integral, como Doré representou isto em sua ilustração:

Figura 8 – *Persona temporis* (fera devoradora – Cérbero)

(DORÉ, Gustave. *Cérbero*. 1861. Xilogravura. Fonte: *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri)

A obra de Doré reproduz a atmosfera angustiante do Inferno onde habita o cão mitológico e figura o exato momento em que Virgílio joga terra nas bocas do bicho, arrefecendo-lhe a sanha glutônica por alguns instantes, enquanto passam pelo lugar e Dante trava diálogo com uma das almas, tendo em vista entender o motivo de sua condenação.

A ilustração do Cérbero busca acentuar seu caráter aterrorizante, através das expressões faciais iradas e das bocas famintas sempre abertas, prontas para a próxima refeição. O peso e a força desmedidos da criatura expressam-se pelas garras afiadas fortemente fincadas nas rochas e musculatura tensionada de todo o corpanzil. Desta maneira, o ilustrador consegue dar-nos imagem muito próxima daquela descrita por Dante e também pela tradição ainda mais antiga, com Hesíodo. Esta elaboração terrífica do Cérbero está de tal modo presente no imaginário, que basta a menção à criatura de "mil" cabeças, sem maiores detalhamentos, como faz Roberto Pontes, e o verso consegue trazer à tona aquela forma espantosa, com a qual o poeta deseja personificar o tempo.

Em "O tempo", de Thiago de Mello, a temporalidade também é sutilmente arquitetada aparentando uma fera que podemos associar igualmente ao cão mitológico, ao descrever o homem como o seu alimento: "A começar pelo próprio homem,/ ração diária predileta/ do tempo [...]" (MELLO, 2009, p. 273). Na esteira dos versos de Thiago, citamos também o poema "XXX", de Hilda Hilst, que traz: "O Tempo e sua fome/[...]/ O Tempo e sua

mandíbula" (HILST, 2004, p. 64). Em Charles Baudelaire, a ideia de fera devoradora também fica evidente em "O gosto do nada", quando afirma: "E o Tempo me devora em marcha resoluta" (BAUDELAIRE, 2011, p. 67)[82]. Nos exemplos dados, não há menção exata ao Cérbero nem o tom geral dos poemas aproxima-se de uma atmosfera terrificante. São textos mais voltados para uma reflexão existencial de cunho filosófico, no caso de Mello e Baudelaire, ou de vertente amorosa, como em Hilst. Entretanto, as menções à "fome" são evidentes referências à sua máscara de fera devoradora que, inclusive, pode apresentar-se sob diferentes feições: a de monstros, a de um deus colérico que se alimenta dos próprios filhos, como ocorre com o *Saturno devorando um filho* (1636 – 1638), do pintor belga Pedro Pablo Rubens, ou ainda a que hibrida as duas formas, deus e monstro, como no *Saturno* (1820 – 1823), de Francisco de Goya y Lucientes.

Na tela de Rubens, o deus Saturno está representado com forma humana próxima àquela vista no quadro de Francesco Romanelli: homem idoso, de cabelos grandes e brancos e de expressão facial colérica, portando na mão direita a foice da morte e, na outra, um dos filhos a quem está prestes a devorar. Ainda neste campo da concepção física do tempo, Rubens difere de Romanelli pela ausência de asas, mas compensa o caráter divino do ser, representando-o sobre as nuvens.

Não obstante o quadro de Rubens seja anterior ao de Romanelli, as cenas neles criadas permitem compor uma cronologia contrária à sua produção, pois o quadro do italiano, produzido em 1650, pinta Cronos elevando-se ao céu e conduzindo consigo o filho-vítima. O quadro do belga, pintado entre 1636 e 1638, por sua vez, fixa o momento em que o deus já está no céu e começa a devoração. Como vemos neste último caso, o deus-fera não possui um aspecto aterrador como no caso das bestas mitológicas. Em compensação, isto será fortemente notado no detalhe central da pintura, que consiste no esticamento perturbador da carne do peito da criança, onde o ser faminto imprime a sua mordida voraz. O cenho franzido e o perverso olhar do deus fixado no rosto aflito da presa indicam o deleite cruel com que o ser executa aquele ato, cujo horror estende-se ao cenário de nuvens carregadas nas quais as personagens estão envoltas. O cenário, assim, é todo movimento e desordem instalados pelo tempo. Contemplemos:

---

[82] O verso original francês é levemente diferente da tradução de Guilherme de Almeida. Não obstante o poeta brasileiro tenha conseguido exprimir a mesma força imagética do poema, compreendemos que a versão em português dá ênfase à insaciabilidade do tempo, enquanto a versão francesa deixa mais em destaque o processo de deterioração pela passagem do tempo: "Et le Temps m'engloutit minute par minute" (BAUDELAIRE, 2011, p. 66). Em tradução livre, teríamos: "E o Tempo me engole minuto a minuto". Em todo caso, mantém-se a ideia de tempo como ser devorador.

Figura 9 – *Persona temporis* (fera devoradora – Saturno 1)

(RUBENS, Pedro Pablo. *Saturno devorando um filho*. 1636 – 1638. Óleo sobre tela. 182,5 cm x 87 cm. Fonte: Museu do Prado)

Com relação à pintura de Goya, apesar de algumas controvérsias, a crítica entendeu a obra feita pelo artista espanhol na parede de sua residência como releitura do mito do deus que devorava os próprios filhos. Goya não teria sequer dado título ao trabalho,

ficando o nome pelo qual se conhece hoje a cargo dos especialistas que, depois, estudariam a obra. Vejamos:

Figura 10 – *Persona temporis* (fera devoradora – Saturno 2)

(GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Saturno*. 1820 – 1823. Técnica mista sobre revestimento mural transferido para tela. 143,5 x 81,4 cm. Fonte: Museu do Prado)

Tomando como acertada a relação da tela com o mito clássico, estaríamos diante de outra forma de representação do tempo sob a *persona* da fera devoradora. Desta vez, sem uma aparência zoomórfica, teríamos a máscara de um deus, porém, com aspectos tais que o qualificariam, simultaneamente, como monstro de humor sanguinário, tirânico, violento e ensandecido, como a história original de Crono leva a pensar, embora o texto de Hesíodo não entre em detalhes quanto a esta natureza ao relatar o mito. Ao contrário do texto grego, a pintura de Goya aprofunda os elementos repulsivos do canibalismo executado pelo deus contra as próprias criaturas que gerou, colocando já no primeiro plano e ao centro, o corpo decapitado e desmembrado da vítima, cujo sangue vivaz escorre pelo corpo decepado. Sobre ele se projeta a luz, reforçando a orientação do olhar do espectador para aquele ponto da tela, a partir do qual emerge então a cabeça alucinada da fera, arrancando o segundo braço da presa.

Os olhos arregalados da fera, evidenciando o branco do globo ocular, é outro ponto de luz no qual o espectador é convidado a deter-se um pouco mais a notar o seu surto de loucura, complementado pela longa cabeleira branca e desgrenhada, cujos fios soltos conferem à imagem o movimento ensandecido e violento da manducação. O restante do corpo grotesco também semelha movimentação e força, efeito alcançado pelas visíveis linhas de pinceladas, a levar nossos olhos de volta para o ponto central da imagem, onde estão as mãos espasmódicas do ser, segurando desesperadamente o infeliz indefeso.

Por sua vez, o fundo escuro sobre o qual se destacam as duas figuras da pintura provoca um contraste em toda a dramaticidade da tela. Além de dar ênfase à cena, a escuridão sugere o nada da morte, consequência de nosso encontro com o Tempo: para além dele, não nos resta mais nada para ver, é a nossa anulação total e definitiva. Enquanto a cena se desenrola à frente, evidenciam-se o medo, o horror e a dor. Ao fundo, tudo é vazio e silencioso.

Como vemos, as personificações demonstradas reforçam ideias de passagem, fugacidade, mudança, deterioração e finitude em torno da temporalidade, fazendo-nos entender a categoria como inefável, indomável e incognoscível. No fundo de todas estas noções, há um traço mental residual de medo, relacionado com nossa potencial vulnerabilidade perante o tempo assim concebido. Eis como, estando diante do que não podemos nomear, compreender, tampouco controlar, sentimos nossa existência ameaçada.

Por fim, um dos resultados disto é a elaboração metafórica da temporalidade via personificação, pois, como demonstramos anteriormente, a metáfora é um meio para compreendermos o mundo. Ao forjar máscaras para o tempo, Roberto Pontes — como outros

artistas a exemplo dos que citamos nesta seção — procura dar a esta categoria formas palpáveis que expressem nosso modo de pensá-la, como são os casos do ser idoso divino e alado, o da morte ou o da fera devoradora. Todas estas são manifestações do tempo sob algum aspecto inerente à sua natureza e sua recorrência em diferentes obras de múltiplos autores faz delas expressões de um *topos* artístico caracterizado pela personificação do tempo. Este *topos*, por sua vez, vincula-se diretamente ao do *tempus fugit* porque toda máscara do tempo aponta para o seu caráter efêmero, afinal, as asas, os cabelos brancos, a devoração ou a experiência da morte são outros modos de dizer também que o tempo passa de maneira rápida e incontrolável.

7 DECURSO

Ao longo desta tese, investigamos o tempo a partir da visão poética de Roberto Pontes em duas obras suas, *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*. Procuramos evidenciar aspectos concernentes às concepções acerca da temporalidade, destacando os recursos usados pelo poeta para representar a categoria nos textos indicados.

À medida que avançamos na leitura e na reflexão das composições ponteanas, notamos haver uma ideia de tempo como algo passageiro, uma energia em movimento, características das quais decorrem a transformação, a degradação e a morte dos seres: "O tempo é matéria e seu *eidos* é a energia. Esta, por sua vez, se nos apresenta por diversas nuances: movimento, medida, duração, pé, ritmo, cadência, por exemplo." (PONTES, 2025, APÊNDICE A, p. 292).

Tudo isso gera no sujeito um estado de alerta ao pressentir sua integridade ameaçada pela possibilidade de anulação da sua existência, evento que contraria o "projeto de constância" caracterizado por Michel Bitbol (2017) como nossa tendência à continuidade e estabilidade. Nesse modo contínuo de ser, portanto, não admitimos facilmente a interrupção e a frustração de nossos planos, sobretudo ao se tratar do cessar absoluto próprio da morte. E o nome desse estado de alerta, como vimos, é medo. Nas obras ponteanas isso se revela através de um sistema de imagens, símbolos e conceitos que, em relação dinâmica, estabelecem um imaginário definido pelo sentimento de medo quanto ao tempo e seus efeitos sobre nossas existências. A partir disso, incursionamos na investigação desses elementos, a fim de compreender como Pontes faz uso de tal repertório imagético coletivo para expressar sua concepção poética sobre o tempo.

Assim foram feitos no capítulo introdutório denominado "Incurso" alguns apontamentos gerais sobre o assunto a ser tratado e procuramos em seguida tecer um panorama sobre a vida e a produção artística do autor em "Roberto Pontes: trajetória e criação poética", quando demos o devido destaque ao poeta em estudo na tese. Esta seção deveu-se porque, conforme intentamos deixar claro, vida e obra são intrínsecas uma à outra, quando se trata de Pontes. É que sua poesia é ideologicamente referta de suas próprias vivências e vice-versa. Basta lembrarmos do lugar da poesia insubmissa na sua Obra, bem como no seu modo pessoal de conceber a vida e a arte. Como explicitamos naquele ponto do nosso trabalho, a palavra tem para este poeta inestimável valor, fazendo-o preferir não dizer nada a ter que desgastá-la sem verdade ou força. Escrever para contribuir com a língua, para enriquecer a

sensibilidade do outro e elevar-lhe a consciência crítica são os três princípios que guiam sua "bússola criativa" (PONTES, 2022, p. 142), segundo o próprio autor.

Em seguida, nossa atenção voltou-se a alguns termos de relevante importância para a discussão que se instaurava. De acordo com o que vínhamos observando em *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*, estávamos diante de composições cujas entrelinhas se direcionavam para uma constituição imagética que merecia a investigação, pois a linguagem das obras demonstrava, desde o primeiro contato, considerável grau de simbolismos, abrindo a leitura na direção de camadas profundas de significação, trazendo consigo necessárias reflexões em torno de outros termos correlatos, como imaginário, mentalidade, arquétipo, símbolo e *topos*. A discussão destes termos foi fundamental para compreendermos o lugar que ocupariam na Teoria da Residualidade, principal fundamento teórico de nosso estudo, bem como para favorecer de maneira aprofundada a apreciação de nossos objetos de estudo. Afinal, se o imaginário é um sistema de valores dinamizado pelas imagens e símbolos orbitando determinados arquétipos, e se estes são grandes formas simbólicas do inconsciente coletivo, geradas pela mentalidade, que consiste na manifestação das camadas mais profundas da mente, entre o biológico e o social, então, ao mobilizarmos essa gama de conceitos, estaríamos lidando diretamente com o fenômeno cultural da residualidade, tornando-se ela, portanto, o caminho mais apropriado para abordagem das obras; e pudemos, desse modo, instaurar definitivamente a tese a trabalhar: *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos* são compostos pelo resíduo de um imaginário em torno do tempo, cujo núcleo mental é o medo humano diante da temporalidade.

Em face desta constatação, consideramos necessário explorar outros dois pontos para discussão: tempo e medo, no intuito de entendermos a natureza desses elementos e como ambos estão integrados à poética de Roberto Pontes de maneira geral e, sobretudo, às obras centralmente analisadas aqui. Desse modo, surgiu o capítulo "Cronos, o deus na ampulheta", em cujo primeiro tópico tratamos de relevantes estudos acerca do conceito e da dinâmica do tempo, a partir de diferentes perspectivas que estivessem relacionadas ao modo como o poeta demonstrava entender e expressar a temporalidade. A importância deste tópico residiu, assim, no aspecto panorâmico, que torna ampla a base de toda a discussão sobre o tempo na poesia ponteana, inclusive, a travada no segundo tópico do mesmo capítulo. Nele consideramos o conjunto da Obra de Pontes desde a estreia, com *Contracanto* (1968), até *Erva Boa* (2007), último título anterior a *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos* (2012). De toda a produção analisada nesse intervalo de décadas, constatamos a temporalidade presente como tema em diversos de seus textos, embora com diferentes níveis de aprofundamento na matéria.

De todo modo, conseguimos entender que o tempo sempre foi categoria sobre a qual o poeta exerceu reflexões das quais nasceram as duas obras poéticas de 2012, aquelas sobre que este trabalho versou mais detidamente.

No curso do capítulo, portanto, recorremos a poetas, filósofos e físicos como Hesíodo, Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Henri Bergson, Martin Heidegger, Stephen Hawking e Carlo Roveli. Com eles, pudemos sintetizar uma ideia tal de tempo convergente com aquela apresentada pelos poemas ponteanos: tempo como algo inerente à existência material, em contínuo movimento e, por isso, perenemente transformador; às vezes, de maneira positiva, mas em geral negativa, pois seu movimento de mudança impele todas as coisas e seres para a degradação pelo envelhecimento e, depois, para a anulação completa encontrada na morte, que a tudo apaga e faz esquecer. Enquanto há tempo, há vida em todas as suas possibilidades. Quando ele cessa para o sujeito, nada mais é possível de ser realizado, como Heidegger (2015) explica, ao falar em "não-mais-poder-ser": a morte é o cessar de todas as possibilidades da vida. Morrer é interromper abruptamente qualquer chance de continuidade, portanto, é frustração de todo o nosso "projeto de constância". Saber isso é experimentar a angústia de viver em permanente confronto com a possibilidade da morte, o nosso maior medo, conforme a discussão desenvolvida logo em seguida, em "Medo: Traço Mental de Sobrevivência e Autoconservação".

No referido capítulo, partindo de um trecho de *Os Movimentos de Cronos*, tentamos compreender melhor o sentimento universal do medo, observando como ele está presente na poesia de Roberto Pontes e qual sua associação à temporalidade. Ao analisarmos o texto ponteano cotejando-o com uma série de estudos sobre este sentimento, pudemos chegar à conclusão de que ele é um traço de mentalidade arraigado em nosso inconsciente coletivo desde os primórdios de nossa evolução. Formado pelo sedimento de inúmeras experiências vividas por nossos ancestrais, tornou-se parte de nós mesmos, por ser um recurso que nos mantém a salvo de qualquer ameaça à nossa existência.

Assim, ao longo de milhões de anos, o ser humano foi experimentando situações, observando fenômenos e estabelecendo analogias entre os acontecimentos e as sensações que lhes causavam espanto e perplexidade. Todo tensionamento que oferecesse alguma insegurança foi, ao longo do tempo, sendo naturalmente associado ao perigo que pode pôr fim à vida. Por isso, como pudemos compreender através dos estudos de Jean Delumeau (2009) e de Zygmunt Bauman (2022), por exemplo, o medo é o que sentimos diante de uma ameaça à nossa continuidade, ou seja, a morte. E tememos, sobretudo, porque não nos é dado a conhecer o que seja este evento individual e sempre inédito para cada ser vivo.

Nessa linha de raciocínio, surge, então, a temporalidade como elemento a ser temido, pois, além de estar na zona do completo desconhecido, daquilo que efetivamente não conseguimos definir de maneira acabada, está também em profunda relação com a morte. Isso se dá porque, conforme mencionamos há pouco, tempo é movimento que transforma e degrada, conduzindo os seres para a anulação no apagamento definitivo em Tânatos. Esta maneira humana de pensar a temporalidade favoreceu a geração de inúmeras imagens e símbolos que formaram, ao longo dos séculos, um imaginário universal de medo em torno da matéria. É para este sistema de valores que as duas obras poéticas de 2012 apontam, e para a análise de todo esse repertório imagético residual foi que elaboramos o capítulo "O imaginário do medo em torno do tempo na poesia de Roberto Pontes", dividindo-o ainda em dois subcapítulos, cada qual dedicado a um livro, de acordo com o aspecto mais relevante identificado por nós.

Quanto à primeira obra, *Lições de Tempo* volta-se, em princípio, para uma concepção linear da categoria, haja vista sua divisão tripartite — fui, sou e serei; passado, presente e futuro. Ao abordar a matéria por essa tríade, notamos evidenciar-se o seu caráter de movimento e passagem, levando-nos a identificar como base poética da obra o *topos* clássico horaciano do *tempus fugit*, segundo o qual, conforme Francisco Achcar (2015), é da natureza do *cronos* a efemeridade e tudo que decorra dela, como é o caso da mudança, do envelhecimento e, por conseguinte, da morte: morremos porque o tempo passou para nós. A variedade de imagens elaboradas dentro desse imaginário para expressar tais ideias nos levaram, portanto, a destacar desse livro os seguintes aspectos: o paradoxo vida/morte; a degradação e o envelhecimento; e a tentativa de eternização do eu lírico através do registro poético.

Cada um destes aspectos compôs um tópico diferente, ao longo dos quais procuramos demonstrar como, afinal, expressavam o trabalho poético de Pontes na convergência com o sentimento residual do medo em face do tempo. E assim, compreendemos com o poeta que toda pulsão de vida é, simultaneamente, uma pulsão de morte, pois vivemos constantemente rodeados pela possibilidade de nos deparar com o cessar de nossa existência. Compreendemos ainda que, sendo a mudança e o movimento a natureza do tempo, nossa transformação é inevitável e dá-se pela via da degradação e do envelhecimento, pressupostos de nossa finitude. Outrossim, inconformados com esta condição humana, tendemos a buscar modos de eufemizá-la, como vimos com Heidegger (2015) e Bauman (2022), e que se expressam em Roberto Pontes pela instauração de outro *topos*, o do *exegi monumentum*, definido pela eternização da memória do artista através de sua obra.

Constatamos esse fato na terceira parte do livro, no qual o poeta desafia a finitude, integrando-se à palavra poética, com ela rompendo os limites da existência regida pela temporalidade e inserindo uma ideia cíclica de tempo, que até então não estava presente no livro.

Por sua vez, em *Os Movimentos de Cronos*, as seis partes do poema puderam ser identificadas, cada qual, com um aspecto relacionado à natureza do tempo, segundo a perspectiva do autor, fazendo convergir os diferentes conceitos e modos artísticos de expressão observados por nós até ali. Isso nos permitiu confirmar novamente que há na ideia de tempo algumas constantes presentes em diversos autores de variados lugares e épocas, fazendo-nos entender o tema como essencialmente residual, pois, embora haja particularidades nas formas como ele é tratado, observamos um fundo significativo tal que permanece: o tempo como algo a ser temido porque é passageiro, indomável, onipotente e detrator. No primeiro tópico do subcapítulo dedicado à elegia, demonstramos ser isto expresso pelos movimentos, em cada um dos quais se destaca um aspecto associado ao tempo. Em nossa análise, identificamos a seguinte correspondência: no "Primeiro Movimento", a passagem (*tempus fugit*); no "Segundo Movimento", a morte; no "Terceiro Movimento", onipresença e onipotência; no "Quarto Movimento", a destruição; no "Quinto Movimento", a incognoscibilidade; por fim, no "Sexto Movimento", a Dor.

No tópico seguinte, evidenciamos outra forma frequente de representação do *cronos* que, por sua recorrência na elegia ponteana, bem como em outros exemplares artísticos da literatura e da pintura, consideramos mais um *topos* relativo a todo esse modo de conceber a temporalidade que vimos identificando na poesia de Pontes e na tradição artística e filosófica ocidental. À tópica denominamos *persona temporis*, entendida esta como a tendência para a representação do tempo através de uma conformação animada e dotada de vontade própria, comumente utilizada pelas civilizações desde muito, conforme demonstrou o historiador João Paulo Pimenta (2021). Trata-se, enfim, da personificação da temporalidade, embora, como observamos, o recurso não se restrinja a formas humanizadas, havendo também sua manifestação zoomórfica.

O recurso do mencionado *topos* na composição ponteana pôde ser compreendido como modo de conhecer a natureza do tempo e, de alguma maneira, suavizar o seu aspecto de desconhecido. A propósito, esse viés é tratado pelo poeta no "Quinto Movimento", em que tenta defini-lo. Como vimos em Bauman (2022), quando nos deparamos com o que desconhecemos, põe-se em relevo nossa falta de controle, pois "não saber" é uma experiência angustiante para nós. Por isso, morrer é descrito pelo sociólogo como o mais absoluto

incognoscível, pois jamais nos é permitido conhecer seu verdadeiro significado, senão pela experiência individual e definitiva da própria morte. Nesse caso, tempo e morte estão intimamente relacionados, permitindo, inclusive, que esta sirva de máscara para aquele como uma das ocorrências de *persona temporis* destacadas na seção.

De acordo com nossos apontamentos, Cronos ganhou no longo poema de Roberto Pontes diferentes máscaras representativas de sua essência. Assim, uma das primeiras formas analisadas por nós foi a do velho alado, de cabelos brancos e com sanha destruidora, caracteres que nos remetem às mais antigas representações mitológicas e divinas dessa alegoria. Em seguida, como dito há pouco, verificamos sua associação a formas tipicamente atribuídas à morte, como é o caso do ceifador vestido de túnica e portando uma foice na mão, e do esqueleto descarnado, ao modo das "danças macabras" medievais, sobre as quais tratamos. Outra ocorrência do *topos* em questão manifestou-se como fera devoradora, pois em diferentes pontos da elegia, o poeta recorreu a formas bestiais com as quais representou o tempo: animal feroz, Quimera, Hidra e Cérbero. A partir dessas considerações, pudemos entender que no plano de fundo das referidas formas reside a ideia de manducação, presente desde o relato mitológico de Cronos, devorador dos próprios filhos. O poeta atualizou, dessa maneira, o caráter destrutivo da temporalidade sobre todas as criaturas, aproximando-se em mais este ponto de toda uma tradição residual que concebe o tempo como ente ao qual tememos, dada nossa impotência diante de sua força.

Tendo em vista todos estes considerandos, podemos, finalmente, assimilar que o imaginário coletivo universal em torno do tempo está referto de imagens, símbolos e arquétipos nutridos por um traço mental do medo, porque entendemos a temporalidade como um movimento constante e ininterrupto nosso em direção ao futuro desconhecido e inevitável da morte, o maior temor. Se o tempo é nosso decreto de finitude, podemos também entendê-lo como a nossa morte: simultaneamente, portanto, temer um é admitir o medo do outro. Dito isto, a areia continua a escorrer no interior da ampulheta sobre a estante de livros. Definitivamente, porém, o deus não está lá: atravessa aquele medidor, depondo os grãos no fundo do vidro, mas não se circunscreve às extremidades cônicas dentro das quais deslizam as partículas. Ele é inapreensível. E enquanto nos distraímos na sua procura dentro daquele objeto, na rotação dos ponteiros do relógio mecânico ou nas folhas do calendário, ele nos ilude e imprime suas garras em nossa existência, desgastando-a e preparando-a para o repasto final.

No entanto, não obstante sejamos criaturas de limitada existência, seria possível aceitarmos nossa condição e nos libertarmos deste medo primal que nos aflige? O eu lírico de

Os Movimentos de Cronos pode ter-nos dado uma saída, quando disse: “Ser feliz: a arte de viver/ Entre a demora e o dia certo de partir.” (PONTES, 2012, p. 206, v. 209 – 210). Em outro momento, identificamos este trecho como forma de alheamento diante do devir inevitável, mas, é possível ver aí também a tentativa de fazer o processo de existir destacar-se mais como um decreto de vida que de morte. Se isto procede, estamos falando do lado oposto da moeda e, em pleno decurso, portanto, deixamos o fluxo por onde viemos traçando rota e lançando ideias para apontar outra perspectiva com a qual as obras de Roberto Pontes podem provocar novas leituras.

REFERÊNCIAS

ABREU, Victória Pereira Vasconcelos de. **Verbo Encarnado:** Resíduos do Sirventês na Poesia Insubmissa de Roberto Pontes. 2021. 136f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza/CE, 2021.

ACHCAR, Francisco. **Lírica e Lugar-Comum:** Alguns Temas de Horácio e Sua Presença em Português. São Paulo: Edusp, 2015.

ADES, César. "A Experiência Psicológica da Duração". **Revista Ciência e Cultura**, v. 54, n. 2, out/dez 2002. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200023 Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 2002.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ALMEIDA, Guilherme de. **Toda a Poesia**. São Paulo: Martins Editora, 1955.

ALVAREZ, Reynaldo Valinho. "Cronos e a Genealogia da Dor" [prefácio]. *In*: PONTES, Roberto. **Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012, p. 155 – 161.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e Outras Poesias**. João Pessoa: MVC Editora, 2014.

ARISTÓTELES. "Libro IV". *In*: **Física**. Trad. Guillermo R. de Echandía. Madrid: Editorial Gredos, 1995, p. 215 – 290.

BATONI, Pompeo Girolamo. **O Tempo Ordena à Velhice que Destrua a Beleza**. 1746. Óleo sobre Tela. 135,3 × 96,5 cm. Disponível em: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/pompeo-girolamo-batoni-time-orders-old-age-to-destroy-beauty Acesso em: 24 de setembro de 2024.

BAUDELAIRE, Charles. "O Gosto do Nada". *In*: ALMEIDA, Guilherme de. **Poetas de França**. São Paulo: Babel, 2009, p. 67.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

BERGSON, Henri. **Ensaio Sobre Os Dados Imediatos da Consciência**. Trad. Maria Adriana Camargo Capello. São Paulo: Edipro, 2020.

BESSA, Carlos Alberto. **Poética Efêmera**. Poemas Reunidos. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2006.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BITBOL, Michel. “Medo da Morte e Experiência do Tempo”. Trad. Patrícia Kauark-Leite. **Revista da UFMG**, v. 23, n. 1 e 2, p. 20 – 35, 2017. Disponível em: Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2773. Acesso em: 6 de fevereiro de 2024.

BOCAGE. **Poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BORBOLETÁRIO DE SÃO PAULO. “O Guia Completo: Borboleta Monarca”. Disponível em: https://borboletariodesaopaulo.com.br/borboleta-monarca/ Acesso em: 22 de junho de 2024.

BRAGUE, Rémi. **O Tempo em Platão e Aristóteles**. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

BRANDÃO, Jack. “Gregório de Matos: Imagens Poéticas no Seiscentismo Colonial Brasileiro”. **Revista de Letras**, v. 56, n. 1, jan-jun 2016, p. 103 - 120. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/9971 Acesso em: 05 de junho de 2024.

BRANDÃO, Junito de Souza. “Crono”. *In*: **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991, p. 252 – 253.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. v. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

BRASIL. **Fundação Nacional dos Povos Indígenas**. “Povos Isolados”. Disponível em: https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/povos-indigenas-isolados-e-de-recente-contato-2/povos-isolados-1 Acesso em: 22 de setembro de 2023.

BRASIL. Portaria nº 264 de 16 de março de 2011. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 17 de março de 2011, p. 28. Disponível em: https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/servlet/INPDFViewer?jornal=1&pagina=28&data=17/03/2011&captchafield=firstAccess Acesso: em 28 de junho de 2023.

BRASILEIRO, Marislei de Sousa Espíndula; BRASILEIRO, Jenucy Espíndula. “O Medo da Morte Enquanto Mal: Uma Reflexão para a Prática da Enfermagem”. **Revista de Ciências Médicas**, v. 26, n. 2, p. 77 – 92, Campinas - SP, mai – ago 2017. Disponível em: https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/cienciasmedicas/article/view/3582 Acesso em: 06 de fevereiro de 2024.

BRASILIANA ICONOGRÁFICA. **As Naturezas-Mortas de Agostinho da Motta**. Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20204/as-naturezas-mortas-de-agostinho-da-motta Acesso em: 21 de outubro de 2024.

BRUEGEL, Pieter. **O Triunfo da Morte**. 1562 – 1563. Óleo sobre Tela. 117 x 162 cm. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-muerte/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc Acesso em: 24 de setembro de 2024.

CAEIRO, Alberto. “O Guardador de Rebanhos”. *In*: PESSOA, Fernando. **Obra Poética de Fernando Pessoa**, 2v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CAMÕES, Luís de. **Sonetos**. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2015.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Porto: Porto Editora, 2009.

CAVALVANTE, Márcia Sá. "Notas Explicativas". In: HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015, p. 561 – 582.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

COELHO, Jonas Gonçalves. "Ser do Tempo em Bergson". **Interface** – Comunicação, Saúde, Educação. Botucatu, SP, v. 8, n. 15, p. 233 – 246, mar – ago 2004. Disponível em: https://interface.org.br/edicoes/v-8-n-15-mar-ago-2004-2/ Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.

COSTA, Ricardo da. "O Triunfo da Morte (c. 1562) de Bruegel, O Velho (C. 1525-1569). Uma Leitura Sonora do Macabro Espetáculo Artístico". **Brathair**. Revista de Estudos Celtas e Germânicos. São Luís, v. 20, n. 2, p. 320 – 352, abr 2021. Disponível em: https://www.ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/2556 Acesso em: 29 de setembro de 2024.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Trad. Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 2013.

D'ALGE, Carlos. "A Verdade do Corpo" [orelha]. *In*: PONTES, **Memória Corporal**. Rio de Janeiro: Edições Antares; Fortaleza: Secretaria de Educação e Cultura do Município de Fortaleza, 1982.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. 1300 – 1800. Uma Cidade Sitiada. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DORÉ, Gustave. **Cérbero**. 1861. Xilogravura. *In*: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 42.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.

ESPIG, Márcia Janete. "O Conceito de Imaginário: Reflexões Acerca de Sua Utilização Pela História". **Textura**, nº 9, nov 2003 - jun 2004, p. 49 – 56. Disponível em: http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/701 Acesso em: 20 de junho de 2022.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. "O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre Mentalidade e Imaginário". **Signum**: Revista da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais, n. 5, 2003, p. 73 – 116.

FREUD, Sigmund. "A Transitoriedade". *In*: **Obras Completas**. v. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 185 – 189.

FUNDAÇÃO BARNES. **Paul Cézanne**. Natureza morta com caveira. Disponível em: https://collection.barnesfoundation.org/objects/4712/Still-Life-with-Skull-(Nature-morte-au-crane)/ Acesso em: 21 de outubro de 2024.

GLEZER, Raquel. "Tempo e os Homens: Dom, Servidor e Senhor". **Revista de Estudos Avançados**. São Paulo, v. 4, n. 8, abr 1990, p. 3 – 13. Disponível em: http://www.iea.usp.br/pesquisa/grupos-anteriores/estudos-sobre-o-tempo Acesso em: 25 de janeiro de 2022.

GULLAR, Ferreira. **Toda Poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010

HARACOURT, Edmond. "Rondó do adeus". *In*: ALMEIDA, Guilherme de. **Poetas de França**. São Paulo: Babel, 2009, p. 137.

HAWKING, Stephen. **Uma Breve História do Tempo**. Do Big Bang aos Buracos Negros. Trad. Maria Helena Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

HESÍODO. **Teogonia**: A Origem dos Deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HILST, Hilda. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004.

HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosacnaif, 2010.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. "Trabalhadores Rurais". **Memórias da Ditadura**. Disponível em: https://memoriasdaditadura.org.br/trabalhadores-rurais/ Acesso em: 30 de outubro de 2023.

JUNG, Carl G. "Chegando ao Inconsciente". *In*: JUNG, Carl. G. (Org.). **O Homem e Seus Símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016, p. 15 – 131.

JUNG, Carl G. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Trad. Maria Luiza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LE GOFF, Jacques. "As Mentalidades: Uma História Ambígua". *In*: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre. **História**: Novos Objetos. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 68 – 83.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. **Construção de Identidade na Produção Residual de Raquel Naveira**. 2018. 278f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza/Ce, 2018.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva; SILVA, Cássia Alves da. "A Justiça Encarnada em Roberto Pontes". *In*: SILVA, Fernanda Maria Diniz da *et al*. **Percursos de Literatura no Ceará**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017, p. 227 – 240.

LÉTOUBLON, Françoise. “A pessoa e suas máscaras: observações sobre o desenvolvimento da noção de pessoa e sobre sua etimologia na história da língua grega”. Trad. Gabriela da Costa Franarin. **Letras**, Santa Maria – RS, v. 33, n. 1, p. 155 – 161, dezembro/2023. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/84189 Acesso em: 10 de outubro de 2024.

LIMA, Batista de. “A Escrita de Roberto Pontes” [prefácio]. *In*: MOREIRA, Aline Leitão *et al* (org.). **Verso e Reverso da Palavra**. Estudos Críticos Sobre a Obra de Roberto Pontes. Macapá: Editora da Unifap, 2022, p. 11 – 20.

LIMA, Franscica Erik Larisse Nogueira. “Roberto Pontes Sob as Perspectivas do Tempo em: *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos*”. *In*: In: MOREIRA, Aline Leitão *et al* (org.). **Verso e Reverso da Palavra**. Estudos Críticos Sobre a Obra de Roberto Pontes. Macapá: Editora da Unifap, 2022, p. 189 - 197.

LOBO, Francisco Rodrigues. “Fermoso Tejo meu, quão diferente”. *In*: MACHADO, José Barbosa (org.). **Antologia da Poesia Barroca Portuguesa** [*e-book*]. Braga, PT: Edições Vercial, 2010, s/p.

LOPES, Léo. Fernando Botero, pintor e escultor colombiano, morre aos 91 anos. **CNN Brasil**, São Paulo, 15 de setembro de 2023. Caderno Pop. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/morre-fernando-botero-pintor-colombiano/ Acesso em: 21 de outubro de 2024.

LYRA, Pedro. **Sincretismo**. A Poesia da Geração 60. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LYRA, Pedro. **Conceito de Poesia**. São Paulo: Ática, 1986.

MARQUES, Rodrigo. “Por Um Tempo Único” [prefácio]. *In*: PONTES, Roberto. **Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012, p. 15 – 20.

MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo. “Imagens, Sensações e Movências: A Construção Erótica de *Memória Corporal*, de Roberto Pontes”. **Revista de Letras Norteamentos**. Sinop – MT, v. 16, n. 42, p. 133 – 148, jan/jun 2023. Disponível em: https://periodicos.unemat.br/index.php/norteamentos/article/view/10651 Acesso em: 10 de outubro de 2023.

MARTINS, Elizabeth Dias. “A Cristalização da Idade Média na Literatura Brasileira”. **Revista Graphos**. João Pessoa, v. 17, n. 2, p. 34 – 39, 2015. Disponível em: https://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/27285 Acesso em: 13 de abril de 2023.

MARTINS, Elizabeth Dias. “De Rebeldia e Ternura em *Breve Guitarra Galega*: Dois Matizes da Poesia de Roberto Pontes”. *In*: MOREIRA, Aline Leitão *et al* (org.). **Verso e Reverso da Palavra**. Estudos Críticos Sobre a Obra de Roberto Pontes. Macapá: Editora da Unifap, 2022, p. 139 – 169.

MARTINS, Elizabeth Dias. “A Poesia Insubmissa de Roberto Pontes”. **Nonada**. Porto Alegre, v. 1, n. 22, p. 1 – 15, mai/set 2014. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451668015 Acesso em: 13 de abril de 2023.

MARTINS, Elizabeth Dias. **Do Fragmento à Unidade:** a Lição de Gnose Almadiana. Fortaleza: EDUFC, 2013.

MATOS, Gregório de. **Poemas Escolhidos de Gregório de Matos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

MATOS, Gregório de. "1º Soneto a Maria dos Povos". *In*: MACHADO, José Barbosa (Org.). **Antologia da Poesia Barroca Portuguesa**. [e-book]. Edições Vercial, s/l, 2010b.

MEINER, Carsten. "Modernizando a topologia literária: convenção, contingência e história". Trad. Caetano W. Galindo. **Revista Versalete**. Curitiba, v. 6, n. 11, p. 181 – 212, jul/ dez 2018. Disponível em: http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol06-11/13.Professor%20convidado.CARSTEN.pdf Acesso em: 09 de junho de 2020.

MELLO, Thiago de. **Melhores poemas**. São Paulo: Global, 2009.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1987.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis *et al.* "O Medo no Imaginário e o Imaginário do Medo". **Revista Memorare**. Tubarão, SC, v. 4, n. 2, p. 209 – 223, mai- ago 2017. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/memorare_grupep/article/view/5237 Acesso em: 09 de novembro de 2023.

MORI, Geraldo Luiz de. "A Trajetória do Conceito de Pessoa no Ocidente". **Theologia Xaveriana**, Bogotá – CO, v. 64, n. 177, p. 59 – 98, jan – jun/ 2014. Disponível em: https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/teoxaveriana/article/view/10961/9000 Acesso em: 10 de outubro de 2024.

NEGREIROS, Almada. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

OLIVEIRA, Cintya Kelly Barroso. "Aspectos da Filosofia de Santo Agostinho em *Lições de Tempo*, de Roberto Pontes". *In*: MOREIRA, Aline Leitão *et al* (Org.). **Verso e Reverso da Palavra**. Estudos Críticos Sobre a Obra de Roberto Pontes. Macapá: Editora da Unifap, 2022, p. 105 – 122.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. "O Tempo Social". **Revista de Estudos Avançados**. São Paulo, v. 4, n. 8, p. 15 – 18, abr 1990. Disponível em: http://www.iea.usp.br/pesquisa/grupos-anteriores/estudos-sobre-o-tempo Acesso em: 25 de janeiro de 2022.

PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética de Fernando Pessoa**, 2v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André M. "Para Uma Definição de Literatura Comparada". Trad. Sérgio Rubens B. de Almeida. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania

Franco. **Literatura Comparada**. Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 215 – 218.

PIMENTA, João Paulo. **O Livro do Tempo**. Uma História Social. São Paulo: Edições 70, 2021.

PLATÃO. **Timeu – Crítias**. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PONTES, Roberto. **Livro de Beth**. Fortaleza: Imprece, 2023.

PONTES, Roberto. **Verbo Encarnado**. 3ed. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2023.

PONTES, Roberto. "Roberto Pontes, um discurso acerca do tempo". [Entrevista concedida a] Carlos Augusto Viana. Jornal Diário do Nordeste, Fortaleza, 17 jul 1987. *In*: MOREIRA, Aline Leitão *et al* (org.). **Verso e Reverso da Palavra**. Estudos Críticos Sobre a Obra de Roberto Pontes. Macapá: Editora da Unifap, 2022, p. 393 – 400.

PONTES, Roberto. "Poesia é Fala Insubmissa". [Entrevista concedida a] Márcia Pesavento. Jornal Contexto, Rio de Janeiro, 02 out 1996. *In*: MOREIRA, Aline Leitão *et al* (Org.). **Verso e Reverso da Palavra**. Estudos Críticos Sobre a Obra de Roberto Pontes. Macapá: Editora da Unifap, 2022, p. 411 – 415.

PONTES, Roberto. "Pródromos Conceituais da Teoria da Residualidade". In: LIMA, Francisco Rodrigues Wellington Rodrigues *et al* (Org.). **Matizes de Sempre-Viva**. Residualidade, Literatura e Cultura. Macapá: Unifap, 2020, p. 13 – 44.

PONTES, Roberto. **Verbo Encarnado**. 2ed. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2014.

PONTES, Roberto. **50 Poemas Escolhidos Pelo Autor**. 2ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

PONTES, Roberto. **Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.

PONTES, Roberto. **50 Poemas Escolhidos Pelo Autor**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2010.

PONTES, Roberto. "Sincretismo: A Poesia da Geração-60 e a do Grupo Sin (1968 – 2008)". **Revista dos Encontros Literários Moreira Campos**. Fortaleza, v. I, n. 2, ago – nov 2008. Disponível em: http://encontrosliterarios.ufc.br/revista/20080811_arquivos/pontes_r_sin.pdf Acesso em: 13 de abril de 2023.

PONTES, Roberto. **Hierba Buena/ Erva Boa**. Fortaleza: Premius, 2007.

PONTES, Roberto. **Breve Guitarra Galega**. [Arquivo Original e Pessoal do Autor], 2002.

PONTES, Roberto. **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa**. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

PONTES, Roberto. *Memória Corporal*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Fortaleza: Secretaria de Educação e Cultura do Município de Fortaleza, 1982.

PONTES, Roberto. "Temporal". **Revista O Saco**, n. 5, ano 1, novembro de 1976, p. 3.

PONTES, Roberto. **Lições de Espaço**. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1971.

PONTES, Roberto. **Contracanto**. Fortaleza: SIN Edições, 1968.

REIS, Ricardo. "Odes de Ricardo Reis". *In*: PESSOA, Fernando. **Obra Poética de Fernando Pessoa**, 2v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

REMAK, Henry H. H. "Literatura Comparada: definição e função". Trad. Monique balbuena. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 175 - 190.

RIBEIRO, Ronilda. "Poder do Homem Sobre Seu Próprio Tempo". **Revista de Estudos Avançados**. São Paulo, v. 4, n. 8, p. 19 – 26, abr 1990. Disponível em: http://www.iea.usp.br/pesquisa/grupos-anteriores/estudos-sobre-o-tempo Acesso em: 25 de janeiro de 2022.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**. 3v. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROMANELLI, Francesco. **Chronos e seu filho**. 1650. Óleo sobre Tela. 94 x 123 cm. Disponível em: https://www.worldhistory.org/image/16551/chronos-and-his-child-by-giovanni-francesco-romane/ Acesso em: 24 de setembro de 2024.

RONSARD, Pierre de. "Soneto a Helena". In: ALMEIDA, Guilherme de. **Poetas de França**. São Paulo: Babel, 2009, p. 27.

ROVELLI, Carlo. **A Ordem do Tempo**. Trad. Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

SANTOS, Jandir Silva dos; BRASIL, Vinícius Milhomem. "Cronológico e/ou Transcurso: Dualidade do Tempo na Poesia de Roberto Pontes". *In*: MOREIRA, Aline Leitão *et al* (Org.). **Verso e Reverso da Palavra**. Estudos Críticos Sobre a Obra de Roberto Pontes. Macapá: Editora da Unifap, 2022, p. 217 – 228.

SARMENTO, José Alberto Ramos. "Reflexões Sobre o Medo". **Aufklärung**. Revista de Filosofia, João Pessoa, v. 7, n. 1, jan-abr 2020, p. 179 – 192. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/arf/article/view/50161 Acesso em: 15 de novembro de 2023.

SCHMITT, Juliana. "O Imaginário do Cadáver em Decomposição: Das Danças Macabras ao *Roman-Charogne*.". **Ilha do Deserto**, Florianópolis – SC, v. 68, n. 3, set-dez/ 2015, p. 83 – 97. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2015v68n3p83 Acesso em: 15 de outubro de 2024.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Tradição e Modernidade na Produção Poética de Roberto Pontes**. 2017. 281f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza/Ce, 2017.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Mentalidade e Residualidade em Memória Corporal, de Roberto Pontes**. 2007. 131f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza/Ce, 2007.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. "Imaginário". In: **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2014, p. 213 – 218.

SPINA, Segismundo. **Do Formalismo Estético Trovadoresco**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

TORRES, José William Craveiro. "Do Referencial Teórico". *In*: **Além da Cruz e da Espada**. Acerca dos Resíduos Clássicos d'A Demanda do Santo Graal. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016, p. 31 – 83.

TORRES, Regina Celi Wenzel. "Os Vieses do Fenômeno da Personificação". In: **A Personificação no Texto Acadêmico-Formal:** Uma Abordagem Cognitivista. 2003. 74f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, Curso de Mestrado em Letras, Juiz de Fora/MG, 2003.

VALLEJO, César. **Los Heraldos Negros**. Lima - PE, 1919. Disponível em: https://es.m.wikisource.org/wiki/%C3%8Dndice:Los_heraldos_negros.pdf Acesso em: 26 de outubro de 2024.

VERLAINE, Paul. "Canção de outono". *In*: ALMEIDA, Guilherme de. **Poetas de França**. São Paulo: Babel, 2009, p. 83.

VIEIRA NETO, Ivan. "A Performance das Imagens Simbólicas: Símbolos, Inconsciente Coletivo, Arquétipos e Mitos". **Revista Mosaico**, v. 13, 2020, p. 21 – 29. Disponível em: https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/7746 Acesso em: 25 de agosto de 2022.

WELLEK, René. "A Crise da Literatura Comparada". Trad. Maria Lúcia Rocha-Coutinho. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108 – 119.

WISNIK, José Miguel. "Prefácio". *In*: **Poemas Escolhidos de Gregório de Matos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 17 – 35.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O Imaginário**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZHIRMUNSKY, Victor M. "Sobre o Estudo da Literatura Comparada". Trad. Ruth Persice Nogueira. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 199 – 214.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ROBERTO PONTES

Por Leonildo Cerqueira Miranda
Fortaleza, Ce – Janeiro de 2025

LCM: Poeta, você possui uma Obra considerável tanto em títulos quanto na qualidade estética e temática de seus livros. Com isso, sua produção nos oferece uma rica variedade de recursos e de estilo, levando-nos a concluir estarmos diante de um poeta multifacetado. Poderíamos, então, defini-lo a partir de diferentes perspectivas: pela luta, pelo amor ou pela metapoesia, por exemplo. Quem é o poeta Roberto Pontes?

RP: Caríssimo Leonildo, de início quero agradecer do mais profundo do meu coração seu interesse pela minha obra, em especial os livros *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*, ambos editados em 2012, embora escritos originalmente nos idos de 1970.

Na verdade, tenho onze (11) livros de poemas publicados até aqui, e dois de ensaios sobre poesia, meu gênero de eleição. Há autores com bibliografia muito maior do que a minha, mas primo pelo rigor do texto e o escrever essencial. Procuro observar uma diretriz firmada pelos poetas ingleses da antologia *New Signatures* (1932). O crítico Louis MacNeice, no livro *Modern Poetry*, referindo-se aos participantes da dita coletânea escreveu: "voltaram à preferência grega por informação ou afirmação. A primeira exigência é ter algo a dizer, e depois disso você deve se expressar o melhor que puder." (**in** *Dentro da Baleia e Outros Ensaios*. SP: Principis, 2021, p.31). Ora, meu negócio não é voltar aos gregos porque sei ter a nossa poesia raízes na lírica dos trovadores, como acertadamente demonstrou o erudito professor emérito da USP Segismundo Spina. Mas penso igual aos integrantes da *New Signatures* quanto a ter o que dizer variando temas e primar pela mais conseguida expressão poética. Sim. Você observa bem. Procuro dar ao leitor uma profusa variedade de recursos de linguagem e de poética para que meus livros apresentem sempre sabor de fruta nova, isto é, sempre uma nova face e uma surpresa. Acho defeito insanável numa obra a repetição de temas, construções fraseológicas, e outros procedimentos poéticos que tornam a escrita enxundiosa, desagradável. Como digo de vez em quando, tenho um programa criativo: a) escrever para atingir a sensibilidade de quem me lê; b) dar consciência crítica a quem não a tem; c) amplificar a consciência crítica de quem já a adquiriu; d) revigorar e acrescer as normas e os usos da Língua Portuguesa. Agora você me faz uma pergunta crucial e devo, para

respondê-la, saber quem sou. Vou tentar. Penso ter sido nove meses no útero da minha mãe, antes de haver acontecido no mundo — afirmação igual fez Juan Ramón Jimenez, o prêmio Nobel espanhol, republicano que desafiou o fascismo de Francisco Franco na Espanha e morreu no exílio em Porto Rico. Neste mundo onde estou sendo até aqui, continuo a ter projetos para os próximos anos. Sou desejoso de ver o fim da miséria material dos homens, a repartição justa da riqueza social e espiritual da humanidade, do fim definitivo das guerras fratricidas no mundo, da explosão da criatividade filosófica, científica e cultural dos povos sob a diretriz da solidariedade e da cooperação mundiais, e sem uso nefasto das conquistas do conhecimento: armas, meios de extermínio químico e biológico ou quejandos. Sou, como disse acertadamente Cassiano Ricardo refletindo sobre o poeta na contemporaneidade ser este: "um homem que tem fome igual a outro homem". Portanto, penso ser um indivíduo igual aos outros, mas ciente do meu processo de historicização e responsabilidade, cabendo-me o uso da arte poética para consecução da justiça social e do amor entre os seres humanos antes de tudo.

LCM: *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos* são marcos poéticos na sua Obra. Pela classificação proposta por Pedro Lyra acerca das gerações artísticas, podemos inseri-los no final do "arco de confirmação". Com ambos você (con)firma definitivamente um lugar na Geração 60. Diante do tema central das obras, indagamos: por que falar do tempo através do discurso poético?

RP: Você que os leu, e os elegeu como objeto de estudo de Tese de Doutorado tem toda a propriedade para dizer qual o lugar que *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos* ocupam no conjunto da minha produção "work in progress", permita-me usar uma expressão célebre de James Joyce ao qualificar sua obra. O construto geracional edificado pelo meu pranteado amigo de mais de meio século de interlocução intelectual, o querido Pedro Lyra, refere-se ao "arco de confirmação", numa curva de Gauss à qual estão sujeitas todas as gerações literárias. Coube àquele "poeta-crítico" (assim o cognominou Eduardo Portella), a concepção desse construto esboçado acertadamente, que contou com a minha colaboração atenta, cabendo-me endossá-lo sem tirar nem pôr. Você observa bem. De fato, ocupo o lugar indicado, com estes dois livros no "arco de confirmação" da Geração 60 da poesia brasileira e não há como negarem-me este privilégio. E muito me honra estar ao lado de Mário Faustino, Ivan Junqueira, Carlos Nejar, Affonso Romano de San'Anna, Ruy Espinheira Filho, Fernando Py, Reynaldo Valinhos Alvarez, João de Jesus Paes Loureiro e mais nomes como estes inclusos

na antologia *Sincretismo – A poesia da Geração 60* (Rio de Janeiro: Topbooks, 1995) organizada pelo Pedro. Agora vamos ao fim da sua pergunta: — "Por que falar do tempo através do discurso poético?" Ora, Leonildo, responder a esse quesito levaria muitas páginas. Vou tentar um esforço de síntese para respeitar este modo de diálogo denominado entrevista. A linguagem existe para que os homens se comuniquem, bem como para expressar o que o mundo é. Quem usa a linguagem deve estar comprometido com a existência dos objetos para os quais há palavras em seu repertório. Sei que a categoria tempo é objeto da filosofia (metafísica, lógica, materialismo, por exemplo); da ciência (física, química, biologia, etc.); e da arte (música, balé, literatura: tempo da ficção, pé do verso, ritmo, cadência e outros). Não sou filósofo nem cientista. Minha linguagem é a da arte, mais especificamente, do poema. Procurei apreender e expressar uma categoria do mundo (o tempo) através da linguagem poética, se você preferir, do "discurso poético", porque com esta linguagem devo dar ao leitor a imagem do mundo que é. Com a linguagem estou comprometido e com ela posso dar a imagem do tempo para os outros, do tempo enquanto objeto, tanto quanto a de uma laranja ou uma lâmina cortante. Com apoio na linguagem poética, a qual suponho dominar, posso falar de igual para igual com o metafísico, o lógico, o físico, o biólogo, ou qualquer outro especialista dedicado a compreender essa categoria fugaz. Portanto, falei e falo do tempo, do lugar da poesia, porque este é o único do qual posso fenomenologicamente definir o tempo, negacear com ele, e mesmo domá-lo, mesmo que isso se dê apenas no papel.

LCM: No prólogo do volume *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos*, você revela que após a publicação de *Lições de Espaço* sentiu a necessidade de falar sobre a categoria tempo, o que se dá já a partir de 1972, quando inicia a composição destas obras. No entanto, somente em 2012, cerca de quarenta anos depois, elas finalmente são dadas a público. Por que esperou tantos anos? Teria sido a complexidade do tema ou a prudência horaciana que recomenda o delongado repouso do texto artístico para garantir-lhe a maturação necessária?

RP: O espaço é uma categoria mais palpável, mais familiar ao ser humano, e tridimensional, como se sabe. A experiência com o espaço é interiorizada *ab útero* e todos os nossos sentidos são tomados por ele nos gestos mais diminutos praticados pelos recém-nascidos e nos organismos em desenvolvimento e afirmação durante a existência. Com o tempo tudo ocorre sob certo mascaramento, pois esta categoria é unidimensional, sendo sua percepção enganadora nos primeiros momentos da vida. Basta lembrarmo-nos que na infância o tempo nos parece eterno. Até a noção do tempo estabelecer-se mais claramente, mesmo ainda

fugidia, na nossa experiência, há que transcorrer — sem trocadilho — tempo, muito tempo. Esses fatos explicam a publicação de *Lições de Espaço* em 1971, em decorrência do Prêmio Universidade Federal do Ceará, o qual lhe foi concedido em 1970, e a edição dos dois livros *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos* apenas quatro décadas após. Esperei bastante, é exato, para ter certeza de que meu compromisso com a linguagem poética estava ajustado, correto, e os meus versos observavam o preceito "ter o que dizer" ao meu semelhante. Espero ter esclarecido a demora apontada, em parte pela "complexidade do tema", em parte pela "prudência horaciana" posta na *Epistula ad Pisones*, recomendação sempre presente na minha escrita.

LCM: Em nossa pesquisa para elaboração da Tese de Doutorado tendo por objeto os livros *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*, mergulhamos nas produções de diferentes estudiosos acerca do tempo como Aristóteles, Santo Agostinho, Henri Bergson e Martin Heidegger. Considerando estas e outras não arroladas aqui, que leituras ou concepções de tempo você priorizou como mais significativas para a composição de ambas as obras? E como elas estão presentes nestes dois projetos?

RP: Não se pode de fato tratar analiticamente dessa categoria sem recorrer aos filósofos citados em sua pergunta, e isso implica ir mais longe com os pré-socráticos, a começar por Heráclito. Entretanto, os nomes mencionados estão circunscritos a um enfoque predominantemente metafísico. As investigações acerca do tempo contam desde a segunda metade do século XX com o contributo de vários novos e importantes pesquisadores, entre os quais o de H. Reichenbach (*The Direction of Time*. Berkeley and Los Angeles: 1956) cuja pesquisa utiliza circunstanciado material fático do campo da física. O professor dessa mesma ciência, da Universidade de Michigan, R. Schlegel tem um livro intitulado *O Tempo e o Mundo Físico* (Michigan, 1961) no qual analisa resultados de seu trabalho nos campos da termodinâmica, da teoria da relatividade, e da mecânica quântica, relacionados à categoria tempo. Já fica aí deslocada a questão de um plano metafísico para outro, que privilegia a materialidade do objeto estudado. Mas nas pesquisas realizadas na então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS, dos anos 60 do século referido, o tempo foi considerado no número de categorias fundamentais do materialismo dialético, invertendo e modalizando uma concepção que era metafísica. É de frisar-se que este veio a ser um avanço na perspectiva pela qual ele era enfocado, pois é preciso ter em conta que o tempo consiste numa forma universal da existência da matéria revelada nas diferentes esferas da realidade por

mais de uma ciência. As considerações ora feitas são aproveitadas do trabalho de I. F. Askin (*O Problema do Tempo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969). Também tomei conhecimento (e aproveitei na elaboração dos meus dois livros estudados por você) os aportes investigativos de Hugh M. Lacey constantes em *A Linguagem do Espaço e do Tempo* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1972). Em suas páginas, Lacey cita Wittgenstein a dizer: "A linguagem determina os limites do meu mundo." Isto muito me serviu de reforço para a convicção de ser minha linguagem poética capaz e suficiente para revelar a categoria tempo como metáfora às pessoas.

LCM: Falar do tempo é tratar, dentre outras coisas, da finitude humana. Como o homem Roberto Pontes entende esta relação "homem – tempo – finitude", e como o poeta explora isto em *Lições* e em *Os Movimentos*?

RP: A finitude é condição da condição humana até aqui, e eu a aceito sem desespero, medo nem horror. Digo até aqui porque é possível vir o homem a alcançar o meio de "cavalgar na luz/ cavalgar na luz", como acentuei no último poema do meu livro *Lições de Espaço* (1970 - 1971). Com isso quero dizer ser possível ao ser humano, um dia, por meio de sua poderosa inteligência e autodomínio, converter seu corpo material em energia e, esta, em matéria corporal novamente, num natural processo de reconversão. Assim o ser humano estará livre de seus limites espaciais e poderá transportar-se para onde quiser. Para o passado, para o presente, para o futuro. A qualquer ponto do planeta, sem recorrer a meios obsoletos como o trenó, a carroça, o automóvel, o trem, o navio, o avião, o foguete. A essa altura os robôs serão risíveis, o computador será considerado um dinossauro e a dita, hoje, "inteligência artificial" restará ridícula diante do poder ilimitado de conversão e reconversão da energia que consistiremos ser. Trato da finitude humana, no estágio da vida atual, em todo o transcurso das obras por você tão bem estudadas. Para mim, a síntese de tudo são as três epígrafes de abertura do *Lições*, secundadas pelo epitáfio que, juntos, formam um único poema: "O processo temporal de uma vida/ se descobre no tempo absoluto. // O jarro do qual brota a flor ausente é o vazio/ do nosso coração. // Eu me transformo para ter o prêmio de possuir/ perdidamente o tempo. // Ó tempo, ó meu próprio movimento, / deixa comigo só metamorfose.". Nestes dísticos, aqui agrupados, se fazem presentes "homem – tempo – finitude" referidos na sua arguta pergunta. Mas estes três termos estão pulsantes em todos os versos que tive a fortuna de escrever nos livros citados e em poemas outros neles não incluídos. Há um poema que muito me apraz, escrito por volta de 1963, numa agência dos

Correios do Recife, em papel de telegrama, após interromper uma viagem de táxi para unicamente escrevê-lo. Diz assim: “Todos os dias / Dou bom dia aos postes / Que permanecem mudos / Enquanto eu mudo. // A beleza é mulher metafísica. / Existe apenas uma única verdade: / A morte.”. Aí está um exemplo bem apanhado de como nos disse Wittgenstein: “a linguagem determina os limites do meu mundo”. É este, no estágio atual da vida, ainda o único modo de sentir e transmitir o sentimento da finitude no tempo captado pelo homem enquanto ato poético. O modo metafórico.

LCM: No processo de análise da sua Obra, verificamos a existência de um conjunto de imagens, símbolos e metáforas, ou seja, resíduos que apontam para a ideia de medo humano em face do tempo. De acordo com nossa leitura há, portanto, um imaginário atemporal que nos faz ver a temporalidade como elemento nocivo porque associado à nossa deterioração, envelhecimento e morte, embora esteja ela também vinculada à criação, ao nascimento ou à maturação do ser em termos positivos, como o ganho de experiências e o consequente aprendizado com elas. Como diz Jean Delumeau em sua *História do Medo no Ocidente*, este sentimento como traço mental seria motivado pela iminência da morte. Assim, teríamos medo do tempo porque, em última instância, ele representaria nosso morrer. *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos* são o nosso encontro com esse traço de mentalidade, o medo?

RP: As imagens, símbolos e metáforas que você verifica haver nas minhas duas obras exclusivamente dedicadas ao tempo são alguns dos recursos da linguagem poética por mim usados para desvendar o mistério nele encerrado por meio de reduções fenomenológicas husserlianas. Aliás, estas reduções são parafrásticas e alegóricas porque as paráfrases e alegorias são necessárias aos fins lógicos, filosóficos e poéticos. São resíduos culturais apropriados dos milênios de fabulação humana sobre a Terra? — Sim. Ninguém pode construir uma obra ignorando a cultura existente antes de nós. Somos o produto do Outro e dos Outros, e não concordo com Sartre quando diz: “o inferno são os outros”. Não sinto medo diante do tempo e, por consequência, da morte. Esta é um fato natural assim como o nascimento. Este último é que deveria meter-nos medo, pois a vida é imprevisível, muito embora seu curso se faça de conquistas e perdas, alegrias e tristezas, alternância que constitui ontologicamente a própria vida. Com certeza o passar do tempo mete medo e angustia a quem considera a vida por dois termos apenas: nascimento e morte. Mas temos de considerar as estratégias de vencer o tempo. No momento conheço duas bem eficazes: 1ª) Escrever, pintar, compor peças musicais, esculturas (desde que não sejam efêmeras), cuidando os autores de

dar-lhes um suporte durável, permanente, e uma qualidade inquestionável. É de perguntar para argumentar: — Homero — se é que existiu — morreu? — Não! Eis a resposta, pois falamos dele todos os dias. Essa é uma forma de contornar a morte. 2ª) Aquela da minha terceira epígrafe há pouco transcrita, repetida agora por conveniência: "Eu me transformo para ter o prêmio de possuir/ perdidamente o tempo.", versos nos quais estou incorporando todo um pensamento da Antiguidade, inclusive a "lei de Lavoisier" e as formulações do materialismo dialético. E ainda por comodidade, torno ao citado "Epitáfio": "Tempo, ó meu próprio movimento, / deixa comigo só metamorfose.", pois se é verdade que vim do pó, quero retornar a ele naturalmente. Para quem não sente, percebe, e pensa assim, o passar do tempo e a morte devem infundir terrível medo e angústia. Isto não teve peso para Juan Ramón Jimenez na fórmula a seguir: "Sim. Meu Destino é imortal e eu, que aqui o escrevo, serei imortal assim como meu Destino. Deering. Meu Destino sou eu, nada e ninguém mais que eu..." (**in** *Tiempo y Espacio*. Madrid: Editorial EDAF S.A., 1986). Ele disse o mesmo que pus nos versos acima. Ele o fez em prosa e racionalmente. Eu o fiz em verso e poeticamente. Por isso, sou mais a minha forma do que a dele.

LCM: Militante desde cedo atuando em diversos movimentos, você teve no regime ditatorial militar brasileiro, instalado em 1964, um de seus maiores desafios na luta social. O início de composição de *Lições* e de *Os Movimentos* coincide com os anos daquele regime. No prólogo do volume, inclusive, o senhor menciona o contexto histórico da ditadura, sugerindo uma relação entre o período de exceção e a escrita dos poemas. Poderia comentar a respeito?

RP: O regime ditatorial militar brasileiro iniciado em 1º de abril de 1964 (na data popular brasileira consagrada como "dia da mentira") se prolongou até 1985. Nos anos da escrita de *Lições de Espaço*, *Lições de Tempo e Os Movimentos de Cronos* a ditadura recrudescia, e muito, com o AI-5 que o governo militar baixou a 13 de dezembro de 1968, suprimindo as débeis liberdades públicas ainda perdurantes no Brasil. A tortura foi oficializada, a censura exercida à solta, o temor aos delatores tornou-se desenfreado, a insegurança ficou generalizada e o medo passou a ser incutido nos indivíduos e na sociedade brasileira. Após o AI-5 seguiu-se, a 26 de fevereiro de 1969, o Decreto-Lei 477, legalizando a expulsão e perseguição de membros do corpo discente das Instituições de Ensino Superior, a fim de ceifar lideranças capazes de organizar manifestações políticas e reivindicatórias. De fato, o cenário era este e isso representou um imenso desafio para mim e para a minha geração. Sobretudo foi traumático no meu caso, que não me ausentei do Brasil, sendo testemunha do

tempo de torpeza que aqui ocorreu. Dentro das minhas possibilidades, aqui e ali, fui escrevendo e assumindo atitudes e posições frontalmente contrárias ao arbítrio político instalado em nosso País. Fui, durante o mencionado período, indiciado em Inquérito Policial Militar – IPM, enquadrado na famigerada Lei de Segurança Nacional, absolvido pelo Superior Tribunal Militar – STM contra um único voto, o do então ministro daquele órgão Ernesto Geisel, que logo depois assumiu o controle da ditadura. Por fim, fui anistiado e, em 1991 pude ingressar no Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, após haver advogado 27 anos para sobreviver e manter minha família. Não foi fácil vencer o regime de exceção, como não é ver seus "filhotes" arreganhando os caninos até hoje contra nós e a democracia. Mas continuo vigilante, porque para mim, nessa questão, o tempo não passa e os meus princípios não mudam. Indo à segunda parte da pergunta: além de haver escrito os poemas de *Verbo Encarnado* (1996), *Breve Guitarra Galega* (2002) e *Hierba Buena/Erva Boa* (2007) durante o período de obscurantismo que infelicitou o Brasil, a poesia não se manifesta para mim apenas revestida do *eidos* de combate e insubmissão. Ela transborda igualmente doutros domínios do real, como é o caso das categorias tempo e espaço, e do território sagrado do amor, como sói ser o dos meus livros *Memória Corporal* (1982) e *Livro de Beth* (2023). Para o escritor comprometido com sua arte – bem observou Marx – uma situação adversa não o impede de produzir aquilo de que necessita o gênero humano. Seu próprio exemplo é significativo: chegou a escrever boa parte de *O Capital*, na prisão, fazendo uso das entrelinhas de uma *Bíblia*, único livro que lhe era facultado ler atrás das grades. Fazendo uma analogia com esse fato, os "anos de chumbo" me permitiram mergulhar em leituras sobre o espaço e o tempo, além de, concomitantemente, haver-me propiciado o amadurecimento no amor. Não é preciso dizer, mas vou repetir aqui um truísmo: para um escritor, para um poeta, tudo termina em livro. Esta é a relação que posso inferir entre aquele infame período de exceção e os meus livros de poemas.

LCM: Considerando estas obras uma reflexão em torno do medo de nossa finitude e tendo elas alguma relação com a sua vivência daqueles anos de repressão militar, indagamos: Roberto Pontes teve medo da morte naqueles anos de repressão? Por quê?

RP: Demonstrada a relação dos meus poemas com a minha "vivência daqueles anos de repressão militar" (ponho entre aspas porque cito parte da sua pergunta), vamos ao que lhe interessa mais na indagação. Não tenho medo da morte, nunca tive, tal qual o disse noutra parte desta entrevista. Tive medo, isto sim, de ser morto pelos agentes da ditadura, porque aí

eu, a minha geração e a nossa causa libertária teriam sofrido uma derrota. Fui preso pelo DOPS, identificado como criminoso em fichas datiloscópicas e fotos de frente e de perfil, numeradas. Fui preso no 23º Batalhão de Caçadores, onde colheram meu depoimento, mas não fui torturado. Quem não teria medo de ser morto numa situação dessas? Tomei cuidados para não ser vitimado como outros companheiros foram. Basta lembrar a destruição covarde perpetrada contra o querido Frei Tito. Sobrevivi e posso ser testemunha de um passado sombrio. Posso falar com autoridade histórica contra a opressão política, a quebra da legalidade por um golpe de estado infame, contra a violência, a tortura, o opróbrio com o ser humano opositor, contra toda espécie de totalitarismo travestido em rótulos ideológicos vazios. Continuei militando politicamente: no Centro Acadêmico Clóvis Bevilácqua (CACB) da Faculdade de Direito da UFC do qual fui Vice-presidente, na Ação Popular (AP) em Fortaleza, no Movimento de Educação de Base/Método Paulo Freire em Recife, no MDB de Ulysses Guimarães, no PDT de Leonel Brizola, no Partido Socialista, fundando em São Paulo e no Ceará o Partido dos Trabalhadores (PT), no Centro Brasil Democrático (CEBRADE-Ce.) no qual me coube ser Vice-presidente, na Associação Nacional dos Advogados da Agricultura (ANATAG), na Comissão de Direitos Humanos da OAB-Ce. Arrolo estas participações para deixar claro que sou historicizado em ações concretas, as quais, para um indiciado por tantos anos, representam muito destemor, mas uma fronteira de perigo. E como meu ofício é poético, vem-me à memória trecho do "I-Juca-Pirama" (esse título em tupi, segundo o poeta maranhense, significa "o que há de ser morto, e que é digno de ser morto"). Os versos de Gonçalves Dias são: "Um velho Timbira, coberto de glória, / Guardou na memória / Do moço guerreiro, do velho Tupi! / E à noite, na taba, se alguém duvidava / Do que ele contava, / Dizia prudente; — "Meninos, eu vi!"

LCM: Ao lermos o conjunto da sua Obra, notamos que o tema do tempo sempre esteve presente em seus poemas, ora de maneira sutilmente referida ora de modo um pouco mais elaborado e, em alguns casos, como em *Breve Guitarra Galega* (2002), deixando entrever já diferentes concepções acerca dessa categoria que estão na base da versão final de *Lições de Tempo* e de *Os Movimentos de Cronos*. Isto indica um percurso criativo e de maturação do tema, que culmina nas edições de 2012?

RP: Penso já haver respondido algo a respeito em pergunta anterior, mas é sempre bom reiterar o assunto. Vou responder de modo poético. Sempre estive atento ao que disseram alguns poetas e filósofos a respeito do tempo e você captou bem a presença dele no transcurso

dos meus poemas. Aprendo com os poetas antecedentes a mim. Por exemplo, há em qualquer parte da minha obra um eco de Quevedo: “Soy um fue y um será y um es cansado”. Também de T. S. Eliot, o início dos *Four Quartets* (1944): “O tempo presente e o tempo passado / estão talvez presentes no tempo futuro, / e o tempo futuro contido no tempo passado. / Se todo o tempo está eternamente presente / todo o tempo é irredimível.”; e outra vez Eliot: “Só através do tempo o tempo é conquistado.”. Um filósofo chamado Martin Heidegger, que escreveu tratados extensíssimos sobre o Ser e o Tempo, ao fim de seu percurso pela prosa e argumentação filosóficas de reconhecida dificuldade, capitulou e passou a produzir poemas. Daremos dele uma mostra em poesia, que não elude o hermetismo textual: “Ser velho significa: parar em tempo / lá, / onde o único pensamento de uma / via de / pensar firmou-se em sua estrutura.” (*Da Experiência do Pensar*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969). Transcrevo ainda versos de Juan Ramón Jimenez, do livro *Eternidades* (1916-17), que se referem diretamente à categoria que ele tanto cantou poeticamente: “¡Oh tiempo, dame tu secreto, / que te haces más nuevo cuanto / más envejeces!”.

LCM: Toda definição, toda reflexão sobre determinado fenômeno, objeto ou ser é, de algum modo uma forma de acomodar e limitar aquilo à nossa compreensão. Em outras palavras, é uma tentativa de controle sobre o que nos rodeia, afinal, o que não podemos controlar impõe o medo. Assim sendo, depois de tantas décadas escrevendo e retrabalhando suas duas obras, *Lições de Tempo* e *Os Movimentos de Cronos*, o senhor considera decifrado o enigma do tempo para si mesmo?

RP: Apesar de muito haver refletido, lido e pesquisado sobre o tempo, e mesmo me aventurado a escrever sobre esta volúvel categoria de pensamento humano, não posso afirmar que para mim está “decifrado o enigma do tempo”. Seria muita pretensão da minha parte, que sou apenas mais um indivíduo a ter tomado a peito enfrentar a temível Esfinge. Considero apenas haver realizado aproximações fenomenológicas dessa categoria por meio da linguagem poética com os recursos de que esta dispõe. Tenho a certeza comigo que do pó residual vim, e ao pó residual retornarei, porque não está ainda ao nosso alcance a capacidade de conversão e reconversão da matéria, com o que dominaremos a temporalidade. Compreendi que devo almejar apenas ser metamorfose. Aspiro a ser imortal tão somente através do texto escrito e naquela perspectiva de Juan Ramón Jimenez. E, para finalizar, dou-lhe recente epigrama meu sobre o tema ora tratado:

PREVISÃO DO TEMPO

Aproveite.
Ele está passando!

LCM: Para você, que é o tempo? Essa pergunta conclui a entrevista.

RP: O tempo é matéria e seu *eidos* é a energia. Esta, por sua vez, se nos apresenta por diversas nuances: movimento, medida, duração, pé, ritmo, cadência, por exemplo. Há um tempo em nós e outro fora de nós. O primeiro diz aos comuns dos mortais que eles são transitórios sobre a Terra havendo, entretanto, alguns destes, singulares, perpetuados por obras notáveis. O segundo nos dá a dimensão da temporalidade permanente, sendo exemplo disso as cadeias de montes rochosos. Os homens passam, elas ficam. Portanto, há o nosso tempo atuante em nós, e o tempo da natureza objetiva vigorante para além de nós. Desse modo, podemos admitir haver o tempo como matéria física cuja substância ontológica é a energia em sua forma básica de movimento e, portanto, um tempo materializado dialeticamente. Mas, do mesmo modo, é de admitir-se haver o tempo condicionado e subjetivo referente à existência do ser humano, do indivíduo, mas não solipsista. E há também o tempo histórico, o da química, o da física, o da biologia, o da ficção, o do verso com sua cadência, o tempo do ritmo no poema, o do balé, o da música, o da cinética, e por aí vai. O Eclesiastes firma do alto de sua sabedoria milenar: "Que é o que foi? É o mesmo que há de ser. Que é o que se fez? O mesmo que se há de fazer." (Ecl., 1:9); e magistralmente está dito mais adiante, através de anáforas e paralelismos sintáticos: "[1]Todas as coisas têm seu tempo e todas elas passam debaixo do céu segundo o termo que a cada uma foi prescrito. [2]Há tempo de nascer e tempo de morrer. Há tempo de plantar. Há tempo de se arrancar o que plantou. [3]Há tempo de matar e tempo de sarar. Há tempo de destruir e tempo de edificar. [4]Há tempo de chorar e tempo de rir. Há tempo de se afligir e tempo de dançar. [5]Há tempo de espalhar pedras e tempo de as juntar. Há tempo de dar abraços e tempo de se afastar deles. [6]Há tempo de adquirir e tempo de perder. [7]Há tempo de guardar e tempo de lançar fora. Há tempo de rasgar e tempo de coser. Há tempo de calar e tempo de falar. [8]Há tempo de amor e tempo de ódio. Há tempo de guerra e tempo de paz" (Ecl. 3:1-8 cf. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Edições Paulinas, 1982). Como é possível deduzir do até aqui dito, a tentativa de compreender o tempo vem de antes de nós e por intermédio de inteligências mais vigorosas que não as nossas. Por isso, é preferível o resguardo na modéstia da nossa pequena contribuição no

sentido de elucidar o que seja o tempo. Não escrevi tratados científicos nem filosóficos. Escrevi poemas. Por isso, recorro a uma passagem do meu *Lições de Espaço* em cujas páginas formulei a seguinte equação poética que espero alguém equacione: “Hoje é o amanhã do ontem que se foi.” Após anos de dedicação ao tempo, dele só quero, repito, a permanência na constante metamorfose da terceira epígrafe de *Lições de Tempo*: “Eu me transformo para ter o prêmio de possuir / perdidamente o tempo.”, e na implícita atemporalidade dos seguintes versos do mesmo livro: “Serei no verso a sílaba encantada / O próprio som / A invadir o tempo, / O singular portal / Que só transpomos / Com o cessar, o fim, / Do tempo único.” O tempo deu-me uma linda lição e uma radical certeza: Sei que fui, sei que sou, sei que serei!