

O REGIME NOTURNO DA IMAGEM NA POESIA DE ANTERO DE QUENTAL

THE NOCTURNAL REGIME OF IMAGE IN ANTERO DE QUENTAL'S POETRY

Ayanne Larissa Almeida de Souza¹

Resumo: Este trabalho investiga a poesia portuguesa, analisando o simbolismo do regime noturno da imagem, tomando como pressuposto as estruturas do imaginário de Gilbert Durand. Buscamos analisar, a partir de um estudo sobre a poesia de Antero de Quental, de que modo o regime imagético noturno emerge enquanto símbolo do não-ser, da eternidade, da vida como termo disfórico/negativo, enquanto a morte surge como termo eufórico/positivo. Dialogaremos com as filosofias de Friedrich Nietzsche - no que diz respeito à dimensão dionisíaca da estética nietzschiana - e de Arthur Schopenhauer, discorrendo sobre o mundo como vontade e como representação e demonstrando de que maneira essas duas filosofias dialogam com o imaginário de Durand dentro da poesia anterioriana.

Palavras-chave: Regime da Imagem Noturna. Gilbert Durand. Antero de Quental. Friedrich Nietzsche. Arthur Schopenhauer.

Abstract: This work investigates the Portuguese poetry, analyzing the symbolism of the nocturnal image regime, assuming the structures of Gilbert Durand's imaginary. We seek to analyze, from a study on the poetry of Antero de Quental, how nocturnal imaginary regime emerges as a symbol of non-being, of eternity, of life as a dysphoric / negative term, while death appears as a euphoric / positive term. We will dialogue with the philosophies of Friedrich Nietzsche - with regard to the dionysiac dimension of Nietzschean aesthetics - and of Arthur Schopenhauer, discussing the world as will and as representation and demonstrating how these two philosophies dialogue with Durand's imagery within Antero's poetry.

Keywords: Regime of Nocturnal Image. Gilbert Durand. Antero de Quental. Friedrich Nietzsche. Arthur Schopenhauer.

Introdução

Antero de Quental, poeta que possui, em suas obras, aspectos de subjetividade e de existencialismo, emerge dentro de uma estrutura de sentimento racionalizante, o movimento realista lusitano. Poeta preocupado pelos problemas de seu tempo, tornou-se socialista, de um

¹ Doutoranda em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (defesa de tese marcada para a primeira semana de julho de 2020). Mestrado em Literatura e Interculturalidade pelo mesmo programa. Graduada em História e Letras-Português. Desenvolvo pesquisas dentro da linha de literatura e hermenêutica, interessando-me pela interface da literatura com a filosofia e a história.

socialismo utópico característico da esquerda hegeliana da segunda metade do século XIX. Avaliando, com grande sensibilidade, a sua geração, sua poesia mostrou-se um campo no qual as relações sociais e políticas, que abalavam Portugal, estavam estética e formalmente simbolizadas. Foi, antes de tudo, um poeta em busca...

A busca, na poesia anterior, emerge enquanto um sentir trágico que se expressa na dimensão estilística ao desdobrar-se nas perspectivas estética, histórica e existencial. De poeta atormentado pela forma ideal ao cavaleiro andante em busca de seu palácio de Razão - desse centro que estaria acima e além, em absoluto controle das experiências vividas pelo indivíduo -, a busca, no eu-lírico anterior, configura-se como tragicidade que desagua em um sentir melancólico, em uma falta de algo que não se sabe o quê, apenas se sente; o eu-lírico não é capaz de atinar para o que lhe falta, somente consegue apreender o vazio, o silêncio, e a escuridão – e nada mais.

A conjuntura realista, da qual emerge Antero, encontrava-se marcada pelo desenvolvimento científico, as teorias de Charles Darwin, o Positivismo de Auguste Comte, a sistematização do conhecimento humano, a importância fundamental da Ciência, a propugnação do abandono da Teologia e da Metafísica em prol de um conhecimento concreto, objetivo, passível de análise e experimentação. A filosofia de Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche também foram bastante relevantes no pensamento europeu desta época, salientando que, para Schopenhauer (2001), o indivíduo humano é, por natureza, fadado a dor e ao sofrimento, o mundo é um imenso palco de ilusões decepcionantes e os humanos, passíveis de maldade.

Nas trincheiras de sua poética, contaminada pelas novas forças que ameaçavam subjugar as formalizações estéticas vigentes vividas pelos poetas de sua geração, Antero demonstra uma metafisicidade em toda a sua produção, uma perda de contato com a dimensão concreta e finita em prol de um Ideal que o atormentara pela vida e que se manifesta em imagens do mundo noturno enquanto metáfora para a morte.

Tendo a arte e a literatura como fontes cruciais para as análises das relações entre as restrições estruturais das ordens sociais e as estruturas emergentes das formações interpessoais, sociais e culturais, percebemos que essa morte expressa através da imagem noturna é inerente ao poeta e demarca uma zona de convergência de sentimento que dialoga com os conceitos do imaginário de Gilbert Durand no que diz respeito ao regime noturno da imagem.

Este trabalho visa investigar o regime noturno da imagem na poesia portuguesa, a partir de um estudo de um de dos seus mais célebres sonetistas: Antero de Quental, levando consideração o aporte teórico de Gilbert Durand no que diz respeito às estruturas do imaginário. De que maneira a imagem noturna traduz, no poeta, uma metáfora para a morte e por que a recorrência desse regime imagético específico para lidar com a ideia da morte?

1 As estruturas do imaginário de Gilbert Durand – o Regime Noturno da Imagem

Gilbert Durand propôs, na década de 1960, em uma França assolada pelas divergências teóricas entre estruturalistas e hermeneutas, aquilo que ele julgara ser o fim das discussões no âmbito que dizia respeito aos estudos do imaginário. Em sua obra *As estruturas antropológicas do Imaginário*, trouxe à tona aquilo que denominou de *estruturas figurativas* cujas formas deveriam ser dinâmicas e não mais fixas e imutáveis. Tais *estruturas figurativas* nada mais eram do que a forma mediante a qual a mente humana buscava sistematizar as imagens simbólicas, compreendidas pelo pensador enquanto motivações arquetípicas do inconsciente coletivo culturalmente determinadas.

Contudo, as motivações arquetípicas e as determinações culturais são em si mesmas múltiplas e fluidas, em constante transformação. Sendo assim, ambas encontram-se em lados contrários desejando instalar-se na consciência do indivíduo. O caminho traçado entre as duas dimensões é denominado por Durand (2012) de *trajeto de sentido*. Desse movimento advém as estruturas determinadas pelas próprias imagens e, por isso mesmo, são cognominadas de *figurativas*.

Como podemos perceber, Durand parte da desvalorização da imagem no que dizia respeito às discussões teóricas que buscavam explicar a consciência racional e que punham em segundo plano dimensões da realidade que não podiam ser totalizadas mediante o uso da razão, tais como a imaginação, a fantasia, o sonho, a subjetividade, etc. As imagens simbólicas são, para Durand (2012, p.20), uma espécie de acervo imagético arquetipal que se encontra no inconsciente coletivo e que consiste em ser um “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens, o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”. Essas imagens coletivas devem permitir a implicação de uma coletividade humana através da qual os indivíduos possam se conhecerem e se reconhecerem nelas e por elas. Sendo assim, ainda que o imaginário não

estabeleça uma co-relação com a realidade, no que se entende por ser a cópia perfeita desta, insere-se na realidade concreta mediante esse acervo arquetipal através do qual as sociedades formalizam os sentidos destas mesmas imagens. Como salienta Trindade e Laplatine (1997, p.80):

O imaginário possui compromisso com o real e não com a realidade. A realidade consiste nas coisas, na natureza e em si mesmo o real é a interpretação que os homens atribuem as coisas e a natureza seria, portanto, a participação ou a intenção com as quais os homens de maneira subjetiva ou objetiva se relacionam com a realidade, atribuindo-lhe significado. Se o imaginário recria e reordena a realidade, encontra-se no campo da interpretação e da representação, ou seja, do real.

Gilbert Durand (2012) estrutura uma investigação das imagens mediante a catalogação de significados que são intrínsecos às próprias imagens, as quais podemos observar como recorrentes nas diferentes culturas espaço-temporais. As imagens simbólicas são organizadas por Durand (2012, p.66) em duas estruturas as quais denomina de *regime diurno* e *regime noturno*, contudo, essas duas categoriais não devem ser vistas enquanto agrupamentos rígidos de formas imutáveis.

O primeiro é marcadamente antitético e condiz com o processo de individuação, dimensão esta a qual Friedrich Nietzsche (1992) conceituara por força apolínia ao teorizar sobre o nascimento da tragédia grega. Para o filósofo de *Zarathustra*, a tragédia ática devia-se ao conjunto dessas duas dimensões que caracterizavam certos aspectos da mitologia grega. Enquanto Apolo representava o aspecto racional e, portanto, a individuação, a separação, metaforizados pela luz, pelo sol, pelo dia, todas imagens diurnas que simbolizavam a capacidade da razão em dissecar, demarcar, separar e analisar; Dioniso, por outro lado, representava o caos, o lado irracional, a não separação, a não individuação e, por isso mesmo, a dimensão instintiva. A força dionisíaca, que metaforiza os instintos obscuros do inconsciente, é a força de dissolução da personalidade:

Sob a magia do dionisíaco não só se fecha novamente a aliança entre homem e homem; também a natureza estranha, inimiga ou subjugada, torna a celebrar sua festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas, e pacíficas se aproximam as feras das rochas e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e coroas; sob seu jugo marcham a pantera e o Tigre (...) o homem se sente um deus, vagueia ele mesmo agora tão extasiado e excelso como, em seus sonhos, via vagar os deuses. (NIETZSCHE, 1992, p.40)

Para Nietzsche, o dionisíaco é o que permite o encontro do eu consigo mesmo mediante o aniquilamento da racionalidade, uma vez que o apolíneo é o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si próprio. Assim como Apolo era o deus da beleza, o espírito apolíneo era o espírito da aparência. Sendo assim, Nietzsche compreendeu a arte apolínea como superficial, meramente contemplativa, uma imagem refletida da essência do Ser.

A força dionisíaca nietzschiana aproxima-se do regime noturno de Durand, ainda que os regimes diurno/noturno, assim como as dimensões estéticas do apolíneo/dionisíaco, são sejam conceitos propriamente opostos, mas, antes, complementares. Embora o regime diurno possua a tendência de excluir o noturno, o regime noturno, por sua vez, tolera os aspectos do imaginário considerados diurnos. Os símbolos noturnos evidenciam, tal como a dimensão dionisíaca, o prisma instintivo e irracional da subjetividade humana, a ausência de identidade pela carência de individualidade. Há somente o caos, a força avassaladora que governa as imagens transitórias dessa realidade ordenada pela consciência racional. Percebemos aqui um aspecto completamente schopenhauriano no que diz respeito ao conceito de Vontade.

A Vontade, na metafísica de Arthur Schopenhauer (2001), é o que se encontra por trás do *véu de Maia*, para além das respostas da religião e da ciência, da realidade fenomênica. Não há luz nem claridade da Razão; não há melhores mundos possíveis ou salvação eterna, mas tão somente uma cega força sem qualquer objetivo; violenta, cujo movimento assemelha-se a uma bússola cuja agulha não apontaria para sentido algum. Enquanto o apolíneo, o regime diurno da imagem, é a dimensão ilusória, o *véu de Maia*, o dionisíaco, o regime noturno, é aquilo que se encontra para além e engloba, ao mesmo tempo, a dimensão diurna. A luz, a dimensão diurna, cega para a verdadeira realidade que está atrás do *véu de Maia* que é, em si mesma, essa luz quimérica. A Razão é uma vã fantasia. É o mundo racional, o mundo como minha representação, que se constitui como o véu. Para além dele encontra-se a Verdade, a noite, o caos, a letargia, o nada por trás dos fenômenos transitórios do mundo como representação, a letargia por trás do movimento, o absoluto além do relativo. Por esse motivo, compreendemos porque, no imaginário de Durand, as imagens noturnas, a dimensão obscura está além da diurna e, no entanto, a comporta, englobando-a.

No regime noturno, as imagens dizem respeito a tudo quanto possa se relacionar com o instinto, com o irracional; ideias de descida, queda, trevas, noite, profundidade; a terra (ctônico)

– em contraste com o céu (urânico) -, a mulher, a maternidade, refúgio, repouso. Uma vez que o aspecto noturno do imaginário caracteriza-se pela subjetividade e, conseqüentemente, pela obscuridade, é metaforizado por imagens da noite, das sombras, das trevas. Para Durand (2012, p.93):

No folclore, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo [...] (DURAND, 2012, p.93)

A noite, imagética a qual pretendemos analisar na lírica do poeta por nós escolhido, emerge enquanto metáfora da morte, como essa dimensão que se encontra para além da existência, mas que, ao mesmo tempo, a comporta, uma vez que o ciclo da vida só pode ser completado com o sentido da finitude. Para Durand, as trevas, a noite, a obscuridade, remetem ao caos e ao terror, englobando, dessa forma, o aspecto diurno de agressividade e virilidade das imagens.

Uma vez que o regime noturno da imagem faz referência ao aspecto ctônico, nada mais óbvio que a morte também constituísse parte desse imaginário obscuro, haja vista a relação da finitude com a terra em muitas mitologias e folclores. O corpo morto é, geralmente, enterrado em grande parte das culturas ao longo do tempo-espaço. Nas gêneses de muitas cosmogonias, os humanos sapiens são feitos do pó e condenados a ele retornarem após a morte. Do nascer diz-se vir à luz, abrir os olhos pela primeira vez; enquanto ao morrer, referimo-nos sempre com o fechar de olhos, o apagar das luzes.

No presente trabalho, analisaremos os poemas de Antero de Quental, poeta realista português que metaforizou a morte na linguagem imagética da noite como dimensão do não-ser. Pretendemos demonstrar, seguindo os aportes teóricos de Gilbert Durand sobre o imaginário noturno, a perspectiva da linguagem imagética noturna em relação ao fenômeno da morte como tendo uma ligação com o segredo da morte e com os mortos.

2 A linguagem imagética da noite como metáfora para a morte em Antero de Quental

Para Max Horkheimer (2011), a crise da modernidade expressou-se em uma crise do indivíduo. A ilusão acalentada pela tradição sobre a autossuficiência da Razão fez os sujeitos

experimentarem a miragem que fora tal auto-deificação. A crise da razão implica, obrigatoriamente, em uma fragmentação da subjetividade. A representação, ou melhor, autorrepresentação, era, agora, a imagem que o indivíduo possuía de si próprio, só que incompleta e parcial, haja vista que o eu encontrava-se fraturado.

Em Antero, o niilismo, a decadência dos sentidos que sustentavam a existência e que respondiam aos anseios humanos, traduz-se pela imagem noturna em contraste com a luz do dia – dimensão da Razão. Toda a crença de que a Razão era suficiente para dar conta do mundo e do sujeito humano, de que havia uma Verdade que só poderia ser alcançada através da Razão, de que a realidade era sólida, era aquilo que estava fora do eu e que se acessava mediante o uso da Razão, toda essa concepção aniquila-se, arruína-se. Não havia mais uma realidade, mas realidades fenomênicas transformadas em experiências da consciência e, como tal, o conhecimento dependia de como o mundo e seus objetos, bem como o eu e seus juízos, apareciam para cada consciência. Havia apenas jogos de linguagem, nominalismos, categorias mentais e uma vontade de potência em querer eternizar aquilo que era passageiro. Em outras palavras, o mundo e os objetos do mundo, assim como o eu e suas concepções, eram tão somente constructos subjetivos. A subjetividade fora implodida e o eu humano, reduzido a nada.

A perda dessa convicção de que a Razão humana é um princípio válido para acessar esse eu transforma-se, no eu-lírico anterior, em um sentir melancólico, haja vista que tudo se torna indefinível, irreconhecível, inapanhável, passível de moldar-se, de manipular-se, tudo que é sólido desmancha-se pelos ares. Não há coisa alguma a qual se possa chamar eu e, portanto, não há coisa alguma a ser acessada por meio da Razão. Tudo é fluido, inclusive o eu, que fratura-se, fragmenta-se em eus ilusórios, em máscaras sem um rosto por trás, que pensam, que sentem, que pensam o que sentem e sentem o que pensam, mas não sabem quem é esse ou essa que está pensando ou sentindo.

Esse momento de crise constitui o eu-lírico anterior que se conforma enquanto um eu melancólico. A busca, que se constitui enquanto uma busca por algo que pudesse substituir a Razão (que havia substituído Deus) e que fosse capaz de dar um sentido à existência, aparece na poética de Antero como tragicidade, pois a inquietação é justamente o comportamento esperado para com a vida humana, para com a realidade individual. Percebemos na poética de Antero a presença de uma consciência desesperada que rompe a linha tênue entre finitude e infinitude e se manifesta em imagens noturnas relacionadas à morte.

A primeira manifestação do imaginário noturno que podemos identificar na poesia Anteriana, encontra-se, ainda, arraigada às ideologias realistas de suas *Odes ditas Modernas*, livro que abriu o Realismo português, em 1865, com a ânsia de transformar a linguagem literária em arma de combate contra os desmandos autoritários da estética romântica que imbuía a cultura e a tradição portuguesas. Antero absorvera as ideias de positividade, de cientificidade, de racionalidade, de concretude, de negação do sentimentalismo e da imaginação romântica. Voltou-se, pois, contra tudo que configurava os ideais do Romantismo.

Antirromântico convicto, Antero buscou concretizar a filosofia da objetividade. Abraçara-se à Ciência, à Razão, colocando o cetro das soluções dos conflitos humanos nas mãos desta. Conforme afirma Massaud Moisés (1999), o que interessava naquele momento era o objeto, o não-eu, o que está fora de mim. Preconizava uma visão objetiva do mundo opondo-se à visão subjetiva dos românticos e, para alcançar tal realidade concreta e externa seria preciso romper qualquer sentimentalismo ou imaginário romântico e caminhar pela única via de acesso à realidade: a Razão, a mesma Razão que, para Hegel (2001), governava a História; o fim último dessa Razão é, pois, a realidade concreta:

Amem a noite os magros crapulosos,
E os que sonham com virgens impossíveis,
E os que inclinam, mudos e impassíveis,
À borda dos abismos silenciosos...

Tu, lua, com teus raios vaporosos,
Cobre-os, tapa-os e torna-os insensíveis,
Tanto aos vícios cruéis e inextinguíveis,
Como aos longos cuidados dolorosos!

(QUENTAL, *Sonetos Completos*, 1886)

Claramente percebemos a voz de Antero em seu grito feroz contra os ídolos românticos, a noite obscura do Romantismo, com seus lobos que uivam para a lua, o símbolo desses “magros crapulosos”. A voz anteriana exalta o homem realista, o herói do futuro, um herói solar, a se desvencilhar dos “insensíveis” romântico acobertados, pela lua, em seus “vícios cruéis”; a voz anteriana instiga a afastarmos-nos desses ídolos de outros tempos, e caminhar na direção das formas de luz que atravessam a noite. Percebemos as metáforas que utiliza para pôr em linguagem imagética os românticos: “os que sonham com virgens impossíveis”, “os que se inclinam, mudos e impassíveis à borda dos abismos”. A referência que faz ao mutismo e à passividade dos românticos deve-se exatamente à própria caracterização da estética romântica.

Voltada sobre si próprio, o eu-lírico romântico vê o mundo como mera projeção de suas sentimentalidades, de suas histerias, diria Antero. Não havia uma preocupação com questões sociais ou políticas, não havia qualquer engajamento político na poesia romântica. Era puramente egocêntrica.

A poesia romântica era voltada para o período noturno, a lua emerge como símbolo dessa dimensão de caos e de abismos, como percebemos o imaginário anteriano. Se levarmos em consideração o primeiro verso do segundo quarteto, no qual se encontra uma referência ao astro “lua”, percebemos uma imagem noturna, ou seja, o período da noite no qual o referido satélite terrestre se encontra. Tal sensação visual provocada pelo signo “lua”, suscita no leitor a sensação de um aspecto notívago e, por essa razão, constitui-se enquanto um *ícone* imagético, haja vista que a presença da “lua”, o fato do eu-lírico dirigir-se a esse astro, imediatamente coloca o leitor em um ambiente noturnal.

A lua é um astro desprovido de luz própria, obscura em si mesma, bem como possui fases distintas nas quais, ao menos aparentemente, se transforma ciclicamente, o que confere à essa imagem participação no imaginário noturno de Durand (2012), uma vez que se encontra relacionada aos ciclos naturais de descida e intimidade. A luz perfaz dois movimentos, de ascensão, alcançando o auge e, logo após, de descenso, quando “desaparece” na fase da lua nova, não permanecendo visível no céu durante este período; esta seria a “intimidade” lunar, quando se fecha sobre si própria:

Astro que crece, decrece y desaparece, cuya vida está sometida a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte ... la luna tiene una historia patética lo mismo que la del hombre ... pero su muerte no es jamás definitiva... Este perpetuo retomo a sus fonnas iniciales, esta periodicidad sin fin, hacen que la luna sea por excelencia el astro de los ritmos de la vida ... Controla todos los planos cósmicos regidos por la ley del devenir cíclico: aguas, lluvia, vegetación, fertilidad ... (GHEERBRANT; CHEVALIER, 1986, p.658)

Por essa razão, Antero afirma que os românticos, esses viciosos, esses magros crapulosos, amem a noite, cuja única luz é a lua, completamente desprovida de luz própria, um mero reflexo do sol, da dimensão diurna, do prisma solar. Contudo, a Noite, para os antigos gregos, era a mãe do Caos, do Céu (Urano) e da Terra (Gaia), anterior ao próprio Dia, é a gênese do Possível no qual todas as formas do Ser estão sendo fecundadas. Mais uma vez percebemos o imaginário de Durand, quando o pensador afirma o regime noturno englobando o diurno ao mesmo tempo que se opõe a ele.

Os elementos que compõe os termos referentes aos românticos são, respectivamente, qualitativos: magros e crapulosos. A qualidade de “magro” diz respeito a uma pessoa não gorda, enquanto que “crapuloso” é sinônimo de “devasso”, “libertino”, “debochado”, “indigno”. Nas estrofes supracitadas, magro e crapuloso nomeiam aos poetas românticos tanto quanto os adjetiva, pois tanto denomina o ser quanto indica um aspecto qualitativo específico daquele determinado ser.

Temos o sentido literal de “magro” e “crapuloso” como, respectivamente, antônimo de gordo (ou seja, uma pessoa com pouca ou nenhuma gordura, não volumoso, ralo) e sinônimo de devasso (ou seja, um degenerado, libidinoso, um viciado) e temos o sentido metafórico por comparação, pois os românticos - e aqui se faz presente o que Santaella (2005) menciona a respeito de conhecer o *sistema sígnico* do signo ao qual se pretende traduzir, bem como seu contexto histórico – possuíam por hábito a vida noturna e os excessos - de álcool, de sexo, de sentimento -, o que muitas vezes vitimava-os de doenças as mais variadas, principalmente a tuberculose, doença símbolo do *Mal do Século* da Segunda Geração Romântica aqui no Brasil.

Se levarmos em consideração que a tuberculose caracteriza-se por perda de massa corporal, esqualidez, ou seja, o indivíduo acometido por esse mal perde considerável peso e é, pois, magro, esquelético, o substantivo/adjetivo “magro”, utilizado pelo eu-lírico no soneto, é uma metáfora para se dirigir aos poetas românticos, cujo símbolo, entre tantos outros, é a morte por tuberculose devido ao estilo de vida de excessos que levavam e que aparece metaforizada no substantivo/adjetivo “crapuloso”, sinônimo de devasso. “Magro” faz referência para os hábitos românticos e consequentes doenças, sendo tais características símbolos da época do Romantismo, do eu-lírico romântico. Portanto, aqueles que amam a noite estão, invariavelmente, mortos.

A magreza atribuída aos românticos pelo eu-lírico anterior também poderia ser associar a outras ideias do universo romântico, como a presença da morte, haja vista que os cadáveres ressecam, perdem massa e líquido, vão secando até restarem apenas ossos. Os Românticos flertavam com a ideia da morte, estavam sempre “à borda dos abismos” e nas fronteiras da existência pela vida desregrada, *crapulosa*, de grande parte daquela geração.

Percebemos a metáfora noturna como o aspecto da não-forma, do vaporoso, daquilo que não possui concretude e, portanto, corpo, cuja imagética romântica Antero oferece como sendo própria da dimensão sonial, quimérica, metaforizando a fantasia, a abstração, alguma coisa que ainda não passou a ser. Se o eu representa a dimensão noturna, daquilo que não se

individualizou, encontra-se fechado em si próprio, a imagem diurna metaforiza uma imagética do não-eu, daquilo que está fora do eu e, portanto, encontra-se externo ao indivíduo. Nesse sentido, o sujeito está, pois, em face desse mundo que emerge fora da consciência e para o qual a consciência encontra-se dirigida, intencionalmente. Antero, dessa forma, oferece uma imagem dos realistas, daqueles que olham para fora de si e enxergam o outro e o mundo e os problemas do mundo; ao mesmo tempo em que revela a atitude própria da filosofia, que é o distanciamento, a ruptura com esse mundo em torno, tal como afirma Gerd Bornheim (1998), quando afirma que a primeira atitude filosófica encontra-se no sentimento de inadaptação pelo qual o indivíduo humano é atingido na medida em que se inquieta diante do estranhamento de descobrir-se existindo em um mundo, assim como também em face dele.

Porém, essa destituição da Razão enquanto essência do indivíduo humano, como solução para as contradições existenciais humanas, como substituto melhor e mais eficaz para responder aos anseios humanos por um sentido existencial, pôs em ameaça o próprio projeto moderno iluminista, objetivando arrastar tudo de roldão aos abismos. Essa crise, cujo principal arauto fora Friedrich Nietzsche (1992), quando anuncia a “morte de Deus”, assassínio este que não comete, mas do qual é apenas um emissário, desfralda as velas do que denominamos de “crise da modernidade”, um relativismo que provoca um refluxo caótico que vai de encontro à tradição secular.

A crise proclamada pelos críticos da Razão, da sociedade moderna, do programa iluminista contrapõe-se a qualquer projeto de unitarismo, de unificação, correndo em direção a uma fragmentação que atingiria a própria produção de subjetividade. O que valia para a Razão é cortado fora, apenas o que vale para os sentidos vale também para o mundo racional. A razão humana é considerada débil como via para chegar-se ao eu e a obscuridade do eu-lírico anterior, essa noite profunda, emerge com sua verdadeira face; é a dimensão existencial dionisíaca que faz sua entrada dos bastidores aos palcos da história:

Bem dita sejas tu pela agonia
E o lucto funeral d'aquella hora
Em que eu vi baquear quanto se adora,
Vi de que noite é feita a luz do dia! (sic)

(QUENTAL, *Sonetos Completos*, 1886)

O mundo e os objetos do mundo, o eu e seus juízos são abruptamente reduzidos a fenômenos que aparecem à consciência, o ser esconde-se e se mostra, como um vagalume. A

crise do indivíduo, em Antero, adquire conotações de uma consciência desesperada que tenta fugir da realidade concreta para ir ainda em busca dessa parcela de eternidade, de absoluto que se expressa mediante as imagens noturnas. Percebamos a maneira pela qual o eu-lírico afirma ser a luz, metáfora para a razão, uma simples *delusão* da consciência, aqui entendida enquanto engano intelectual, algo que podemos ver mas que não somos capazes de enxergar além, de ver algo subjacente, enganando a experiência e impedindo qualquer outro raciocínio: a própria luz do dia era feita de noite, ou seja, de obscuridade. A luz, que representa a própria vida, continha em seu seio a morte, que a engloba. A luz do dia é uma miragem, uma cópia imperfeita e ilusória da Verdade, a escuridão da noite.

O eu-lírico enxerga o mundo finito, a concretude, como sofrimento porque efêmero; deseja apreender algo de permanente ao qual possa se segurar, sentir-se resguardado. A dimensão essencialista, a imagem solar, dá aos sujeitos um salvo-conduto de que há um sentido para si, para o mundo e para a existência. Perder tal abrigo, encontrar-se enquanto indivíduo, completamente desmembrado do gênero, reconhecer-se enquanto um microcosmo particular inserido em um macrocosmo, acarreta o que Søren Kierkegaard (1979, p.318) denominara de consciência desesperada:

O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda. Numa relação de dois termos, a própria relação entra como um terceiro, como unidade negativa, e cada um daqueles termos se relaciona com a relação, tendo uma existência separada no seu relacionar-se com a relação; assim acontece com respeito à alma, sendo a ligação da alma e do corpo uma simples relação. Se, pelo contrário, a relação se conhece a si própria, esta última relação que se estabelece é um terceiro termo positivo, e temos então o eu. (KIERKEGAARD 1979, p.318))

Estar mortalmente doente, como afirma Kierkegaard, é não poder morrer, ainda que a vida não permita esperança. O desespero cresce a ponto da morte tornar-se a única solução, “é o desesperar de nem sequer poder morrer” (1979, p.199). Entretanto, ao invés de recair no niilismo total, Antero buscara no cientificismo e na Razão um novo sentido existencial. Contudo, falhou nesta busca e começou por manifestar sua angústia enquanto afundava cada vez mais no abismo que produzia vertigem, até submergir-se na mais profunda desesperação na qual é invadido por descrenças. Passa do otimismo das *Odes Modernas* a um profundo estado de solidão, catastrófico em sua personalidade, que estava moral e mortalmente enferma.

Mas, o desespero, ao invés de empurrá-lo para a finitude, alavanca-o à infinitude. Perde, pois, a dimensão material, o regime solar; almeja tornar-se um ermitão da própria existência; procura, incansavelmente pela *Ideia*, por esse mundo platônico perfeito e oposto a tudo que observava na dimensão do sensível. Transformara-se em um *yogi*² existencial, distanciando-se cada vez mais do finito, a existência não valia a pena, afirma, pois, que o mal pior “é ter nascido”; o mundo sensível é uma cópia imperfeita deste mundo das Ideias ao qual, desesperadamente, tentava alcançar, ainda que o mesmo houvesse despencado ante seus pés. O que Antero tentava sustentar e manter era a sombra de um mundo ideal que alicerçava a sua própria existência.

A razão tornara-se uma quimera porque insuficiente para solucionar as contradições humanas, incompreensíveis em si próprias. No eu-lírico anterior, essa decepção expressa-se em revolta para com a razão; substituíra o deus da religião pelo deus da ciência, esperando encontrar neste as respostas às angústias existenciais. Mas, tal divindade, assim como a outra, mostrava-se esvaziada, uma *delusão*, um engano e um preço alto a pagar por quem deixou-se arrastar por tal luz esplêndida que parecia guardar os portões da Ventura:

Mas tu, radiante luz, luz gloriosa,
De que és symbolo tu? Do eterno engano,
Que envolve o mundo e o coração humano
Em rede de mil malhas, misteriosa! (sic)

(QUENTAL, *Sonetos Completos*, 1886)

Percebemos no eu-lírico um sofrimento humano que remete à filosofia de Arthur Schopenhauer. O mundo como representação é o mundo ordenado pela consciência racional, é a realidade organizada pela mente cuja finalidade é dar um sentido que se encontra externo ao eu, o não-eu, com o propósito de permitir a sobrevivência do indivíduo na realidade. Contudo, esse mundo racionalmente organizado é ilusório, pois, por trás dele não há qualquer lei ou força que esteja no controle dos fenômenos. Para além desses fenômenos do mundo ordenado encontramos a Noite, “a imagem da Verdade”, que abrange o mundo fenomênico e é a própria

² Um *iogue*, *ioguim*, *yogi* ou *yogin* é um termo que caracteriza os praticantes de yoga. A palavra *yoga*, oriunda da raiz Sânscrita *yuj*, é normalmente traduzida como "união" ou "integração". Pode ser entendida como a união com o Divino, ou a integração do corpo, da mente, e da alma. A palavra *yogi* é usada para denotar especificamente um caminho de evolução mental, um indivíduo que se pauta por um conjunto de disciplinas físicas e mentais com a intenção de atingir moksha (libertação).

decifração da Esfinge existencial: a Vontade, tal como denomina Schopenhauer. A Vontade é o que se encontra por trás do *véu de Maia*, por trás do deus da religião, por trás do deus da ciência. Não há luz, ou claridade da Razão; não há melhores mundos possíveis ou salvação eterna, mas tão somente existe uma cega Vontade obscura, violenta, agressiva (e mantém, aqui, características do regime diurno), que instiga o indivíduo a persistir sem qualquer sentido aparente:

O que trazes ao mundo em cada aurora?
O sentimento só, só a consciência
D'uma eterna, incurável impotência,
Do insaciável desejo, que o devora!

(QUENTAL, *Sonetos Completos*, 1886)

A Vontade não quer concretude, não exige solidez; não tem qualquer objetivo. Não tem um rumo, não deseja progredir, não almeja encontrar a felicidade. A Vontade não quer unidade, unicidade, permanência. É a própria essência da existência, aquilo que impele o ente ao existir, cegamente, ao continuar. Mesmo que o indivíduo deseje voltar à luz, à Razão, não é capaz de esquecer a escuridão, o abismo. Diante da Vontade, o sujeito encontra-se completamente impotente.

O eu-lírico anterior é a alegoria da caverna às avessas, fazendo o caminho contrário, de volta às sombras, ao anterior da caverna. A luz do sol, fora dela, era a ilusão, bem como os reflexos nas paredes da cova, haja vista que eram meros reflexos da luz solar. A escuridão, o caos, a noite, qual seja a imagem através da qual se expressa o eu-poético, é a única Verdade, é a Verdade de não haver verdades. O eu-lírico olhou para o abismo e o abismo olhou-o de volta. A partir desse momento, noite e morte se entrelaçam:

Só quem teme o não-ser é que se assusta
Com o teu vasto silêncio mortuário,
Noite sem fim, espaço solitário,
Noite da morte, tenebrosa e augusta...

(QUENTAL, *Sonetos Completos*, 1886)

Conforme Juan Eduardo Cirlot (1992), a noite relaciona-se com o princípio passivo, feminino, com o inconsciente. Hesíodo deu-a por mãe de todos os deuses, nascida logo após o Caos, por ser opinião generalizada entre os gregos que a noite precedera a toda existência, ou seja, a noite era uma substância caótica, sem individuação:

Rasgando o seio imenso, ide sahindo
Do fundo tenebroso do Possível,
Onde as formas do ser se estão fundindo! (sic)

(QUENTAL, *Odes Modernas*, 1875)

Por essa razão, Antero lhe concede um princípio de fertilidade e virtualidade, a potência que pode atualizar-se. A noite é o estado prévio do dia, não é o dia, mas aquilo que promete engendrá-lo. Se tomarmos novamente a mitologia grega, a Morte, Thanatos, era filha da Noite (Nix), irmã de Hypnos (Sono). Nesse sentido, a morte seria vista como a premeditação de uma outra vida, uma transmutação que leva a uma outra existência, uma outra forma de estar vivo:

Talvez seja pecado procurar-te,
Mas não sonhar contigo e adorar-te,
Não-ser, que és o Ser único absoluto.

(QUENTAL, *Sonetos Completos*, 1886)

A estrofe supracitada reverbera muito bem o princípio do imaginário noturno de Durand. Uma vez que a morte não é, ao mesmo tempo emerge como único ser absoluto a partir do qual os outros seres seriam possíveis. Sob esta perspectiva, a visão anterioriana aproximaria a morte da concepção noturna da mitologia grega, *Nix* (Noite), como o caos primevo do qual tudo passara a ser. É o *Possível* anteriormente citado por Antero, esse vazio positivo no qual as manifestações do Ser, os entes, estão se formando. A visão anterioriana acerca-se, inclusive, do olhar oriental sobre a questão do “nada”, do “vazio”.

Se levarmos em consideração que a morte, em sua simbologia, não designa somente o fim absoluto de algo que estava vivo, mas pode ser considerada enquanto término de uma determinada existência e a passagem para outra vida, a morte também pode ser tida como início, livrando o indivíduo das forças negativas que, para finalizarem, precisavam que algo fosse destruído para reconstruir-se. Se a existência possui como essência as contradições, o embate de forças contrárias para as quais não existe síntese possível, a morte encontra-se acima e além dessas dicotomias.

Considerações Finais

Como podemos perceber, o imaginário de Gilbert Durand leva em consideração a maneira pela qual as imagens são produzidas, transmitidas e abarcadas pelas sociedades ao longo do tempo. O imaginário de Durand é um museu de todas as imagens possíveis criadas pelos humanos, animal simbólico em si mesmo. Em nosso percurso analítico, buscamos compreender como a lógica dinâmica das composições imagéticas relacionadas aos aspectos categorizados no regime noturno de Durand emergiam na poesia de Antero de Quental por meio da manifestação da imagem noturna enquanto metáfora para a morte.

Para enriquecer nossa discussão, trouxemos as filosofias de Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer, a fim de mostrarmos como tais pensadores dialogam com a dimensão do imaginário e, especificamente, com o imaginário enquanto pensado por Gilbert Durand. Em Nietzsche, percebemos os conceitos de Apolíneo e Dionisíaco como sendo as esferas dicotômicas a partir das quais a tragédia grega fora formada. Segundo o filósofo, enquanto Apolo representava o aspecto racional e, portanto, a individuação, a separação, metaforizada pela luz, pelo sol – Apolo era o deus Sol -, pelo dia, todas as imagens diurnas que simbolizavam a capacidade da razão em dissecar, demarcar, separar e analisar, percebemos que tal conceito encontra ressonância na demarcação dos aspectos que categorizam o regime diurno de Durand.

Por outro lado, Dionísio, deus ambíguo, sendo divino e humano ao mesmo tempo – o que já permite uma aceção de pertencimento ao regime solar (humano), contudo mantendo distanciamento (era um deus), ao mesmo tempo em que participa desse mesmo regime solar -, representava o caos, o lado irracional, a não separação, a não individuação e, por isso mesmo, a dimensão instintiva. A força dionisíaca, que metaforiza os instintos obscuros do inconsciente, é a força de dissolução da personalidade que, em Antero, surge como o prisma transcendente, sem forma, o não-ser, e emerge na imagem da noite que, em si mesma, também é a própria iconicidade da morte.

A dimensão dionisíaca nietzschiana encontra eco na filosofia de Schopenhauer, que muito influenciou o arauto da “morte de Deus”. Schopenhauer, analisando a condição humana enquanto sofrimento, reconheceu dois aspectos dos quais Kant (2012), anteriormente, já havia dissertado na obra *Crítica da Razão Pura*, contudo não dera prosseguimento à questão. Partindo da concepção do *númeno* kantiano, ou seja, da realidade enquanto objeto que chega à nossa consciência, mas que não oferece possibilidade de acesso à realidade em si mesma – em outras

palavras, o que chega para nós, vindo da realidade, é tão somente o *fenômeno* -, Schopenhauer afirmou que, para além do *fenômeno* em si, não há uma realidade ordenada que fosse o objeto verdadeiro do qual a realidade acessada por nós pudesse ser apenas um reflexo. Para Schopenhauer, o que está para além do *númeno* é a *Vontade*, uma força caótica, sem qualquer objetivo ou organização, sem sentido ou razão de ser, que tão somente impele o Ser para uma direção que, não possuindo sentido, seria como uma bússola cuja agulha apontasse para direção alguma.

Percebemos que, tanto a filosofia nietzschiana quanto o conceito de *Vontade* schopenhauriano dialogam com a perspectiva do imaginário noturno de Gilbert Durand. Para o pensador francês, a imagem noturna encontra-se relacionada, dentro do acervo arquetípico das sociedades, ao longo do tempo, às questões ligadas com a terra e, portanto, com a ciclicidade natural, com a fertilidade (o que, por sua vez, traz o feminino para o imaginário noturno), com a perspectiva do baixo/inferior (pela terra colocar-se sob o céu, o aspecto urânico e, portanto, diurno), do dentro/interior (haja vista que a dimensão de luminosidade geralmente condiz com espaços abertos, aquilo que se encontra fechado está oculto, portanto, fora da luz, do alcance dos olhos).

O regime noturno imiscui-se também nas questões relativas à morte, por diversas curiosidades, entre elas por marcar a aniquilação de uma identidade e, conseqüentemente, da individualidade; acaba-se qualquer individuação na morte. Uma vez que o regime diurno diz respeito ao processo de individualização, de separação, cisão, reconhecimento das especificidades que particularizam as coisas – e, nesse sentido, a existência exige esse processo de diferenciação, uma vez que só é possível “ser” sob um determinado aspecto, distinto para cada ser); a morte, partícipe do regime noturno, cessa as diferenciações porque finaliza o processo de existência, que especifica os seres. As coisas deixam de ser com a morte e o não-ser não é e, portanto, não é capaz de conferir qualquer forma ou matéria.

Em nosso trabalho, investigamos como essa imagem noturna metaforizada a partir da perspectiva da morte, emerge na poesia de Antero. Percebemos que a noite surge como aniquilação em diferentes aspectos, tanto se referindo ao imaginário romântico do século XIX, adquirindo uma conotação negativa e disfórica na poesia de Antero, como também surge enquanto retrato da serenidade, da aniquilação das aflições da existência por “ser” o Não-Ser, único ser verdadeiramente absoluto, ou seja, encontrando-se além do Ser, mas, ao mesmo

tempo, participando dele. O noturno afasta-se do diurno e o engloba totalmente por caracterizar uma síntese final das dicotomias próprias daquele.

Inferimos, portanto, que, na poesia anterioriana, o aspecto noturno é intocado, ainda que, em suas *Odes Modernas*, obra que, em 1865, abriu as portas para o movimento realista lusitano, a dimensão diurna, urânica, viril e agressiva, que dominou a estética da poesia de Antero, haja sido predominante, percebemos que, ao longo do livro, em momento algum esse dia, essa luz do sol, esse sol “amigo dos heróis”, surge totalmente; encontra-se perpetuamente em um vir-a-ser, jamais se completando:

Passam às vezes umas luzes vagas
 No meio desta noite tenebrosa...
 Na longa praia, entre o rugir das vagas,
 Transparece uma forma luminosa...
 A alma inclina-se, então, por sobre as fragas,
 A espreitar essa aurora duvidosa...
 Se é dum mundo melhor a profecia,
 Ou apenas das ondas a ardência!

(QUENTAL, *Odes Modernas*, 1875)

E ainda:

Se o destino impassível há-de, uma hora,
 Descruzar os seus braços sobre o mundo,
 E a sua mão rasgar os véus da aurora,
 Que, alfim, luza também no nosso fundo... (sic)

(QUENTAL, *Odes Modernas*, 1875)

Mais adiante:

Porque, pois, trás das sombras ides correndo,
 Homens, que a luz no berço baptizara?
 Quando correis assim virais a cara...
 Pelas costas o sol vos vem nascendo! (sic)

(QUENTAL, *Odes Modernas*, 1875)

Como podemos perceber, o sol, essa luz que metaforiza a Razão, a individuação, a violência revolucionária da voz anterioriana, jamais nasce de forma esplêndida, completa; encontra-se no reino do Possível, da noite que pressagia o dia. Em Antero, há somente noite, embora a luz esteja sempre a ponto de chegar, de fazer-se presente, de vir-a-ser. A desilusão experimentada pelo poeta, ao longo de sua produção lírica, corrobora nossa análise de que a dimensão noturna está plena na poesia anterioriana e, com ela, todas as imagens que fazem parte

desse regime e que Antero soube tão bem manifestar em seus versos: angústia, fragmentação e perda de identidade, niilismo (radicalização dos valores, tudo se iguala e, conseqüentemente, surge o sentimento de tédio existencial), a melancolia, o uso de figuras de linguagem que expressam o interior do eu-lírico:

Nada! o fundo dum poço, húmido e morno,
Um muro de silêncio e treva em torno,
E ao longe os passos sepulcrais da Morte.

(QUENTAL, *Sonetos Completos*, 1886)

Vejamos o uso da imagem do poço como essa dimensão do interior, do eu fechado sobre si. Esse poço, cova, um buraco, é morno e úmido, tal como o útero materno que, ao mesmo tempo, também pode ser relacionado ao túmulo, um espaço delimitado que acolhe o corpo. Sob essa imagem, Antero reúne vida e morte, configura a síntese da existência, manifesta o imaginário noturno quando ambas as pontas se concatenam, englobando-se. Morrer pode ser tão violento e traumático quanto nascer, o choro e o sofrimento relacionam-se com ambas as experiências. Silêncio e escuridão estão presentes tanto no útero quanto no túmulo. São lugares de renascimentos, de metamorfoses e de abismos nos quais o indivíduo é devorado pelas trevas passageiras.

Referências

BORNHEIM, Gerd. **Introdução ao Filosofar**. Porto Alegre: Globo, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRABT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Es: Editorial Herder, 1986.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona, Espanha: Editorial Labor S.A., 1992.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Karina Jannini. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HEGEL, G. W. F. **A Razão na História**. Tradução de Beatriz Sidou. 2.ed. São Paulo: Centauro, 2001.

HORKHHEIMER, Max. **O eclipse da Razão**. Tradução de Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

KIERKEGAARD, Søren. **O Desespero Humano** (Doença até a morte). Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Coleção Os Pensadores. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1979.

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 29. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

QUENTAL, Antero. **Odes Modernas**. 2.ed. Porto: Porto & Braga, 1875.

_____. **Sonetos**. Porto: Livraria Portuense, 1886.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

Artigo recebido em: 26.01.2020

Artigo aceito para publicar em: 25.05.2020