



LICENCIATURA EM LETRAS / RESPECTIVAS LITERATURAS

***“QUE DANÇA QUE NÃO SE DANÇA?”:*
OS DEVANEIOS VOLTADOS PARA A INFÂNCIA EM CANÇÕES, DE MARIO
QUINTANA**

RUTIELE PATRON ALVES BRANCO SILVA

**BAGÉ
2014**

RUTIELE PATRON ALVES BRANCO SILVA

***“QUE DANÇA QUE NÃO SE DANÇA?”:*
OS DEVANEIOS VOLTADOS PARA A INFÂNCIA EM CANÇÕES, DE
MARIO QUINTANA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciado em
Letras.

Orientadora: Profa. Me. Taiane Porto
Basgalupp

**Bagé
2014**

RUTIELE PATRON ALVES BRANCO SILVA

**“QUE DANÇA QUE NÃO SE DANÇA?”:
OS DEVANEIOS VOLTADOS PARA A INFÂNCIA EM CANÇÕES, DE
MARIO QUINTANA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciado em
Letras.

Banca examinadora:

Profa. Me. Taiane Porto Basgalupp – orientadora (UNIPAMPA)

Profa. Dra. Zíla Pereira Rêgo (UNIPAMPA)

Profa. Me. Eliege Moreira (UNIPAMPA)

A minha filha, fonte de inspiração, razão do meu viver. A vida ao teu lado é só alegria, felicidade, realização. Hoje tudo faz sentido.

A meus pais, por terem direcionado meus passos no caminho do bem. Pelo amor incondicional e pela batalha diária de me fazerem feliz.

A meu marido, por estar sempre ao meu lado mesmo na minha ausência. Por cada palavra de estímulo, pela compreensão. Por fazer parte da minha vida.

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente a Deus pela oportunidade de ser feliz.

Aos meus irmãos pelo companheirismo e incentivo.

Aos meus colegas, parceiros incondicionais na busca do saber.

Aos meus professores pela generosidade em dividir o conhecimento.

Aos meus amigos Patrick Caldeira, Pauline Luiz, Eliane Lucas e Ana Paula Paz pela paciência, pelos conselhos e risadas ao longo dessa caminhada.

A todos que direta e indiretamente ajudaram a alcançar meus objetivos.

Em especial a minha orientadora, Me. Taiane Basgalupp, por me apresentar o mundo do devaneio, da imaginação. Por todas as conversas, por cada palavra de apoio. Por ser apaixonada pelo que faz.

DAS UTOPIAS

Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A presença distante das estrelas!

(Mario Quintana)

RESUMO

O presente trabalho está norteado a partir da reflexão da temática dos devaneios voltados para a infância na obra *Canções* (1946), de Mario Quintana. Em tal obra, há forte presença de imagens voltadas à infância, por meio do entrelaçamento de acontecimentos e momentos que evidenciam não somente a memória individual e/ou coletiva, mas também acontecimentos imaginários que adquirem um valor universal na medida em que dialogam com a sublime magia que encanta as recordações pueris e toca o leitor no que há de mais profundo e inocente nas suas experiências (re) inventadas.

Nos versos de Quintana, especialmente em *Canções*, as palavras transmudam-se em imagens que assumem a grandeza dos símbolos. Deixam de ser simples “verbetes de dicionário” para se revestirem de um dinamismo criador de sonho, de ritmo e beleza: de imaginação. E é neste contexto que iremos perceber os devaneios voltados à infância como forma de modificar o presente e (re)inventar um passado (existente) através da poesia. Esta matéria viva que traz em seu bojo o futuro do homem, as respostas, ou pelo menos, os questionamentos que abrem as fontes do ser e da existência humana.

Palavras-chave: Mario Quintana. Poesia. Devaneio. Infância.

RÉSUMÉ

Ce travail est guidé de la réflexion à partir du thème des rêveries d'enfance, tiré de l'œuvre « Canções » (1946), de Mario Quintana. Dans ce travail, il y a une présence d'images en étroite relation avec l'enfance par le chevauchement d'événements et de moments qui révèlent, non seulement, la mémoire individuelle et/ou collective, mais aussi d'événements imaginaires qui acquièrent une valeur universelle, dans la mesure où ils interagissent avec la sublime magie qui enchante les puérils souvenirs d'enfance et qui touche le lecteur dans ce qu'il y a de plus profond et d'innocent de ses expériences (ré) inventées.

Dans les versets de Quintana, en particulier dans l'œuvre « Canções », les mots se transmutent en images qui assument la grandeur des symboles. Ils cessent d'être de simples « entrées de dictionnaire », pour se revêtir d'une dynamique créatrice de rêve, de rythme et de beauté: d'imagination. C'est dans ce contexte que nous irons percevoir les rêveries axées sur l'enfance comme un moyen de changer le présent et de (re) inventer un passé (existant) à travers la poésie. Cette matière vivante qui apporte avec elle, l'avenir de l'homme, les réponses, ou du moins, les questions qui ouvrent la source de l'être et de l'existence humaine.

Mots-clés: Mario Quintana. Poésie. Rêverie. Enfance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DEVANEIOS E POESIA: A IMAGINAÇÃO QUINTANEANA E SUAS CRIAÇÕES	11
1.1 A poesia e o fazer poético: a essência da criação e o imaginário	11
1.2 O processo da imaginação criadora e o devaneio poético nos estudos do Imaginário	17
1.3 Quintanar: criação e os <i>artífices</i> sobre o seu fazer poético	21
1.4 No embalo de <i>Canções</i>	29
2 “A VIDA ASSIM, JAMAIS CANSA...”: O PERCORRER DO SUJEITO POÉTICO EM CANÇÕES, DE MARIO QUINTANA	33
2.1 “Que tudo é nuvem que tudo é vento”: o medo diante da passagem do tempo	35
2.2 “É tempo de levatares/Que já canta um passarinho...”: a esperança como fonte de libertação	45
2.3 “Nada jamais continua/Tudo vai recomeçar”: a reinvenção do sujeito lírico frente à vida	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS	58

INTRODUÇÃO

A imaginação simbólica é o vetor da criação poética e a grande missão do poeta. É nela que se apoia o vértice do (re)conhecimento, segundo Octavio Paz em *O Arco e a lira* (2012). Na lírica de Mario Quintana, tal pensamento está ligado ao processo de que a poesia é dotada de alma, porque constitui uma fluidez onde o devaneio é o reflexo da imaginação. O poeta não tem destino próprio, não cria história, ele deixa-se conduzir pela inspiração, pela “imaginação”. Em seus versos, nos conduz a uma viagem rumo ao infinito mistério do ser, não só pela evocação da infância, mas por toda a riqueza de imagens que despertam sentimento no leitor, por meio da imaginação simbólica e do devaneio.

O objetivo deste trabalho é de focalizar o lirismo e a imaginação quintaneana sob um espaço recriado, menos utópico e mais liberto. Para auxiliar na contextualização, inicialmente, faremos uma abordagem sobre a Poesia Moderna e os Estudos do Imaginário, sobretudo com os aportes de Octavio Paz e Gaston Bachelard, respectivamente. Assim, no que concerne à fortuna crítica sobre o autor, elegemos historiadores da literatura e críticos literários renomados, com o objetivo de demonstrar o redimensionamento da obra do poeta.

Também faremos uma revisão crítica das cinco primeiras obras, que integram a primeira produção de Quintana, de forma simples, visando somente contribuir um pouco mais para as já muitas considerações acerca dessa produção. Isso por ter em vista que o objeto de análise deste trabalho é o livro *Canções* (1946), através dos poemas: “Canção de nuvem e vento (2005b:35)”, “Canção da Garoa” (2005b:34), “Canção da janela aberta” (2005b:53), “Canção de junto do berço” (2005b:38), “Canção da Primavera” (2005b:25), “Canção do dia de sempre” (2005b:47) e “Canção de domingo” (2005b:37), que permearão o segundo capítulo. Este foi dividido em três momentos, de acordo com os anseios do sujeito lírico diante ao fluxo temporal que são: o medo, a esperança e a libertação.

1 DEVANEIOS E POESIA: A IMAGINAÇÃO QUINTANEANA E SUAS CRIAÇÕES

O poder criador da imaginação é sua adesão a um devaneio. O poeta cria em afinidade e empatia com ele, na linguagem específica de cada fazer. No contexto bachelardiano, a questão da complexidade das interações infantis não provém dos aspectos observáveis e já percebidos dos materiais e objetos, mas do envolvimento subjetivo daquele que se entrega por inteiro às imagens que extrai dessa interação.

Um dos aspectos chaves do pensamento do filósofo da imaginação criadora Gaston Bachelard reside em sua afirmação de que, para conservar melhor o poder do devaneio poético na infância, convém não infantilizar a razão. É necessário, ainda, advertir que tal força não nos é dada ao nascer, mas constituída por cada um no devir das provocações do seu viver e existir. Com isso, ultrapassa, ainda, o interesse em problematizar as concepções de (re)conhecimento e aprendizagem que orientam os planejamentos e mediações nos processos de criação poética.

A força da criação, na poesia, é justamente sua identificação com uma materialidade, um fato existente. E é isso o que percebemos na obra do poeta Mario Quintana. Criamos em afinidade e empatia com ela, na linguagem específica de cada fazer. Em *A Poética do Devaneio* (1996), Bachelard utiliza o termo materialidade para abranger não somente alguma substância, mas tudo o que está sendo formado e transformado pelo ser humano ao longo de sua existência. Estas possibilidades serão verificadas neste capítulo.

1.1 A poesia e o fazer poético: a essência da criação e o imaginário

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior, a poesia revela este mundo; cria outro. (PAZ, 2012:21)

Poesia e temporalidade, conforme compreendidas pelo poeta e ensaísta Octavio Paz, possibilita-nos analisar o fazer poético em um tempo de desencantamento e desilusão, no qual não é mais possível construir uma imagem do mundo orientada por pontos fixos. Ele percebe que, atualmente, os signos “estão em rotação” e a palavra poética gira em torno de um próprio vazio, sem uma imagem de mundo unificadora na qual se espelhar e a ausência de reflexos, sob a conjuntura poética, faz do poeta um “criador de um universo paralelo”. Ainda assim, sobrevive

no pensamento crítico e teórico de Paz a valorização da função sublime da palavra poética, porque ele entende que a mesma cumpre o papel de unir vida e morte, a partir da consciência da própria temporalidade no existir.

Em *Os Filhos do Barro* (1984:21) Paz relata que a poesia carrega em si um estado transgressor, porque “a tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo”. Assim, em Quintana, podemos dizer que a oposição à descaracterização humana é exercida de maneira plural, onde um simples objeto toma vida, seja através de seu lirismo prático, fundador de espaços simples, seja através de sua indiferença explícita às manifestações características da sociedade moderna.

Já na obra *O Arco e a Lira* (2012), o crítico relata que a poesia, enquanto revelação, realiza um hiato no tempo e no espaço profanos para dar lugar ao “sagrado”, ao momento único e especial, epifania que enseja o encontro do homem consigo próprio. Nesse contexto, para Paz (2012):

[...] o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo e metros e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todos os rostos mas há quem afirme que não possui nenhum: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 2012:21)

Para o crítico, ser moderno significa romper com modelos já pré-estabelecidos. Assim, ele define a tradição de ruptura caracterizada pela retomada do já conhecido, porém por outro viés. E é justamente por esse caminho que Mario Quintana iniciou sua trajetória literária. Também percebemos que a renovação da linguagem é uma característica que pode ser relacionada à literatura moderna. Para Paz (1984:19) “a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora” e também:

o que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma. (PAZ, 1984:18)

Nessas obras, *Os Filhos do Barro* (1984) e *O arco e a lira* (2012), em conjunto a *Signos em rotação* (1972), é notável a articulação que o crítico faz entre mito, poesia, criação, temporalidade e história. Tal dinâmica está ligada a um pensamento que busca na tensão, o caminho que conduza a um maior e melhor entendimento do

espaço e do papel que a poesia tem (ou possa ter) desde os tempos mais remotos em que ela se confundia com o mito até a contemporaneidade:

O agora mostra-nos que o fim não é diferente ou oposto ao começo, mas o seu complemento, sua metade inseparável. Viver no agora é viver com o rosto voltado para a morte. O homem inventou as eternidades e os futuros para fugir da morte, porém cada uma dessas invenções foi um engano mortal. O agora reconcilia-nos com nossa realidade: somos mortais. (PAZ, 1984:198)

Nascida no contexto do século XVIII, a era do Romantismo, diz Paz, foi uma criação da razão crítica, utópica e revolucionária. Constituiu-se como um movimento iniciado pelos românticos alemães e ingleses e que foi renovado pelos simbolistas franceses, por Baudelaire¹, pelos modernistas ingleses e prolongado pelas vanguardas. Também é considerado como um fenômeno atemporal, que ultrapassou a história e ao mesmo tempo se inseriu na mesma, como uma autonegação, ou uma negação dentro da própria modernidade. Com isso, a poesia romântica, para o crítico, seria inovadora frente às revoluções modernas e manifesta-se na oscilação entre o entusiasmo e a decepção dos poetas e escritores com relação à Revolução Francesa, e na mesma atitude das vanguardas estéticas com relação à revolução Russa, ou mesmo de Paz com relação à Revolução Mexicana.

Consideramos que um dos grandes méritos da literatura moderna, de acordo com Paz, foi o de reformular o conceito de tradição a partir da perspectiva do novo. Se no imaginário clássico a reverência ao tradicional se mantinha como forma de perpetuar o passado sem criticá-lo, os escritores modernos descobriram uma maneira criativa de com ela se relacionar: a via da negação. Porém, nesse caso, não pode ser relacionada apenas com recusa ou destruição, mas como crítica capaz de manter vivo o passado, de com ele dialogar de forma polêmica e usá-lo de um modo criador, (re)inventado-o. Assim, para Paz:

Entende-se por tradição a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos; por conseguinte, qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrantar a tradição. (PAZ, 1984:17)

Em outras palavras: a negação do passado clássico e a ruptura com a ordem presente recuperou, para o futuro, o antigo como novidade que, por sua vez, configurou-se, como recusa das ideias de futuro e de progresso. A consciência

1 Charles-Pierre Baudelaire é considerado um dos precursores do Simbolismo e reconhecido como o fundador da tradição moderna em poesia.

histórica da modernidade é a de que o homem, trazendo em si mesmo o tempo, é o próprio agente das mudanças temporais, o sujeito transformador da temporalidade em história. Como explica Octavio Paz:

A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. (PAZ, 1984:18)

Assim, ao tratar a lírica da modernidade como um momento de “revolta do futuro”, Paz (1984) faz uma crítica social que adota tal concepção para o mundo, devido à rapidez, mas também a sua finitude. Para o crítico, nós temos sido, nas últimas décadas, testemunhas de uma progressiva degradação de nosso estilo de vida e conseqüentemente, de nossa cultura.

A linguagem é definida social e historicamente, mas o poema rompe os limites da própria linguagem ultrapassando-a, ou, sob outro prisma, o poema é histórico, mas passa a própria história. E, ao ser ultrapassado, o tempo transfigura-se em arquétipo, em tempo da origem, tempo anterior ao momento de vida. Segundo Paz (1984:18), “Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição”.

Para o crítico, a modernidade passa pela ideia de um questionamento à tradição por meio de um olhar reflexivo em busca do alinhamento aos temas artísticos a partir do século XX. Assim, ela é expressão da tensão entre uma tradição e os processos internos em sua reorganização e, por isso, a agitação política e social encontra ressonância nesses temas.

Paz argumenta, com isso, que a poesia moderna – que teve suas origens a partir da revolta dos poetas românticos e de seus herdeiros – tem sido uma reação diante, para e contra a modernidade: a ilustração, a razão crítica, o liberalismo. Assim, a partir da perspectiva que a poesia, como produto imaginário e simbólico, pode retratar o homem por completo, não só como mero produto histórico e submisso ao mundo moderno, mas seu lado espiritual e sagrado, através das reatualizações míticas que ela propõe. “A poesia romântica não foi só uma mudança de estilo e linguagens: foi uma mudança de crenças, e é isto o que a distingue dos

outros movimentos e estilos poéticos o passado” (PAZ, 1984: 88).

As modificações que a história causou na sociedade fizeram com que a visão linear do tempo fosse encarada como uma degradação dos valores tidos como “antigos”, já que as sociedades primitivas tinham horror a essas mudanças “nefastas”, que indicam, sobretudo, uma queda. A decadência – que culmina com a morte – é um processo que está implícito no mundo moderno, justamente devido à abordagem acerca da concepção temporal nesse sentido. Conforme relata Octavio Paz, “escrever um poema é constituir uma realidade à parte e autossuficiente” (PAZ, 1984:53). Paz acredita que o poema é uma “máquina que produz anti-história” (PAZ, 1984:11), pois essa realidade “à parte” é uma ruptura com a linearidade.

Na crítica literária de Octavio Paz, a contradição entre o princípio de ironia e a analogia constituiu a tradição da ruptura. Na linguagem da poesia moderna, o tempo linear se expressa na ironia. No interior do poema, o conflito entre o tempo (linear) da modernidade e as outras temporalidades cíclicas, se realiza a partir do encontro entre ironia e analogia. A ironia expressa a consciência da historicidade, do tempo irreversível e imutável e a analogia busca uma reconciliação desses contrários:

A poesia é uma das manifestações da analogia; as rimas as aliterações, as metáforas e as metonímias não são mais que maneiras de operação do pensamento analógico. O poema é uma sequência em espiral e que volta sem cessar, sem jamais voltar inteiramente a seu começo. Se a analogia faz do universo do poema, um texto feito de oposições que se resolvem em consonâncias também faz do poema um doble universo. Dupla consequência: podemos ler o universo, podemos viver o poema. (PAZ, 1984:79)

Segundo Paz (2012) em todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se unem e se separam atendendo certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um contínuo de frases e associações verbais regidos por um ritmo secreto, a reprodução desse dará ao poeta poder sobre as palavras. O dinamismo da linguagem o leva a criar seu universo verbal, utilizando as mesmas forças de atração e repulsão. Assim, a criação poética, em boa parte, o utiliza como agente para criação.

O ritmo não seria apenas o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como também não é difícil que ele seja anterior à própria fala. Assim, pode-se dizer que a linguagem nasce dele ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem, surge como essencial na reflexão. Sendo assim, todas as expressões verbais são consideradas ritmo, sem a exclusão das formas mais

abstratas ou didáticas da prosa. Para Paz:

O ritmo provoca em nós um estado de ânimo que só se acalmará quando sobreviver “alguma coisa”. Ele nos deixa em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ir em direção a algo, mas não sabemos o que vem a ser esse algo. Todo o ritmo é sentido de algo. Então, o ritmo não é um sentido. O ritmo não é a medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um, sentido. O ritmo não é medida, é tempo original. A medida não é tempo, é maneira de calculá-lo. (PAZ, 2012:64)

Percebemo-lo como algo que não é medida, e sim tempo original. É visão do mundo, a imagem dele.

Diante disso, para o crítico, em todas as sociedades existem dois calendários, um que rege a vida diária, o cotidiano e as atividades profanas; outro, os períodos sagrados, as festas, os ritos. O profano é o que divide o tempo em porções iguais – horas, dias, mês – qualquer que seja o sistema adotado para a medição do tempo, este é uma sucessão quantitativa de porções homogêneas; fecha as portas de acesso ao tempo original que abraça todos os tempos, passados ou futuros, num presente, numa presença total. No sagrado acontece o contrário, a continuidade é rompida. A data mítica ocorre se uma série de circunstâncias se conjuga para reproduzir determinado acontecimento; a data mítica nos faz entrever um presente que desposa o passado com o futuro. Essa data não morre: repete-se, encarna-se. Assim, o tempo mítico é um arquétipo. O mito é um passado que é um futuro disposto a realizar-se no presente. Na concepção cotidiana de tempo, este é um presente que se encaminha para o futuro, mas que fatalmente desemboca no passado.

Paz (2012) afirma que mesmo que o tempo possua uma direção, um sentido, ele nada mais é do que nós mesmos. Assim, a poesia fornece o ritmo e a imagem e expressa simplesmente o que somos: é uma revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema. Para o crítico “O ritmo, na poesia, realiza uma operação contrária à operação dos relógios e dos calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: algo concreto e dotado de uma direção (PAZ, 2012: 64):

O tempo afirma o sentido de um modo paradoxal: possui um sentido – o ir além, sempre fora de si – que não cessa de negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e, ao se destruir, repete-se, mas cada repetição é uma mudança sempre o mesmo e a negação do mesmo. Assim, nunca é apenas medida, sucessão vazia. Quando o ritmo se desdobra à nossa frente, algo passa com ele: nós mesmos. (PAZ, 1982:64)

Logo, é através do processo imagético, embalado pelo ritmo, que penetramos no plano do sagrado, que transcendemos para a outra margem. Essa outra margem é a do mundo imaginário, que é um mundo liberto do tempo e espaço profanos, onde nos transportamos devido à força da imaginação criadora a um mundo livre de percepções precipitadas e inquisitivas.

Paz (2012), ainda diz que o poema é concretizado a partir da palavra e é ela que se perpetua no tempo. Porém, há uma luta por transcendê-la e esta é manifestada através do poder imagético que o caráter simbólico da linguagem é capaz de despertar. Pensamos aqui em palavra a partir do que ele aponta:

As palavras no poema são pontes que nos levam a outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados inexprimíveis pela mera linguagem. Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, também, é outra coisa: imagem. (PAZ, 2012:30)

Segundo Octavio Paz, a imaginação consiste em atrair essa força poética e convertê-la em descarga de imagens, que têm como objetivo não facilitar a compreensão, mas particularizar a percepção do objeto, criando uma visão e não apenas um reconhecimento. A experiência poética é criação do homem pela imagem e pela linguagem, é o abrir das fontes do ser através do que há de mais puro e sublime: a vida. Por meio da fantasia, o ser humano consegue dar forma às coisas mais tênues e se autoafirmar enquanto ser no mundo.

1.2 O processo da imaginação criadora e o devaneio poético nos estudos do Imaginário

É o imaginário que permeia o universo criador do poeta. Por essas circunstâncias, o estudo de Gaston Bachelard é o de compor e opor uma epistemologia não-cartesiana, indo assim na direção do novo espírito científico contemporâneo. Dialogando com os grandes acontecimentos do seu tempo, ele próprio não traz necessariamente as novidades das descobertas, mas sim, a novidade de um método. Um método posto exatamente no eixo dos conhecimentos, um método onde o realismo e o racionalismo trocam entre si infinitos conselhos e onde demande atingir uma meta: a renovação em si dos seus objetos.

Segundo Basgalupp (2011), Gaston Bachelard iniciou os estudos acerca do

imaginário no início dos anos 40. Em suas primeiras obras, o fenomenólogo francês trabalhou com a ciência epistemológica, voltando-se mais para a consciência da racionalidade. Entretanto, cada vez mais atraído pelo imaginário poético, ampliou as análises para abarcar o processo de imaginação criadora, valorizando-a como uma forma de apreensão e recriação da realidade.

Assim, o estudioso une o estudo da consciência fenomenológica a uma psicologia voltada para o devaneio poético, que se configura no objeto de estudo da fenomenologia da alma, porque é nele que se liberam as imagens do poeta. Com isso, Bachelard aprofunda suas reflexões acerca da imaginação criadora, pensando assim, na consciência poética, porque passa a acreditar na inovação da linguagem pela poesia, enquanto a tradição filosófica racionalista prioriza a imaginação reprodutora.

A imaginação criadora se materializa e ganha sentido no devaneio, nessa extrema liberdade concedida ao devaneador. Para o filósofo da fenomenologia da imaginação, os devaneios foram os primeiros responsáveis por nossa liberdade na infância. Do mesmo modo, ainda hoje, é a partir do devaneio, proporcionado pelo poético, que somos seres livres, porque a maior liberdade concedida aos homens é a de sonhar.

Em *A poética do devaneio* (1996), o filósofo francês, volta-se para a fenomenologia da leitura poética. Em Bachelard, o devaneio proporcionado pelas imagens poéticas advém quando essas emergem na consciência como um produto do coração, da alma. Também retoma a discussão do estudo da imaginação poética a partir da fenomenologia, onde justifica e ensina o seu método investigativo. Conforme seu entendimento, o método fenomenológico conduz o pesquisador a uma comunicação com a consciência criadora do poeta, levando-o até as origens da imagem poética.

Para Bachelard (1996), imaginar sempre será mais que viver, porque envolve ensaiar diferentes modos de (re)viver, inventando e instaurando outras e muitas realidades, extraindo de nós uma força que nos faz plural. Força essa alimentada por um pensamento uno e dinâmico, onde razão e imaginação caracterizam-se como criadoras, ativas e realizadoras:

A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores. Não se analisa a familiaridade contando repetições. Às técnicas de

psicologia experimental mal conseguem examinar um estudo da imaginação considerada em seus valores criativos. Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então Memória e Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida. (BACHELARD, 1996: 99)

Assim, Bachelard (1996) contempla, as imagens, em sua independência da realidade que as sugeriu. Por sua natureza de nova criação, elas passam a formar outra realidade: a do mundo imaginário. Com isso, os poetas convidam o leitor a imaginar a infância perdida, ensinando “as audácias da memória”. É como se o devaneio voltado à infância devolvesse vida às vidas que não aconteceram – “o devaneio é uma mnemotécnica da imaginação” (BACHELARD, 1996:107).

Para o fenomenólogo, o imaginário é o mundo da liberdade, da poesia, do mito, do sonho. Em seu alicerce, o homem encontra uma consciência capaz de ampliar os limites que a realidade empírica lhe proporciona. Ao promover esse diálogo com a via do pensamento, a palavra poética revela ao homem outro mundo e, assim, possibilita-o de viver outros planos de existência e atingir o além de si mesmo, ir mais fundo no processo de (re)conhecimento.

Em sua criação poética, no nível da imaginação, percebemos visões de mundo voltadas a questões da temporalidade física, que buscam um sentido transcendente à realidade material. Por outro lado, traduzem as relações do homem com o plano transcendente, os mistérios que envolvem da vida e sua transformação ocasionada pelo tempo na busca de respostas e o desvelamento de verdades metafísicas que fundamentam o existir na busca de (re)criá-lo.

Nesse sentido, a poesia é o fio condutor das imagens e da imaginação. Ela suscita a tomada de consciência dos fenômenos que ocorrem na alma do poeta sonhador e ele, que está nessa condição, ao sonhar, oferece mundos que nascem de uma imagem cósmica elevada à potência máxima de exaltação e plenitude de duração.

Esta perspectiva do fenômeno da duração implica em concebê-la como uma construção artificial de nossas escolhas e não como um dado contínuo em um tempo (real) que flui uniformemente, mas percebê-lo repleto de possibilidades e descontínuo como ser, superando, assim, a visão bergsoniana² de que o presente é um simples produto do passado. A duração não é perceptível, mas as recordações

2 Henri Bergson faz, em sua obra, uma crítica às formas de determinismo e “coisificação” do homem.

que construímos do tempo que passou. É necessário destacar que a ideia de um tempo que flui indiferente às nossas percepções psíquicas não constituem a realidade. O tempo, quanto mais ocupado, dá-nos a impressão de ser curto, ou seja, a apreensão difere em como nós nos apropriamos dele. Assim, é mais correto falar em densidade e riqueza do que em duração:

Se, pois, a novidade é essencial ao devir, tem-se tudo para ganhar atribuindo-se essa novidade ao próprio Tempo: não é o ser que é novo num tempo uniforme, é no instante que, renovando-se, remete o ser à liberdade ou à oportunidade inicial do devir. Aliás, por seu ataque, o instante impõe-se prontamente, inteiramente; ele é o fator da síntese do ser. (BACHELARD, 2007:31)

Para o estudioso do Imaginário, Gilbert Durand, “a virtude essencial do símbolo é assegurar no seio do mistério pessoal a própria presença da transcendência” (DURAND, 1995:30). O imaginário, enraizado num sujeito complexo não redutível às suas percepções, não se desenvolve em torno de imagens livres, mas impõe-lhes uma lógica, uma estruturação, que faz do imaginário um “mundo” de representações. Ao imaginário é atribuído o conjunto de imagens e de relações de imagens que constituem o capital pensado do homo ‘sapiens’ - nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar todos os procedimentos do espírito humano.

Também para Durand (1995), dentro da perspectiva do imaginário é que os símbolos designam o processo geral de pensamento, simultaneamente indireto e concreto e que, por conseguinte, constitui o dado fundamental da consciência humana. Sendo assim, o autor falará em imaginário e não em simbolismo, porque o símbolo seria a maneira de expressar o imaginário. O símbolo é, para o crítico, como alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza desse significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível.

Segundo Bachelard, é pela imaginação que se dá forma às imagens, pois na fenomenologia do devaneio poético, qualquer imagem, por mais simples que seja, é capaz de revelar o mundo. E assim, o poeta utiliza-se desse pressuposto para fazer da poesia o ato de imaginar, onde tudo é possível como a pedra ser mole e água ser dura.

A imaginação, na fenomenologia bachelardiana, não é abandono às fantasias irrestritas e incontroláveis que encontra coerência no plano das imagens extraídas

da dinâmica que envolve o mundo. Sua proposta, então, é inverter ou substituir, diante do mundo, a percepção pela admiração. É detendo-se nos valores daquilo que se percebe que podemos ultrapassar o já percebido. Esse é o poder que permite a imaginação reencontrar e prolongar as forças que estão no mundo.

Para Bachelard, o devaneio poético é um fenômeno naturalmente transcendente, pertinente às crianças durante a infância e adormecido no ser humano durante a vida adulta. De acordo com sua teoria, o devaneio poético origina-se na alma e promove o reencontro do homem com a sua natureza infanto-primitiva. É, propriamente, um estado individual, único, subjetivo, ocorre no psiquismo humano através do sonho diurno que se diferencia do sonho noturno. É um despertar da consciência adormecida para os mistérios inexplicáveis e profundos do mundo interior e da vida, que se realiza por meio da solidão do ser. Dessa forma, o devaneio poético é um estado da alma sonhado pela imaginação, lembrado pelo devaneio e reanimado pela imaginação que ilustra as lembranças do artista e na poética de Quintana é exatamente isso que acontece.

1.3 Quintanar: criação e os *artífices* sobre o seu fazer poético

A obra de Mario Quintana registra uma significativa fortuna crítica entre livros, resenhas, teses de Doutorado, dissertações de Mestrado e artigos, nos quais são abordados muitos e diferentes aspectos da sua produção poética. Esses estudos, que vêm sendo publicados desde 1975, privilegiam diversas facetas da obra do autor: alguns versam sobre a representação do tempo e do espaço na sua poesia; outros, sobre as diferentes abordagens temáticas e os modos de composição adotados pelo poeta; e outros, ainda, estudam as recepções da obra de Quintana tanto no passado, quanto no presente.

Sabemos que Mario Quintana recusava-se a ser enquadrado em qualquer escola literária. Cronologicamente, poder-se-ia classificá-lo como pertencente ao terceiro tempo modernista. Herdou o sincretismo da “bela época”. Momento que confluíram as vertentes simbolista (pelo conteúdo) e parnasiana (pelo estilo).

A partir disso, faremos breves apontamentos sobre a temática norteadora da primeira produção de Quintana, especificamente as cinco primeiras obras.

Salientamos, ainda, que a obra *Canções*³ será tratada depois, tendo em vista que ela é a base deste estudo, sendo explorada no capítulo seguinte.

Uma característica importante nas obras de Quintana foi a exploração de múltiplos gêneros poéticos, pois entre eles encontramos sonetos, canções, quadras, poemas livres, aforismos poéticos, poemas em prosa, o que mostra um poeta cujo comprometimento foi marcado tanto com fazer revelar seu eu poético, quanto com a maneira pela qual ele se revela. Nunca, porém, se deixando marcar pela exploração exaustiva de uma forma poética em especial que o vinculasse a qualquer modismo, movimento ou estética literária.

Segundo Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, em “*A memória lírica de Mario Quintana*” (2006), o escritor fez questão de sublinhar o caráter eminentemente individual de sua poesia. Assim, em sua poética, disparou versos contrários à ideologia propagada na época. Despreocupado com a crítica acadêmica, escreveu, com grande apego ao coloquialismo, poemas e prosas a seu modo:

Quintana não desenvolveu, como esses poetas, uma poética crítica exterior a sua poesia. Suas reflexões críticas, uma das mais vastas da literatura brasileira, se fazem lírica e ironicamente no exterior de sua própria poesia e constituem um material importante para o exame dos quintanares e das linhas de força da modernidade literária. (YOKOZAWA, 2006:23)

Um dos pontos a ser ressaltados na obra de Mario Quintana é que, apesar de todo experimentalismo individual e mágico que a perpassa, há profunda ligação interna a que ela está submetida. Cada poema é partícula harmoniosa de um grande mosaico que é a obra de Quintana. Para Trevisan (2006):

[...] o mal de Quintana foi ser autêntico poeta, e – além disso – um poeta inteligente. A política de Quintana era a dos idealistas, a dos homens de boa vontade que sabem que a palavra pode ajudar a combater o Dragão da Maldade, mas não a matá-lo. (TREVISAN, 2006:20)

É notável que, mesmo ao utilizar formas clássicas como o soneto e o epigrama, o poeta tenta sempre infundir sua marca pessoal nos poemas. Quintana utiliza-se de temas universais e pontuais que pertencem a uma tradição lírica, como a infância, o tempo, o amor, a morte e a própria poesia. Também de recursos modernos como o verso livre e o poema em prosa, a indistinção entre temas poéticos e não poéticos, a vida e o cotidiano, a estetização da linguagem prosaica.

3 Serão analisadas as cinco primeiras obras do escritor Mario Quintana, sendo que o foco das análises se dará ao Livro *Canções* (1946), que é o objeto do nosso estudo.

Em relação à linguagem, o poeta gaúcho é bastante experimentador, o que o torna um inovador no sentido de desvendar o mistério da linguagem. Segundo Paulo Becker⁴ em *Mario Quintana as faces do feiticeiro* (1996), sua linguagem ajusta-se de forma exemplar à temática de seus poemas: coloquial ou purista, ele transita entre as mais variadas formas literárias da tradição clássica, sem deixar de criar poemas inovadores em verso livre ou em prosa:

Desde o primeiro livro, *A rua dos cataventos*, Quintana acusa a sua incomformidade com a sociedade em que vive. O poeta se considera um ser de exceção e procura companhia de outros seres socialmente excêntricos (como os loucos e as crianças) para formar junto com eles uma comunidade ideal. (BECKER, 1996:111)

Quintana é antes de mais nada um exímio inventor e produtor de formas verbais que está em constante experimentação com a linguagem. A produção que o poeta apresenta é bem diversificada. De acordo com Becker (1996):

[...] o verso pode ser metrificado ou livre, ou pode simplesmente não existir, assumindo o poema a forma exterior da prosa; a linguagem ora é elevada, ora beira a oralidade; o tom transita do lírico ao irônico às vezes de um verso para o seguinte, quando não é um mesmo verso que se apresenta tensionado entre ambos os tons; aspectos do cotidiano aparecem lado a lado com motivos poéticos consagrados; uma visão de mundo ingênua se alterna com a crítica social e, não raro, com o mais profundo ceticismo; o culto à poesia se defronta com sua negação. (BECKER, 1996:211).

A escritora Yokozawa defende o comprometimento da poesia de Mario Quintana com a sociedade, porque na construção da lírica quintaneana o poeta descobre valores humanos tornados inférteis e despercebidos pela estrutura da sociedade moderna. Mario Quintana tinha consciência de sua escrita e, por vezes, demonstra indiferença à crítica, criando versos de todas as maneiras. Segundo Yokozawa (2006):

Quintana escreve em uma época para qual a poesia pura existe apenas enquanto essência poética ideal, mas não subsiste no poema, objeto concreto impuro, que opõe, à inspiração a ao entusiasmo, a força lógica e racional da linguagem. Trata-se de uma época que desdenha a poesia pura, mas não a conquista da lírica moderna de ser a invenção da realidade. (YOKOZAWA, 2006:55)

O poeta Mario Quintana versa no gesto mais sublime e natural. A poesia flui

4 Em sua tese de Doutorado, intitulada *Os quintanares: uma poética da contradição* (1996), Paulo Becker analisa e interpreta os cinco primeiros livros de Quintana: *A rua dos cataventos* (1940), *Canções* (1946), *Sapato florido* (1948), *O aprendiz de feiticeiro* (1950) e *Espelho mágico* (1951), que posteriormente resultou no livro *Mario Quintana as faces do feiticeiro* (1996).

naturalmente e transcendentemente seja em verso ou em prosa, com ou sem métrica e rimas. Simplesmente ela acontece. Para Yokozawa (2006) ele escreve em um momento da modernidade literária em que, diferentemente dos simbolistas “que em uma sociedade que lhes é hostil, negam-se a mimetizar essa sociedade e se põem a perscrutar a realidade mais autêntica do eu profundo”. (YOKOZAWA, 2006:143).

Assim, o que importa é a poesia e sua qualidade poética; não interessando a que partido ou escola ela pertença, o objeto de desejo é a poesia. As convenções denotam, de certa maneira, uma dificuldade em ver o que ela realmente representa. Ademais, para Quintana, pertencer a determinado grupo limitaria a liberdade exigida pelo seu processo de criação. A poesia de Quintana é simples, como também é profunda; uma poesia que pode atingir a todos, sem distinção; por isso, “receitar Mario Quintana” é uma metáfora sobre a poesia e seu autor, que aqui compreende as peculiaridades do mundo cotidiano e as transforma em palavras mágicas, as quais denominamos poesia. Nas palavras de Trevisan, no livro *Mario Quintana Desconhecido* (2006):

Quintana sabia muito bem que, para tais admiradores, ser poeta era sinônimo de criatura exótica, inclassificável, uma ave de arribação que deu com os costados numa praça vizinha da residência deles, um pinguim que se desgarrou da Antártida, para ir curtir sua solidão – digamos – no estacionamento da Usina do Gasômetro. Devido a isso, Quintana empenhava-se em passar despercebido. (TREVISAN, 2006:86)

Ressaltamos a importância da lírica nas obras de Quintana, tendo em vista, mais adiante, a análise de poemas do livro *Canções* que refletem a poesia moderna. O que torna mais significativo e importante é que o próprio gênero lírico, sem pontos de conflito, será em sua linguagem o traço predominante de (re)construção do mundo (re)inventado. A poesia é, para Quintana, fonte de tormento e inspiração, um mal sagrado que o afasta do mundo, pois este mundo moderno e reificado ignora a existência tanto do poeta quanto da poesia:

É preciso ler tudo o que Quintana escreveu, com os subentendidos e, sobretudo, com os sobreentendidos. Ele é o poeta do antióbvio. Finge comprazer-se em obviedades – em lugares-comuns. O complexo mundo emocional do poeta, mundo submarino, exige escafandros, para que se possam identificar, lá no fundo, na luminosidade esmeraldina de suas águas, mas à sua maneira, um poeta não acessível aos leitores com pressa. (TREVISAN, 2006:55)

Na produção do poeta, os temas mais frequentes são: valorização da imaginação, o sonho, a fantasia, o devaneio, a morte, o encanto, o misticismo, a existência, a canção e a infância imaginada nos versos do poeta. As palavras mostram por si só o reconhecimento do seu papel perante o mundo: o que ele faz é (re)criar uma segunda natureza, um universo paralelo. O ato de criação não se limita a mostrar e a chamar a atenção dos homens para o mundo em que vivem, mas colocá-los diante ao espelho da vida, o tempo:

A maneira de protestar de Quintana era outra. Não a de atacar o que todo mundo via, mas de solapar o que ninguém via, a mina escondida, a ganda envolta num lenço perfumado. Por isso, sua poesia social é de outro tipo: uma poesia que a gente percebe depois de a ter engolido. (TREVISAN, 2010:27).

A poesia de Quintana é a humanidade posta em verso. Por isso seu humor não apresenta o traço racional, intelectualizado, mas aproxima-se de uma visão intimista do mundo, não distanciada da que teria o homem comum:

Sua poesia-humor visa a “anestesiá-lo” o leitor, a fim de que possa ser submetido a uma cirurgia invasiva. O resultado é a *cura* do leitor. Para que tal objetivo se cumpra, todos os recursos de subversão formal, de surrealismo são bons. (TREVISAN, 2010:63).

Embora haja livros nos quais os gêneros se misturam, da bibliografia quintanar fazem parte obras inteiramente compostas de sonetos como é o caso de *A rua dos cataventos* (1940), de canções como *Canções* (1946), e marcas de poemas surrealistas como *O aprendiz de feiticeiro* (1950).

A primeira obra de Quintana, *A Rua dos Cataventos*, publicada em 1940, compõe-se de sonetos, forma considerada passadista e praticamente abolida pelo movimento de 1922. A imaginação, intrinsecamente ligada ao fluir contínuo do tempo, é o recurso utilizado pelo eu-lírico para sustentar um passado regado de experiências prazerosas: metáfora do paraíso perdido. Negando e rechaçando o presente, o tempo do mal-estar, o sujeito lírico quintaneano volta-se para o passado, que emerge no viés da imaginação e do íntimo do ser, para um tempo primordial em que sua relação com o mundo era harmoniosa e plena. E esse tempo é representado, quase sempre, pela infância, celebrada com um olhar saudosista e melancólico, uma vez que, embora persista no sujeito adulto, pode ser resgatada, revivida. Resta ao eu-poético somente lembrar, reviver com as lembranças, as

experiências de outrora conservadas na memória. O soneto VIII é ilustrativo desses aspectos:

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

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

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

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

(Quintana, 2006b:26)

O poema inicia dando ênfase na recordação, colocando as lembranças da infância acima de qualquer outro fenômeno: “Recordo ainda... E nada mais me importa...”. O poema é construído num jogo dialético de oposições entre o passado e o presente, entre a criança e o adulto, na reflexão do tempo, de forma que a síntese final é estabelecida com a fusão das duas idades: “Sou um pobre menino... acreditai... / Que envelheceu, um dia, de repente!...”. O eu-lírico continua menino, apesar das transformações impressas pelo tempo cronológico, apesar das experiências acumuladas ao longo de sua caminhada existencial. A negação da passagem de tempo transcorrido é recorrente ao longo do texto e evidencia o apego do eu-lírico a essa fase que não se esvaiu de sua vida; a criança continua vivendo no adulto melancólico.

Essa existência concomitante de diversas idades presente na poética de Quintana é muito evidente no poema supramencionado e é analisada por Solange Yokozawa em *A memória lírica de Mario Quintana* (2006). Conforme observação da estudiosa, nos quintanares, “eus” diversos se sucedem no tempo, “o eu é eternamente outro, mas todos os ‘eus’ de tempos idos coexistem no eu atual” (Yokozawa, 2006:233). Essa coexistência de idades, ou seja, essa aspiração por

uma síntese integrativa é analisada pela autora como uma forma de negação da modernidade em que se almeja a cessação da transitoriedade do tempo e a invalidação da morte, negando-a até o fim de sua existência.

Ainda segundo Yokozawa há o encontro entre o artista e a sociedade, entre o poeta e o tempo presente; um desajuste entre o artista e o seu meio. “O artista não está desafinado apenas com os valores burgueses, mas com o tempo coevo, porque este, assinalado pela desesperança, substitui o tempo mágico e alegre da infância” (Yokozawa, 2006:135). E, dessa vontade de recuperação do tempo feliz, o eu-lírico funde os tempos para preservar o que já se fora, tendo a imaginação como sua grande aliada, na (re)criação de suas recordações.

Em seu terceiro livro, *Sapato Florido* (1948), Quintana inova na forma de escrever sua poesia, com poemas em prosa e sem rima, mas também com a lírica baseada na reflexão existencial do cotidiano e marcada pela ironia. Em *O poema* (2005f: 63), de *Sapato Florido*, confirma-se a relação da poesia de Quintana com o “frêmito e o mistério da vida”. Um pequenino ser, “uma formiguinha”, torna-se casualmente o tema central do texto. Depois de sua presença a passear na página em branco não haveria mais sentido escrever, pois a beleza já tinha se feito, vivamente expressa. Para Becker (1996):

[...] apesar do abandono do verso, o livro prolonga, em grande parte, os eixos temáticos dos livros anteriores, e sequer o eu lírico que se deixa entrever através desses textos apresenta uma transformação maior. O poeta coloca apenas uma máscara nova para continuar a cantar a vida exterior, a falar da infância, do amor, do tempo, da morte, da poesia e, eventualmente, para dar a conhecer suas feridas, suas dores mais profundas... (BECKER, 1996:101).

O *Aprendiz de Feiticeiro* é a quarta obra da carreira literária de Mario Quintana, publicada em 1950. Nela, Quintana exercita o livre trânsito pelo verso livre e metrificado, pela realidade cotidiana e pela imagem da fantasia, pela alegria dos versos iluminados e coloridos e também por aqueles que revelam o lado sombrio de sua personalidade lírica.

Alguns textos dessa obra parecem levar ao extremo a ideia de que a poesia deve ser pura imagem da fantasia, pura sugestão. Torna-se impossível ao leitor relacioná-los à lógica do mundo sensível, pois esses poemas parecem procurar reduzir ao mínimo possível a sua função de referencialidade:

Sempre

Jamais se saberá com que meticoloso cuidado
Veio o Todo e apagou o vestígio de Tudo
E
Quando nem mais suspiros havia
Ele surgiu de um salto
Vendendo súbitos espanadores de todas as cores!”

(Quintana, Aprendiz de Feiticeiro, 2005e:34)

Mesmo que textos como esse façam uso de um vocabulário simples, cotidiano, o sentido de suas palavras não é facilmente apreensível e os versos revestem-se de um caráter insólito, misterioso. Se as frases poéticas apresentam-se em uma ordem convencional, isso não as torna, porém, mais claras e unívocas. Outros elementos ainda colaboram para o hermetismo do texto, como a presença dos pronomes indefinidos “Todo” e “Tudo”, marcados por iniciais maiúsculas, num sinal de que pertencem à verdade da arte, à instância supra-real. Nela, concreto e abstrato se misturam, natural e sobrenatural podem coexistir. Para Trevisan (2010):

A poesia constitui, para Quintana, um refúgio diante da ameaça de desumanização inerente à civilização técnica. Com suas imagens, seus mitos, suas fórmulas mágicas, a poesia intenta a construção de um espaço humanamente habitável, uma espécie de lar imaginário. (TREVISAN, 2010:63).

Elementos indefinidos são fundamentais na estrutura do poema, mas sua identidade permanece indecifrável ao leitor. Este ainda se depara com um “E” sozinho no verso central, o qual não parece exercer simplesmente sua função convencional de união e acréscimo de ideias, mas serve como um elemento de divisão, separando o texto em duas metades, duas verdades. Isso se justifica se considerarmos que a segunda parte contém um sentido de movimento, cor e alegria, em oposição ao sentido de destruição e ao silêncio misterioso que emanam dos primeiros versos.

De acordo com Yokozawa (2006:43), “O poeta se comporta como se a observação do mundo o cansasse, buscando conforto de sonhos amenos”. Vemos que a linguagem poética convencional é subvertida, assim como o sentido de realidade.

Publicado em 1951, *Espelho Mágico*, traz uma novidade poética. O livro é composto por 111 quartetos no formato epigramático, ao estilo de máximas ou provérbios, repletos do humor, o que é característico do poeta. Nessa obra, mais uma vez, é notável a liberdade formal de Quintana. E, o mais notório, é que o

tratamento dado a esses quartetos depura qualquer tipo de sentimentalismo e revela um eu-lírico cético que diz muito mais pelas entrelinhas e pelos silêncios dos quartetos, tão sintética e rigidamente construídos, não abrindo espaços para as frases feitas comuns a esse gênero. Segundo Becker:

O quarteto que abre *Espelho mágico*, intitulado “Da observação” aconselha o leitor a não se aborrecer com as atitudes maldosas dos outros, e convida-o a observar as pessoas de forma desapaixonada, pois tal atitude, além de neutralizar a maldade que subjaz às ações alheias, permite a percepção do mundo como espetáculo. (BECKER, 1996:134)

O afastamento da realidade concreta por parte de uma lírica calcada na imaginação, por exemplo, pode ser um indício da rejeição a um contexto histórico-social hostil. A busca da expressão inconsciente e da realidade onírica era um sintoma de que os artistas consideravam o inconsciente um refúgio intocado pela brutalidade que se manifestava no mundo exterior.

1.4 No embalo de *Canções*

Após estreitar com sonetos em *A Rua dos Cataventos* (1940), seis anos depois Quintana publica *Canções* (1946), composto de poemas em versos livres e uma maior liberdade formal em relação aos sonetos. Percebemos, nesse livro, como o lirismo é permeado de naturalidade, simplicidade, imaginação, emoção e subjetividade.

Em *Canções*, na abertura da obra, reeditada pela editora Globo, em 2005, há um comentário de Gilda Neves da Silva Bittencourt, que diz: “o poeta gaúcho deixa-se levar mais ao sabor do próprio poema, permitindo que ele o conduza pelos caminhos da sonoridade e da dança, explorando inclusive o espaço gráfico e desligando-se do conteúdo significativo em favor do elemento sonoro dos versos” (2005b:8).

A autora também declara que os temas relativos à morte e à passagem do tempo constituem recorrência nessa obra; no entanto, acentua que a ideia da morte não se refere a algo funesto, mas a uma “passagem para uma dimensão melhor” (2005b:18). Assim, o tempo, segundo Bittencourt, aparece ou como uma “tentativa de recuperar o passado distante e feliz” (2005b:18), ou, ainda, como irreversível e efêmero. Para Gilda o poeta propõe a ideia de que o tempo perdido não voltará e

que a vida deve ser vivida na sua plenitude, pois a mesma é passageira e que os momentos, sendo únicos, não se repetirão.

Em *Canções*, as coisas assumem uma nitidez de contornos como se brotassem da existência inanimada e ganhassem cor, textura, imagem e vida. Todos esses recursos traduzem a necessidade de criar um universo exclusivo em íntima consonância como seu interior. Por isso a "cidade", por exemplo, é lugar de refúgio, domínio da intimidade, no qual cada elemento se organiza no cenário já conhecido:

Canção do primeiro do ano

"Ó banho de luz, tão puro,
Na paisagem familiar:
Meu chão, meu poste, meu muro,
Meu telhado e a minha nuvem,
Tudo bem no seu lugar."

(Quintana, 2005b:63)

A arte e a constância desses poemas em prosa no conjunto da obra de Quintana farão com que sejam reconhecidos no universo da literatura brasileira como textos de linguagem simples, clara, que falam de sentimentos e fazem alusões ao cotidiano, com paisagens amenas, afetivamente coloridas em tons iluminados e vivos. Ao lado da nostalgia há também em Quintanares uma perspectiva, menos frequente, mas não menos importante, de vivência plena do mundo contemporâneo, moderno. O que não implica necessariamente uma situação de louvação do momento presente. Para Trevisan (2010):

Os críticos ideologizados logo concluíram que o poeta era um "alienado", mas sabiam eles que a *alienação* não era mais do que a pretensão de intelectuais enfatuados, que pretendiam ditar leis aos sentimentos e às emoções. Na realidade, quando alguém hoje lê Quintana, sem preconceito, com os olhos limpos pelo colírio das desilusões políticas, percebe que o poeta era mais corrosivo do que a maioria dos autores "engajados" (TREVISAN, 2010:36).

Notamos na sustentação do imaginário um importante papel que desencadeia o ato libertador da descoberta do próprio, isto é, através da imaginação o poeta abre a percepção de novas realidades, dotadas de mágicas e líricas feições, ou contradições onde não mais as amarras do mundo real possam prender-se ao nascedouro da criação. Essa relação da arte com a realidade, segundo Yokozawa,

se expressa com algumas suspeitas, principalmente na postura dos artistas modernos, já que estes irão encarar o efeito lógico, científico, como algo desfavorável para a concepção do mundo sensível, haverá:

A desconfiança dos modernos para com a observação direta da realidade, ou melhor, daquela realidade epidérmica forjada pelo senso comum, daquela realidade tecnicista, de um racionalismo cientificista, que tende a denegrir ou extinguir o sonho, a fantasia, a arte enfim (YOKOZAWA, 2006:48).

Outro elemento importante em *Canções* é a sua ligação com a música, como percebemos já no título. Encontramos, assim, nos temas do livro uma tentativa de Quintana de reaproximação da poesia com o seu passado primitivo, da mesma maneira que o romantismo também intentava esse retorno. De acordo com Becker (1996):

[...] por reconhecerem na música a arte por excelência, já que ela permite a livre expressão de todos os sentimentos, os românticos conferiam um tratamento mais musical ao verso, desvencilhando-o da rigidez do metro clássico. Estes dois elementos, a valorização das formas artísticas populares e a exploração da musicalidade do verso, colaboram para formar o aspecto geral de *Canções* (BECKER, 1996:63)

Ao propor essa ligação com a música em *Canções*, Quintana se utilizará de maneira especial do ritmo nos versos. Este vai ser um elemento importante dentro de toda a obra do poeta gaúcho, mas essencial neste livro e o ritmo da poesia está estritamente ligado ao tempo. Observa Paz (1984) que, após o cristianismo, rompemos com todas as concepções circulares do tempo primitivo para adotar a concepção cristã linear e irreversível.

Para a sociedade primitiva, as variações do tempo não são consideradas benéficas, pelo contrário, são nefastas, porque é o passado que deve servir de modelo para o presente e o futuro, as ações dessa sociedade são baseadas nas ações imemoriais de seus antepassados.

Não há espaço para mudanças, pois “o passado dos primitivos, sempre imóvel e sempre presente, se desprende em círculos e em espirais: as idades do mundo. [...] O passado se anima, é a semente primordial que germina, cresce, definha e morre – para de novo renascer.” (PAZ, 1984:27). Desse modo, pensamos que Quintana adota no poema o tempo cíclico do mundo primitivo.

Assim, do ponto de vista inicial, que coloca a imaginação criativa como o

centro da poética quintaneana, iremos analisar, a partir de agora, poemas que revelam o conflito existencial ocasionado pela passagem do tempo, na obra *Canções*. Entender como o imaginário pode revelar uma relação conflituosa entre eu-lírico e vida. Da mesma forma, pretendemos estabelecer uma relação entre os momentos em que a voz lírica manifesta temor a um passado distante mas que está presente (re)inventada no hoje e no futuro próximo.

2 “A VIDA ASSIM, JAMAIS CANSA...”: O PERCORRER DO SUJEITO POÉTICO EM CANÇÕES, DE MARIO QUINTANA

Na obra *Canções*, o tempo é percebido como uma passagem transitória do ser humano e transmuta-se em vários sentimentos que são percebidos pelo eu-lírico e concretizados na poesia. Assim, o poema surge como uma observação sensível e distanciada do ser ou do objeto contemplado, sobretudo do invisível ou das imagens de sonho e desejo presentes no imaginário do sujeito lírico.

A imaginação é o recipiente em que estão trancafiadas as mais diversas sensações, os mais diferentes pensamentos, os mais contraditórios prazeres, os mais ocultos desejos. Por meio dela, o sujeito poético presentifica e eterniza o passado que se encontra preso em suas recordações e, muitas vezes, o (re)cria.

É pertinente notar a preocupação do poeta na escolha da palavra mais adequada no que diz respeito à criação do ritmo e de imagens poéticas. Muitas vezes, é através do uso de anáforas e repetições que se estabelece um efeito sonoro desejado e que torna possível um sentido que ultrapassa a significação real da palavra. É esse “ultrapassar” os limites usuais da palavra o responsável pelo caráter poético do texto, e é nele que reside a alma da poesia:

Canção da Ruazinha Desconhecida

Ruazinha que eu conheço apenas
Da esquina onde ela principia...

Ruazinha perdida, perdida...
Ruazinha onde Marta fia...

Ruazinha em que eu penso as vezes
Como quem pensa numa outra vida...

E para onde hei de mudar-me, um dia,
Quando tudo estiver perdido...

Ruazinha da quieta vida...

Tristonha... tristonha...

Ruazinha onde Marta fia
e onde Maria, na janela, sonha...

(Quintana, 2005b:57)

Considera-se este cruzamento conceitual como uma provável leitura dos sentimentos oníricos e fantásticos, carregados de simbolismo, e muitos deles associados diretamente ao espaço infantil. Espaço uno e indivisível. Portanto, é preciso compreender essa problemática existencial e suas representações na poética de Mario Quintana e especificamente em *Canções*, como notamos no poema abaixo:

Canção de Inverno

"Pinhão quentinho!
Quentinho o pinhão!"
(E tu bem juntinho
Do meu coração...)

(Quintana, 2005b:44)

Toda a nossa infância está em uma mudança na imaginação. A alma humana traz impresso um núcleo infantil, oculta para outros olhos, mas viva e pronta para alçar voo através de um devaneio, ou disfarçada em histórias por nós contadas. Para Bachelard:

Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda. (BACHELARD, 1996:95).

Também de acordo com o autor, “a lembrança pura só pode ser reencontrada no devaneio” (BACHELARD, 1996:110). Logo, a infância é um estágio da vida, no qual se pode conhecer a solidão e o silêncio, elementos estes que ajudam na descida ao fundo de nós mesmos, em “nossa vida primitiva”. Nesse momento, a criança também pode conhecer a infelicidade pelos interditos dos adultos, visto que nos primeiros anos:

A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. (BACHELARD, 1996:94)

Assim, em *Canções*, a palavra é transmutada em imagem e dessa maneira, figuras como catavento, amigo, casa, vento, nuvens, pezinhos, florzinha, dia, noite, estrela, céu, etc.; tornam-se elementos representativos que constroem o universo do sujeito poético. As imagens que compõem essa obra servem não só para dar sentido a mesma, mas para tentar compreender questões referentes ao existencial humano, conduzindo-nos pelos caminhos da sonoridade e da dança, além de explorar o espaço gráfico e revelar através do seu olhar diante da mudança, que o real e o imaginário se confundem:

Canção Azul

Triste, Poeta, triste a florzinha azul que sem querer
[pisaste no teu caminho...
Miosótis disseste, inclinado um instante sobre ela.
E ela acabou de morrer, aos poucos, dentre a relva
[úmida.
Sem nunca ter sabido que se chamava miosótis.
Nem queria impregnar, com o seu triste encanto,
O teu poema daquele dia...

(Quintana, 2005b:30)

Verificamos que a construção poética nada mais é do que a harmonia entre o sujeito poético e a imaginação simbólica por ele construída através do devaneio. Em tal processo, o principal poder é o uso consciente da linguagem literária, proporcionada pela sensibilidade do artista e sua capacidade de acreditar que a imaginação, em todas as suas acepções, é um poderoso instrumento de criação e reflexão, que (re)cria e (re)inventa os espaços (temporais) inúmeras vezes.

No sobrepasso do sujeito poético dessa obra, a infância pode ser entendida como um mundo à parte, fora do fluxo temporal de vida, como uma forma de prevalecer as sensações acima da consciência. Entretanto, para alcançar esse espaço pleno/livre, o sujeito lírico vai passar antes por dois momentos: medo e esperança.

2.1 “Que tudo é nuvem que tudo é vento”: o medo diante da passagem do tempo

O medo é uma sensação que proporciona no ser humano, muitas vezes, um estado de alerta demonstrado pelo receio de fazer ou enfrentar alguma situação nova ou diferente, geralmente por se sentir ameaçado, tanto física quanto psicologicamente. Em *Canções*, percebemos tal sentimento como algo desconhecido e destacamos as atitudes do sujeito poético diante das incógnitas da existência humana, sobretudo a vida e a morte.

Nesse enfrentamento, o sujeito poético busca por uma fuga dessa condição. Na ansiedade, o indivíduo teme antecipadamente o encontro com a situação ou objeto que possa lhe causar algum mal, nesse caso a passagem inevitável do tempo, a finitude. Sendo assim, é possível destacar a percepção que anteriormente gerava a resposta de alerta no eu-lírico para uma reação mais equilibrada. Como veremos no poema a seguir:

Canção de nuvem e vento

1. Medo da nuvem
2. Medo Medo
3. Medo da nuvem que vai crescendo
4. Que vai se abrindo
5. Que não se sabe
6. O que vai saindo
7. Medo da nuvem Nuvem Nuvem
8. Medo do vento
9. Medo Medo
10. Medo do vento que vai ventando
11. Que vai falando
12. Que não se sabe
13. O que vai dizendo
14. Medo do vento Vento Vento
15. Medo do gesto
16. Mudo
17. Medo da fala
18. Surda
19. Que vai movendo
20. Que vai dizendo
21. Que não se sabe...
22. Que bem se sabe
23. Que tudo é nuvem que tudo é vento
24. Nuvem e vento Vento Vento!

(Quintana, 2005b:35)

O poema é puro movimento: tanto seu aspecto sonoro (métrica, ritmo

obsessivo das anáforas), quanto semântico (incluindo os tempos verbais), assim como a disposição dos versos no espaço da página, mimetizam a movimentação das nuvens sob a ação do vento quando se anuncia uma tempestade. Como diz o dito popular “Depois de toda a tempestade vem a calmaria”, será através dessa passagem de fluxo temporal, a qual está representada pelas imagens da nuvem e vento que o sujeito lírico perceberá a condição de mudança, caracterizando uma transformação diante do que, até então, era desconhecido. Como percebemos no trecho abaixo:

11. Que vai falando
12. Que não se sabe
13. O que vai dizendo
14. Medo do vento Vento Vento

Também, no poema, a musicalidade funciona como um recurso encantatório que não nega o aspecto assustador da tempestade, porém ameniza os efeitos do medo, mostrando que, assim como a tempestade, as coisas que nos apresentam ameaçadoras são passageiras. O medo de que trata o poema é real, mas as três últimas estrofes são alentadoras, porque assim como a nuvem e o vento formam a tempestade e que condicionam o medo, ambos, tempestade e medo, também passam:

22. Que bem se sabe...
23. Que tudo é nuvem que tudo é vento
24. Nuvem e vento Vento Vento!

Esses versos polimétricos chamam-se canção por conta do jogo anafórico, da base rítmica tetrassilábica, dos gerúndios sustentando um sistema de rimas monocórdio e que simulam o movimento do vento. O vocabulário seletivo, recorrente e aliterante estabiliza um texto compacto, intrigante e movente. A repetição exaustiva do vocábulo “medo” reforça o pânico de tudo que é novo, desconhecido. Relacionado ao receio de crescer e desbravar o desconhecido com as próprias pernas, exemplificado no excerto abaixo:

1. Medo da nuvem
2. Medo Medo
 (...)
7. Medo da nuvem Nuvem Nuvem
8. Medo do vento
9. Medo Medo

No que concerne à estrutura aparente, o poema apresenta 24 versos, irregularmente metrificados. Com isso, os efeitos que dão forma à sonoridade das palavras que constituem o ritmo são constituídos através das assonâncias e das aliterações, características baseadas na teoria de Maurice Grammont apud *O estudo analítico do poema* (1996), de Antonio Candido.

Em “Canção de nuvem e vento” destacamos a utilização dos sons da oclusiva surda /t/, mais forte, e da oclusiva sonora /d/ que indicam a batida, o choque, o movimento, o barulho da tempestade passando, assim como os ponteiros do relógio. Estes marcam a passagem do tempo e reforçam a ideia de ruído seco e repetido.

A aliteração da fricativa /v/ reforçado pela repetição intensa da palavra vento, sugere o movimento do mesmo. Com isso, o torna exaustivo e assustador, porque os barulhos causados pela ventania e o que pode acontecer na sua passagem permeiam o imaginário infantil. Também a aliteração das consoantes nasais /m/ e /n/ enfatizam o sentimento de revolta, porque estes sons são próprios para exprimir o desprezo e o asco. A assonância das vogais /e/ e /o/, marcam o movimento forte dos sons, dentro de uma nebulosidade sombria que amedrontam e ampliam o sentimento transitório do medo com o qual o sujeito lírico defronta-se na busca pela libertação:

10. Medo do vento que vai ventando

No campo lexical, a utilização dos verbos no gerúndio: “crescendo” (v.3), “abrindo” (v.4), “saindo” (v.6), “ventando” (v. 10), “falando” (v.11), “dizendo” (v.s. 13 e 20) e “movendo” (v.19) indicam o tempo que não acaba, cuja principal característica é indicar uma ação contínua, que está, esteve ou estará em andamento, ou seja, um processo não finalizado. Percebemos, então, que o sujeito lírico encontra-se desamparado diante dessa transitoriedade, desse sentimento de inutilidade de não conseguir mudar esse momento.

Ainda em relação ao poema, notamos que a partir do décimo verso, o vocábulo “vento” assume um caráter metafórico, envolvendo tudo ao seu redor, amplia sua força; deixa de ser o “vento”, para ser, quem sabe, “a ventania” do cotidiano, da sociedade muda e surda que envolve o sujeito lírico:

10. Medo do vento que vai ventando
11. Que vai falando
12. Que não se sabe
13. O que vai dizendo

14. Medo do vento Vento Vento
15. Medo do gesto
16. Mudo
17. Medo da fala
18. Surda
19. Que vai movendo
20. Que vai dizendo
21. Que não se sabe...
22. Que bem se sabe
23. Que tudo é nuvem que tudo é vento
24. Nuvem e vento Vento Vento!

Já no nível sintático, a utilização das palavras “mudo” e “surda”, indicam a inutilidade do sujeito lírico que não consegue estancar esse fluxo temporal e a condição de passagem do tempo, o movimento em consequência do vento. Dessa forma, há alternância entre o medo e a aceitação. Assim, o desejo em falar tem dificuldade em esconder-se, em mascarar-se, em esperar. Para Bachelard (2001:250), “a linguagem constituída é também uma censura nervosa que, sem cessar, mantém em suas normas esclerosadas ressonâncias às cordas vocais”. Tais condições estão presentes no sentimento de um sujeito poético frente à vida e suas manifestações. Para o fenomenólogo (2001):

Antes de qualquer ação, o homem tem necessidade de dizer a si mesmo, no silêncio do seu ser, aquilo que ele *quer* tornar-se; tem necessidade de *provar* e de *cantar* para si mesmo o seu próprio dever. Tal é a função voluntária da poesia. A poesia *voluntária* deve, pois, ser posta em relação com a tenacidade e a coragem do ser silencioso. (BACHELARD, 2001:251 e 252)

Percebemos também o contraste existente entre o mudo (calar) e o vento (soprar), que é manifestado pelo sujeito lírico. Ao mesmo tempo em que ele sente a necessidade de gritar que não aceita essa condição, cala-se perante a sua inutilidade frente à força esmagadora do tempo. Para isso, a simbologia do vento, no poema, remete a infinitas sensações e diversas reações que do tempo podem transcorrer. Como sinônimo de sopro, pode ser a forma como o sujeito lírico encontrou de modificar o fluxo temporal da existência humana. O vento sopra, empurra, castiga. São instrumentos da transformação, da força divina. É inquietante e quando aparece nos sonhos revela que algo importante está para acontecer, que uma mudança ocorrerá. Para Bachelard (2001):

As relações do vento e do sopro mereceriam um longo estudo. Encontraríamos aí essa fisiologia aérea tão relevante no pensamento

indiano. Os exercícios respiratórios adquirem nele, como se sabe, um valor moral. São verdadeiros ritos que põem em relação o homem e o universo. O vento, para o mundo, e o sopro, para o homem, manifestam “a expansão das coisas infinitas”. (BACHELARD, 2001:243)

A nuvem é nebulosidade, algo confuso e indefinido, tempestuosa. Sua forma de natureza irregular, instável e, muitas vezes, turva reafirma esse simbolismo de coisa oculta ou mal definida, por terminar. No poema, também podem representar o prenúncio de um período acalentador pelo qual o sujeito lírico irá passar.

O poema a seguir, “Canção de Garoa”, possui também um tom melancólico e reforça a ideia de sofrimento perante o fluir temporal. Aqui, marcado pela batida do relógio e o retrato na parede:

Canção de Garoa

PARA TELMO VERGARA

- 1.Em cima do meu telhado,
- 2.Pirulin lulin lulin,
- 3.Um anjo, todo molhado,
- 4.Soluça no seu flautim.

- 5.O relógio vai bater:
- 6.As molas rangem sem fim.
- 7.O retrato na parede
- 8.Fica olhando para mim.

- 9.E chove sem saber por quê...
- 10.E tudo foi sempre assim!
- 11.Parece que vou sofrer:
- 12.Pirulin lulin lulin...

(Quintana, 2005b:37)

A garoa do título já sugere a instabilidade das coisas. O poeta utiliza onomatopéias para representar a chuva. A delicadeza com que retrata o anjo molhado em seu telhado não ameniza a situação da passagem do tempo, conotada pelo anjo (v.3) que toca o seu flautim (v. 4) a soluçar.

Observamos na segunda estrofe do poema, na figura do relógio (v.5), que este presentifica o fluir temporal, as indagações do sujeito lírico. Este reforça a ideia de objeto que age de forma contrária ao homem, porque contabiliza o tempo e cada segundo que passa não voltará. As molas a ranger sugerem as dificuldades da vida que se arrastam interminavelmente, como o relógio, que em algum momento vai

bater, anunciando a passagem do tempo e a falta de solução para os seus problemas. Há uma cadência de monotonia a embalar, em um ritmo constante, a ausência de mudanças.

A figura do retrato (v.7) na parede a olhar para o eu poético atribui ao inanimado a possibilidade de buscar e de estabelecer uma provável relação entre presente e passado. O retrato, aqui, é símile à imagem do espelho utilizada, muitas vezes por Quintana, em outros poemas. Essa imagem faz um tipo de conexão entre o mundo do sujeito lírico e a possibilidade de sua finitude. Geralmente, a imagem do espelho sugere aquilo que é desconhecido aos olhos e pressupõe uma forma de transcendência para outro plano.

Ao mesmo tempo em que tem consciência do sofrimento que virá, ironiza a situação da dor quando usa a mesma onomatopeia referida no primeiro verso, como a terminar, com aparente brincadeira, a seriedade da condição da vida humana. Os símbolos mencionados, “telhado” (v.1) e “anjo” (v.3), pertencem ao elemento “ar” que, potencialmente, poderiam proporcionar alguma solução ao problema existencial do poeta. Menciona Bachelard (2001: 66) que “para a imaginação dinâmica, o primeiro ser que voa num sonho é o próprio sonhador”. Entretanto, aqui, não percebemos esse dinamismo do sujeito lírico, o qual constata a plenitude da passagem do tempo e a fugacidade da vida. Ele ainda retoma o tom de uma entristecida brincadeira com que se deve usufruir o viver. “Pirulin, lulin, lulin...” (v.12).

Trevisan (2006), ao analisar “Canção da garoa” afirma que:

O tom poético é levíssimo. A dimensão subliminal da composição, porém, não tem nada disso: reporta-se ao tempo (o relógio, as molas que rangem), à corrosividade do tempo que despoja as pessoas do vigor e da beleza (retrato na parede/fica olhando para mim) e, principalmente, à monotonia do tempo, quando se descolorem as paixões e emerge a ponta do espinho (parece que vou sofrer)... (TREVISAN, 2006, p.115-116).

As rimas em /i/ nasalado “flautim” (v.4), “fim” (v.6), “mim” (v.8) e “assim” (v.10) representam a dor, o desprezo e a ironia e auxiliam a onomatopeia da flauta a criar essa atmosfera de melancolia, soando como notas soltas do soluçar do anjo. Através de recursos lúdicos o poeta faz uma tentativa de reaproximação entre poesia e música.

Uma primeira leitura de “Canção de garoa” nos remete às cantigas populares cheias de jogos sonoros, principalmente por causa da onomatopeia da flauta que em

um primeiro momento, nos parece pueril. Isso acontece porque na primeira estrofe a atmosfera triste é apenas insinuada, fazendo com que o leitor espere por uma temática semelhante às cantigas infantis nas estrofes seguintes, o que não ocorre segundo Becker (1996, p.73), por que:

Ao dispensar um tratamento literário às formas da cantiga e do acalanto, Quintana retira-lhes a ingenuidade e a espontaneidade características da poesia popular para crianças, ao mesmo tempo que lhes confere uma complexidade de sentidos que não possuíam anteriormente, e que extrapola o universo infantil. (BECKER, 1996:73)

As imagens presentes no poema são ricas em significação. O “telhado” (v.1) para Chevallier e Gheerbrant (2006:873) representa a proteção de um segredo e, noturnamente, o fechamento espiritual e às forças evolutivas. Aqui, o segredo, está relacionado à melancolia, ao medo e a todos os sentimentos que castigam o sujeito poético, em virtude do fluir temporal. A chuva, subjetiva no poema, tem significado de graça e sabedoria. É filha das nuvens pesadas e da tempestade porque reúne os símbolos do fogo (relâmpago) e da água. Assim, o poema anterior, “Canção de nuvem e vento”, o qual apresentou os temores e anseios do sujeito lírico, através da tormenta existencial que o mesmo enfrentava, agora, a mesma nuvem traz a chuva, para reforçar a tormenta no sujeito poético de *Canções*.

O eu poético percebe que é inútil lutar contra o tempo, tendo em vista que, ele passará, querendo ou não. Ele percebe que, como diz Bachelard (1996:126), “O devaneio verdadeiro não poderia ser ranzinza; o devaneio voltado para a infância, o mais doce de nossos devaneios, deve dar-nos paz”.

Para Bachelard (2001) um objeto pode mudar de sentido e de aspecto conforme a chama poética que o atinge, o consome ou poupa. Assim, para o crítico, todo o universo se regula segundo a vontade do sonhador e o devaneio nos conduz a um estado de contemplação que resulta em algum modo de representação. Ao pensar sobre os espaços de sonho e repouso, os pedaços de sonho como fragmentos de espaço onírico que, após a dinâmica de nossa vida noturna, reencontramos ao chegar do dia. Bachelard disserta a respeito das transformações que fazem desse espaço o lugar dos movimentos imaginados. É isso o que perceberemos no poema a seguir:

Canção da janela aberta

1. Passa nuvem, passa estrela,
2. Passa a lua na janela...

3. Sem mais cuidados na terra,
4. Preguei meus olhos no Céu.

5. E o meu quarto, pela noite
6. Imensa e triste, navega...

7. Deito-me ao fundo do barco,
8. Sob os silêncios do Céu.

9. Adeus, Cidade Maldita,
10. Que lá se vai o teu Poeta.

11. Adeus para sempre, Amigos...
12. Vou sepultar-me no Céu!

(Quintana, 2005b:53)

Transitando, habilmente, por temas do cotidiano e sugerindo uma reflexão sobre as questões mais interessantes da vida - como vida e morte -, Quintana consegue expressar de maneira simples e terna, um lirismo encantador, realista, crítico. Em “Canção da janela aberta” a mesma nuvem que causou medo e melancolia diante da passagem inevitável do tempo, poderá assumir um novo sentido: a esperança.

O sujeito poético reconhece e deseja enfrentar essa condição, de ser finito. A nuvem é o próprio tempo a passar. A “janela aberta” representa o outro plano onde o brilho da estrela e da lua iluminam o inconsciente solitário. A estrela também denota o conflito entre as forças espiritual e material que luta para aceitar a condição do transcorrer do tempo.

Por ser um dístico, o poema ressalta a batalha do eu-lírico em aceitar a transitoriedade temporal. Para isso, diferentes imagens encerram cada verso repletas de múltiplos significados. Nos primeiros dois versos, estrela e janela confirmam o desejo em reconhecer que o tempo passou:

1. Passa nuvem, passa estrela,
2. Passa a lua na janela...

O sujeito lírico confronta-se entre o material e o divino. Para tanto, as estrelas,

de acordo com Chevallier e Gheerbrant (2006), possuem um caráter celeste e faz com que sejam, também, símbolos do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas). Elas transpassam a obscuridade como faróis projetados na noite do inconsciente. Posicionada entre a Terra e o Céu, representa o homem regenerado, radioso como a luz. Estritamente ligada ao céu, do qual depende, a estrela também evoca o mistério do sono e da noite, para resplandecer o homem deve situar-se nos grandes ritmos cósmicos e harmoniza-se com eles.

Complementando o sentido dos versos, a janela seria a passagem entre a terra e o céu cujo sentimento de aceitação ainda não foi confirmado. A janela, enquanto abertura para o ar e para a luz, simboliza a receptividade, o consentimento. O sujeito poético, então, enfrenta o medo e com isso, inicia o processo de aceitação, de conformidade.

Indefinidamente sugestivos, os símbolos internalizam um ritmo que dá conta de expressar emoções, tensões, afetividades, sonhos, que a imaginação poética, seguramente, é capaz de desencadear. Em “Canção da janela aberta” o céu pode ser a liberdade, o desejo de ascensão, a desmaterialização. É uma manifestação direta da transcendência e do poder. Em um simbolismo comparativo, a terra opõe-se ao céu. Representa a substância universal, a primeira que foi separada das águas. Simboliza uma função maternal, concede e rouba a vida e também a fecundidade e a renovação. Para Chevallier e Gheerbrant (2006) é um símbolo quase universal que exprime a crença em um Ser divino e celeste, responsável pela criação do universo:

O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder. Da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar. O simples fato de ser elevado, de encontrar-se em cima, equivale a ser poderoso (no sentido religioso da palavra) e a ser, como tal, saturada de sacralidade... (CHEVALLIER e GHEERBRANT, 2006:227)

Na sequência, o quarto pode ser visto como o lugar de refúgio do sujeito poético. É nele que a criança enfrenta um dos primeiros medos de sua existência: o estar sozinho. Para Bachelard (1996:102), “a solidão da criança é mais secreta que a solidão do adulto”. A noite, escura e assustadora, confronta-se com o anseio, com a angústia do seguir em frente. Por sua imensidão, a tristeza e melancolia coabitam juntas. Assim, podemos considerar o navegar como o fluir da vida, a passagem

legítima do tempo:

5.E o meu quarto, pela noite
6.Imensa e triste, navega...

Já nos versos finais, o barco realiza a passagem para a outra margem, a aceitação de ser finito, a certeza da finitude. Responsável pelo transporte das almas é classificada como um auto de moralidade, todas as almas são obrigadas, depois de mortos os corpos, a passarem por um julgamento e são condenadas, ou não, devido às atitudes tomadas em vida. Para Chevallier e Gheerbrant (2006), é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada, tanto pelos vivos, como também pelos mortos e em “Canção da janela aberta” remete a aceitação, que se concretizará até o final do poema:

7.Deito-me ao fundo do barco,
8.Sob os silêncios do Céu.

9.Adeus, Cidade Maldita,
10.Que lá se vai o teu Poeta.

11.Adeus para sempre, Amigos...
12.Vou sepultar-me no Céu!

Há “também, nos versos finais, a personificação das palavras ‘Céu” (v.s 8 e 12), aqui entendida como aceitação da condição imposta pelo tempo, “Cidade” (v.9), como o lugar que não o faz mais feliz, local de desconforto, “Maldita” (v.9), pode ser considerada como todas as raivas, os medos, as dúvidas pelas quais o sujeito poético passou até o presente momento. Além das imagens do “Poeta” (v.10), que pode ser o próprio eu-lírico que se despede da angústia de sua existência e “Amigos” (v.11), os quais podem corresponder a pessoas que passaram por sua vida ou sentimentos que habitaram no âmago dos seus pensamentos.

Apesar dos vínculos conceituais entre vida, morte, finitude, vulnerabilidade e proteção existem dificuldades em definir o tempo, visto que, em condições normais, não temos como manipulá-lo. Assim, o sujeito lírico diante as situações de vida e morte “provocada” ou “permitida” nos conduzem a uma questão: embora esse evento fúnebre seja de ordem natural, (pois todos estão sujeitos a essa eventualidade) a vida, antônimo da morte, é dotada de uma significação muito particular, o que não permite ocasioná-la, de modo algum, no outro.

2.2 “É tempo de levatares/Que já canta um passarinho...”: a esperança como

fonte de libertação

Diante do medo, o sujeito poético encontra, subjetivamente, uma alternativa para aceitar esse tempo que insiste em passar, como vemos no poema a seguir:

Canção de junto do berço

1. Não te movas, dorme, dorme
2. O teu soninho tranquilo.
3. Não te movas (diz-lhe a Noite)
4. Que ainda está cantando um grilo...

5. Abre os teus olhinhos de ouro
6. (O Dia lhe diz baixinho).
7. É tempo de levatares
8. 8. Que já canta um passarinho...

9. Sozinho, que pode um grilo
10. Quando já tudo é revoada?
11. E o Dia rouba o menino
12. No manto da madrugada...

(Quintana, 2005b:38)

Neste poema, o eu poético tem como interlocutor um menino, que dorme um “soninho tranquilo” (v.2), ternamente embalado pela Noite, mas que é despertado pelo Dia, que “... rouba o menino (v.11)/No manto da madrugada...(v.12)”. A passagem da noite ao dia configura-se como o despertar do sonho para a vida, que traduz o processo de crescimento e amadurecimento do menino: “É tempo de levatares (v.7)/Que já canta um passarinho” (v.8), a esperança.

Na “Canção do dia de sempre” o eu-poético nos convida a viver cada dia como fosse o único, porque, embora aparentemente a rotina consiga transformar o tempo em dias iguais, comparados às nuvens que mudam incansavelmente, a cada amanhecer, há diferentes nuvens movimentando a vida. Assim, sempre haverá perspectivas e desafios distintos os quais o fazem diferente do anterior. Ou, mesmo que sejam os mesmos, o olhar, as forças e o jeito de encará-los são diferentes.

As imagens presentes neste poema são fortes e denotam a percepção do sujeito lírico perante às transformações decorridas. A “Noite” (v.3) é metáfora do tempo presente. É como se, no sono, no sonho, a tempo parasse. “Não te movas” (v.3), diz ela, como se fosse um disfarce para a roda da vida passar despercebida

pelo menino, “não chame sua atenção e ela passará”. De acordo com Chevallier e Gheerbrant (2006):

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conseqüências, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência, mas entrar na noite é voltar no indeterminado, onde se misturam pesadelos e sonhos, as ideias negras. (CHEVALLIER e GHEERBRANT, 2006:640)

O grilo (v.s 4 e 9), simboliza a vida, a morte e a ressurreição, e costuma-se dizer que sua aparição no lar atrai a felicidade. Sua existência está calcada na crença do seu ciclo biológico: assim como a borboleta, o inseto passa por uma metamorfose menos drástica, e de larva se transforma em grilo. Para Chevallier e Gheerbrant (2006:478) “sua presença no lar era considerada como uma promessa de felicidade”. O grilo deve sempre “cantar”. Os problemas aparecem quando eles param. Seu silêncio é cheio de significados, todos relacionados a fatos negativos: pode ser presságio de perda ou desgraça na família, solidariedade a alguém doente e até sinal de luto:

4. Que ainda está cantando um grilo...
(...)
9. Sozinho, que pode um grilo

O ouro (v.5) é tido como um símbolo de conhecimento. É solar, real, ígneo e até mesmo divino. A cor dourado, assim como o amarelo, está associada ao sol, à abundância (riquezas) e ao poder. Segundo Chevallier e Gheerbrant (2006:670), “ele propicia a felicidade, se bem utilizado, isto é, se empregado para a busca do saber; caso contrário, acelera a perdição de seu proprietário”. Também está relacionada com os grandes ideais, a sabedoria e os conhecimentos. Ao “abrir os olhos”, o sujeito lírico perceberá que a vida continua em seu ciclo de renovações. A esperança é reafirmada, visto que o “Dia” (v.6), personificado, lhe diz que tudo está sob controle:

7. É tempo de levatares
8. Que já canta um passarinho...

Nos versos seguintes, o “passarinho” (v.8), segundo Chevallier e Gheerbrant (2006), simboliza a inteligência, a sabedoria, a leveza, o divino, a alma, a liberdade, a amizade. Por possuírem asas e o poder de voar, em muitas culturas são considerados mensageiros entre o céu e a terra. Traduz um simbolismo de leveza,

espiritualidade, estado superior, mensageiro entre mundos ou mesmo um símbolo da alma. O seu voo representa a ligação dos planos terrestre e celeste. Pode representar ainda a alma que se liberta do corpo ou mesmo as funções intelectuais. É um símbolo do mundo celeste em oposição à serpente que representa o terrestre.

Assim, no poema, a presença dos passarinhos, reforça a esperança do sujeito lírico. Tal sentimento vai permear todo o seu imaginário e apresentar novas e múltiplas maneiras de aceitar a condição de passagem do tempo. No poema a seguir, “Canção da Primavera”, o eu poético dará continuidade na busca por essa aceitação:

Canção da Primavera
Para Érico Veríssimo

1. Primavera cruza o rio
2. Cruza o sonho que tu sonhas.
3. Na cidade adormecida
4. Primavera vem chegando.

5. Catavento enlouqueceu,
6. Ficou girando, girando.
7. Em torno do catavento
8. Dancemos todos em bando.

9. Dancemos todos, dancemos,
10. Amadas, Mortos, Amigos,
11. Dancemos todos até
12. Não mais saber-se o motivo...

13. Até que as paineiras tenham
14. Por sobre os muros florido!

(Quintana, 2005b:25)

Aqui, temos como tema principal o rito e a celebração pela chegada da primavera e, assim como nas sociedades primitivas, o sujeito lírico canta a chegada dessa estação que simboliza a juventude, a renovação e a fertilidade:

- 1 Primavera cruza o rio
- 2 Cruza o sonho que tu sonhas.
- 3 Na cidade adormecida
- 4 Primavera vem chegando.

Esta canção é composta em redondilhas maiores, ou seja, os versos são heptassílabos e melódicos, onde a última sílaba é acentuada e os demais acentos

podem cair em outra sílaba. Torna o ritmo musical e ágil, como se a canção realmente devesse ser entoada. No poema, há a repetição de várias palavras como: “primavera” (v.s 1 e 4), “cruza” (v.s 1 e 2), “catavento” (v.s 5 e 7) e utiliza a anáfora “Dancemos todos” (v.s 8, 9 e 11) ressaltando a importância da dança juntamente com a música.

Estes elementos imprimem uma circularidade ao poema. Muitas das palavras que o poeta utiliza remetem à ideia do círculo, como o “catavento (v.s 5 e 7)”, imagem que por si só o representaria, mas que é acrescida pelo verso “Ficou girando, girando” (v.6), numa intensificação desta circularidade. Assim, percebemos que o sujeito lírico está no centro dessa roda, como se olhasse para vida por todos os ângulos, já que o círculo é fechado e podemos olhar para o todo, o seu conjunto. E, no vai e vem da música, ele percebe as transformações do tempo decorridas.

Temos ainda a expressão “Em torno” (v. 7) que convida a todos a dançarem ao redor do catavento. Esta circularidade que Quintana imprime ao poema tem duas possíveis interpretações. A primeira refere-se ao fato de que as canções populares de roda são temas de alguns dos poemas que compõem o livro e, nesta canção, podemos reconhecer a semelhança com uma cantiga popular, “Ciranda, cirandinha”. A segunda seria um jogo infantil na qual a vida renovaria a esperança com a chegada da nova estação. Assim como a cantiga, o poema é composto de uma construção repetitiva e um convite à dança em que o verso “Vamos todos cirandar” equivale a “Dancemos todos em bando” (v.8). Entretanto a canção popular possui três estrofes de quatro versos cada, enquanto o poema acrescenta a estas mais uma estrofe de dois versos, assim, quebrando a estrutura da “Ciranda cirandinha”. Em sua análise, Becker (1996) acentua que:

[...] a ciranda é dançada em roda, e o poeta não escolhe outro modo de dançar quando diz: “Em torno do catavento/ Dancemos todos em bando”. E os versos “Dancemos todos até/ Não mais saber-se o motivo” podem também, ser interpretados como uma alusão ao caráter febricitante e descomprometido das brincadeiras infantis. (BECKER, 1996:65).

Alguns símbolos do poema possuem forte ligação com a natureza. A simbologia da “Primavera” (v.s 1 e 4) pressupõe que é o tempo da renovação, do reflorescer, do belo e juvenil. Associada à imagem do “rio” (v.1) reforça essa ideia de começar de novo, de perceber o mundo com um novo olhar, tendo em vista que as coisas mudam a cada instante. Essa ligação dá-se, ainda, pela presença do verbo

“cruzar” associada a ambas as imagens e implica essa passagem como forma de aceitar as mudanças que ocorreram. Para Chevallier e Gheerbrant (2006):

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. (CHEVALLIER e GHEERBRANT, 2006:780)

A imagem do “catavento” (v.s 5 e 7) denota a circularidade da vida como se o tempo tivesse enlouquecido e passasse muito depressa. Simboliza a rapidez, o fluxo temporal acelerado. Em “Dancemos todos em bando” (v. 8) e “Dancemos todos, dancemos” (v.9), o eu-lírico percebe, através das palavras “todos e bando”, que essa condição é imposta aos seres, sem distinção.

A personificação das palavras “Amadas” (v.10), “Mortos” (v.10) e “Amigos” (v.10) seria um convite a todos que, de uma forma ou outra, participaram do amadurecimento da vida do sujeito lírico. É uma forma de agradecer àqueles que contribuíram para que esse momento, de reconhecer que há esperança, pudesse se concretizar. Também é uma maneira de não estar sozinho, todos dançariam o rito da vida juntos e assim não seria tão assustador esse processo imposto pelo tempo.

Nos versos finais, as paineiras (v.13) seriam o eu-poético a ultrapassar seus medos, suas inseguranças e atravessar o muro (v.14) para encontrar a libertação. De acordo com Chevallier e Gheerbrant (2006:626), “a muralha, ou a grande muralha, é tradicionalmente a cinta protetora que encerra um mundo e evita que nele penetrem influências nefastas de origem inferior”. Assim, o sujeito lírico encerra um ciclo, e o deixa intocável, e parte rumo à liberdade, por um caminho pleno e livre, o que perceberemos a seguir.

2.3 “Nada jamais continua/Tudo vai recomeçar”: a reinvenção do sujeito lírico frente à vida

Sobre a vontade de viver como se cada momento fosse o último, o poema a seguir aponta para uma unidade entre o tempo presente e o eterno ou atemporal, na busca da (re)novação do sujeito poético:

Canção do dia de sempre
PARA NORAH LAWSON

1. Tão bom viver dia a dia...
2. A vida assim, jamais cansa...

3. Viver tão só de momentos
4. Como estas nuvens no céu...

5. E só ganhar, toda a vida,
6. Inexperiência... esperança...

7. E a rosa louca dos ventos
8. Presa à copa do chapéu.

9. Nunca dê um nome a um rio:
10. Sempre é outro rio a passar.

11. Nada jamais continua,
12. Tudo vai recomeçar!

13. E sem nenhuma lembrança
14. Das outras vezes perdidas,
15. Atiro a rosa do sonho
16. Nas tuas mãos distraídas..

(Quintana, 2005b:47)

Percebemos que o poema está disposto em três planos distintos: o primeiro compreende os quatro dísticos iniciais e representa uma avaliação positiva da vida livre de projetos e finalizações. O segundo, que inclui o quinto e sexto dísticos, ressalta a compreensão necessária para atingir a plenitude, a libertação. Já o terceiro, a quadra que termina o poema, o sujeito poético transmite a outrem a oportunidade da transformação, sendo que nem ele mesmo recorda as oportunidades perdidas.

Em “Canção do dia de sempre” ressaltamos a utilização dos sons da oclusiva surda /t/, que produz mais efeito, e da oclusiva sonora /d/ que reforçam a ideia de choque, de movimento. Essas oclusivas remetem a um ruído seco repetido, como o tic-tac dos ponteiros do relógio, tirano a acelerar o tempo. Já o som das consoantes nasais /m/ e /n/ opõem-se a este plano porque trazem a noção de calma, suavidade, como se pode observar nos versos abaixo:

- 1 Tão bom viver dia a dia...
- 2 A vida assim, jamais cansa...

- 3 Viver tão só de momentos
- 4 Como estas nuvens no céu...

A aliteração da fricativa /v/, alternando com a assonância das vogais /e/ e /i/, pressupõe a força da ação do tempo, através da repetição da palavra “viver” (v.s 1 e 4), e as palavras “vida” (v.2) e “ventos” (v.7). A assonância das vogais /a/ e /o/, demarcam os barulhos rumorosos, barulhentos, como os sons das águas de um “rio” (v.9) agitado pela transitoriedade temporal. Na busca em esclarecer sobre o próprio reconhecimento de liberdade, como as marcas do tempo, este reflete no ritmo produzido pela aliteração da consoante sibilante /s/ que denota o sussurro, como se o sujeito poético falasse baixinho, a si mesmo que, o agora, este instante é que realmente importa. Então é necessário que o viva na sua plenitude:

9. Nunca dê um nome a um rio:
10. Sempre é outro rio a passar.

No campo lexical, a utilização dos verbos no infinitivo: “viver” (v.s 1 e 3), “ganhar” (v.4), “passar” (v.10), “recomeçar” (v. 12) e presente do indicativo: “cansa” (v. 2) e “atiro” (v.15) demonstram que a esperança de que trata o poema não deve ser percebida como um desejo para o futuro. Ao contrário, indica que o lugar da realização deste desejo deve ser o próprio momento, o instante presente.

No nível sintático, destacamos a conjunção aditiva “e” (v.s 5, 7 e 13”), as duas primeiras, antecedidas por reticências, que reforçam a ideia de libertação. Está subentendido que a experiência é o verdadeiro motivo da deseperança e do cansaço. Apenas quem alimenta as esperanças é que pode não viver a frustração de um sonho perdido, resignado.

A simbologia do “céu” (v.4) indica a ascensão do eu poético que almeja a conciliação com o tempo, aceitando a condição, por ele imposta. Deseja ser como as “nuvens” (v.4) que são mutantes, instáveis. O símbolo da “rosa” (v.s 7 e 15), presente no poema, remete a uma leveza, à circularidade. Para Chevallier e Gheerbrant (2006) indicam o primeiro grau de regeneração e a iniciação de mistérios. Pode representar a maneira como o sujeito lírico percebe a sua vida, em plena transformação.

O “chapéu” (v. 8) corresponde, segundo Chevallier e Gheerbrant (2006), a uma coroa, o signo do poder, da soberania. Pode simbolizar também a cabeça e o pensamento. No poema denota o sentido de recomeçar, de estender a esperança, mesmo diante do círculo da vida. A “mão” (v.16) exprime a ideia de poder e dominação. Também possui valor mágico. De acordo com Chevallier e Gheerbrant

(2006:589) “a mão é às vezes comparada com o olho: ela vê”. Assim, o sujeito lírico encerra a poesia: “Atiro a rosa dos sonhos/Nas tuas mãos distraídas”, negando, de certa maneira, a influência do passado sobre a sua vida, mas, por outro lado, deixa de fazer qualquer previsão sobre suas consequências no futuro.

No poema a seguir, o sujeito lírico reforça esse sentimento de viver o instante, o agora. O título do poema já indica o (re)começar, tendo em vista que o dia de domingo é o que começa a semana. É o princípio da renovação encarada pelo eu poético para alcançar a plenitude:

Canção de domingo

1. Que dança que não se dança?
2. Que trança que não se destrança?
3. O grito que voou mais alto
4. Foi um grito de criança.

5. Que canto que não se canta?
6. Que reza que não se diz?
7. Quem ganhou maior esmola
8. Foi o Mendigo Aprendiz.

9. O céu estava na rua?
10. A rua estava no céu?
11. Mas o olhar mais azul
12. Foi só ela quem me deu!

(Quintana, 2005b:37)

Confirmando a valorização das formas populares e a exploração da musicalidade presente na obra *Canções*, “Canção de domingo” é um convite à reflexão. Já na primeira estrofe, o sujeito poético indaga ao seu interlocutor: “Que dança que não se dança”, como se afirmasse não haver possibilidade nenhuma disso acontecer. Com ritmo constante, como o de uma música, ele nos apresenta perguntas que, em tese, nem precisariam de respostas.

A singularidade presente nos versos 3 e 4 são de uma magnitude surpreendente e vem corroborar com o pensamento que permeia o referido trabalho. Os anseios e questionamentos refletem, no “grito” (v.4), o desejo de ascensão, de sublimação, o devaneio infantil. Como nos diz Bachelard (1996):

Assim, basta a palavra de um poeta, a imagem nova mas arquetipicamente verdadeira, para reencontrarmos os universos da infância. Sem infância não

há verdadeira cosmicidade. Sem canto cósmico não há poesia. O poeta redesperta em nós a cosmicidade da infância. (BACHELARD, 1996:121)

A “criança” (v.4) é o símbolo da infância, da inocência. Pode ser considerado também o estado anterior ao pecado. Representa a simplicidade natural, a espontaneidade. Em “Canção de domingo” denota o desejo do eu lírico em estancar o fluxo temporal, ao mesmo tempo, que percebe que lutar contra é inútil.

A ideia do voo está intrinsicamente ligada à poesia através das imagens: “voou” (v. 3), “alto” (v. 3), “céu” (v.9) e “azul” (v.11). Para Bachelard (2001):

Durante o próprio tempo do sonho, esse vôo é incansavelmente comentado pela inteligência do sonhador; é explicado por longos discursos que o sonhador faz a si mesmo. O se voante, em seu próprio sonho, declara-se o inventos de seu vôo. Forma-se assim, na alma do sonhador, uma consciência clara do homem que voa. (BACHELARD, 1996:21)

Nos últimos versos, o sujeito lírico do poema revela que, somente a vida (presente na imagem das crianças) lhe deu “o olhar mais azul”. Relata com ternura e simplicidade o encantamento diante da inexplicável existência humana, desse estado de desconhecimento do fluir temporal. Certo de sua necessidade em aceitar a temporalidade, o sujeito poético de *Canções* alcança o ápice do devaneio,

Bachelard (1996), ao escrever sobre os devaneios voltados para a infância, afirma que há uma comunicação entre a nossa solidão de sonhador e a solidão da infância. Distingue na alma humana, a permanência de uma infância que está sempre viva, imóvel e está fora da história contada e lembrada, mas que se revela a nós apenas nos instantes de devaneio e iluminação. Para o crítico:

Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios do poeta. (BACHELARD, 1996:95)

A infância vivida, sonhada ou devaneada é sempre uma infância valorizada. Bachelard (1996) comenta acerca da poética da infância, para quem a criança vive entre o sonho e a realidade, entre a recordação e a imaginação, permitindo que:

Nos devaneios ligados à infância, nos poemas que gostaríamos de escrever para fazer reviver nossos sonhos primeiros, para nos devolver o universo da felicidade, a infância aparece, no próprio estilo da psicologia das profundezas, como um verdadeiro arquétipo, o arquétipo da felicidade simples. (BACHELARD, 1996:118)

Bachelard considera essencial que o adulto volte a sonhar com a criança que um dia foi, se veja na história dos poetas e escritores para dar voz e vida a todas as crianças da sua infância, porque “a criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras”. (BACHELARD, 1996:97)

Assim, em Mario Quintana há a percepção da lírica de um mundo renovado, sublime. Nesses poemas de *Canções*, imersos em naturalidade e simplicidade, o poeta realiza o engajamento lúdico de alta aplicação humanizante. O poder imaginativo da poesia quintaneana será somado ao reconhecimento de caráter humano, enriquecendo substancialmente a compostura poética diante da recriação do real, e conseqüentemente do mundo.

Para finalizarmos, não poderíamos deixar de dizer, que o sentido atemporal de poesia de Quintana reforça ainda mais sua universalidade como poeta e nos remete para uma escrita centrada na existência da vida cotidiana, na qual o fluxo temporal é muito significativo. A grandeza do poeta está em aliar técnica e inspiração, transformando a vida em matéria prima, sintetizando e refletindo a existência humana e nos obrigando a pensarmos sobre a efemeridade da vida e sobre nossa condição de mortais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O imaginário é o mundo da liberdade, da poesia, do mito, da lembrança sonhadora. Em seu âmago, o homem encontra uma consciência mítica, oculta, capaz de ampliar os limites que a realidade empírica lhe oferece. A infância está na origem dos maiores devaneios, das distintas imagens, dos mais ocultos dos medos uma vez que a beleza das imagens reside no fundo de cada lembrança.

A obra de Mario Quintana se reflete como produto dessa comunhão. Na sua criação poética, no seu nível imagético, percebemos visões de mundo voltadas a questões da natureza metafísica, que buscam um sentido transcendente à realidade material. Por outro lado, evocam as relações do homem com o plano transcendente, os mistérios da vida e da morte, a busca de contato e o desvelamento de verdades que fundamentam o existir.

A sensibilização do cotidiano é a forma encontrada pelo poeta para recuperar, e assim manter a vivacidade humana através dos pormenores. Reclama-se em tom introspectivo pelas necessidades imateriais, ou seja, pelas urgências interiores ou sentimentais do homem. Sua causa, desse modo, envereda por outros caminhos, possui outras intenções.

O exercício criador na poética quintaneana tem seu foco, na obra *Canções*, na permanência do núcleo infantil na alma humana. A reverência desse estado subjetivo é possibilitada através das recordações que são re(inventadas) e re(criadas) pela própria imaginação. A transfiguração lúdica da realidade inaugura a todo instante novidades em seu mundo re-criado.

A angústia diante do fluir temporal desperta o embate com essa situação existencial e, com isso, o poder da imaginação criadora pode ser uma das maneiras de amenizar a batalha contra as faces do tempo. As muitas possibilidades de concepções sobre a temporalidade, todos os arquétipos caracterizadores, por mais diversos que sejam, refletem acerca das mudanças, do devir e da finitude humana.

Assim, Quintana desmistifica a forma de lidar (e aceitar) as transformações que o tempo causa no homem. É instigante como essa abordagem é realizada em *Canções* que, apesar do toque infantil que se dá pela musicalidade dos versos, é na

angústia diante ao fluir temporal e pela evocação aos devaneios voltados para a infância que torna-se grandioso e surpreendentemente voraz sua (in)conformação com esse tempo, que é tão severo e contínuo.

Dessa forma, percebemos que a abordagem do imaginário infantil resgata o valor da simbolização para a alma humana frente aos dilemas existenciais, sobretudo os relacionados com a temporalidade. Assim, a memória não está ao lado do tempo, mas, como o imaginário, ergue-se contra as faces dessa entidade devastadora.

Integramos aqui o resumo das ideias desenvolvidas neste trabalho, tendo como foco a intenção de demonstrar o diálogo interno e correspondente entre as partes. Assim, o medo e a esperança foram os caminhos pelo qual o sujeito poético percorreu para alcançar a libertação, o ápice do seu devaneio. Esse processo desencadeou uma reestruturação do eu lírico que percebeu que era incapaz de lutar contra a passagem do tempo. A caracterização da poesia quintaneana teve como fonte de observação a própria obra do poeta, favorecendo-nos coerentemente para uma abordagem plena e contribuinte.

REFERÊNCIAS

1. Bibliografia – Corpus

QUINTANA, Mario. **Apontamentos de História Sobrenatural**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2005a.

_____. **A cor do invisível**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2006a.

_____. **A Rua dos Cataventos**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2006b.

_____. **Baú de Espantos**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2006c.

_____. **Caderno H**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2006d.

_____. **Canções**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Porto Alegre: Globo, 2005.

_____. **Da preguiça como método de trabalho**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2007a.

_____. **Esconderijos do tempo**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2005c.

_____. **Espelho Mágico**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2005d.

_____. **O Aprendiz de feiticeiro**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2005e.

_____. **Porta giratória**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2007b.

_____. **Preparativos de viagem**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2008.

_____. **Sapato Florido**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2005f.

_____. **Velório sem Defunto**. São Paulo: Editora Globo S.A, 2009.

2. Bibliografia Teórico-Crítica

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

BASGALUPP, Taiane Porto. Ser “livre e liberto como uma asa”: Cronos e a imaginação aérea na poesia de Mario Quintana. Dissertação de mestrado PUC/RS, Porto Alegre, 2011.

BECKER, Paulo. **Mario Quintana e as faces do feiticeiro**. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 1996.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **História concisa da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOUTANG, Pierre. **O tempo – ensaio sobre a origem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

CANDIDO, Antônio. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1996.

CHEVALLIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto: teoria da lírica e do drama**. São Paulo: Atica, 1995.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa:

Edições 70, 1995.

_____. **O Imaginário**. Trad. Renée Levié. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

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

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FELÍCIO, Vera Lucia G. **A imaginação simbólica nos Quatro Elementos Bachelardianos**. São Paulo: EDUSP, 1994.

FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1966.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. 14.ed.rev. São Paulo: Ática, 2008.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: CosacNaify, 2007.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: EDIPUC, 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Trad. Olga Savari. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PITTA, Danielle P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**.

Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

TREVISAN, Armindo. **Ler por dentro/Armindo Trevisan.** Porto Alegre: Pradense, 2010.

_____. **Mario Quintana desconhecido.** Porto Alegre: Brejo, 2006.

ZILBERMAN, Regina. **O modernismo e a poesia de Mario Quintana In: A literatura no Rio Grande do Sul.** 3 ed.. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

YOKOZAWA. Solange Fiuza Cardoso. **A memória lírica de Mario Quintana.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.