

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

A METÁFORA VIVA EM QUINTANA

NILDA MARIA DA ROCHA SILVA

GOIÂNIA

2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

A METÁFORA VIVA EM QUINTANA

NILDA MARIA DA ROCHA SILVA

Dissertação apresentada ao curso de Letras no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre na área de Estudos Literários.
Orientador: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima.

GOIÂNIA

2009

A Metáfora Viva em Quintana

Nilda Maria da Rocha Silva

Orientador: Prof^a Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Universidade Católica de Goiás, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Literatura e Crítica Literária

Apreciada por:

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (Orientadora)

Doutora em Letras

Universidade Católica de Goiás – UCG

Prof. Dr. Divino José Pinto

Doutor em Letras

Universidade Católica de Goiás – UCG

Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo

Doutor em Letras

Universidade Estadual de Goiás – UEG

GOIÂNIA

2009

Agradeço:

Ao Bom Deus pelas bênçãos recebidas.

À Professora Dra. Maria de Fátima pela orientação e pela paciência

Aos meus homens mais queridos: Edes, Braully e Edes Jr. pelo amor.

À minha mamãe e aos irmãos por entenderem a ausência.

Às amigas: Iracy e Maria Sonia pela leitura e as devolutivas.

*Deixa-me ser o que sou,
o que sempre fui,
um rio que vai fluindo,
E o meu destino é seguir... seguir para o mar.
O mar onde tudo recomeça...
Onde tudo se refaz...
(QUINTANA.)*

RESUMO

Essa dissertação tem como base de estudo a obra completa de Mário Quintana, com a proposta de estudar a linguagem metafórica e mostrar traços surrealistas que acentuam em vários textos dela. Será mostrado que Quintana com seu lirismo, aliado à fina ironia e autenticidade ímpar, construiu um discurso poético despido de artificialismos. Escritor moderno, ele fez questão de anunciar seu desejo de permanecer livre dos rótulos literários, não se apegou a modismos e não aceitou ser enquadrado em estilos ou movimento poético. Os traços surrealistas deste poeta se fazem pelo papel libertador que confere à posição de criador, ele usa dessa atitude mais do que, uma forma de expressão, mas como um antídoto ao senso-comum. Em seu ato poético de abrir sua janela mágica, ele cria uma profusão de metáforas e apresenta um mundo mágico através da escrita, e, essa diversidade poética é evidenciada ao longo de sua obra. O texto poético é extremamente metafórico. Porém, as metáforas presentes nos textos quintaneanos encaminham não somente para uma metáfora que proporciona uma imagem surrealista, ou imagem cotidiana, mas para uma metáfora singular, uma metáfora viva que apresenta uma transposição de significados.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Mario Quintana. Poesia. Surrealismo. Metáfora.

Abstract

This dissertation has as base of study full Mario Quintana book, it has a propose of to study the metaphoric language and to show also traces of Surrealism which can be seen in different texts. In it will be showed that Quintana has a lyric poetry enjoyed strong irony and single authenticity. Mario build a poetry speech without artificialism. Modern writer, he mode everything to tell of his of his desire of being free of the literary label, he didn't become attached to follow any manner and didn't want to be put in poetry style. The surrealists traces of his poet has a faze paper which put him like a absolute creator. This attitude is more than a way of expression, it is an antidote to the common sense. In his poetry act of opening his magic windows, he creates a profusion of metaphor he gets to show a magic world through of the writing, and, this diversity poetic is seen in all of his poem. This poetry text is extremately metaphoric. However, the metaphors that are in quintaneanos texts take not only to a metaphor that shows a surrealist message or daily image, but take to a single metaphor, a live metaphor that show a transposition of meanings.

Key-words: Brazilian literature. Mario Quintana. Poetry. Surrealism. Metaphor.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1 – A Poética de Mario Quintana.....	12
1.1 – Enquadramento literário.....	16
1.2 - Trajetória poética.....	22
2 – Traços surrealistas na obra quintaneana.....	30
3 – O Cricrilar da poesia.....	69
Considerações finais.....	90
Referências.....	97
Anexos.....	101

INTRODUÇÃO

Num mundo cercado de signos, é a metáfora que conduz a alquimia da linguagem. (REBOUÇAS, 1986, p.65)

Como escritor, poeta modernista, tradutor, Quintana deixou uma obra vasta e de grande importância para a literatura brasileira. Seus textos, construídos por metáforas e imagens fantásticas, enfatizam o cotidiano de pessoas comuns e ilustres, jogando sempre com a ironia e com um lirismo bem peculiar. Para ele “o verdadeiro criador se limita apenas a mostrar tudo aquilo que os outros olhavam sem ver” (2008, p. 841).

Quintana, declaradamente, não se apegou a estilo literário, mas do mesmo modo que muitos escritores de sua época foi contaminado pelas características modernistas e não deixou de demonstrar traços da corrente surrealista em vários poemas. Na tentativa de levar o homem para uma supra-realidade, para um mundo onírico, maravilhoso, sem violência, sem exploração, se apresentou muitas vezes exagerado, criando peixes dourados voando, como nos versos a seguir: *Quando os meus olhos de manhã se abrirem,/ Fecharam-se de novo, deslumbrados;/ Uns peixes, em reflexos dourados,/ Voavam na luz: dentro da luz sumiram-se...* (p. 87); ou personificando o tempo: *O dia de lábios escorrendo luz* (p. 195); ou se transportando para outro país: *E enquanto o mundo em torno se esbarronda,/Vivo regendo estranhas contradanças/ No meu vago País de Trebizonda...* (p.89).

O Surrealismo despontou como uma tomada de consciência perante a civilização e a cultura burguesa e rejeitou o convencional, buscou a liberdade, substituindo o positivismo pela ‘sobre-realidade’ - expressão usada por Apollinaire - pelo inverossímil, pelo insólito, pelo sonho, isto porque, o homem ultrapassa as limitações da matéria na busca do abstrato, do mistério. Daí a importância da metáfora para os surrealistas.

Mario Quintana viveu seu tempo e metaforizou o cotidiano de forma singular, fez crítica às instituições sociais, religiosas e políticas. É notório, em sua obra, uma necessidade imperiosa de expressar a vivência poética, principalmente, a de sua alma e de seus sentimentos. Ele utiliza das coisas simples do cotidiano, quase imperceptíveis pelo homem comum, para fazer poesia que apresenta singularidade e alusão à delicadeza, à simplicidade. E, engana quem conclui precipitadamente que sua construção textual é de fácil entendimento, basta embrenhar em sua poética para desfazer esta idéia. Por isso, a justificativa para a construção do primeiro capítulo dessa dissertação que desenvolve idéias a partir do enquadramento literário do artista da palavra e sua trajetória poética que iniciou com o lançamento do livro: *A Rua dos Cataventos* e foi encerrada com o livro “*Água: os últimos textos de Mario Quintana*, publicado postumamente. Nesse capítulo é apresentado análises de textos que são norteados por imagens surrealistas, figuras metáforas, lirismo irônico. Apesar de o próprio escritor declarar que não se filiou a nenhum ‘ismo’, é evidente sua aversão às limitações impostas pela sociedade da época. Seu olhar crítico-reflexivo não ficou preso a um estilo literário, transitou por vários, por isso, não é possível enquadrá-lo em uma única escola literária ou movimento poético.

O segundo capítulo trata das marcas surrealistas na obra quintaneana, pois é possível afirmar que esse poeta criou textos balizados em posturas surrealistas. Ele foi seduzido por metáforas que traduzem o insólito, o humor, o ilógico, o maravilhoso, o fantástico, o estranho, a quebra de lógica, as visões oníricas, o antirrealismo, a negação e a execração absoluta do real, corroborando a supra-realidade.

O terceiro capítulo denominado *Cricrilar da poesia* apresenta uma metaforização da ação dos grilos e a criação de uma espécie de *metáfora viva* para exprimir a inquietação do poeta perante o mundo. Ao metaforizar a ação dos “grilos” o artista da palavra exhibe aspectos obscuros da realidade que incomodam os homens. A imagem desse inseto aponta para poesia que tem como função, também, inquietar, abrir espaço e agir contra certos convencionalismos da sociedade. Na obra de Quintana analisaremos a metáfora como atividade criadora, ornamento de discurso. Visto que a metáfora não se limita a um primeiro plano da significação, mas busca novas significações. A metáfora “também é criação

lingüística, é conhecimento de realidades, é mudança de sentido” (CASTRO, 1978, p. 12) e para que uma metáfora seja entendida com clareza dentro de um enunciado poético é necessário a sua decodificação. Nessa decodificação é que se descobre a significação apresentada na poesia do poeta.

As considerações finais ressaltam a universalidade do poeta Mario Quintana que não ficou preso a nem estilo, versou sobre a problemática da modernidade e mostrou à sociedade sua visão de mundo por meio de um lirismo singular. Esse trabalho teve como método de pesquisa os procedimentos que orientam um estudo fundamentado na crítica fenomenológica da imagem poética, a partir de teóricos como Gaston Bachelard, Paul Ricoeur, Maurice-Jean Lefebvre, Octavio Paz, Yves Duplessis, Ezra Pound e outros que orientam concepções sobre a linguagem poética direcionadas a partir do fenômeno dos extratos fônicos-linguísticos, da polissemia do signo, a expressão do símbolo e outros complementos da construção do objeto artístico. A produção de Mario Quintana é vasta, mas foi tomado, como base para essa dissertação, a obra completa, volume único, de Mario Quintana, intitulada de “Poesia Completa”. Os demais autores consultados estão relacionados nas referências no final desse estudo.

1 – A POÉTICA DE MARIO QUINTANA

“A verdadeira poesia tem sempre vários registros.”

(Bachelard, 2001, p. 260).

Poética, segundo Paul Ricoeur, é a arte de compor poemas (2000, p. 23). E, Mario Quintana possuidor do dom de fazer versos, ao longo dos anos, registrou nos anais da literatura sua capacidade de trabalhar a linguagem poética. Sua maestria, como artista da palavra, lhe conferiu a designação de maior poeta gaúcho por Augusto Meyer, quando explicou o “Fenômeno Quintana” na fortuna crítica dos poemas reunidos desse poeta: “O que eu posso atestar [...] é a autenticidade, a cristalinidade da sua arte [...] o maior poeta moderno do Rio Grande” (QUINTANA, 2008, p. 47).

Quintana desenvolveu seu trabalho poético junto com a eclosão do Modernismo, apresentou uma visão poética bem particular e acreditava que a poesia se encontra em toda parte e é uma propriedade humana. Por isso, escreveu: “O vento fareja-me a face como um cachorro. Eu farejo o poema. Ah, todo mundo sabe que a poesia está em toda parte, mas agora cabe toda ela na folha que treme.” (QUINTANA, 2008, p. 317).

Para o poeta dos quintanares, como é conhecido por vários leitores, a poesia está nas coisas mais simples, basta ter sensibilidade para captá-la, como diz Duplessis “cuja sensibilidade tem antenas que faltam à massa humana” (1956, p. 132) e Quintana também diz “antes só se podia falar em cisne, agora fala-se em pato e sapato” (2008, p. 746). Essa liberdade e essa capacidade de buscar a poesia em toda parte, também é especialidade do poeta: Oswald de Andrade (1890-1954) - um dos promotores da Semana de Arte Moderna em 1922 – em seu poema: Balada do Esplanada:

Pra me inspirar/ Abro a janela/ Como um jornal/ Vou fazer/ A balada/ Do Esplanada/ E ficar sendo/ O menestrel/ De meu hotel/ Mas não há, poesia/ Num hotel/ Mesmo sendo/ 'Splanada/ Ou Grand-Hotel/ Há poesia/ Na dor/ Na flor/ No beija-flor/ No elevador. (ANDRADE, O. 1990, p. 59 e 60).

É preciso ter perspicácia de um vate para ter a habilidade de buscar esta poesia que está em todos os lugares e o poeta tem esse dom de olhar cada momento como se fosse o último, como se ambicionasse trazer a essência das horas, como se cobiçasse trazer o infinito para o derradeiro instante de uma vida, como num registro final. Nada passa despercebido para um criador de poemas, como pode ser verificado em “O Olhar”:

*O último olhar do condenado não é nublado sentimentalmente por
lágrimas.*

Nem iludido por visões quiméricas.

O último olhar do condenado é nítido como uma fotografia:

Vê o frêmito da última folha no alto daquela árvore, além...

Ao olhar do condenado nada escapa, como ao olhar de Deus

_ um porque é eterno,

O outro porque vai morrer.

O olhar do poeta é como o olhar de um condenado...

Como o olhar de Deus. (QUINTANA, 2008, p. 610)

Este texto metalingüístico metaforiza o instante da criação e a busca diuturna do eu poético por registrar as coisas mais simples. A simplicidade é uma habilidade desse poeta gaúcho, poetizador do cotidiano, como podemos comprovar no poema “Data”:

*Duas laranjas
Um copo d'água ao lado
As moedinhas da luz em torno*

*Perto
A folhinha marca 13 de janeiro. (QUINTANA, 2008, p. 385)*

Ou na prosa com o título “Ventura”, que retrata o cotidiano, porém com uma dose de humor. O poeta sabia e deixava muito bem registrado que o humor é uma das maiores armas poética para se registrar as artimanhas da vida.

Naquela missa de Sexta-Feira da Paixão, notei o velho Ventura rezava assim: - Tchug tchu tchug tchug amém... Tchug tchug tchug tchug amém... Tchug tchug tchug tchug...

_ Assim não vale, seu Ventura.

_ Ora! Ele sabe tudo o que eu quero dizer. (QUINTANA, 2008, p. 183)

Esse aspecto cotidiano do poeta foi registrado numa carta escrita pelo cronista Paulo Mendes Campos, quando Quintana completou 60 anos em 30 de julho de 1966:

(...) Não venho dar os parabéns a ti, mas a mim e a todos os convivas de tua poesia.

Imagina que em uma galáxia estejam reproduzidas todas as formas terrestres – a antimatéria de que falam estes descabelados românticos da realidade, os físicos modernos. A tua contra-imagem se acha nesse espaço incerto do cosmo e vai repetindo de certo modo os teus gestos terrestres. Quero dizer-te o seguinte: a tua poesia me parece uma tentativa de reprodução da anti-matéria, da tua contra-imagem, do teu retrato cósmico. (...) Os objetos que te impressionam são comuns: a caneta com que escreves, os telhados, as tabuletas, a vitrine do brique. Teus animais são os próximos do homem: o boi, cavalo. As sensações que te fazem pulsar são as mais cotidianas: como a de um gole d'água bebido no escuro. Os sons que te empolgam são os ritornelos de infância ou fundo suspiro que se some no ralo misterioso da pia. Os mitos que te assombram são os mais familiares: Anjo da Guarda, Menino Jesus, Frankenstein... (QUINTANA, 2008, p. 71).

O próprio Quintana especulava esse seu jeito rotineiro, popular dizendo: “Eu escrevo para o João de Todo o Dia/ Eu escrevo para o João Cara de Pão/ Para você, que está com este jornal na mão...” (2008, p. 862). Ou “As minhas palavras são quotidianas como o pão nosso de cada dia” (2008, p. 862).

O aspecto cotidiano na obra de Quintana mistura o concreto e o abstrato, o natural e o sobrenatural. Quando se aceita que a imagem poética se constrói na e pela linguagem e deixa de lado os sentidos convencionais, conscientes, em vez de simplesmente comunicar significados, entende-se que as palavras poéticas visam criar novos e inesperados significados. E, compreende também, o uso do cotidiano quintaneano, quando ele utiliza-se das coisas simples, quase imperceptíveis de tão corriqueiras, como – a luz do dia, a janela aberta, o barulho da rua – enfim, elementos freqüentes, triviais, quase sem importância para o homem comum. No entanto, o poeta faz surgir deles a sua realidade mágica, e mostra sua força criadora, sua capacidade de transformar o mais simples em arte, como uma “possessão poética” ele diz:

O vento verga as árvores, o vento clamoroso da aurora...

*Tu vens precedida pelos vôos altos,
Pela marcha lenta das nuvens.
Tu vens do mar, comandando as frotas do Descobrimento!
Minh'alma é trêmula da revoada dos Arcanjos.
Eu escancaro amplamente as janelas.
Tu vens montada no claro touro da aurora
Os clarins de ouro dos teus cabelos cantam na luz! (QUINTANA, 2008,
p. 207).*

Para o poeta, o mundo poético tem leis próprias e não tem a função de provar nada, ele nasce, simplesmente nasce da capacidade criadora do poeta. Parafraseando Paul Ricoeur (2000, p. 23), a poesia não é a eloquência, não visa à persuasão, mas produz a purificação das paixões do terror e da piedade. Sua preocupação é compor uma representação essencial das ações humanas.

Para Solange Yokozawa:

A poética de Mario Quintana é exemplar de como esse sujeito irônico tira as ideias certas do lugar e espalha por tudo o sopro demoníaco da dúvida. Se a morte é austera e não admite ironia, ele brinca com ela, tornando-a próxima e familiar. Se Nosso Senhor leva tudo a sério e não tem senso de humor, senta-o à sua mesa e dá-lhe do seu pão e do seu vinho. Vira vícios e virtudes de ponta a cabeça, de modo que a modéstia se torna 'a vaidade escondida atrás da porta' (CH, p.90), e a mentira, 'uma verdade que se esqueceu de acontecer' (SF, p 83). Quanto à preguiça, esta merece um parágrafo à parte. (2006, p. 119).

E sobre a preguiça, o poeta ironiza que "é a mãe do progresso" (QUINTANA, 2008, p. 631). Esse substantivo "preguiça" usado pelo poeta (tema para um livro seu, *Da preguiça como método de trabalho* publicado em 1987) significa o tempo que o criador precisa para delirar, sonhar, devanear, imaginar para produzir arte. Isso é uma ironia sutil para enfatizar a necessidade da inspiração para a criação poética. Por um determinado tempo esse momento de entusiasmo criador foi criticado, e, comercialmente, o tempo é importante, mas para o ato criativo não. O trabalho do poeta não é marcado por livro de ponto e nem por tempo cronometrado. O rompimento com essa visão mercantilista da criação poética deve-se ao Surrealismo e um dos maiores méritos da arte surrealista é quebrar a raiz estética de comerciantes.

Como um poeta que possui textos com tonalidades surrealistas, ele não deixou de mostrar repulsa a esse aspecto comercial, de modo industrial:

“Não sei pensar a máquina, isto é, faço o meu trabalho criativo primeiramente a lápis. Depois, com o queixo apoiado na mão esquerda, repasso tudo a máquina com um dedo só.

- Mas isto não custa muito?

- Custar, custa, mas dura mais... (QUINTANA, 2008, p. 631)

Poeta moderno buscou e conquistou seu espaço no mundo das artes. E, como inventor de quadros, de cenas e de palavras, sabia bem que qualquer recorte do mundo seria apenas linguagem e não lhe seria possível mais do que isto, se viu projetado no mundo exterior sabendo que desse mundo só poderia fazer apenas uma tradução parcial, “Porque o papel é uma janela que, em vez de a gente espiar por ela, ela é que espia para a gente...” (QUINTANA, 2008, p. 340). E, como afirma Octavio Paz (1982, p.193), “Ficar diante de uma folha em branco é estar na outra margem da linguagem, é o silêncio, é esterilidade, é uma carência e uma sede antes de ser plenitude”. No entanto, Quintana não demonstrou limitado diante da folha em branco, fez a poesia fluir e andar.

1.1 – ENQUADRAMENTO LITERÁRIO

Mario Quintana viveu a modernização crescente das cidades e a disparada do progresso técnico e científico. Ele não ficou imune aos acontecimentos do seu tempo, pois defendeu o homem das mazelas da chamada modernização. Em sua poética, disparou versos contra a ideologia apregoada na época.

Esse poeta iniciou nas escritas muito cedo, porém só consolidou isto bem mais tarde com a publicação do livro: *A Rua dos Cataventos*. Ele mesmo na abertura do livro *Da preguiça como método de trabalho*, publicado em 1987, se apresenta:

Nasci em Alegrete, em 30 de julho de 1906. Creio que foi a principal coisa que me aconteceu. [...] Nasci no rigor do inverno, temperatura: 1 grau; e ainda por cima prematuramente, o que me deixava meio complexado, pois achava que não estava pronto. Até que um dia descobri que [...] o mesmo tendo acontecido a Sir Isaac Newton! (QUINTANA, 2008, p. 633).

Como poeta, cronista, tradutor cresceu lendo autores franceses e russos como Proust, Dostoiévski, Tolstoi de onde tirou suas primeiras lições de poesia. Seu trabalho tem relação com o de Baudelaire (1821-1867), primeiro poeta moderno a sistematizar o poema como relações entre sons, ritmos e imagens, também o primeiro escritor francês a reconhecer a nova cidade e o homem nas multidões quando escreveu sobre “O pintor da vida moderna”, texto que incorpora seus conceitos estéticos os dados dos novos tempos das metrópoles, abandonando o interesse pelo belo absoluto. “Há na vida trivial, na metamorfose jornalística das coisas exteriores, o movimento rápido que ordena ao artista uma igual velocidade de execução” (FRIEDRICH, 1978, p. 15).

Essa influência pode ser comprovada quando o poeta gaúcho brinca com Baudelaire em sua poesia:

*Baudelaire, fervoroso adepto e puxa-saco de Satã,
Meu Deus! Era demais até...
Mas Deus esperou pacientemente que ele morresse
E, para vingar-se dele de uma vez por todas,
O mandou para o Reino dos Céus! (QUINTANA, 2008, p.903)*

Ele não se preocupou em aderir a modismos poéticos e nem assumiu postura de radicalista em relação aos primeiros modernistas burgueses, o que era lugar comum entre os autores da época e afirmou: “Pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua.” (QUINTANA, 2008, p. 248). Porém, viveu o espírito artístico de sua época, sem filiar a nem um ‘ismo’. E conseguiu transitar entre diversos estilos muito à vontade, registrar sua marca na literatura brasileira e confirmou a assertiva de Octavio Paz quando assevera que “O verdadeiro poeta não ouve outra voz, nem escreve um ditado; é um homem desperto e senhor de si” (PAZ, 1982, p. 197)

Sempre preferindo ser ele mesmo, esse vate gaúcho rejeitou as limitações impostas pela sociedade da época e, com um olhar crítico-reflexivo, não ficou preso a um único estilo de época, tanto é que não se considerava participante de nenhuma escola literária. Uma vez questionado sobre isso, afirmou: “a minha escola poética? Não frequento nenhuma. Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!” (QUINTANA, 2008, p.267).

Mesmo declarando não participar de nenhuma tendência, perpassou por vários estilos e demonstrou ser moderno. Ele quebrou as expectativas dos estilos de época, para se valer deles e assim, obter os efeitos desejados sobre seus leitores.

Este poeta gaúcho escreveu seus versos e prosa poética sem preocupar com a crítica, porém, foi o seu próprio crítico e afirmou: “nunca acho que escrevi algo à minha altura” (QUINTANA, 2008, p. 633). Foi ainda, seletivo e exigente com seus escritos, ele tirou de letra muitas lições da literatura moderna e do Modernismo.

Despreocupado com a crítica acadêmica, escreveu a seu modo, diferente dos escritores clássicos, que descreviam a realidade presente a todos, ele transmitia em sua poesia as vibrações do mundo interior.

*Tenta esquecer-me... Ser lembrado é como
Evocar-se um fantasma... Deixa-me ser
O que sou, o que sempre fui, um rio que vai fluindo...*
(QUINTANA, 2008, p. 590).

E deu lição de como ser poeta para o homem moderno em uma entrevista concedida a Edla Van Steen:

Ser poeta não é uma maneira de escrever. É uma maneira de ser. O leitor de poesia é também um poeta. Para mim o poeta não é essa espécie saltitante que chama de Relações Públicas. O poeta é Relações Íntimas. Dele com o leitor. E não é o leitor que descobre o poeta, mas o poeta é que descobre o leitor, que o revela a si mesmo. (QUINTANA, 2008, p. 742).

O escritor, Quintana, escreveu em um período em que os poetas se preocupavam com a comunicação e ele se preocupou com a interação do escritor e leitor, levando em consideração a situação do atual receptor. E defendeu que o leitor precisa trabalhar sua imaginação quando conceituou o leitor ideal:

O leitor ideal para o cronista seria aquele a quem bastasse uma frase.

Uma frase? Que digo? Uma palavra!

O cronista escolheria a palavra do dia: “Árvore”, por exemplo, ou “Menina”.

Escreveria essa palavra bem no meio da página, com espaço em branco para todos os lados, como um campo aberto aos devaneios do leitor.

Imagem só uma meninazinha solta no meio da página.

*Sem mais nada
Até sem nome.
Sem cor de vestido nem de olhos.
Sem se saber para onde ia...
Que mundo de sugestões e de poesia para o leitor!
E que cúmulo de arte a crônica! Pois bem sabeis que arte é
sugestão...*

*E se o leitor nada conseguisse tirar dessa obra-prima, poderia
o autor alegar, cavilosamente, que a culpa não era do cronista.*

*Mas nem tudo estaria perdido para esse hipotético leitor
fracassado, porque ele teria sempre à sua disposição, na página, um
considerável espaço em branco para tomar seus apontamentos, fazer os
seus cálculos ou a sua fezinha...*

*Em todo caso, eu lhe dou de presente, hoje, a palavra
“Ventania”. Serve (Quintana, 2008, p.802).*

De acordo com a crítica Maria de Fátima G. Lima “ A obra poética de Quintana desperta o homem para a sua capacidade de usar sua imaginação, seus devaneios, sua sensibilidade e ser humano, verdadeiramente humano”.(LIMA, M.F, 2006, p. 63).

Seu jeito de escrever conquistou o público e alcançou o sucesso. Ele próprio admitiu em entrevistas concedidas a imprensa que sua popularidade veio com as antologias didáticas e foi acrescida de seus ‘agás’ publicados no jornal *Correio do Povo* e em nível nacional pela sua coluna literária na revista *Isto É* e a agenda anual editada pela Globo que lançou poemas seus.

Também veio a popularidade dos quintanares por se tratar de uma poesia que se afasta daquela expressão feita sob medida para satisfazer necessidades e vontades padronizadas, sem enquadramento. O êxito de público dos quintanares deve ao lirismo terno, a ironia, a simplicidade, a musicalidade, a leveza que estão embrenhados em cada linha expostas neles.

Sua poesia tem singularidade e a impressão que se tem a princípio ao ler os versos seus é que se está diante de uma literatura simples e de fácil compreensão. Porém, esta alusão à delicadeza, à simplicidade, à humildade desaparece quando se embrenha em seus textos e passa a vivenciar a sua poesia, como pode ser observado no seguinte texto:

*É a mesma ruazinha sossegada,
Com as velhas rondas e as canções de outrora...
E os meus lindos pregões da madrugada*

*Mas parece que a luz está cansada...
E, não sei como, tudo tem, agora,
Essa tonalidade amarelada*

Dos cartazes que o tempo descolora...

*Sim, desses cartazes ante os quais
Nós às vezes paramos, indecisos...
Mas para quê? ... Se não adiantam mais!...*

*Pobres cartazes por aí afora
Que inda anunciam: — ALEGRIA — RISOS
Depois do Circo já ter ido embora! (QUINTANA, 2008, p. 93)*

Este poema possui uma tonalidade descritivista e faz um retrato poético do cotidiano da vida da “ruazinha sossegada”. O eu poético personaliza a luz em forma de prosopopéia quando exprime a tonalidade amarelada da “luz... cansada” e o tempo que descolore os cartazes. As metáforas são simples, mas emitem uma carga poética ao fazer o homem pensar sobre simplicidade da vida e o seu anúncio silencioso e irônico diante da falta de perspicácia do ser diante da própria existência.

Esse poeta, reafirmando o que já foi explicitado, não pertenceu a nenhuma tendência literária, mas não recusa a importância do Surrealismo para sua formação poética. E chegou a afirmar que: “Eu me criei lendo os poetas simbolistas, depois fui libertado pelos poetas surrealistas da excessiva musicalidade à forma pela forma. E assim o poeta vai-se fazendo.” (QUINTANA, 2008, p. 378). Dessa forma, declarou não participar de nenhum movimento artístico, porém não se pode negar uma veia do espírito surrealista em sua obra. Em vários trechos de seus poemas, aparecem imagens nas quais podem ser ressaltadas tonalidades surrealistas, como pode ser observado no seguinte poema:

*Os caminhos estão cheios de tentações.
Os nossos pés arrastam-se na areia lúbrica...
Oh! Tomemos os barcos das nuvens!
Enfunemos as velas dos ventos!
Os nossos lábios tensos incomodam-nos como estranhas
[mordças.
Vamos! Vamos lançar no espaço – alto, cada vez mais alto! –
[a rede das estrelas...
Mas vem da terra, sobe da terra, insistente, pesado,
Um cheiro quente de cabelos...
A esfinge mia como uma gata.
E o seu grito agudo agita a insônia dos adolescentes pálidos,
O sono febril das virgens nos seus leitos.
De que nos serve agora o Cristo do Corcovado?!
Há um longo, um arquejante frêmito nas palmeiras, em torno...
A Noite negra, demoradamente,
Aperta o mundo entre os seus joelhos. (QUINTANA, 2008, p. 205)*

De acordo com André Breton (1985, p. 45) o cerne do surrealismo está na infelicidade do homem causada pela contradição da realidade interior e a realidade exterior. E esse poema quintaneano demonstra essa insatisfação do homem, nos versos: *Os caminhos estão cheios de tentações. / Os nossos pés arrastam-se na areia lúbrica...* o eu lírico procura fugir deste meio que o prende, que exige dele: *Oh! Tomemos os barcos das nuvens! Enfunemos as velas dos ventos!* Esses versos demonstram uma ansiedade do homem por liberdade. Ele expressa uma necessidade de se livrar do fardo do dia a dia que recai sobre os seus pés e que lhe incomoda e parece amordaçar os seus anseios: *Os nossos lábios tensos incomodam-nos como estranhas mordanças.* Porém, o eu lírico quer romper com essas amarras e apresenta pressa para isso: *Vamos! Vamos lançar no espaço – alto, cada vez mais alto! – a rede das estrelas.../.* O desejo da fuga é uma característica surrealista, fugir desse mundo consciente e embrenhar no inconsciente.

Nos versos seguintes as imagens fantasmagóricas povoam o interior do eu lírico, perturbando-o: *Mas vem da terra, sobe da terra, insistente, pesado, / Um cheiro quente de cabelos... / A esfinge mia como uma gata.* Essa é a arte que perturba o homem, leva-o a seu mundo interior. É esse grito agudo que incomoda a todos: do mais simples *adolescente pálido, à Noite negra.* Esta inquietude tem a tonalidade da arte surrealista que com sua audácia e exagero traduz perturbação. A metáfora constituída pelos últimos versos quando exprime: *A Noite negra, demoradamente, Aperta o mundo entre os seus joelhos;* cria uma figura surrealista que por meio da prosopopéia da vida a noite negra, como se fosse uma noite monstruosa que com a força de seus joelhos esmaga o mundo, trazendo tensões, prisões, gritos, numa tradução de pesadelos ou *sono febril.*

Por meio da metáfora e de imagem, o poeta pode exprimir o inexprimível e cria ideias que aproximam e tornam semelhantes os seres distantes e opostos.

A palavra imagem designa todas formas verbais que unidas compõem um poema e é capaz de criar e recriar expressões que violam ou constituem novos significados dentro de um contexto.

A linguagem metafórica quintaneana provoca um estado de êxtase e uma certa inquietude que agita a calma e confirma a seguinte reflexão: “O

verdadeiro poeta é por essência, revolucionário” (DUPLESSIS, 1963, p. 69). Quintana foi audacioso e nunca se contentou em ver o mundo sob seu único aspecto objetivo. Sendo assim, não admitiu ser enquadrado em nenhuma escola literária.

1.2 – TRAJETÓRIA POÉTICA

Quintana iniciou seus primeiros trabalhos como escritor em 1919 com a publicação de textos na revista *Hyloea*, editada pela Sociedade Cívica e Literária dos alunos do Colégio Militar onde estudava.

Sua primeira premiação veio com o conto: “A Sétima Personagem”, em um concurso promovido pelo jornal Diário de Notícias, de Porto Alegre, no ano de 1926. A partir de 1919 - trabalhou na Livraria do Globo, na redação do jornal: O Estado do Rio Grande, colaborou na Revista do Globo, fez traduções de autores como Marcel Proust, Giovanni Papini, Fred Marsyat, Virigina Woolf, Maupassant, Voltaire e muitos outros.

Sua produção literária fixou a partir dos anos 40. Ele publicou o seu primeiro livro: *A Rua dos Cataventos*, livro composto por 35 sonetos rimados e com uma métrica sem muito rigor, no entanto uma lírica de cunho individualizado, no ano de 1940.

Nos poemas deste livro é possível viajar pelas ruazinhas sossegadas e despreocupadas que marcaram a infância de um menino, como comprovam alguns versos do soneto II:

*Dorme, ruazinha... É tudo escuro...
E os meus passos, quem é que pode ouvi-los?
Dorme o teu sono sossegado e puro,
Com teus lampiões, com teus jardins tranqüilos...*

*Dorme... Não há ladrões, eu te asseguro...
Nem guardas para acaso persegui-los...
Na noite alta, como sobre um muro,
As estrelinhas cantam como grilos...*

*O vento está dormindo na calçada,
O vento enovelou-se como um cão...
Dorme, ruazinha... Não há nada... (QUINTANA, 2008, p. 86).*

A valorização da inocência, do sonho, da liberdade justifica o encanto do poeta gaúcho pelo mundo da infância. Mas dentro desse trabalho, ele não ficou só nos encantos da infância, fala também da dualidade vida/ morte. Ele pensa a poesia, recrimina a rotina o tédio e ironiza a postura do homem diante das questões sociais.

Outra característica muito evidente nesse livro é da poética surrealista. Leitor assíduo, Mario Quintana foi contaminado pelos trabalhos de Mallarmé, Valéry, Baudelaire, Rimbaud, Éluard, Apollinaire, Antônio Nobre e outros. No “soneto I” do livro citado, o eu lírico se desprende desta realidade social para uma realidade onírica, na qual ele pode se modificar, viver diferente.

O poeta privilegia as metáforas, cria uma atmosfera mágica de surrealidade levando o homem a se libertar desta realidade para penetrar no mundo do inconsciente.

*Escrevo diante da janela aberta.
Minha caneta é cor das venezianas:
Verde!... E que leves, lindas filigranas
Desenha o sol na página deserta!*

*Não sei que paisagista doidivanas
Mistura os tons... acerta... desacerta...
Sempre em busca de nova descoberta,
Vai colorindo as horas quotidianas...*

*Jogos da luz dançando na folhagem!
Do que eu ia escrever até me esqueço...
Pra que pensar? Também sou da paisagem...*

*Vago, solúvel no ar, fico sonhando...
E me transmuta... iriso-me... estremeço...
Nos leves dedos que me vão pintando. (QUINTANA, 2008, p. 85).*

Este poema abre o primeiro livro de Quintana que se põe diante da janela do mundo. Esse colocar-se diante da janela é o devaneio do poeta. É a contemplação da grandeza infinita que terá para trilhar, e para Gaston Bachelard:

[...] a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do

mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.
(BACHELARD, 2000, p. 189)

Quintana faz isto, vive um estado de alma, se lança ao infinito poético e escreve para o mundo. Mas não escreve com qualquer caneta, *Minha caneta é cor das venezianas: / Verde*. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant verde “ é a cor da natureza, do crescimento. Do ponto de vista psicológico, indica a função de sensação (função do real), a relação entre o sonhador e a realidade.” (2008, p. 280).

Ele demonstra liberdade diante da paisagem louca criada por um paisagista doidivanas. A criação artística é livre para misturar os tons, para criar e recriar, para ir em busca de novas descobertas, para entremear nos pensamentos alheios e preencher lacunas deixadas pelo tempo.

Ele se lança no mundo da arte, rejeitando a simplicidade, a mediocridade, ‘amour tiêd’, os limites *E que leves, lindas filigranas/ Desenha o sol na página deserta!/ Não sei que paisagista doidivanas/ Mistura os tons... acerta... desacerta.../*. O eu lírico visa elevar, aprofundar, intensificar o potencial psíquico do homem *E me transmuto... iriso-me... estremeço.../ Nos leves dedos que me vão pintando*. No primeiro quarteto e no primeiro terceto há a preocupação de um escritor; no segundo quarteto e segundo terceto a preocupação é de um pintor, como se ele escrevesse pintando. Assim, oscila entre o ato de escrever e a arte de pintar dessa forma escreve pinturas e devaneios.

Os raios de luz sobre a folhagem chamam a atenção pela vivacidade dos reflexos produzidos, eles acentuam a importância da mensagem transmitida do inconsciente para o consciente.

No último verso: *Nos leves dedos que me vão pintando!* é deixado um enigma para o leitor, o criador do poema é um poeta ou um pintor? Para Gilberto Mendonça, “O criador do poema acaba sendo o criador da paisagem” (1989, p. 253). E, pintando paisagem com palavras, o poeta escreve sua obra.

Também é notado nos sonetos deste livro, *A Rua dos Cataventos*, a negação de se viver numa época e numa sociedade em que se mostra indiferente à poesia, e, Quintana, como outros poetas, ele cria um espaço de resistência dentro desta sociedade capitalista.

Em 1946, publicou: *Canções*. Livro de poesias com uma temática inspirada no popular. Composto de poemas escritos em versos brancos e livres,

sem rimas, mas com métrica, predominando a redondilha menor. De certa forma, com este livro, acertou sua escrita e deu um salto decisivo para a poesia modernista. Nesse livro fez homenagem a várias personalidades e Augusto Meyer - seu amigo particular – recebeu a “Canção de barco e de Olvido” que retrata um sujeito poético sonhador, inquieto, cheio de desejo.

*Não quero a negra desnuda
 Não quero o baú do morto
 Eu quero o mapa das nuvens
 E um barco bem vagaroso.*

*Ai esquinas esquecidas...
 Ai lampiões de fins-de-linha...
 Quem me abana das antigas
 Janelas de guilhotina?*

*Que eu vou passando e passando,
 Como em busca de outros ares...
 Sempre de barco passando,
 Cantando os meus quintanares...*

*No mesmo instante olvidando
 Tudo o de que te lembrares. (QUINTANA, 2008, p. 161).*

No primeiro verso já evidencia sua vontade de viver livremente/ *Não quero a negra desnuda*, isto é, não quer que o dia chegue, durante a noite os desejos fluem. E o eu poético se sente livre para criar. *Não quero o baú do morto*, o eu lírico não quer ficar preso a modismo, a estilo, a valores que limitam.

O desejo do eu poemático é ter liberdade para viver. Ele quer um mapa das nuvens já que eles são flexíveis e se modificam a todo momento, mas, precisa de um barco bem vagaroso para ter tranqüilidade e poder esquecer os lampiões de fins de linha, janelas que cortam sua visão, limitando os seus passos poéticos.

O eu poético vai em busca de outros ares sempre de barco flutuando para o mundo sem fim das artes e assim, surge os quintanares. Neologismo que mais tarde rendeu homenagens ao poeta. A primeira, feita por Manuel Bandeira, depois – também enfatizando a expressão quintanares – Cecília Meireles. No ano subsequente publicou *Sapato Florido*, livro de prosa e poesia. E *O batalhão das letras*.

No ano de 1950, veio o livro de poesia: *O Aprendiz de Feiticeiro*, composto de 31 poemas, o maior deles, formado por 24 versos e também um dos

mais ricos em características surreais. No ano seguinte, publicou o livro: *Espelho Mágico* que é constituído de quadras rimadas e estrutura proverbial, aparentemente, circunstanciais, porém com reflexões irônicas e astuciosas sobre a tradição popular e também escancara as verdades assentadas pelo senso comum e a tradição cultural ocidental. Este livro tem a apresentação feita por Monteiro Lobato. E para Teles:

“...é o livro mais rígido de Mário Quintana, [...] mas é, do ponto de vista metalingüístico, o mais evoluído, embora a sua concepção literária esteja coerentemente muito presa às concepções poéticas e retóricas do passado.” (TELES, 1989, p. 257)

Em 1953, lançou o livro: *Inéditos e Esparsos*, pela editora: Caderno do Extremo Sul. Depois, foi trabalhar no jornal: *Correio do Povo*, no qual escreveu a seção do *Caderno H* até 1980.

Publicou em 1962 o livro: *Poesias*, uma reunião dos livros: *A Rua dos Cataventos*, *Canções*, *Sapato Florido*, *Espelho Mágico* e *O Aprendiz de Feiticeiro*, em um único volume.

No ano de 1966, sai a *Antologia Poética*, organizada por Ruben Braga e Paulo Mendes Campos. Por este trabalho recebeu o Prêmio Chinaglia de Melhor Livro do Ano. Neste mesmo ano:

No dia 25 de agosto é saudado na Sessão da Academia Brasileira de Letras por Augusto Meyer e Manuel Bandeira, que lhe dedica um poema, intitulado “Quintanares”, e incorporado para sempre à sua biografia. Nessa ocasião, encontra, além de Rubem Braga e Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade, um de seus poetas prediletos. (QUINTANA, 2008, p. 33)

Em 1973, selecionado por ele, é publicado, pela editora: Globo, o *Caderno H*, com textos em prosa e de um humor muito peculiar, resultado do trabalho desenvolvido no jornal *Correio do Povo*. Levou este nome “porque todas as coisas acabavam sendo escritas na última hora, na hora H, na hora final” (YOKORAWA, 2006, p. 86).

Já em 1975, lançou *Pé de Pilão*, livro feito todo em versos duplos rimando entre si, tendo um compasso de música. Como diz Erico Veríssimo na elaboração da apresentação deste livro: “é um livro que ele escreveu para crianças

de várias idades, mas que também pode – e deve! – ser lido por gente grande.” (QUINTANA, 2008, p. 923).

Em 1976, publicou dois livros de poesias *Apontamentos de História Sobrenatural* e *Quintanares* (edição-brinde).

Em 1977, publicou *A Vaca e o Hipogrifo*, pela Editora Garatuja.

No ano de 1978 é publicada a antologia paradidática *Prosa & Verso*.

Em 1979, é publicada a antologia *Na volta da esquina*, na coleção Editora Globo e também em Buenos Aires, pela Editorial Calicanto.

Em 1980, publicou *Esconderijos do tempo* e integrou se ao sexto volume da coleção didática *Para gostar de ler*, da Editora Ática de São Paulo.

Em 1981, o lançamento de *Nova Antologia Poética*, pela CODECRI. Voltou à publicação dos textos que compõem a seção do Caderno H no suplemento literário ‘Letras & Livros’, do jornal *Correio do Povo*, até 1984.

Em 1983, publicou o livro *Lili Invento o Mundo*. E lança o álbum duplo *Antologia Poética de Mario Quintana*.

Em 1984, publicou *Nariz de Vidro* e a segunda edição de *O Batalhão das Letras*.

Em 1985, lançamentos: do álbum *Quintana dos 8 aos 80*, *Diário Poético*, *Nova Antologia Poética* e a antologia paradidática *Primavera Cruza o rio*.

No ano de 1986, lançamento da antologia *80 Anos de Poesia*, organizada por Tânia Franco Carvalhal. Publicou *Baú de Espantos*, com 99 poemas inéditos.

Em 1987, lança uma coletânea de crônicas da seção Do Caderno H – intitulada: *Da Preguiça como Método de Trabalho*.

Publicou o livro: *Preparativos de Viagem*, composto de poema de versos livres, sem preocupação com as rimas. Ele trata de uma grande viagem metafórica e temporal que vai sendo construída ao longo dos poemas que trata de preparativos para viver a própria vida. Esta viagem acontece num tom irônico e uma abordagem do visual ao emocional.

Em 1988, publicou, pela Editora: Globo, o livro *Porta Giratória* que soma uma reunião de escritos em prosa.

No ano de 1989, publicou, também pela Editora: Globo, O livro *A Cor do Invisível*. E sai pela Editora: Globo a *Antologia Poética de Mario Quintana*.

Em 1990, publicou, pela Editora Mercado Aberto, o livro de poemas inéditos: *Velório sem Defunto*.

Em 1994, publicou a antologia de poesia e prosa poética infanto-juvenil, *Sapato Furado*, pela Editora FTD. E a publicação do número 211 da revista literária Liberté, editada em Montréal, Québec, Canadá.

E aos 88 anos falece na cidade de Porto Alegre, no dia 5 de maio de 1994. Foi quando deixou este mundo para viver em mundo que ele mesmo já havia sonhado e registrado:

*Quando eu morrer e no frescor da lua
Da casa nova me quedar a sóis,
Deixai-me em paz na minha quieta rua...
Nada mais quero com nenhuma de vós!*

*Quero é ficar com alguns poemas tortos
Que andei tentando endireitar em vão...
Que linda a eternidade, amigos mortos,
Para as torturas lentas da Expressão!...*

*Eu levarei comigo as madrugadas,
Pôr-de-sóis, algum luar, asas em bando,
Mais o rir das primeiras namoradas...*

*E um dia há de fitar com espanto
Os fios de vida que eu urdi, cantando,
Na orla negra do seu negro manto... (QUINTANA, 2008, p. 121)*

Esse poema reflete sobre a finitude da existência, o inexorável caminhar, pois, a vida é efêmera. Sabe que morreu o homem, mas a obra ficou, ela é eterna; seus pensamentos expressos em poesias continuam férteis e continuarão encantando os leitores e amantes da literatura; seus versos traduzem os anseios, os desejos, as angustias da alma humana, além de transpor as barreiras do tempo e espaço.

O eu lírico exprime a voz de um poeta sonhador que transformou os instantes rotineiros em grandes imagens, mostra que o sonhar é uma forma de produção do inconsciente para atingir a supra-realidade. E, como o próprio poeta afirmou “a vida não basta apenas ser vivida: também precisa ser sonhada.” (QUINTANA, 2008, p. 365)

Devido a esses sonhos registrados, Quintana ganhou muitos prêmios literários. Ele teve textos musicalizados, textos traduzidos para outras línguas. Sua

obra brilha em antologias nacionais e estrangeiras, em dicionários, em livros escolares, em enciclopédias.

Quintana mesmo quando falou da morte, assunto indesejado pela maioria do ser humano, consegue ironizar com humor. O eu poético cria uma imagem maravilhosa do céu, onde tem banda de música e anjos vestidos de uniformes para recebê-lo quando ele lá chegar. Essa imagem é passageira porque logo vem a realidade do homem trabalhador que sua, que tem dores, que sofre para desempenhar seu labor.

*No Céu vou ser recebido
Com uma banda de música.
E os anjinhos estarão vestidos
No uniforme da banda,
Com os sovacos bem suados
E os sapatos apertando. (QUINTANA, 2008, p. 975).*

Esse transporte do fantástico (ter uma banda de música a sua espera) para a realidade das dificuldades de um homem causa um quebra de lógica, sai de um estado confortável – onde reina a plenitude - para um estado rejeitado, sofrido. Essa quebra de lógica é uma forma bem surrealista para tirar o homem do marasmo.

2- TRAÇOS SURREALISTAS NA OBRA QUINTANEANA

A função do poeta não é explicar-se.

A função do poeta é expressar-se. (QUINTANA, 2008, p. 712)

Mário Quintana foi um poeta sonhador, inquieto, construtor de uma ironia nítida. Conseguiu fundir, em sua obra, humor, lirismo, cotidiano, virtualidade com um tom, muitas vezes, surreal. E, como ele mesmo afirmou: “a imaginação é a memória que enlouqueceu” (2008, p. 281). Sua arte poética foi inspirada nos autores franceses, russos, dos quais foi leitor assíduo. Trilhou nos caminhos poéticos de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Antônio Nobre, chegou a poetizá-los “*É Outono. E é Verlaine.../ O Velho Outono* (2008, p. 116), *E Verlaine que está/ Coberto de limo./E Rimbaud a seu lado,/ O pobre menino...*(p. 141). E como Rimbaud, Verlaine e outros escritores, também dessa época, participaram da poética surrealista. Por isso, as marcas da Vanguarda Européia, especialmente o Surrealismo de Breton no que tange as críticas à realidade, a exaltação da infância, da imaginação, do cotidiano são temas evidentes na obra de Quintana.

A poetização do cotidiano, da linguagem coloquial e da matéria do dia a dia é uma das grandes contribuições dele para a poesia brasileira. Marilda de Vasconcelos Rebouças diz que “O Surrealismo recupera a linguagem coloquial, mas não aceita as exigências de ordem pragmática: o poema deve ser um vôo livre pelo inconsciente.” (REBOUÇAS, 1986, p. 65). Quintana faz esse vôo e durante esse percurso, capta objetos do cotidiano e cria imagens provocativas como podemos ver no poema “*Suspense*”, publicado no livro *A Cor do Invisível*:

*A aranha desce verticalmente por um fio
E fica
Pendendo do teto – escuro candelabro,*

*Devem ser feitas de aranhas, desconfio,
As árvores de Natal do Diabo
(QUINTANA, 2008, p. 875)*

Nesse poema o eu poético descreve a descida de uma aranha que, presa ao fio, na escuridão da noite, cunha uma imagem de um candelabro estranho, esquisito, irreal, que sugere uma figura macabra, tétrica, conduzindo, também, a uma analogia com uma árvore de Natal medonha, como se fosse do Diabo. Essa imagem descritiva foge da realidade comum, de um natal convencional, construído pelos valores sociais e proclamado pela sociedade.

Mario Quintana construiu uma obra pautada nos fundamentos que realizam pinturas poéticas definidas por C. Day Lewis, em *The Poetic Image*, como imagem, e, assim conceituada: “uma pintura feita de palavras”. (in: MOISÉS, 1974, p. 283) como é possível ver no *soneto XXIII*:

*Cidadezinha cheia de graça...
Tão pequenina que até causa dó!
Com seus burricos a pastar na praça...
Sua igreja de uma torre só...*

*Nuvens que venham, nuvens e asas,
Não param nunca nem um segundo...
E fica a torre, sobre as velhas casas,
Fica cismando como é vasto o mundo!...*

*Eu que de longe venho perdido,
Sem pouso fixo (a triste sina!)
Ah, quem me dera ter lá nascido!*

*Lá toda a vida poder morar!
Cidadezinha... Tão pequenina
Que toda cabe num só olhar... (QUINTANA, 2008, p. 107).*

Nesse soneto, o eu lírico arquiteta uma imagem poética a partir de uma linguagem infantilizada, pelo uso do diminutivo (pequenina, cidadezinha, burricos, igreja) e esse desejo de viver na paz de uma cidade pequenina de *Lá toda a vida poder morar!* Essa imagem expressa o devaneio de um adulto sonhador que valoriza a vida simples, como uma *Cidadezinha cheia de graça.../ Tão pequenina que até causa dó! / Com seus burricos a pastar na praça.../ Sua igreja de uma torre só...*, como a sutilidade e pequenez das coisas que exprimem brandura como uma cidadezinha, anunciada pelos diminutivos recorrentes no texto, lembrando também a infância e um tempo de inocência e liberdade.

A imagem da infância é recuperada sempre pelos artistas surrealistas que buscam a total recuperação de nossa força psíquica através de uma viagem para dentro de nós mesmos, com o escurecimento de uns lugares e iluminação de outros pontos ocultos.

E nesse soneto um aspecto que pode ser registrado é que a imagem poética de Quintana está “sempre no âmbito de duas realidades: uma vida sonhada e uma vida vivida”, como assevera Maria de Fátima G. Lima (2004, p.7). Nos versos *Nuvens que venham, nuvens e asas*, os termos *nuvem, asa* são signos poéticos que representam devaneios que vêm e vão fáceis na memória. Eles são: o mundo sonhado, o mundo do inconsciente, o mundo onírico. Por outro lado, os signos que traduzem o mundo vivido são as “velhas casas”, a “igrejinha”, a “praça”.

Essa dualidade de sonho versus realidade que marca a emoção do eu lírico, também pode ser contemplada no texto: *simultaneidade*, publicado no livro: *A Cor do Invisível* que com um jogo de antíteses ele se declara:

- *Eu amo o mundo! Eu detesto o mundo?*
Eu creio em Deus! Deus é um absurdo!
Eu vou me matar! Eu quero viver!
 - *Você é louco?*
 - *Não, sou poeta. (QUINTANA, 2008, p. 873)*

Esse texto é um jogo de antitético que conduz a um paradoxo quando o eu lírico exprime suas oposições. Pois, ele não é construído por simples antagonismos, o ser do eu poético é formado por contra-senso. Como poeta, ele se integra na dicotomia, em uma parte é sentimento, outra é paixão; outra parte é razão, outra é emoção. Essa oposição se conecta para formar o todo do poeta, o que nos lembra Ferreira Gullar, no poema “Traduzir-se” quando exprime:

Uma parte de mim/ é todo mundo:/ outra parte é ninguém:/ fundo sem fundo. // Uma parte de mim/ é multidão:/ outra parte estranheza/ e solidão. // Uma parte de mim/ pesa, pondera:/ outra parte/ delira. // Uma parte de mim/ almoça e janta:/ outra parte/ se espanta.// Uma parte de mim/ é permanente:/ outra parte/ se sabe de repente.//Uma parte de mim/ é só vertigem:/ outra parte,/ linguagem.// Traduzir uma parte/ na outra parte/ – que é uma questão/ de vida ou morte – / será arte?”(GULLAR, 1983, p.144).

Dessa forma, o eu emotivo, descreve um retrato surreal de si e interroga se essa absurdez provocada pelo choque dos opostos é loucura. No final afirma ser habilidade do próprio ser poético.

O poeta, como Rimbaud - que pertenceu ao século XIX, antecipou a afinidade entre poesia e artes visuais, o predomínio das qualidades visuais em relação a outros elementos de constituição textual, a total arbitrariedade de combinação de imagens que veio marcar o século XX e que também caracterizou a poética surrealista - Quintana gradualmente vai se libertando da excessiva preocupação com a musicalidade, herança dos simbolistas, para uma poesia mais visual.

E assim, foi capaz de mostrar aspectos obscuros da realidade, valorizar a imagem do sonho e da fantasia e a renovação da linguagem e também seu interesse pelo universo infantil, pelos momentos mais insólitos da vida humana.

Trabalhando a linguagem ele se dispôs a poetizar: a poesia “Cada poema é uma garrafa de naufrago jogada às águas... Quem a encontrar salva-se a si mesmo” (2008, p. 643); os poetas “O que mais enfurece o vento são esses poetas inveterados que o fazem rimar com lamento” (2008, p.960); a palavra “Há palavras verdadeiramente mágicas. O que há de mais assustador nos monstros é a palavra ‘monstro’. Se eles se chamassem leques ou ventarolas, ou outro nome assim, todo arejado de vogais, quase tudo se perderia do fascinante horror de Frankenstein... (2008, p. 963); a morte “A morte é a libertação total:/ a morte é quando a gente pode, afinal,/ estar deitado de sapatos” (2008, p.511); a vida “A vida é tão bela que chega a dar medo...” (p. 387). E brinca “ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentro todas as outras”. (2008, p. 295).

Com essa infinitude de criação e essa inquietação interior, Quintana encontra eco no pensamento surrealista de Breton, de Eluard... e escreve “As árvores podadas parecem mãos de enterrados vivos” (2008, p. 239). E cria imagens fantasmagóricas - fruto das paisagens de sonhos, inexistentes na natureza. Essas imagens irreais que possibilitam às artes explorarem o imaginário e os impulsos ocultos da mente são facilmente encontradas na obra quintaneana.

A escrita dele se apresenta capciosa, onde as imagens se acendem num movimento fantástico mostrando uma inevitável associação com a espontaneidade das imagens surrealistas. No seu trançar poético surge imagens

metaforizadas que são de grande expressão surrealista. Diz Marilda Rebouças que “A metáfora é uma infração no código da língua, pois aproxima palavras que normalmente não pertencem ao mesmo conteúdo paradigmático. Todavia não basta a aproximação: é preciso um toque de surrealidade.” (1986, p. 64).

Foi trabalhando com a linguagem, criando metáforas e ironizando o cotidiano que ele transitou livremente por vários estilos literários.

Como ele mesmo sempre ressaltou que não pertencia a nenhum estilo literário, e foi exemplificado no primeiro capítulo desta dissertação. Porém, deixou muitas características surrealistas em sua obra.

Antes de continuarmos com a análise dos textos quintaneanos mostrando traços surrealistas presente em sua obra, lembraremos alguns detalhes do movimento surrealista. Ele foi o último dos ‘ismos’ que nasceu dentro de uma crise de valores que propiciara o aparecimento das vanguardas. As vanguardas surgiram meio a um período recheado de mudanças, preocupações ideológicas, contestações de valores, massificação do homem imposta pelo regime capitalista, exploração do homem. E o surrealismo surge advindo de uma obsessão pelo novo, afirmando assim o desejo pelos os objetos materiais, uma busca incessante pela inovação e conseqüentemente uma rejeição ao que era tradicional, a ruptura com valores consagrados, a negação a tudo que se parecia fixo, a conseqüência disso foi o aparecimento de vários “ismos” no início do século XX, como dadaísmo, expressionismo, cubismo, futurismo, surrealismo e outros movimentos de menor expressividade. Eles surgiram como manifestação máxima da angústia humana levada à exasperação e como revolta anárquica contra esse estado de coisas que o homem moderno estava vivendo.

As vanguardas se voltam para o campo das artes com o objetivo central de revolucionar e renovar a estética e a linguagem artística. O surrealismo aparece com uma ruptura muito mais ampla e mais radical dos outros “ismos” buscando a transformação do homem em sua maneira de pensar e a sua relação entre homem e sociedade, portanto objetivava a busca de um novo homem em uma nova sociedade.

O Surrealismo tem como marco inicial o lançamento do I Manifesto de André Breton, publicado em 1924, porém antes do manifesto aconteceram fatos que influenciaram e conduziram a escrita deste manifesto, dentre eles: o lançamento da

obra *Les Champs Magnetiques* na qual Breton experimentara a escrita automática, Max Ernst expôs em Paris pinturas utilizando a técnica da colagem, publicação da revista *Litterature* e em 1924 o lançamento do I Manifesto, marco inicial do Surrealismo, porém no mesmo ano só que meses antes foi lançado o panfleto “Um cadáver” que sinalizava que um novo ismo estava nascendo.

A primeira manifestação surrealista aconteceu em 1924 com a divulgação do panfleto ‘Um cadáver’, a propósito da morte de Anatole France, prêmio Nobel de Literatura. Os surrealistas não estavam interessados no estilo límpido, nem no famoso ceticismo desse escritor consagrado e, por isso mesmo, alvo perfeito para o grupo de jovens lobos mostrarem suas garras. Numa linguagem violenta, afirmavam que acabava de morrer ‘um pouco da servilidade humana’. E, como esperavam, a repercussão foi enorme. (REBOUÇAS, 1986, p. 14)

Estes acontecimentos que antecederam o lançamento do Manifesto foram importantes para o fortalecimento e estruturação do grupo, fazendo assim oposição ao movimento do Dadá que pregava a negação pela negação. Portanto as bases e as práticas surrealistas foram lançadas muito antes de 1924.

A palavra de ordem do Manifesto é “O maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, que seja belo sempre o maravilhoso.” (BRETON, 1985, p. 24).

Esta corrente desenvolveu simultaneamente ao Dadaísmo por um bom período e ganhou dele a vitalidade e a ousadia.

A definição do vocábulo surrealismo dada por Breton foi baseada em dicionário e enciclopédia:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.
ENCICL. Filos. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. (BRETON, A. 1985, p. 58).

No dicionário de termos literário de Massaud Moisés, o vocábulo: surrealismo está definido como:

Movimento estético de características antinômicas e contorno indefinível, mas que exerceu profunda e larga influência. Desenvolvido no interior do Dadaísmo e com ele se confundindo numa série de aspectos, o Surrealismo começou a manifestar-se numa obra escrita de parceria por André Breton e Philippe Soupault, intitulada *Les champs magnétiques*, de 1920. (MOISÉS, 1995, p. 484)

Ou ainda para Marcel Raymond (1997, p. 246) que opina “No sentido mais restrito, o surrealismo é um processo de escritura, no sentido amplo, uma atitude filosófica que é ao mesmo tempo uma mística (ou que o foi), uma poética, e uma política”. Definir o Surrealismo não era uma preocupação emergente de seus precursores.

Os primeiros membros do Surrealismo: Breton, Aragon, Baron, Éluard, Gerard, Soupault, Naivolle, Limbour, Vitrac, Péret, Crevel, Desnos sabiam que estavam “lutando: contra a alienação da sociedade, contra a aceitação dos valores pátria, família, religião, trabalho e honra.” (REBOUÇAS, 1986, p 17). O poeta gaúcho, também, saiu dessa postura de demência e construiu uma poética própria, com marcas de várias tendências artísticas modernas, entre elas observa-se em muitos poemas balizes temáticas e estilísticas do surrealismo.

Conforme pode ser observada no “Soneto III”, do seu primeiro livro:

*Quando os meus olhos de manhã se abriram,
Fecharam-se de novo, deslumbrados:
Uns peixes, em reflexos doirados,
Voavam na luz: dentro da luz sumiram-se...*

*Rua em rua, acenderam-se os telhados,
Num claro riso as tabuletas riram.
E até no canto onde os deixei guardados
Os meus sapatos velhos refloriram.*

*Quase que eu saio voando céu em fora!
Evitemos, Senhor, esse prodígio...
As famílias, que haviam de dizer?*

*Nenhum milagre é permitido agora...
E lá se iria o resto de prestígio
Que no meu bairro eu inda possa ter!... (QUINTANA, 2008, p. 87)*

Neste poema o eu emotivo transcende o real. O ato de abrir e fechar os olhos desperta o eu poético para uma viagem lírica própria dos surrealistas. Ao fechar os olhos, a sensibilidade aflora e a imaginação se torna fértil, no entanto não significa que o real não seja percebido, por isso, o eu lírico passa ver com a razão e os olhos do coração. Dessa forma, se abre para um mundo de verdades íntimas.

Quando o eu poemático expressa: *Quando os meus olhos de manhã se abriam*, não quis enunciar o olho como parte do corpo, mas os olhos da imaginação que não se limita a distancias.

Nos próximos versos desses dois quartetos, o eu lírico viaja no seu mundo fantástico. *Uns peixes, em reflexos doirados/ Voavam na luz: dentro da luz sumiram-se.../*. Esse estranhamento é explicado pela capacidade poética e metafórica apresentada na visão dos peixes voarem na luz, dos peixes sumirem dentro da luz. O poeta produz uma viagem mágica e poética pelo imaginário, bem própria do Surrealismo e, segundo Marilda Rebouças:

O surrealismo seria, no século XX, o mais digno representante da arte mágica, porque contém o 'condimento do bizarro' (solicitado por Baudelaire), porque desafia o senso crítico, e seu imaginário, como nos antigos mitos, exige uma interpretação do Universo, uma integração do homem ao cosmos. (REBOUÇAS, 2003, p. 36)

Quintana apresenta a imagem do peixe, um elemento de muita relevância na estética bretoniana. E para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant o peixe é:

Símbolo das águas .. O peixe está associado ao nascimento ou à restauração cíclica. A manifestação se produz à superfície das águas. Ele é ao mesmo tempo Salvador e instrumento da Revelação... o peixe é ainda símbolo de vida e de fecundidade, em função de sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas. Símbolo que pode, bem entendido, transferir-se para o plano espiritual. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, pp. 703 e 704).

E esta imagem de peixe é vista em outras passagens da obra de Quintana como no conto "Velha Historia" (QUINTANA, 2008, p. 176). Esse peixe capcioso com o seu movimento ágil e com muito brilho reflete e perturba o silêncio das águas e também o discurso comum da burguesia.

Nos próximos versos a ampliação da imagem para um mundo maravilhoso: *Rua em rua, acenderam-se os telhados/ Num claro riso as tabuletas riram./ E até no canto onde os deixei guardados/ os meus sapatos velhos refloriram*, ainda com essa imagem onírica de fusão do real com imaginário, o eu lírico luta por sua liberdade e é tomado pelo desejo súbito de sair voando, mas se reprime mesmo antes da concretização do sonho *Quase que eu saio voando céu em fora!/ Evitemos, Senhor, esse prodígio.../ As famílias, que haviam de dizer?/*. Há uma

valorização do lúdico, e uma negação do real pelo eu lírico. Ele manifesta desejo de transcendência para uma supra-realidade. Segundo Yves Duplessis (1963, p. 35) a Supra-realidade surge todas às vezes que a imaginação se manifesta livremente, sem o freio do espírito crítico. Porém, sabemos que o eu lírico é chamado à realidade pelos valores sociais vigentes.

O eu emotivo se detém ao se lembrar que as famílias, as instituições mantenedora da ordem e dos bons costumes censuravam e baninham o diferente, o que ameaçava à ordem e os bons costumes da época. A busca do rompimento destes valores burgueses faz aflorar a surrealidade quintaneana e o seu valor poético.

O poeta “mesmo quando se volta contra valores sociais, morais ou estéticos, prefere o humor leve, o riso desmistificador, à ironia cáustica, que opta, ao representar este mundo que nos oprime pelo pesadume, pela leveza” (YOKOZAWA, p. 138 e 139). E com essa crítica comportada, o soneto é finalizado com o eu lírico retomando a realidade: *Nenhum milagre é permitido agora.../ E lá se iria o resto de prestígio / Que no meu bairro eu inda possa ter!...*

Embrenhado neste inconformismo com os valores burgueses, Quintana endurece e diz no “soneto XXX” que o poeta se tornar “...o Idiota desta aldeia!” e que se torna compreendido somente pelas crianças “...Céus e as criancinhas”. O poeta busca apoio e segurança do mundo infantil. Segundo André Breton (1985, p 74) “Talvez seja a infância que mais se aproxima da ‘vida verdadeira’”. A infância é um refugio usado pelos surrealistas.

Por causa da falta de liberdade em uma sociedade em que o poeta não tem liberdade para se expressar, Quintana demonstra inconformado e perdido nesta sociedade, e, busca outras realidades, demonstra isto no “soneto V”:

*Eu nada entendo da questão social
Eu faço parte dela, simplesmente...
E sei apenas do meu próprio mal,
Que não é bem o mal de toda a gente,*

*Nem é deste Planeta... Por sinal
Que o mundo se lhe mostra indiferente!
E o meu Anjo da Guarda, ele somente,
É quem lê os meus versos afinal...*

*E enquanto o mundo em torno se esbarronda,
Vivo regendo estranhas contradanças*

No meu vago País de Trebizonda..

*Entre os Loucos, os Mortos e as crianças,
É lá que eu canto, numa eterna ronda,
Nossos comuns desejos e esperanças!... (QUINTANA, 2008, p.89)*

Nas primeiras estrofes o eu lírico está só, proclamando a individualidade, o isolamento, ele não entende o mundo que está e nem o mundo entende ele: *Que o mundo se lhe mostra indiferente!/ E o meu Anjo da Guarda, ele somente, / É quem lê os meus versos afinal...* ele demonstra relacionamento com um ser espiritual o seu anjo da guarda, esta expressão está com as iniciais maiúsculas enfatizando a sua importância para o eu lírico. O seu não entendimento com o mundo exterior é bem explícito, a sua luta com a realidade exterior e realidade interior é demonstrada na próxima estrofe *E enquanto o mundo em torno se esbarronda, / Vivo regendo estranhas contradições/ No meu vago País de Trebizonda...* aqui oniricamente ele cria outro universo, muito similar a Pasárgada, de Manuel Bandeira – 1930 – para onde o eu - lírico gostaria de ir para sempre.

Então o eu emotivo do soneto, diante da questão social (violência, trabalhos desumanos, a pobreza, a miséria, a falta de perspectiva) prefere exilar-se em Trebizonda juntamente com os loucos, os mortos e as crianças, onde é possível ainda se ter desejos e esperanças. Este refugiar expresso é interpretado como uma resistência indireta à dura realidade que ele gostaria que fosse diferente. “O surrealismo de Quintana, com a sutileza de que se reveste, é de ordem moral. Todo ele contestação, com freqüência, contestação abstrata, intelectual.” (YOKOZAWA, 1998, p.32). Essa contestação e essa transformação não podem ser confundidas com modalidade de idealismo, porém é uma busca do repensar do homem e da sociedade, na relação entre homens e sociedade.

O poeta, através deste mundo surreal, cria um universo paralelo, proclamando e insistindo ao homem moderno que tudo pode tomar um rumo diferente, ainda pode sonhar, ter desejos e esperanças comuns de loucos, de crianças. Ao criar este espaço insólito o eu lírico demonstra desejo de viver, porém viver diferente, sem repressão, sem censura, num local onde ele canta, ele sonha, local onde os desejos e as esperanças são comuns, isto é uma insulta ao individualismo praticado pelo capitalismo. Os surrealistas buscavam expandir a imaginação ao máximo, para assim restaura a liberdade, a inocência, visando

através do processo imaginativo, unificar a realidade exterior e a realidade interior, colaborando assim para que o homem resolvesse os conflitos básicos da sua época, se necessário mergulhando no mundo onírico de Trebizonda.

Foi neste descontentamento do homem causado pela contradição da realidade interior e realidade exterior é que está o cerne do surrealismo, chamado por André Breton de “grande mistério”, e ele foi mais nítido em seu primeiro manifesto.

Acredito na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de supra-realidade, se é possível dizer isso. (BRETON, 1985, p. 47).

Este aspecto surrealista, da negação à realidade exterior através da supra-realidade, marco primordial proposto pelo manifesto, é recorrente nos textos do poeta gaúcho, como evidencia no conto “Velha História”, publicado no livro: *Sapato Florido de 1948*.

Era uma vez um homem que estava pescando, Maria. Até que apanhou um peixinho! Mas o peixinho era tão pequenininho e inocente, e tinha um azulado tão indescritível nas escamas, que o homem ficou com pena. E tirou cuidadosamente o anzol e pincelou com iodo a garganta do coitadinho. Depois guardou-o no bolso traseiro das calças, para que o animalzinho sarasse no quente. E desde então ficaram inseparáveis. Aonde o homem ia, o peixinho o acompanhava a trote, que nem um cachorrinho. Pelas calçadas. Pelos elevadores. Pelos cafés. Como era tocante vê-los no “17”! — o homem, grave, de preto, com uma das mãos segurando a xícara de fumegante café, com outra lendo o jornal, com a outra cuidando do peixinho, enquanto este, silencioso e levemente melancólico, tomava laranjada por um canudinho especial...

Ora, um dia o homem e o peixinho passeavam à margem do rio onde o segundo dos dois fora pescado. E eis que os olhos do primeiro se encheram de lágrimas. E disse o homem ao peixinho:

“Não, não me assiste o direito de te guardar comigo. Por que roubar-te por mais tempo ao carinho do teu pai, da tua mãe, dos teus irmãozinhos, da tua tia solteira? Não, não e não! Volta para o seio da tua família. E viva eu cá na terra sempre triste!...”

Dito isto, verteu copioso pranto e, desviando o rosto, atirou o peixinho n’água. E a água fez um redemoinho, que foi depois serenando, serenando... até que o peixinho morreu afogado... (QUINTANA, 2008, p. 176).

Apesar de Quintana ter declarado possuir uma certa dificuldade de escrever em prosa, quando afirmou:

[..] pois, não possuo o dom discursivo e expositivo, vindo daí a dificuldade que sempre tive de escrever em prosa. A prosa não tem margens, nunca se sabe quando, como e onde parar. O poema, não; descreve uma parábola traçada pelo próprio impulso (ritmo); é que nem um grito. Todo poema é, para mim, um interjeição ampliada; algo de instintivo, carregado de emoção. (QUINTANA, 2008, p. 342).

Esse poema é uma narrativa composta de enredo, personagens, narrador em terceira pessoa, expressão clássica de narrativas orais “era uma vez”, marcadores de tempo e espaço “ora, um dia”, “e desde então”, “depois”, escrita linear, e também, tonaliza marcas do Surrealismo.

Antes de continuar com a análise das características surrealistas nesse texto, precisamos buscar a idéia de maravilhoso, de fantástico e de estranho, o que será feito na perspectiva de Tzvetan Todorov.

A teoria de Tzvetan Todorov surgiu da crítica à *Anatomy of Criticism* de 1957, de Northrop Frye, na qual a literatura é abordada como um sistema complexo de modos, categorias e gêneros.

Para definir estes gêneros Tzvetan Todorov estabelece uma relação existente entre eles que são próximas, isto é, o gênero fantástico onde o herói e o leitor mantêm a hesitação entre uma explicação natural e (sobre) natural dos fenômenos ao longo da narrativa e o gênero estranho onde é fornecida uma explicação racional dos fenômenos insólitos, mantendo-se desse modo intactas as leis da natureza.

Então, não se pode distanciar do estudo os três gêneros porque eles se imbricam. Os limites deles são demarcados entre si. Dentro de uma escala de tempo o fantástico seria o presente, ele tem duração apenas do tempo de uma hesitação, o seu efeito se faz presente em apenas em parte do texto e causa perplexidade. No momento da hesitação não é possível explicar os fenômenos estranhos que ocorrem, seria o pasmar diante de algo; O maravilhoso seria o futuro correspondente a um fenômeno desconhecido, jamais visto, algo a vir; e o estranho seria o passado, “o inexplicável é reduzido a fatos desconhecidos, a uma experiência prévia” (TODOROV, 1975, p. 49). O fantástico se localiza no limite do maravilhoso e do estranho. Citando Louis Vax, Todorov diz que “a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão” (TODOROV, 1975, p, 50).

A noção de maravilhoso foi comentada pela primeira vez na *Poética de Aristóteles*, no século IV a. C., no entanto o filósofo grego apresenta-o como

elemento do irracional e não o conceituou. Para Massaud Moisés (1985, p. 318) “maravilhoso vem do latim *mirabilia* que a princípio significa coisas admiráveis”.

O maravilhoso caracteriza-se pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reações que provoquem nas personagens e, segundo Tzvetan Todorov “No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os elementos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.” (TODOROV, 1975, p. 60). Podemos ver em *Velha História* de Mário Quintana a naturalidade como é aceita o peixe falante e sua existência fora d’água.

O estranho é um gênero que não é bem delimitado, só há delimitação mais clara no limite do fantástico, pelo outro, ele se dissolve no campo geral da literatura. Pertence ao estranho a pura literatura de horror. Ele está ligado unicamente aos sentimentos das personagens, em particular a descrição de certas reações provocadas como o medo.

Na delimitação feita por Tzvetan Todorov há várias subdivisões dos três gêneros citados, porém para este trabalho não haverá necessidade de especificações de todos eles.

No conto “A Velha História”, a princípio, observa-se a subversão à norma natural estabelecida visto que peixe não sobrevive fora d’água, nem toma suco no canudinho, porém tudo se torna possível a partir das construções lingüísticas construídas pelo espírito surrealista quintaneano. São delas que surgem a presença do fantástico e do maravilhoso, “*um homem, grave, de preto, com uma das mãos segurando a xícara de fumegante moca, com a outra lendo o jornal, com a outra fumando, com a outra cuidando do peixinho*” amigo de um peixinho “*pequeninho e inocente*” que vive fora d’água.

Com estas imagens construídas pelo texto, é possível ver que o surrealismo buscou encontrar o ponto ideal entre os opostos, criando através de imagens uma nova realidade que é a surreal, beneficiando assim do real exterior e do real interior, do estado de vigília e do sonho, da vida e da mente. Para “Sartre o surrealismo trata-se de anular, de início, as distinções recebidas entre a vida consciente e inconsciente entre o sonho e vigília” (GOMES, 1995, p. 27).

Neste poema, Quintana conseguiu misturar o maravilhoso – um acontecimento inédito jamais visto - *o peixe que vive fora d'água, que toma suco e morre afogado*, também o fantástico – o pasmar diante de uma ação – *Como era tocante vê-los no “17”!* e também o estranho – que é inexplicável pela lógica, que não há experiência prévia - *o homem, grave, de preto, com uma das mãos segurando a xícara de fumegante café, com outra lendo o jornal, com a outra cuidando do peixinho, enquanto este, silencioso e levemente melancólico, tomava laranjada por um canudinho especial...*, com acontecimentos rotineiros como andar *“Pelas calçadas, pelos elevadores, pelos cafés”* como se fosse normal um homem com vários braços e um peixe que toma laranjada por um canudinho.

Portanto, isto é possível e normal neste cotidiano surreal criado pelo poeta, porém o leitor é tirado da sua tranqüilidade quando é surpreendido com a morte por afogamento do peixe.

Assim o poeta demonstra que as obras surrealistas são provocadoras, inquietantes, não convencionais, concebidas do inconsciente, contraditórias, portanto com os objetivos bem conscientes, visando tirar o homem do marasmo que a sociedade capitalista o colocou.

É desta fusão do real e do imaginário que também surge o surreal de Quintana. Um poeta, com a sua capacidade imaginativa brinca entre a realidade e o imaginário como Éluard, Apollinaire e outros participantes surrealistas brincaram.

Nesse ludismo, ele cria possibilidades de intertextualidades quando escreve sobre um ser amado que morreu afogado e, nas ondas da linguagem do poema em prosa, o ser “peixinho afogado”, que poderia ser oriental e dourado, nos remete ao grande amor do autor de *Os Lusíadas*, Dinamene, escrava chinesa, tema de vários poemas de amor e desventura de Camões. Assim, *Velha História* traduz, o retorno à lembrança do ser amado que parece perseguir o eu poemático como um sonho. E, o ato de narrar história é a vivificação do ente querido morto nas águas da angústia e Quintana cita literalmente o verso camoniano, quando solta o peixinho na água exprimindo de maneira lúdica dizendo: *E viva eu cá na terra sempre triste!..*

O poeta possibilita ao homem uma capacidade infundável em criar imagens em sua obra. Para Gaston Bachelard “O poema é essencialmente uma aspiração a imagens novas” (2001, p. 2), e, é esta a especialidade desse poeta gaúcho, por exemplo, quando poetiza “Amanhecer”, publicado no livro - *Porta Giratória*:

O sol derrama, na calçada
A sua bela, matinal urina. (QUINTANA, 2008, p. 836).

No verso *O sol derrama, na calçada*, há apresentação de uma imagem dinâmica do sol. Segundo Jean Chevalier e Alian Gheerbrant “O sol é a fonte da luz, do calor, da vida” (2008, p. 836). A imagem solar representa a vontade de viver em liberdade, sem entraves. O sol além de vivificar, seu brilho manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal e por medir o espaço.

Os surrealistas chamam a atenção para que o homem seja o centro, seja o principal interesse da sociedade, mesmo que para isto, eles precisam ser subversivos, exóticos com o intuito de acordar o homem para viver em uma nova sociedade. E é isto que o sujeito lírico faz quando exprime: *A sua bela, matinal urina*. Ele causa um estranhamento, provoca uma quebra de expectativa.

Os acontecimentos mais extraordinários parecem normais nesse universo do surreal e de acordo com Yves Duplessis “o espírito crítico é abolido e as inibições desaparecem: é o domínio encantado onde impera a Supra-realidade” (1963, p. 33). O artista surreal mostra que há outras realidades que o espírito pode apreender e são importantes quando ao acaso, o fantástico, o sonho e a ilusão.

Essa quebra de frame, no segundo verso é para atingir o homem. “O surrealismo deseja a liberdade do espírito humano.” (REBOUÇAS, 1986, p. 23), e esta irreverência do eu lírico é para provocá-lo, na esperança dele sair do niilismo para a realidade absoluta. Os surrealistas, na tentativa de acordar o homem, vão contra as regras do bom-gosto e da moral.

O efeito surpresa é uma constante nas obras surrealistas “esse elemento contribui para despertar o leitor enferrujado pelo hábito” (REBOUÇAS, 1986, p. 68). Esta quebra de frame é um efeito surrealista e nem sempre este efeito é belo ou agradável aos olhos comuns. Porque o belo para o Surrealismo “não é bonitinho, mas o surpreendente, o grotesco, o bizarro, o fantástico, o inesperado” (REBOUÇAS, 1986, p. 69). A expressão *Matinal urina* não é esperada pelo leitor, portanto provoca-o.

Outro texto que mostra transgressão do cotidiano e também usa de imagem de animal como representação de um real objeto, é titulado de “Algumas variações sobre um mesmo tema I”:

*As vacas voam sempre devagar
Porque elas gostam da paisagem.
Porque, para elas, o encanto único de uma viagem
É olhar, olhar... (QUINTANA, 2008, p. 416)*

Com humor, o poeta rejeita a simplicidade, a mediocridade, os limites e coloca “vacas” para voarem e com capacidade para observar tudo com os olhos de lince. É assim mesmo, a poética surrealista é também conhecida como a estética do excesso, do exagero. Só que essas vacas representam valores sociais, religiosos, morais, todos os poderes que oprimem (que olham) e emperram a sociedade, porque mesmo pesados como uma vaca, eles têm uma leveza de uma pena.

O humor surrealista é uma expressão de denúncia que possibilita a libertação do espírito.

O humor permite-nos, portanto, encarar o mundo sob outro aspecto, rompendo as relações familiares dos objetos. Ele ‘é, na sua essência, uma crítica intuitiva e implícita do mecanismo mental convencional, uma força que extrai um fato ou um conjunto de fatos do que é dado como seu normal, para precipitá-los num jogo vertiginoso de relações inesperadas e supra-reais. (DUPLESSIS, 1963, pp. 26,27).

Com a mistura do real e do imaginário, só o humor proporciona aspecto grotesco fora de todos os limites do realismo cotidiano. Vacas voando são imagens construídas através do eufemismo que se tornam estranhas para o mundo real, portanto isto é possível no mundo surreal. André Breton cita Pierre Reverdy que diz:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá...(BRETON, 1985, p. 52).

Já no poema “Pequeno Inventário” presencia-se uma imagem de

dualismo: liberdade x prisão, desejo x realidade, e, dentro desta imagem dupla, figura-se a imagem da queda imaginária.

*Os cabelos encaracolados das chamas
Os lisos cabelos do vento
O cabelo rente da grama*

*Os grandes pés ausentes dos deuses de pedra
Os pés volantes do medo
Os pés ridiculamente em esquadro dos assassinados.*

*Os meus dedos em leque onde se incrustam as estrelas
Os meus dedos em grade
Os meus dedos em grade
Os meus dedos em grade, ah, que eu não consigo atravessar!
(QUINTANA, 2008, p. 762)*

O surrealismo surge em um cenário em que o mundo civilizado domestica o homem, que conduzido pela lógica, ele sufoca o seu desejo, o seu prazer. O homem luta contra o dualismo: carne x espírito. Nesse cenário a lógica dirige a vida, tira dela o acaso, o imprevisto, e, em conseqüência, elimina o senso de mistério, de aventura, de suspense, diante disto a civilização extingue a sua capacidade criadora, para Álvaro Cardoso Gomes:

Os surrealistas tinham consciência de que o homem precisava libertar-se das iníquas condições de trabalho, da servidão do sistema capitalista e ao utilitarismo, para poder entregar-se à atividade passiva da inteligência e liberar os conteúdos do inconsciente. (GOMES, 1995, p. 30).

A polissemia, presente em cada estrofe do poema “Pequeno Inventário”, acrescenta um novo sentido às palavras desse poema, provocando uma explosão de imagens. Esta construção imagética é reforçada pela repetição de termos que proporcionam a criação de quadros surreais como nos seguintes versos: *Os cabelos encaracolados das chamas/ Os lisos cabelos do vento/O cabelo rente da grama// Os grandes pés ausentes dos deuses de pedra/ Os pés volantes do medo/ Os pés ridiculamente em esquadro dos assassinados.//Os meus dedos em leque onde se incrustam as estrelas/Os meus dedos em grade/Os meus dedos em grade.*

Esse poema, composto de três estrofes, parece sugerir três compassos que aceleram o ritmo do texto. A repetição de palavras aumenta e enfatiza o ritmo e a sonoridade dos versos. Essa propagação é um recurso muito utilizado na poética. O eco produzido pela repetição traz ritmo e aceleração à leitura

do poema, criando um estado de vertigem e atribui ao espírito a capacidade de sonhar.

Todos os versos iniciam com artigo definido (OS) – **Os cabelos (...)** **Os lisos (...)** **Os grandes (...)** **Os pés (...)** **Os meus dedos ...** – confirmando que o caminho já foi marcado, decidido. A predominância da assonância realizada pela repetição da vogal “e”: *Os grandes pés ausentes dos deuses de pedra/ Os pés volantes do medo (...)* *Os meus dedos em leque onde se incrustam as estrelas/ Os meus dedos em grade/ Os meus dedos em grade*, vem confirmar a definição do ser que busca e acredita no caminho da liberdade, pois acredita no sonho e não quer cair no marasmo, no realismo.

Em cada estrofe do poema é gerada uma imagem que culmina sempre a luta do homem em busca da liberdade, embora acabe sempre preso ao fardo da vida moderna. A princípio o eu lírico se vê livre: *Os lisos cabelos do vento* e segundo Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (2008, p. 154) “os cabelos são considerados como a moradia da alma e a chama é um símbolo de purificação, de iluminação e de amor espiritual que se opõe a grama, a grade”. Depois, na segunda estrofe, os pés estão *ausentes*, também são metaforizados como *volantes do medo* e *ridiculamente em esquadro dos assassinados*. Nessa estrofe, os pés se mostram como um símbolo da força da alma, também, têm a função de manter o homem na posição vertical, firme. Por último, aparecem *Os dedos* na terceira estrofe: *em leque* e reiteradamente *em grade* indicado uma transferência de energia, de busca e de poder.

Desta forma, os versos quintaneanos demonstram a luta do homem moderno em busca da liberdade do espírito, pois o eu poético trava uma luta contra os momentos de inconstância, de dificuldade, provocando assim, uma sensação de queda, de perda que, pode ser traduzida pelas dificuldades diárias, porém no último verso *Os meus dedos em grade, ah, que eu não consigo atravessar!*, a interjeição *ah* não é de desistência da luta, porém de pedir ajuda para uma renovação de vida.

A luta do homem em sonhar com um mundo melhor é, permanentemente, tirada pela realidade vivida. Porém “O lado escondido da realidade sempre seduziu os surrealistas, que colocaram a seu inteiro serviço na busca da poesia...” (REBOUÇAS, 2003, p. 49). A sensibilidade ao maravilhoso é

um dom precioso e frágil, que se afasta do homem na medida em que ele se desfaz do gosto e da percepção do insólito e se envolve com o mundo real, por isso, os surrealistas se afastam deste mundo e penetram num lugar “onde há aparições e fantasmas, pois a mais profunda emoção do ser tem todas as possibilidades do fantástico, no ponto onde a razão humana perde seu controle” (DUPLESSIS, 1963, p. 34). Então o eu lírico fica aprisionado pela *grama rente*, pelos *pés em esquadro*, pelos *dedos em grade* e não consegue atravessar. Contudo o ser afunda e aprisiona em sua culpabilidade e, em emaranhado de fardos cotidianos, não consegue se libertar, isto é o que Gaston Bachelard chama de queda imaginária:

A queda é doravante um eixo psicológico inscrito em meu próprio ser: a queda é o destino dos meus sonhos. O sonho, que normalmente torna os homens felizes em sua pátria aérea, arrasta-me para longe da luz. Infeliz entre todos é o ser cujos sonhos têm peso! Infeliz o ser cujo sonho tem a doença do abismo.” (BACHELARD, 2001, pp. 95,96)

O abismo imaginário daqui são as grades e o eu emotivo não consegue transpor e, por isso, fica preso ao mundo real. No entanto, essa imagem de queda imaginária não é muito recorrente na obra do poeta. O texto “Sono” exemplifica imagens surrealistas e traz a escada como uma travessia:

Tudo fica mais leve no escuro da casa. As escadas param de repente no ar... Mas os anjos sonâmbulos continuam subindo os degraus truncados, atravessando os espelhos como se entrassem numa outra sala. O sonho devora os sapatos, os pés da cama, o tempo. Vovô resmunga qualquer coisa no fim do século passado.
(QUINTANA, 2008, p 179).

Este poema em prosa, narrado em terceira pessoa, por um eu poemático onipresente que cria mobilidade nas ações. A narrativa é iniciada a partir da exposição de imagens que estão próximas do narrador: *no escuro da casa* e *as escadas param no ar, os anjos subindo degraus*. Depois, há um distanciamento destas imagens quando descreve a cena dos anjos atravessando os espelhos e entrando para outra sala. Nesse momento, o eu poemático é conduzido ao outro lado do espelho, para um mundo onírico que faz surgir um fantástico universo, no qual *O sonho devora os sapatos, os pés da cama, o tempo. Vovô resmunga qualquer coisa no fim do século passado*. Dessa forma, o sonho é personificado e vai devorando os objetos concretos de um quarto, num aumento

sucessivo de dimensão: primeiro “os sapatos”, depois “os pés da cama” e, num salto de proporção espantosa, “o tempo” quando o narrador ouve o resmungo do seu avô no fim do século passado.

No primeiro parágrafo, o poema em prosa possui um ritmo marcado pela sibilância da consoante “s”, sugerindo um assovio de medo por meio da aliteração; criando assim, um som meio fantasmagórico, intentando a passagem próxima de uma vida concreta para uma vida onírica, quando o sonho vai devorando tudo o que há de concreto na vida humana. Conforme Yves Duplessis (1963, p. 36) “o sonho permite a penetração em si mesmo e conseqüente acesso ao supremo conhecimento”. O homem não pode descobrir os encantos desse conhecimento sem antes lançar-se às profundezas dele.

Esse ato de sonhar simboliza a libertação dos entraves que estão representados pelos sapatos, pelos pés da cama, pelo tempo e memória que ficaram presos nos resmungos do vovô no século passado. É um vovô livre pelo inconsciente. A narrativa de sonhos é um recurso surrealista usado “para libertar o espírito das regras da literatura, dos tabus e das normas de conduto que costumam pesar no livre uso da imaginação. O conhecimento pleno do homem é o seu voto mais profundo”. (REBOUÇAS, 1986, p. 45).

Os surrealistas tinham o desejo de se libertarem das imagens convencionais e lançaram seus olhares reveladores sobre os elementos aparentemente insignificantes do cotidiano. É o que pode ser conferido no texto “Floresta”, publicado no livro: *O Aprendiz de Feiticeiro*:

*Dédalo de dedos.
Lanterninhas súbitas.
Escutam as orelhas-de-pau. Ssssio ...
O gigante deitado
Se virou pro outro lado.
A velha Carabô
Parou de pentear os cabelos.
É o Vencido... são as duas mãos e a cabeça do Vencido que se arrastam.
Que se arrastam penosamente para o poço da Lua,
Para o frescor da Lua, para o leite da Lua, para a lua da Lua!
(Filha, onde teria ficado o resto do corpo?) (QUINTANA, 2008, p. 197).*

Este poema tem início com a imagem poética *Dédalo de dedos*. O vocábulo *dédalo* significa, como substantivo *rodeio confuso de caminhos; labirinto* e como adjetivo *esmaltado de flores ou florífero* (MICHAELIS, 1998, p. 642.). Ao relacionar a imagem labiríntica dos *dédalos* aos *dedos*, além de apresentar a

aliteração marcada pela repetição da letra **d**, cria imagens ilógicas quando sugere caminhos confusos feitos por dedos, compondo assim, um mundo formado de imagens surreais. Os versos: *Lanterninhas súbitas./Escutam as orelhas-de-pau. Ssssio .../ O gigante deitado / Se virou pro outro lado* e a onomatopéia *Ssssio* reforçam o caráter assustador que repousa sobre essa floresta encantada, onde tudo é surreal: nas imagens ilógicas, na desconexão do sétimo verso para o oitavo e também o último verso, apesar de trazer uma interrogação que conclui a idéia de um drama sofrido pelo eu poemático.

Para os artistas surrealistas uma floresta de dédalos tem um significado diverso daquele que teria uma árvore frondosa, com folhas de verde intenso e que proporcionaria sombra aos seus visitantes. Louis Aragon, citado por Yves Duplessis (1963, p. 29) “atribuir aos objetos um sentido fictício e desconcertante não é, de maneira alguma, um jogo, mas uma atitude filosófica.” O filósofo se apresenta ao povo com tendo uma visão bem particular e imprevista do mundo. O conhecimento filosófico estabelece primeiramente uma ligação entre o real e o irreal, e nesse momento da realidade e irrealidade há a apropriação de um meio termo, que diante de idéias que são negadas e afirmadas “tem, portanto, duplo aspecto, negativo e positivo; é preciso primeiro destruir a realidade, para que surja uma nova da qual a primeira era apenas o invólucro superficial” (DUPLESSIS, 1963, p. 30), e assim surge a supra-realidade.

Essa supra-realidade nasce a partir do momento em que o eu poético afasta do mundo real e imerge livremente na imaginação, sem preocupação com as verdades lógicas e sociais. Ressaltando elementos naturais, como “orelhas-de-pau”, “lanterninhas súbitas” – metaforizando vaga-lumes – “a Lua”, o eu emotivo tenta se aproximar do mundo real, mas se contrapõe ao utilizar figuras de seres que pertencem ao mundo simbólico, imaginário: “o gigante”, a “velha Carabô”, “o Vencido” – personagem misterioso e enigmático que tem as duas mãos e a cabeça arrastados *penosamente para o poço da Lua*. Este verso sugere a morte dramática da personagem que foi esfacelada e jogada na labiríntica floresta.

O eu lírico não faz distinção entre a realidade vivia e os próprios sonhos. Esses elementos da fantasia aparecem como se fossem parte da vida do eu poemático. A fusão de realidades distantes é um dos processos de composição surrealista mais característico.

Por meio de figuras de estilo como: onomatopéia (Ssssio...), prosopopéia (Escutam as orelhas-de-pau) , hipérbole (são as duas mãos e a cabeça do Vencido que se arrastam), aliteração (o frescor da Lua, para o leite da Lua, para a lua da Lua), o poeta realiza uma tessitura verbal que exerce um fascínio sobre o espírito humano. Cria, assim, uma imagem estranha quando *as duas mãos e a cabeça do Vencido [...] se arrastam* de maneira dura, humilhada, *penosamente* para o poço.

O “Soneto XIII” é um outro exemplo de poema que exprime imagens:

*Este silêncio é feito de agonias
E de luas enormes, irreais,
Dessas que espiam pelas gradarias
Nos longos dormitórios de hospitais*

*De encontro à Lua, as hirtas galharias
Estão paradas como nos vitrais
E o luar decalca nas paredes frias
Misteriosas janelas fantasmais...*

*Ó silencio de quando, em alto mar,
Pálida, vaga aparição lunar,
Como um sonho vem vindo essa Fragata...*

*Estranha Nau que não demanda os portos!
Com mastros de marfim, velas de prata,
Toda apinhada de meninos mortos... (QUINTANA, 2008, p.97)*

A construção do soneto inicia com as seguintes imagens melancólicas: *E o luar decalca nas paredes frias/ Misteriosas janelas fantasmais, Ó silencio de quando, em alto mar,/Pálida, vaga aparição lunar,/ Como um sonho vem vindo essa Fragata.../* e este desânimo caminha nos próximos versos. O vocábulo “Nau” traduz saudades, desejos, desilusão, possui uma visão romântica. E, o poeta exprime, ainda, no último verso do poema uma idéia ultra-romântica a partir da imagem gótica que apresenta uma nau *Toda apinhada de meninos mortos...* Criando, assim, um mundo de pesadelo e reforçando uma figura fantasmagórica e inusitada.

Com a reinvenção da imagem, os surrealistas pretendiam criar uma imagem do mundo absolutamente inusitada, usando de elementos que pertencem a reinos distintos. (GOMES, 1995, p. 29).

Então, o que a obra surrealista produzia era um afrontamento à estética burguesa, causando uma irritação intelectual, mostrando os dramas que o homem passava no momento pela circunstância vivida na época. Esse choque, esse estranhamento causado ao leitor no último verso do poema é uma característica das obras surrealistas que, assim, objetivam acordar o homem do pasmar que estava vivendo provocado pelo materialismo.

No texto “Tableau!” o poeta apresenta também quebra da lógica. Ele fala de acontecimentos sociais e utiliza da linguagem referencial para isso, mas ao mesmo tempo demonstra um lirismo brincalhão. Ele fala de um momento muito sisudo, muito doloroso para o homem de forma humorística, e com isso, o poeta cria uma imagem fantasmagórica. Vejamos o texto.

Nunca se deve deixar um defunto sozinho. Ou, se o fizermos, é recomendável tossir discretamente antes de entrar de novo na sala. Uma noite em que eu estava a sós com uma dessas desconcertantes criaturas, acabei aborrecendo-me (pudera!) e fui beber qualquer coisa no bar mais próximo. Pois nem queira saber... Quando voltei, quando entrei inopinadamente na sala, estava ele sentado no caixão, comendo sofregamente uma das quatro velas que o ladeavam. E só Deus sabe o constrangimento em que nos vimos os dois, os nossos míseros gestos de desculpa e os sorrisos amarelos que trocamos... (QUINTANA, 2008, p.975)

O poeta utiliza da primeira pessoa ao narrar a história com a convicção de dar mais veracidade ao enredo, emprega vícios de linguagem como: o pleonismo *nos vimos os dois* e índice da linguagem falada como: *E só Deus sabe*, com objetivo de reforçar que a mentira é verdade com finalidade de dar veracidade aos fatos. No entanto, o humor é que sobressalta no texto.

A poesia surrealista se reelabora e feri nossa sensibilidade anestesiada com seu choque humorístico. O humor é uma boa forma para lidar com as mesquinharias e absurdos do mundo. Fazer ironia dos acontecimentos rotineiros era uma maneira sutil do poeta buscar demolir o jogo da hipocrisia social, e, de sua janela virtual a realidade exterior se tornava desinteressante aos olhos do poeta. De acordo com Yves Duplessis (1962, p.26) “desde Freud, o humor aparece claramente como uma metamorfose do espírito de insubmissão, uma recusa de curvar-se aos preconceitos sociais: é a máscara do desespero”, portanto, uma marca do espírito que não se deixa sufocar pelos acontecimentos e exprime sua vontade de se libertar, daí a preferência de Mario Quintana ou pelo humor, ou pelo

sobrenatural. E isso, também, pode ser verificado no texto “Do sobrenatural”, publicado no livro – *Sapato Florido*:

Vozes ciciando nas frinchas... vozes de afogados soluçando nas ondas... vozes noturnas, chamando.. pancadas no quarto ao lado, por detrás dos móveis, debaixo da cama... gritos de assassinados ecoando ainda nos corredores malditos... Qual nada! O que mais amedronta é o pranto dos recém-nascidos: aí é que está a verdadeira voz do outro mundo. (QUINTANA, 2008, p. 187).

Este poema em prosa, marcado pela aliteração das consoantes **s**, **ss**, **x**, **z** que, sugere o ruído da natureza que também pode ser chamada de harmonia imitativa. E, de acordo com Nilce S. Martins (2008, pp. 72 e 73) harmonia imitativa ou onomatopéia complexa refere-se a um sentido mais amplo atribuído ao termo onomatopéia, ele se estende ao longo de um enunciado, de um fragmento de prosa, de um poema, e que resulta dum aglomerado de recursos expressivos como: particularidades dos fonemas, repetições de fonemas, de palavras, de sintagmas ou frase, do ritmo do verso ou da frase. Os poetas do modernismo usaram muito desse expressivo recurso poético para reproduzir ruídos e vozes das mais variadas: máquinas, fábricas, trens, florestas, cachoeiras, danças, pássaros, animais. Um exemplo muito conhecido desse recurso é o poema: *Trem de Ferro* (Anexo –A) de Manuel Bandeira, que a repetição de versos: *Café com pão/ Café com pão/ Café com pão* e a construção com os fonemas: sonoros /j/v/b/ e surdos /p /f/s/x/t/, nos versos: *O ô... Foge, bicho/ Foge, povo/ Passa ponte/ Passa poste/ Passa pasto/ Passa boi/* reproduz o barulho do trem. A repetição dos fonemas consonantais, no poema em prosa de Quintana, refere-se aos silvos dos ventos noturnos, que provoca uma sensação de pressa, de urgência. E, a repetição da consoante **s** simboliza , “... um movimento de unificação, conforme a vemos na vertical ou na horizontal, entre o céu e a terra, o princípio masculino e o princípio feminino, a montanha e o vale, as rajadas de vento, as trombas, os turbilhões” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 792).

As imagens criadas pelo poeta levam o eu poemático a um outro mundo através das vozes de afogados, de vozes noturnas, de gritos de assassinados, porém o som que mais amedronta é dos recém-nascidos – é o nascer para o novo - que encaminha o homem a um mundo desconhecido, a uma realidade desconhecida, no qual ele não tem controle dos seus sentimentos.

Segundo Yves Duplessis (1963) estudos freudianos revela que a vida manifesta máscara, encobre a inocência ou outras vezes reprime-a em favor dos códigos sociais. E o ato de chorar assusta o homem. A voz do recém-nascido é a *verdadeira voz do outro mundo*. No texto do “Sobrenatural” *O que mais amedronta é o pranto dos recém-nascidos*, considerado como um mensageiro de outro mundo, de um outro lado da existência. O próprio Quintana afirma “Tenho uma grande curiosidade do Outro Lado./ (Que haverá do Outro Lado, meu Deus?)” (QUINTANA, 2008, p. 910). É um mistério que encanta o sujeito lírico e faz despertar o homem para conhecer novas realidades. Esta voz pode ser o brado da arte surrealista inquietante que incomoda, que perturba o mais longínquo íntimo humano e dá possibilidade ao homem abrir novas perspectiva para o domínio de um outro mundo, como pode ser visto no *texto Depois do fim*:

*Brotou uma flor dentro de uma caveira
 Brotou um riso em meio a um De profundis
 Mas o riso era infantil e irresistível,
 As pétalas da flor irresistível azuis...
 Um cavalo pastava junto a uma coluna
 Que agora apenas sustentava o céu.
 A missa era campal: o vendaval dos cânticos
 Curvava como um trigal a cabeça dos fiéis.
 Já não se viam mais os pássaros mecânicos
 Tudo já era findo sobre velho mundo.
 Diziam que uma guerra simplificara tudo.
 Ficou, porém, a prece, um grito último da esperança...
 Subia, às vezes, no ar, aquele riso inexplicável
 De criança
 E sempre havia alguém re-inventando amor. (QUINTANA, 2008, p. 415)*

O título “Depois do fim” já proporciona especulações sobre a criação a partir do fim, sobre o que acontece depois do fim. O fenecimento de tudo é uma imagem surreal e, nesse texto, essas imagens parecem saltar da folha.

O texto manifesta imagens apocalípticas. Porém, o eu poético revela a perspectiva de renovação, de recomeço, pois surpreende quando afirma que depois do fim tem vida: *Brotou uma flor dentro de uma caveira / Brotou um riso em meio a um De profundis*. Assim, do fim brota vida, reforçada pela imagem de uma criança, com o sorriso *infantil irresistível*. Dessa forma, é como se o eu poético percorresse a travessia entre a vida e morte e, nesse fim da existência, recriasse um outro mundo – mundo da obra de arte: com sua varinha mágica formada de palavras e organizadora de caos.

Essas imagens surreais instauram em outros poemas, como pode ver na *Canção do primeiro ano*:

Anjos varriam morcegos
Até jogá-los no mar.

*Outros pintavam de azul,
De azul e de verde-mar,
Vassouras de feiticeiras,
Desbotadas tabuletas,
Velhos letrados de bar*

*Era uma carta amorosa
Ou uma rosa que abrirá
Mas a mão correrá ansiosa
_ Ó sinos, mais devagar! –
À janela azul e rosa, Abrindo-a de par em par.*

*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.*

*E os sinos dançam no ar,
De casa a casa, os beirais,
- Para lá e para cá –
Trocando recados de asas,
Riscando sustos no ar.*

*Silêncios. Sinos. Apelos. Sinos
E sinos. Sinos. E sinos. Sinos.
Pregoeiros. Sinos. Risadas. Sinos.
E levada pelos sinos,
Toda ventando de sinos,
Dança a cidade no ar! (QUINTANA, 2008, pp. 159 e 160)*

Este poema inicia com uma imagem marcada pelo contraste de anjos versus morcegos. Os anjos transmitem imagem de sensibilidade, de claridade, de religiosidade e, para Jean Chevalier & Alain Gheerbrant os anjos “formam o exército de Deus, sua corte, sua morada” (2008, p. 61). Por outro lado, morcegos de acordo com o dicionário de símbolo, simboliza que para “a lei mosaica, animal impuro, que se tornou o símbolo da idolatria e do pavor.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 620), a imagem desses morcegos varridos pelos anjos sugere a força do bem varrendo o mal. As próximas estrofes vão construindo uma imagem de renovação, de transformação que vai sendo estabelecida com os preparativos para uma festa celestial, e, na última estrofe ela se completa com o som dos sinos. Porém, o batido, marcado pela repetição do vocábulo sino não é o único som do ambiente, ele está

entremeado de outros sons como de *apelos*, de *pregoeiros*, de *risadas* que completam a sinfonia. A sensação de renovação é presentificada pelo ato de *varrer* e de *pintar* dos anjos; pelo *banho de luz*, pela confirmação de estar *Tudo bem no seu lugar*.

A repetição do vocábulo sino dez vezes na última estrofe causa sensação de um ritmo forte, necessidade de ser ouvido, e, “Pela posição do seu balado, o sino evoca a posição de tudo o que está suspenso entre o céu e a terra, e, por isso mesmo, estabelece uma comunicação entre os dois.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 835). Essa ligação entre o céu e a terra está enfatizada pelos versos: *E os sinos dançam no ar,/ De casa a casa, os beirais,/ Trocam recados de asas, /Riscando sustos no ar./ Dança a cidade no ar!* Que conduz a uma imagem de liberdade de desapego, provocando a busca de uma vida diferente no recomeçar do ano novo, para Marcel Raymond:

... o essencial da mensagem surrealista está nesse apelo à liberdade total do espírito, nessa afirmação de que a vida e a poesia estão “alhures”, e que é preciso conquistá-las, perigosamente, a uma e a outra, uma pela outra, já que elas se juntam no limite e se confundem para negar este falso mundo, para atestar que os jogos ainda não foram feitos, que tudo pode ser salvo. (1997, pp. 253, 254)

A surrealidade poética de Quintana conduz o homem à busca dessa liberdade, nos versos: *Ó banho de luz, tão puro,/ Na paisagem familiar: /Meu chão, meu poste, meu muro,/ Meu telhado e a minha nuvem*, exemplifica a felicidade do eu poético.

Essa imagem de contraste continua no poema *Canção Paralela*:

*Por uma escada que levava até o rio...
Por uma escarpa que subia até as nuvens...
Pezinhos nus
Desceram...
Mãos nodosas
Griparam...*

*E havia um coraçãozinho que batia assustado, assustado...
E um coração tão duro que era como se estivesse parado...
Um escorria fel...
O outro, lágrimas...
No rosto dele havia sulcos como de arado...
No rosto dela a boca era uma flor machucada...*

E até a morte os separou! (QUINTANA, 2008, p. 129).

As imagens são construídas a partir de uma dualidade que joga com a fragilidade da infância: *Pezinhos nus/ Mãos nodosas/ E havia um coraçãozinho que batia assustado, assustado...* e a rigidez do adulto: *E um coração tão duro que era como se estivesse parado...* Essa dupla realidade é desfeita no último verso *E até a morte os separou!*

A linguagem textual atinge efeitos expressivos, sobretudo quanto lança mão de recursos com a comparação *No rosto dele havia sulcos como de arado..* ou metáfora como *No rosto dela a boca era uma flor machucada...*

Segundo Paul Ricoeur (2000, pp. 42 e 43) para se fazer comparação é necessário dois termos presentes no discurso, um que é conteúdo e um outro que é veículo. No verso *No rosto dele havia sulcos como de arado...*, o conteúdo é *no rosto dele havia sulcos* e o veículo – *como de arado*. O traço principal da comparação é o seu caráter discursivo e a metáfora é um desvio em relação ao uso corrente das palavras de um ponto de vista dinâmico. Ela procede de uma aproximação entre a coisa a nomear e a coisa estranha, à qual ela empresta o nome. No verso *No rosto dela a boca era uma flor machucada...* há uma construção metafórica. Enquanto a comparação é uma construção explícita, a metáfora é uma construção indireta.

O poema *Canção Paralela* é de caráter descritivo leva-nos ao ideal dos surrealistas: exprimir por metáforas ou imagens, muitas vezes, marcadas por excesso para distanciar o receptor do real e descrever o indescritivo e dizer o indizível.

Esse surrealismo também está presente em “Canção da noite alta” :

*Menina está dormindo.
Coração bulindo.
Mãe, por que não fechaste a janela?
É tarde, agora:
Pé ante pé
Vem vindo
O cavaleiro do Luar.
Na sua frente de prata
A lua se retrata.
No seu peito
Bate um coração perfeito.
No seu coração
Dorme um leão
Dorme um leão com uma rosa na boca.
E príncipe ergue o punhal no ar:
... um grito
aflito...*

Louca! (QUINTANA, 2008, p. 132)

Neste poema o eu lírico tenta exprimir que existe algo oculto por trás de um coração, de um cavaleiro, de um rosto, de uma janela, de um grito. Conforme Yves Duplessis, “o segredo do Surrealismo consiste em persuadir-nos de que algo se oculta por detrás dessas coisas” (1963, p. 35). Dessa forma o eu poético descreve estranhamentos. As imagens vão da serenidade dos sonhos de uma criança à inquietação do pesadelo.

A ação das palavras e a disposição dos versos nos proporciona uma imagem surpreendente e para Gaston Bachelard, “Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação” (2001, p. 1). Assim, a imaginação é a capacidade de formar imagens e figuras em ação. Nesses versos é possível visualizar a cena acontecendo.

A inocência infantil como pode ser examinado também no poema “Cripta”:

*Debaixo da mesa
A negrinha.
Assustada,
Assustada.
Na janela
A lua.
No relógio
O tempo.
No tempo
A casa.
E no porão da casa?
No porão da casa umas estranhas ex-criaturas com cabelos de teia-
de-aranha e os olhos sem luz
[sem luz e todas se esfarelado que nem mariposas aí todas se
esfarelado mas sempre
[se remexendo eternamente se remexendo como anêmonas fofas
no fundo de um poço de um poço!
(QUINTANA, 2008, p. 199)*

Nesse poema, entre os vários recursos estilísticos, pode ser verificada a violação da sintaxe, artifício muito explorado pelos surrealistas. A ausência da pontuação convencional, confere ao texto um caráter desordenado e aparente espontaneidade. Na trajetória poética de Mario Quintana sua linguagem foi pautada, pela língua padrão e a ordem direta dos termos oracionais. Esse tipo de escrita, mesmo na poesia, proporciona um diálogo imediato com o leitor.

Em “Cripta”, o eu poético faz uma viagem para dentro de si, como se fizesse um mergulho vertical. No entanto, o que é apresentado sugere imagem fechada, sem saída, como uma Cripta. Conforme o dicionário Houaiss Cripta é “dependência, em geral subterrânea e disposta sob as cabeceiras de uma igreja, característica do período medieval especialmente das catedrais românticas, onde eram enterrados os sacerdotes e com freqüência aristocratas e membros do alto clero” (p. 274). Cripta indica um túmulo subterrâneo, lugar escuro e macabro. Destarte, o título do poema desperta a sensação de arrepios, de medo, lembrança de umidade, de teias de aranhas, de escuridão, ambiente fechado, desconhecido.

A construção horizontal dos dez primeiros versos ativa idéia de um lugar de uma queda em um lugar subterrâneo que nos é confirmado a partir do verso de abertura do poema que é iniciado com o advérbio ‘debaixo’. Depois, esclarece que */Debaixo da mesa/* havia */A negrinha/*, imagem de uma criança indefesa, sem saber o que fazer */Assustada/ Assustada*. Os objetos poéticos: mesa, janela, relógio, casa, lua, acionam uma imagem familiar, porém em um ambiente noturno, sombrio. E como diz André Breton citando Pierre Reverdy:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá...etc. (BRETON, 1985, p. 52).

A imagem verticalizada leva o eu poético ao porão da casa. A palavra casa está repetida no poema e o fenomenólogo Gaston Bachelard diz que “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (2000, p. 36), e o porão é local de seres lentos, menos saltitantes, misteriosos. “No porão, mesmo para alguém mais corajoso que o homem mencionado por Jung, a ‘racionalização’ é menos rápida e menos clara; nunca é definitiva [...] No porão há trevas dias e noite”. (BACHELARD, 2000, p. 37).

Essa cripta ou esse porão seria o inconsciente do homem, o local que pertence à natureza mais íntima do homem, normalmente não percebido nem revelado. Algo que conduz o eu lírico ao seu mais íntimo recanto ou seja as profundezas do seu conhecimento e que não tem coragem de trazer à luz.

Essas imagens sugeridas pelo espírito são comprovadas com o restante do poema. A consciência do homem se comporta como as anêmonas fofas, bem fechada, prontas para atacar a qualquer ameaça, porque as anêmonas são animais marinhos que têm pouca movimentação, mas se defendem dos ataques, atirando espinhos àquele que aproxima.

O inconsciente do homem é muito reprimido, mas não perde sua mobilidade, continua se mexendo como as mariposas.

Portanto, esse poema é mais um dos antídotos do poeta aos aspectos obscuros da realidade, sem dúvida envolvendo seu interesse pelo universo infantil e pelos momentos mais insólitos da vida humana.

O Surrealismo não tem medo do acaso, ele busca isto, acreditando que o 'acaso objetivo' é responsável:

...pela instauração da surpresa, da aventura na vida humana, porque, ao aproximar casualmente o que está distanciado, diz Breton, produz uma centelha de uma intensidade proporcional a seu aparecimento. (GOMES, 1995, p. 26).

Os traços surrealistas expostos em vários textos de Quintana são imagens que rejeitam o convencional, assim como os trabalhos de Dali (1904-1989)., ambos busca a liberdade do homem, com está salientado no poema "O Dia", do livro *O Aprendiz de Feiticeiro*:

*O dia de lábios escorrendo luz
O dia está na metade da laranja
O dia sentado nu
Nem sente os pesados besouros
Nem repara que espécie de ser... ou deus... ou animal é esse que
passa no frêmito da hora
Espiondo o brotar dos seios.*

(QUINTANA, 2008, p. 195)

O poema "O Dia" é construído a partir de uma metáfora que expande a imaginação. O discurso do primeiro verso: *O dia de lábios escorrendo luz*, traduz um mundo irreal, criado a partir de uma imagem surreal que provoca uma viagem num mundo de fantasias.

A poesia surrealista de Mario Quintana apresenta, por meio da polissemia, múltiplos caminhos para o poético como: o sonho, a fantasia, as

alucinações para chegar à loucura da palavra, ao êxtase. Cohen diz que o poeta “é evocado por uma miragem interna das palavras.” (COHEN, 1987, p.116), e Quintana explora esta miragem quando inicia seu texto dizendo: *O dia de lábios escorrendo luz*. Graça a essa dose de poesia, o poeta gaúcho convida o homem moderno para um mergulho na imagem criada a partir do jogo de palavras que constrói o poema.

O eu lírico foge à lógica já no primeiro verso descreve o dia *escorrendo luz*. De acordo com Jean Chavalier e Alian Gheerbrant “A luz sucede às trevas (post tenebras lux), tanto na ordem da manifestação cósmica como na da iluminação interior.” (2008, p. 568). A demasia de luz que escorre do dia, apresenta uma oportunidade do homem sonhar, de ter uma nova vida. A expansão da imaginação para os surrealistas se torna uma libertação total do espírito e de tudo que o rodeia.

Esta imagem da luz escorrendo nos remete à tela “A Persistência da memória” (Anexo B) de Dalí. Salvador Dalí pintor espanhol, incorporou ao movimento surrealista na década de 30, entregou-se à expressão onírica da estética surrealista e com a sua forma deliberativamente provocativa expôs seus pensamentos se tornando um dos paradigmas desta arte.

A semelhança com o quadro “A persistência da memória”, também conhecido como “relógios moles”, com o verso *O dia de lábios escorrendo luz*, levamos a refletir sobre a ousadia dos surrealistas em desafiar o princípio da razão e construir uma nova visão do mundo. Os relógios flexíveis de Dali contrastam com a racionalidade humana de controlar o tempo e de registrar a memória, também a flexibilidade da luz em Quintana contrapõe a rigidez do homem diante da vida.

A repetição da palavra ‘dia’ nos dois primeiros versos “...garante um acréscimo de intensidade. Um termo repetido é mais ‘forte’ do que um termo único.” (COHEN, 1987, p. 209), esta intensificação busca sobretudo inquietar, sacudir o espectador, e são objetivos cultuados pelos surrealistas.

Para Jean Chevalier e Alian Gheerbrant (2008, p. 336) a primeira significação para a palavra dia “é a de uma sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida”, no próximo verso vê-se confirmado que o dia é a passagem do crescimento para a plenitude.

No segundo verso *O dia está na metade da laranja*, é o zênite, a plenitude do dia, doze horas em ponto, a hora aberta, meio-dia que simboliza, na tradição, a luz em sua plenitude. “O meio-dia marca uma espécie de instante sagrado, uma parada no movimento cíclico...” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p 603). Esta hora exata nos encaminha para um momento de explosão, de modificação do presente, rompe com o real e encaminha para um mundo onírico, o eu lírico busca a liberdade.

Nesse poema concentra imagens que rompem as ligaduras da lógica. Imagens que o surrealismo empregou como sendo ponto máximo da criação artística. São imagens iguais as que mereceram o encantamento de André Breton

Não escondo que, para mim, a imagem mais forte é a que tem o mais elevado grau de arbitrário; a que exige mais tempo para ser traduzida em linguagem prática, seja por conter uma enorme dose de contradição aparente, seja por ficar um de seus termos curiosamente disfarçado, seja por se apresentar como sensacional e pareça se desenlaçar pouco, [...] seja porque retira dela mesma uma justificação formal derrisória, seja por ser de ordem alucinatória, seja por atribuir com naturalidade ao abstrato a máscara do concreto, ou inversamente, seja por implicar a negação de alguma propriedade física elementar, seja por provocar o riso (BRETON, 1985, pp. 71 e 72).

A hora do zênite criada pelo poeta pode ser comparada a uma quadro de Salvador Dalí chamada o “Estrondo” (Anexo C). Esta pintura, além do seu significado cabalístico, apresenta várias possibilidades de exames críticos. No entanto, pode ser feito um comparativo com a imagem do *dia na metade da laranja*, hora do zênite, expressa no poema de Quintana, pois ambos metaforiza o ápice da explosão, do surgimento da luz. No “Estrondo”, o zênite é o momento em que o ‘ovo’ se abre e surge a luz intensa, apresentando ao homem uma nova realidade e possibilitando uma nova maneira de ver o mundo. Neste momento do estrondo surge algo novo, diferente, que causa mudança na vida do ser humano. Assim, também, esta imagem é refletida pelo o poema “O Dia”, pois a figura refletida no discurso poético é de uma grande mudança que ocorre ao meio-dia, na hora do zênite há uma transformação cosmológica e psicológica no telespectador proporcionando assim a exaltação do espírito.

No entanto, este pico do dia intensifica na nudez das horas, um momento sinestésico, *O dia sentado nu*, a pêlo, despir é um ato difícil e só depois de uma mudança tão brusca, marcado aqui pela o zênite do dia é que é possível

mudar de estrutura, de posição e desnudar a alma. Pleno resgate da inocência do homem. Aqui se registra aberturas de portas proibidas, temidas num mundo de desigualdade, para um mundo maravilhoso “ mundo sobrenatural[...] universo dos deuses, da magia, dos bruxedos, dos encantamentos” (MOISÉS, 1985, p. 318).

No Primeiro Manifesto Surrealista Breton pregava que era preciso conservar-se puro para reencontrar a própria liberdade “só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade” (BRETON, 1985, p. 5)

Nesse estado sinestésico, o eu poético *Nem sente os pesados besouros/ Nem repara que espécie de ser... ou deus... ou animal é esse que passa no frêmito da hora*, quando as dificuldades da vida não têm mais importância. O eu lírico vive o momento prazeroso, novo e abandona a racionalidade viajando pelo mundo onírico, diz Gaston Bachelard que:

...é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. Assim, teremos a oportunidade de devolver à imaginação seu papel de sedução. Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova. (BACHELARD, 2001, p.3).

A partir dessas associações empreendidas por Quintana, pode ser examinada a sua capacidade em desvendar afinidades secretas embrenhadas no íntimo do ser humano. A exploração de imagens alucinatórias é um procedimento freqüente na poética surrealista.

No último verso, a presença da imagem insólita, *espiando o brotar dos seios*, ressalta o nascimento do homem para uma verdadeira e nova vida, cheia de prazeres, de sonhos, de descobertas. Este verso conduz o homem à infância, período exaltado pelos surrealistas, como a melhor fase da vida humana, reviver esta fase pode ser para o homem aproximar-se da vida de seus sonhos:

Talvez seja a infância que mais se aproxima da ‘vida verdadeira’, a infância além da qual o homem só dispõe, além de seu salvo-conduto, de alguns bilhetes de favor; a infância onde tudo concorria entretanto para a posse eficaz, e sem acasos, de se si mesmo. Graças o surrealismo, parece que estas chances voltam. (BRETON, 1985, p 23).

Característica nítida do surrealismo, o desejo leva o homem ao mundo de sonhos, à supra-realidade. A luta contra a acomodação do homem em frente às

mazelas do mundo que o cercava era bandeira forte dos surrealistas. Eles pretendiam, a sua maneira, tirar o homem do marasmo imposto pela situação do momento, através de outras realidades.

Este impacto de transformação também é registrado no texto “Aparição”. A vontade de mudança explode e surge diante do eu lírico uma nova paisagem, tudo acontece de repente, tão de súbito, como um choque, um milagre:

Tão de súbito, por sobre o perfil noturno da casaria, tão de súbito surgiu, como um choque, um impacto, um milagre, que o coração, aterrado, nem lhe sabia o nome: - a lua! – a lua ensangüentada e irreconhecível parricídios, das populações em retirada, dos estupros, a lua dos primeiros e dos últimos tempos. (QUINTANA, 2008, p 173).

A lua, tema recorrente na poesia lírica, aparece, nesse texto, com marcas rudes de violência e alucinação: *a lua ensangüentada e irreconhecível parricídios*. Esse astro é coberto de imagens múltiplas que marca um período, *a lua dos primeiros e dos últimos tempos*. Imagens insólitas que distanciam o “eu” do entendimento racional. As imagens irreais encaminham o poema para um nível de transgressão visionária. Também este texto é uma criação poética totalmente descritiva que conduz o homem a outra realidade.

Outro texto para tirar o homem do niilismo e intensificar o seu potencial de sonhar é:

Matinal

O tigre da manhã espreita pelas venezianas

O vento fareja tudo

*Nos cais, os guindastes – domesticados dinossauros –
erguem a carga do dia. (QUINTANA, 2008, p. 599)*

A expressão *matinal* encaminha para um novo dia, nova aventura. Para um recomeçar. Esse tigre, que é metaforizado no primeiro verso, é a princípio o sol que brilha lá fora e invade a casa, o quarto, entra na intimidade do ser. A arte poética invade o interior das pessoas, desperta-as para o novo. Assim, é a arte quintaneana, com uma linguagem metafórica, com um lirismo moderno, com uma ironia bem particular, transforma o cotidiano e leva ao homem uma nova visão do mundo.

O segundo verso *O vento fareja tudo* exprime, na sinestesia figurada pela ação do vento farejar tudo, uma metáfora da eliminação da obra de arte e a capacidade de sonhar do homem. O sonho e a arte libertam o ser humano das amarras da realidade.

Na quebra de um verso para o outro pode ser visto, claramente, a transposição do homem de um ambiente fechado, que estava sendo espiado pelo tigre da manhã para um ambiente livre: os *cais*. Esta mobilização ressalta a necessidade de liberdade do homem moderno.

No verso *Nos cais, os guindastes*, o vocábulo *guindastes*, particularmente, significa um objeto de função determinada, mecânica. Porém, no texto é transportado para um mundo figurativo e a sua função passa a ser de erguer a carga do dia. As imagens criadas nesse poema desestabilizam o funcional. Este desvio remete ao surrealismo. A arte surrealista utiliza da criação de objetos cotidianos e sempre os desloca de sua habitual função, sem nenhuma preocupação com a sua utilidade, para assim, criar o insólito, o maravilhoso, o surreal.

Buscando a teoria freudiana que acreditava que o homem durante o seu “estado de vigília esquece-se de fatos que explicam aspectos fundamentais da vida” [...] “o sonho e o estado de vigília são verdadeiros vasos comunicantes e que o primeiro pode ajudar a explicar o segundo;” (GOMES, 1995, 24) e ao dormir o homem ativa outro tipo de memória e recorda aquilo que determina a sua vigília.

Eu gostaria de dormir, para poder me entregar aos dormidores, como me entrego aos que me lêem, olhos bem abertos; para cessar de fazer prevalecer nesta matéria o ritmo consciente de meu pensamento. Meu sonho desta última noite talvez prossiga o da noite precedente, e seja prosseguido na próxima noite, com louvável rigor. (BRETON, A. 1985, p. 42).

Como neste trecho André Breton, em seu primeiro manifesto, dispensa muitas linhas sobre as íntimas relações entre o estado de vigília e o estado onírico.

No texto “função” está imagem surreal criada pelo poeta é característica da técnica do sonho ou da escrita automática apregoada por André Breton em seu Primeiro Manifesto. Mas, a escrita automática foi criada por Breton mesmo antes do lançamento do I Manifesto. A receita para a realização da escrita automática é necessário estar em um lugar favorável à concentração do espírito e se colocar no estado mais passivo que puder, com isso, haverá o afloramento da

linguagem interior do sujeito. Ela é realizada sem premeditações, não há um planejamento prévio do que será escrito, somente vai registrando no papel tudo que irá surgindo do pensamento e este ato deva ser feita depressa para não recordar e não ficar relendo o que foi feito. Por ser espontânea, não tem temas preconcebidos e privilegia a inspiração, vários autores fizeram uso desta descoberta, libertando assim das estruturas rígidas da estética e mergulhando no mundo dos sonhos.

O poema “Função”, publicado no livro – *O Aprendiz de Feiticeiro*, foge da estrutura rígida e se orienta por uma linguagem fragmentada e incoerente:

*Varri-me como uma pista.
Frescor de adro, pureza um pouco triste
De página em branco... Mas um bando
De moças enche o recinto de pestanas.
Mas entram inquietos pôneis.
Ridículos.
Ergo os braços, escorre-me o riso pintando
E uma pura pura lágrima
Que estoura como um balão. (QUINTANA, 2008, p. 201)*

Os versos desse poema parecem abolir qualquer nexos de causalidade, provocando assim um estranhamento imediato. A associação entre as imagens do texto não fica evidente. Esse texto, de caráter descritivo, que nos remete ao ideal surrealista e da supra-realidade. As imagens criadas libertam-se da razão e da lógica objetiva.

O exagero da criação de imagens é característico dos surrealistas, no qual não há uma preocupação com utilidade ou bom senso:

O vício chamado surrealismo [...] é o emprego desregrado e passional da entorpecente imagem'. É fato que a maioria dos textos surrealistas se apresenta como um desenrolar quase ininterrupto de imagens que oferecem um traço comum, não importa qual seja sua natureza, que consiste em desafiar o bom senso. (RAYMOND, 1997, pp. 247 e 248).

Também, no texto “Verão” essas imagens surreais ininterruptas e incoerentes causam estranhamento:

*No capinzal o meu cabelo cresce,
Pende, polpa madura, o lábio teu no fruto;
Todo o calor te diz: “Amadurece
Mais, ainda mais e tomba!”
Eu não espero
Vento nenhum que te derrube, eu quero*

*Que tombes, doce e morna, por ti mesma, onde
Mais sejas desejada e apetecida... Vem!
Faremos
De verdura acre
E doce popa
Manjar que as reses lamberão
E virão farejar os animais noturnos*

Antes de que nos sorva, lentamente, o chão... (QUINTANA, 2008, p. 434).

A falta de coerência ao longo do poema dificulta estabelecer uma imagem poética completa do texto e os versos são idéias desconexas, o que leva a caracterizá-lo como técnica da escrita automática. Segundo Mircea Eliade (1991, pp. 9 a 14) essa técnica poética se justifica plenamente em psicologia sã. O 'inconsciente, como é chamado, é muito mais 'poético', mais 'filosófico' e mais 'mítico' que a vida consciente. Porque o inconsciente não tem só monstros assombrados, ele também é morada de deuses, de heróis, de fadas, esses seres mitológicos ajudam o homem a libertar-se e aperfeiçoar sua criação.

Quintana viveu poeticamente e se fez expectador da sua própria realidade social, ele revelou ao homem as mesquinhezes e absurdos do mundo onde se desenrola a existência de forma humorada e com uma ironia sutil. Vejamos algumas frases criadas por ele que fere a lógica social e quebra todas as expectativas do leitor com sua tamanha irreverência.

Bebê: Coisinha deficiente, inconsciente, inerte, inválida, trabalhosa, querida. (QUINTANA, 2008, p. 378).

As velhinhas são brotos às avessas. (QUINTANA, 2008, p. 668)

Esse tic-tac dos relógios é a máquina de costura do Tempo a fabricar mortalhas. (QUINTANA, 2008, p. 285).

E essas que enxugam as lágrimas em nossos poemas como defluxos em lenço... Oh! Tenham paciência, velhinhas... A poesia não é uma coisa idiota: a poesia é uma coisa louca! (QUINTANA, 2008, p. 452).

A partir desses exemplos pode ser examinado que Quintana se lança ao infinito do possível rejeitando assim a singularidade da vida, com isso, intensificar o potencial psíquico do homem. É difícil traduzir o mundo dos sonhos utilizando uma linguagem habitual e que as obras surrealistas:

...requer uma inclinação toda especial do espírito. O leitor deverá renunciar a compreender claramente, a primeira leitura, devendo estar em ligação

com as coisas variadas, porém insistentes, que passam diante seus olhos.
(DUPLESSIS, 1963, p 63).

É necessário ser invadido pelo esplendor da vida interior para poder atribuir significado às obras surreais, porque o que difere um escritor surrealista de um escritor clássico, é que este último descreve a realidade presente a todos, e o primeiro transmite as vibrações do mundo interior.

3- CRICRILAR DA POESIA

A poesia revela este mundo; cria outro.
Octavio Paz (1982, p. 15).

A arte de criar e recriar o mundo, cria estranhamento, encanta o leitor e vivifica o poeta. E, como assevera Shen Chenlim, citado por Quintana (2008, p. 364), “o que os poetas escrevem, agrada ao espírito, embeleza a cútis e prolonga a existência”. Quintana demonstra muito bem isto quando abre sua janela para a realidade mágica e afirma: “escrevo diante da janela aberta” (QUINTANA, 2008, p. 85). Essa imagem da janela também é uma imagem explorada por Salvador Dalí, no quadro “Moça à Janela” (Anexo D) que apresenta ao ser humano um mundo livre para frutificar sua imagem.

No abrir de sua janela imaginária, nasce a poesia de qualquer coisa, coisa que se torna brinquedo poético nas mãos de quem cria imagens com as palavras. De acordo com Eliade Mircea a “..imagem têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito.” (1991, p.16). O homem que não imagina, não cria imagens, não fantasia o mundo, se torna excluído da realidade profunda da vida e até da sua própria alma, e Quintana é um criador de imagens que, lançando mão de uma linguagem singular, revela figuras poéticas exclusivas como a dos grilos que serão apresentadas nesse capítulo.

O poeta gaúcho, com a figura dos grilos que é recorrente em sua obra, mais uma vez, quebra nosso estado anestésico diante do mundo, trazendo esse cricrilar de grilos. O grilo é uma figura cotidiana que na sua voz poética tem uma significação metafórica: *Os grilos são os poetas mortos.* (QUINTANA, 2008, p. 639)

A estrutura do enunciado mostra a construção da metáfora na frase, visto que há diferença sêmica entre o predicado – *são os poetas mortos* - e o sujeito – *os grilos*. Nesta construção, é possível demonstrar a estrutura da metáfora com a seguinte definição: o núcleo sêmico de “grilos” aponta para o sema contextual “animal - inseto”, enquanto o núcleo sêmico de “poetas” aponta para o sema contextual “animal – humano - intelectual”. E, consoante Salvatore D’Onofrio

(1978, p. 109 a 112) pela lei estabelecida por Hjelmslev o ‘isomorfismo’, que o paralelismo entre o plano de expressão e o plano do conteúdo, deve haver uma homogeneidade formal exigida pela gramática entre os semas que correspondam um sentido lógico. Mas na função metafórica da linguagem, o plano sintagmático se opõe ao significado dos termos homologados. Isto é, a metáfora pressupõe a existência de um texto que tenha no mínimo dois lexemas e de um contexto que aponte uma incompatibilidade inesperada e surpreendente de um signo para o outro.

Para Paul Ricoeur (2000, p. 289) “denominamos metáfora todo ‘deslocamento (shift) do sentido literal ao sentido figurativo’”. Esse deslocamento aconteceu neste verso “*Os grilos são os poetas mortos*”. Quando o eu poemático usou grilos do sema animal – inseto e poetas do sema animal - humano, ocorreu um ‘desvio’. Desta forma é necessário encontrar a relação comum existente entre os semas: “grilos” e “poetas”, ou seja, achar o sentido contextual, que realize a aproximação dos dois termos.

Os semas conotativos que operam entre os termos são perturbação, inquietação, barulho, angústia e persistência. Assim, encontra o sema comum entre os termos.

O vocábulo grilo é conotado pela ação e pela figura onomatopéica de cricrilar, que invade e perturba qualquer espaço por mais íntimo e fechado que ele seja e, se faz presente mesmo invisível. Destarte, o poeta com sua arte penetra também em qualquer ser, com sua ação imagética que perturba. Esse inquietar é o fazer poético, é uma usina, é uma ação lírica. O poeta morto deixa sua obra registrada que continua tendo o mesmo poder de trazer inquietude e perturbação. Ele segue tendo espaço em todos os ambientes mesmo invisível.

A palavra metáfora vem do “grego, *metá* = trans + *phérein* = levar(1), é uma mudança, transferência, transposição; mudança de sentido próprio para o figurado. (FILIPAK, F. 1983, p. 24).

E, os poetas modernistas buscaram essa mudança ao produzir sua arte, e para Hugo Friedrich (1991, p. 85-89) a lírica do século XX apresenta uma linguagem enigmática e obscura que seduz e surpreende ao orientar-se para a vertente da ousadia metafórica. Isto é, os poetas escolhem imagens que dificultam uma interpretação imediata. É o que acontece na poesia de Mario Quintana, que vê

e recria um mundo diferente, no qual as coisas são deslocadas de seu espaço natural e instaladas em outro de modo perturbador, enigmático.

Para Max Black, citado por Paul Ricoeur, “a metáfora requer um complexo de palavras no qual alguns termos são tomados literalmente e outros metaforicamente” (2000, p. 292), e, o próprio Ricoeur (2000, p. 292 e 293) acrescenta que para selecionar qual termo pode ser tomado figurativamente e qual não, é preciso buscar o paralelismo das situações. E, é esse termo que guiará a transposição icônica de um para o outro sentido. É nessa transposição que reside a chamada metáfora viva.

As primeiras observações, a respeito do conceito de metáfora, devem-se a Aristóteles. A linha de vertente aristotélica centralizou o trabalho da metáfora como um fenômeno de ordem nominal. Para a corrente anglo-saxônica, a metáfora – denominada como metáfora-enunciado – é vista como uma interação impossível de ser realizada senão no interior de uma proposição orientada pelo contexto da frase, e, como expõe Richards citado por Paul Ricoeur, no “...jogo das possibilidades interpretativas contidas no todo da enunciação.” (2000, p.122).

Independente de linha ou corrente de conceituação da metáfora, as palavras, para adquirirem o estatuto do poético, são desviadas do sentido dicionarizado, considerado “normal”. Esse uso da palavra ou da expressão em sentido diverso, constrói a metáfora, que para Francisco Filipak (1983, p. 67 a 80) pode ser de dois tipos: ou convencional - de uso, ou complexa - de invenção. Para reconhecer o tipo de metáfora, é necessário identificar o grau de desvio ou a impertinência semântica que a imagem introduz no uso corrente das palavras. As metáforas são designadas convencionais quando se percebe a existência de um sema mínimo comum entre o primeiro e o segundo termos, isto é, quando se descobre um “significado susceptível de fornecer ao enunciado uma interpretação semântica aceitável” (COHEN, 1974, p. 35). Por outro lado, as metáforas de invenção – que apresentam o poder antigo de surpresa e de mistificação, o “ar estrangeiro” (ARISTÓTELES, 1964, p. 189), por seu poder heurístico – deixaram de ser, segundo Paul Ricoeur (2000, p. 296), um mero ornato para se converterem em veículo fundamental da visão poética do mundo. É com esse último significado que temos visto a obra quintaneana.

A metáfora transita livremente pela retórica e pela poética. Ela tem livre acesso aos dois mundos porque apresenta dupla função. A metáfora pode:

...quanto à estrutura, consistir apenas em uma única operação de transferência do sentido das palavras, mas quanto à função, ela dá continuidade aos destinos da eloquência e da tragédia; há, portanto, uma única estrutura da metáfora, mas duas funções: uma função retórica e uma poética” (RICOEUR, 2000, p. 23)

A retórica é definida como técnica de persuadir, de convencer, de gerar a persuasão e a poética é a arte de fazer poemas, ela não tem função direta de persuadir. A poética não visa à persuasão, mas produz a purificação das paixões, do terror e da piedade. A poesia não quer e não precisa provar nada, embora diga a verdade através da ficção. Em um discurso metafórico, eclode um acontecimento semântico que produz uma intersecção entre vários campos semânticos e que todos os semas envolvidos nesta construção recebem conjuntamente sentido. No texto abaixo temos a seguinte metáfora:

“Toda noite os grilos fritam não sei quê. A madrugada chega, destampa o panelão: a coisa esfria...” (QUINTANA, 2008, p. 298).

O início do verso apresenta uma imagem metafórica que também é surreal. Os artistas surrealistas rejeitam o convencional e buscam a liberdade, eles substituem o positivismo pela ‘sobrerrealidade’- expressão usada por Apollinaire, pelo inverossímil, pelo insólito, pelo sonho, isto porque o homem ultrapassa as limitações da matéria na busca do abstrato, do mistério. Daí a importância da metáfora para os surrealistas. Visto que no mundo da lógica, os grilos não têm ação para fritar nada, isso seria impossível, mas para o mundo surreal não. Essa violação das leis da lógica é perturbadora porque se distancia mais e mais do reconhecimento que temos da realidade que a verossimilhança nos asseguram.

Esta ação frenética dos grilos é como o fazer poético dos surrealistas, intensa e que incomoda. Nesse sentido, também, a imagem dos grilos é uma metáfora viva. Segundo Paul Ricoeur (2000, p. 351) as metáforas vivas nascem da inovação de sentido. Essa inovação é obtida pela “torção” do sentido literal das palavras. E essa utilização do poeta da ação frenética dos grilos que busca demonstrar a inquietação, o incômodo à realidade, é uma torção metafórica. Ele utiliza dessa ação metaforizada pelos grilos para atingir os sentimentos do homem

moderno. Metaforizando a ação dos grilos, o poeta caminha para “o movimento das palavras para as configurações verbais mais vastas que constituem a obra literária na totalidade” (RICOEUR, 2000, p. 345).

Para construir uma metáfora é preciso ter habilidade para perceber bem as semelhanças. E o poeta demonstra essa habilidade quando faz relação da ação do grilo com a ação humana: de escrever, de fritar, de destampar. Com esse jeito de inquietar as pessoas, o poeta denuncia um realismo renegado.

Porém, no final do texto figura a imagem de tranqüilidade, de exaustão, é preferível que a coisa esfria. O buscar eterno tem fim. A vontade de eliminar ou neutralizar aquilo que te perturba é maior.

O discurso do poeta expressa essa capacidade dos artistas surrealistas de buscar o novo, e, ele ainda vai mais longe, com a poética dos grilos, cria uma linguagem própria.

Constamos que ao longo de sua obra tem mais de duas dezenas de poemas que trata da figura desta temática. Ele trabalha a linguagem poética e a cada verso criado a imagem dos grilos se tornar mais vivificada.

Na “Canção de Junto do Berço” é possível ver essa construção:

*Não te movas, dorme, dorme
O teu soninho tranqüilo.
Não te movas (diz-lhe a Noite)
Que inda está cantando um grilo..*

*Abre os teus olhinhos de ouro
(O Dia lhe diz baixinho),
É tempo de levatares
Que já canta um passarinho...*

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

(QUINTANA, 2008, p. 138)

O poema mostra a intenção de embalar a arte, convergindo com o despertar do dia na figura de uma criança. Esse momento converge para a aurora, o findar da Noite, e o começar do Dia, a madrugada. O estágio de repouso da arte simbolizada pela voz do eu poético /*Não te movas, dorme, dorme/ O teu soninho tranqüilo*, a linguagem infantil utilizando diminutivo demonstra esta serenidade do adormecido. É uma voz que busca amenizar os anseios poéticos.

Este pedido/ *Não te movas / Que inda está cantando um grilo*, já se vê o começo da movimentação, é a necessidade da arte em despertar se. Nesse momento vê-se a preocupação de uma segunda voz poética em não deixar o ruído do grilo despertar o que dorme. Dorme o inconsciente, a arte inquietante.

E, essa arte é rica, muito preciosa/ *Abre os teus olhinhos de ouro*. Os raios solares são preciosos para a vida animal e vida vegetal, e os raios da arte são preciosos para a mente, para sensibilidade, para o crescimento intelectual.

Nos próximos versos, eclode o Dia e a Noite fica. A obra literária se desperta para a realidade mágica. *É tempo de levatares/ Que já canta um passarinho...* O canto do pássaro é sereno, porém rompe com o silêncio. Aqui se vê a metáfora do poeta solitário/ *Sozinho, que pode um grilo/* mas o poeta grilo sempre escreveu despreocupado, nunca quis seguir modelos e nem atender interesses particulares.

O *Dia* chegou, isto é, a arte chegou para desmistificar os mistérios mais escondidos, mesmo aqueles debaixo do manto. Clareando a mente humana. Nesse momento, o poeta metaforiza a ação temporal-artística com a humana.

E a função poética da metáfora é ampliar nossa maneira de sentir o mundo. A metáfora em primeiro lugar amplia o vocabular “... seja ao fornecer um guia para denominar novos objetos, seja ao oferecer para os termos abstratos similitudes concretos” (RICOEUR, 2000, p. 291). Na função poética a metáfora amplia nosso poder do duplo sentido, isto é, o cognitivo e o afetivo.

Na poesia, a metáfora é uma figura de linguagem em constância presença. Para Paul Ricoeur (2000, p.152) “não há metáfora no dicionário, ela não existe senão no discurso”. Nos textos poéticos de Quintana há essa prova de que a metáfora existe no discurso, veja isso, também, no poema *A Noite Grande*:

*Sem o coaxar dos sapos ou cricri dos grilos
Como é que poderíamos dormir tranquilos
A nossa eternidade? Imagina
Uma noite sem o palpitar das estrelas
Sem o fluir misterioso das águas.
Não digo que a gente saiba que são águas
Estrelas
Grilos..
- morrer é simplesmente esquecer as palavras.
E conhecermos Deus, talvez,
Sem o terror da palavra DEUS! (QUINTANA, 2008, p. 482)*

A imensidão da noite exaltada no título é uma marcação psicológica. Porém, está noite longa proporciona mais tempo para o poeta “grilo” despertar seu leitor. Poeta “grilo” sim, Quintana foi um poeta “grilo” que de seu recanto e com seu jeito discreto criou uma arte intensa e perturbadora. Com uma ironia sutil e uma capacidade de “bem metaforizar” criou uma arte para despertar o homem moderno. E a sua arte perturba, mas também encanta o homem.

Segundo Paul Ricoeur (2000, p. 41) não se aprende a arte do “bem metaforizar”, isso é dom de gênio, é natural, só consegue desenvolver esse ato do “bem metaforizar” quem é capaz de “perceber o semelhante”. Essa dinâmica o poeta Mario Quintana desenvolveu com muita maestria, metaforizando a ação do grilo.

A metáfora é uma criação do discurso, ela surge do contexto, não se pode localizá-la lexicalmente. Esse ‘grilo’ e esse ‘sapo’ são os artistas que produzem, que criam, que vêem o que não é visível para todos, e, o produto desses artistas é o cricrilar do grilo poético que desestabiliza o ser, desconstrói valores, regras sociais, desejos sólidos, e constrói novos pensares.

O poema “*A noite grande*” é composto de uma única estrofe, com versos livres e brancos, porém na sua estrutura há uma quebra de uma regularidade virtual que acontece na maioria dos versos. Com essa quebra de estrutura do poema o poeta cria um movimento circular virtual. Inicia no plano terreno “águas”, faz uma sublimação e vai para o plano universal “estrelas” e fecha seu movimento na terra “grilos”, criando assim uma imagem protetora para essa eternidade tranqüila que questiona o eu lírico. Que para o eu lírico */-morrer é simplesmente esquecer as palavras./* é denuncia o erro que a sociedade comete ao deixar de lado a arte poética. O eu poético é a voz metafórica que reforça a importância da poesia para a sobrevivência do homem.

A poesia é mudança, é ‘operação alquímica’, é metamorfose, ela se assemelha com a magia, a religião ou outras tentativas afloradas “para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo.” (PAZ, 1982, pp. 137 e 138).

A condição de incomodar é também retratada neste outro texto intitulado de “Poemas”, publicado no livro *Apontamentos de História Sobrenatural*:

*O grilo procura
No escuro
O mais puro diamante perdido.*

*O grilo com as suas frágeis britadeiras de vidro
Perfura
As implacáveis solidões noturnas.”(QUINTANA, 2008, p. 399)*

A aliteração construída pela repetição das consoantes: **r** (vibrante e sonora) e **s** (fricativa e sonora) cria uma imagem engrenada, que endenta e entrosa os sons emitidos pelos grilos, reforçada pelo ritmo ternário na maioria dos versos. Mas esse barulho dos grilos é o poeta e seu mundo interior. Essa engrenagem de sons dos grilos leva ao surpreendente mundo surrealista da escrita automática, quando o artista da palavra escreve o que vem a mente e sem interrupção, de maneira que o ato de escrever cria seu próprio tempo, seu próprio ritmo.

O poeta-“grilo” tem um objetivo de encontrar *O mais puro diamante perdido*. Diamante representa para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant “o símbolo maior da perfeição [...] simbolizou também, na arte do Renascimento, a igualdade da alma, a coragem em face da adversidade, o poder de libertar o espírito de todo temor, a integridade de carácter, a boa fé.” (2008, p. 338 e 339), e, para chegar a esta perfeição o poeta-“grilo” *Perfura/ As implacáveis solidões noturnas/ com as suas frágeis britadeiras de vidro*. A arte poética atravessa *solidões noturnas*, com seu poder perfurante para chegar ao inconsciente do homem e libertar o seu espírito. Para isso, o eu poemático produz, com suas britadeiras virtuais, um certo incomodo. Esse inquietar das britadeiras é o fazer poético, que provoca uma sensação de uma usina de sons e cria ações eletrizantes. Essa intencionalidade das ações de desassossegar é transformado em arte poética por meio de palavras.

Muitas vezes, esse ato de criar é só do poeta, possui um intimismo, é momento solitário. Porém, ele o exterioriza através da linguagem, “o poeta é radical [...] ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos.” (PIGNATARI, D. 2006, p. 11) e imagens que se tornam o produto da alma humana. O reflexo dessa alma é poesia. A arte poética aqui não serve para acalantar, mas para perturbar o homem, e, na assertiva de Octavio Paz, “A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu original: volta-o para si.” (1982, p. 138).

Quintana escreveu com alma de poeta, como diz Maurice-Jean

Lefebve:

... escrever é, um pouco, fazer pintura abstracta: é traçar, desenhar, por meio da substância material da linguagem, uma forma vazia, um esquema em busca de um sentido comum, uma colméia artificial onde se ouvirá porventura zumbir as abelhas de Aristeu. (LEFEBVE,1980, p. 19)

Destarte, o que zumbe é um sentido novo do significado para o significante grilo, um sentido mais íntimo, mais particular, que vai perfurando tudo, e que sai lá de dentro das entranhas da linguagem, e das coisas do mundo. Esse significado ressurge a partir da construção metafórica, porque o sentido é construído partindo de enunciados que já fazem parte da memória discursiva de uma comunidade. Diante do exposto, existe uma mudança de sentido entre o significante e significado do vocábulo grilo, mas esta modificação não é gratuita e existe, mesmo variáveis, relação de similaridade.

O puro diamante buscado pelo poeta-grilo está no inconsciente de cada homem. Nesse contexto tem palavras que “parecem animadas por uma espécie de ‘vibrato’ interior” (COHEN, 1974, p. 123). As palavras *britadeiras de vidro/ perfura*, emitem uma espécie de vibração que vem e se comunica. Essa difusão de imagens funciona como uma espécie de britadeira, é a torção do significado e é uma metáfora viva.

No poema denominado: *Os grilos*, a ação personificada desses insetos nos versos iniciais, permite ao poeta adentrar no mundo do incoerente, do proibido para quebrar a hegemonia da realidade e romper com a lógica.

*Os grilos abrem frinchas no silêncio.
Os grilos trincam as vidraças negras da noite.
E o silêncio das vastas solidões noturnas
É uma rede tecida de cricrilos... Mas
Impossível que haja tantos grilos no mundo,
Pensa o Doutor... Sim, talvez seja um problema do labirinto,
Retruco, telepático. Mas eu só acredito no que está nos meus,
poemas,
Doutor... Meus poemas é que são os meus sentidos
E não esses, tão poucos, que se contam pelos dedos
e não passam de um único bicho estropiado de cinco patas.
Com que mal pode se locomover.
Chego ao fim da consulta como chego ao fim deste soneto.
Fecha-se a porta do poema e saio para a rua:
... um pobre bicho perdido, perdido, perdido...
(QUINTANA, 2008, p. 420 e 421).*

Nesse poema narrativo, não há um procedimento estilístico rígido, mas na assertiva de Décio Pignatari “um poema é um todo orgânico – umas partes influem nas outras” (PIGNATARI, 2006, p. 26). O seu ritmo não fecha num modelo pré-estabelecido, mas há uma combinação que traduz uma sonoridade agradável. As pausas, o cortar e o emendar um verso no outro nos leva a uma ansiedade para ler o próximo verso. Parafraseando Jean Cohen (1974, p. 123) as palavras da poesia são ditas vivas, coloridas, animadas, candentes.

O cricrilar dos grilos, é o cricrilar poético para atingir o inconsciente do ser humano. Ele incomoda, perturba o silêncio dos homens, também, perturba o poder, desaloja o quieto. “A poesia é o canto do significado” (COHEN, 1974, p. 123), é o sentido poético que age sobre o receptor como se fosse uma música estridente.

A sinfonia do grilo ‘*uma rede tecida*’ ativa o impulso poético e faz o eu lírico mergulhar no mundo desconhecido. Segundo Rimbaud, citado por Raymond (1997, p. 248) o ‘desconhecido’ é um pólo de tensão destituído de conteúdo ou para Hugo Friedrich (1978, p. 62) “o objetivo do poeta é chegar ao desconhecido, ou então, dito de outro modo: escutar o invisível, ouvir o inaudível”. Chegar a este desconhecido se torna anormal para o leitor comum, porém para o poeta está anormalidade libera-o para uma nova criação. A recriação da realidade por meio de imagens configura-se como tentativa de revelar o mundo em novas dimensões, por um jeito muito especial de olhá-lo. As imagens surgidas desses versos: *Os grilos abrem frinchas no silêncio/ Os grilos trincam as vidraças negras da noite/*, elas são expressões genuínas que o poeta criou partindo da sua visão e experiência de mundo, dizem para o leitor que “o dizer poético diz o indizível” (PAZ, 1982, p. 131). Essa imagem trata de uma verdade de ordem psicológica.

Esse poema mostra o poder da arte poética em abrir espaço, ser mensageira do mundo mágico.

Os poetas “grilos” abrem frinchas no silêncio do inconsciente do homem, trincam a parede da resistência real. Eles estão sempre em alerta, como confirma o verso: *Mas eu só acredito no que está nos meus poemas*. Eles só acreditam no que ouvem, porque é uma particularidade do poeta captar todos os sinais, todos os sons mesmos os indistinguíveis pelo homem comum.

Nos versos */Impossível que haja tantos grilos no mundo,/ Pensa o Doutor... Sim, talvez seja um problema do labirinto,/* mostram a visão limitada do não poético.

No poema “Noturno Arrabaldeiro” a imagem construída pelo poeta é maravilhosa, é como se eclodisse da nossa imaginação uma tela pronta:

*Os grilos... os grilos... Meu Deus, se a gente
Pudesse
Puxar
Por uma
Perna
Um só
Grilo,
Se desfiariam todas as estrelas! (QUINTANA, 2008, p. 428)*

O poeta explora a estrutura do texto e assim dá uma maior significação ao poema. O poema é composto por uma estrofe e oito versos. A maioria dos versos é composta por uma só palavra. A princípio, a disposição do poema, representa uma linha que se forma a partir do desejo de puxar, de desfiar uma *Perna/ Um só/ Grilo*. Depois, sugere que essa perna é puxada, pois o verso se torna extenso e exprime o anseio de fazer uma ligação com as estrelas por meio da perna dos grilos: *Um só/ Grilo,/Se desfiariam todas as estrelas!* Para Gaston Bahcelard “O mundo das estrelas toca a nossa alma: é o mundo do olhar.” (2001, p. 187). Esse mundo do olhar é, metaforicamente, desfiado, e, multiplicado. Assim, o poeta-“grilo” pode, com sua arte, atingir os mais longínquos espaços. No verso: *Os grilos... os grilos... Meu Deus, se a gente/ Pudesse*, retrata a ansiedade do eu poético em poder tocar a alma do homem e com ele poder compartilhar sua arte.

Com a intencionalidade de inquietar o ouvinte o eu lírico causa um estranhamento, desejando uma transformação surreal, a partir do alongamento de uma perna se pode chegar as estrelas. Portanto, isso é possível, visto que a mudança de sentido do termo grilo traduz a voz poética que luta para fazer sua arte chegar a todos. Lefebve assevera que, no decorrer do discurso “há metáfora quando só um dos termos é expresso, sendo o outro sugerido pelo contexto e pela analogia” (LEFEBVE, 1980, p. 256), o que confirma a assertiva de que o termo expresso é grilo e o termo sugerido é poeta.

A metáfora faz parte da poesia, ela constitui a característica fundamental da linguagem poética e os poetas modernistas usaram em abundância esse tropo. Um exemplo muito conhecido é da construção do poema *No meio do caminho* de Carlos Drummond de Andrade. O significado metafórico revela através da figura 'pedra' uma imagem de obstáculos da vida. A intencionalidade do poema é mostrar que no decorrer na vida o homem tem problemas que dificultam seu desenvolvimento, deixam as retinas fatigadas, isto é, o corpo cansado pelo labutar do viver. Assim, a pedra é um signo metafórico que revela dureza, obstáculos, no meio do caminho de qualquer ser humano. Esse poema é um marco na história da literatura brasileira e também foi admirado por Quintana que ao escrever um de seus poemas declarou: "*Lá pelas tantas menos um quarto eu suspirei num poema:/ Vontade de escrever Sagesse de Verlaine.../ Mas o que eu tenho vontade mesmo/ É de haver escrito a Pedra no Meio do Caminho.*" (QUINTANA, 2008, p. 614).

A linguagem poética busca romper com os limites impostos pela sociedade. Mas poucos têm habilidade para ouvir os sons, os gritos, os grilos que estão a sua volta. Os poetas são capazes de ouvir as mais tênues vibrações do infinito e transmiti-las de forma mágica. Como é possível ver no poema "*A noite dorme um sonho entrecortado, alfinetado de grilos.*" (QUINTANA, 2008, p. 274)

Nesse texto há uma transfiguração das ações humanas, que aproxima o real da ficção. Parafraseando Ricoeur (2008, p. 60) a metáfora descreve o abstrato sob os traços do concreto. A transposição do significado de noite que dorme e sonha e de grilos que utilizam alfinete, é metafórico, e esse efeito enriquece o fazer poético. O poeta atribui à metáfora um objeto inusitado, insólito, levando a impertinência ao extremo "*A noite dorme um sonho entrecortado*". As palavras escolhidas suscitam uma realidade nova.

Essa prosopopéia dando vida à noite, é a necessidade do eu poético de aproveitar o estado de repouso do homem, porque "*A noite nos isola da terra, mas devolve-nos os sonhos da solidariedade aérea.*" (BACHELARD, 2001, p.187). A personificação da noite é para atingir o homem e fazê-lo acordar da rotina, poder desestabilizar o ser humano de sua comodidade. O alfinetar simboliza um toque frio, pequeno que incomoda e fere, é a palavra do poeta: "grilo" que tem a intencionalidade de perturbar, de marcar o inconsciente do homem.

O texto “*A noite picotada de grilos...*” (QUINTANA, 2008, p. 302) é construído por um só verso, mas de uma grandiosidade imagética expressiva. Quando o poeta delira, tudo é possível, inclusive a criação metafórica desta igualdade. Para melhor entender a metáfora, ela precisa ser decodificada em termos que a torne clara e precisa. Aqui é ação do verbo que é figurativa.

A idéia de que a metáfora é uma transferência de sentido de um conceito a outro está aqui. A noite como símbolo da psique humana toda picotada pela ação da criação artística, é o resultado de uma operação de transferência de sentido. E se confirma a tese de Ricoeur que a metáfora vai além da palavra, porque ela apresenta significação no nível da frase, é a inovação de sentido, isto é, metáfora viva.

Já no texto “Canção do Charco”, a linguagem é infantilizada, é melancólica, porém, metafórica. Vejamos:

*Uma estrelinha desnuda
Está brincando no charco.*

*Coaxa o sapo. E como coaxa!
A estrelinha dança em roda.*

*Cricrila o grilo. Que frio!
A estrelinha pula, pula.*

*Uma estrelinha desnuda
Dança e pula sobre o charco.*

*Para enamorá-la, o sapo
Põe seu chapéu de cozinheiro...*

Uma estrelinha desnuda!

*O grilo, que é pobre, esse
Escovou seu traje preto...*

Desnuda por sobre o charco!

*Uma estrelinha desnuda
Brinca... e de amantes não cuida...*

*Que brancos são seus pezinhos...
Que nua! (QUINTANA, 2008, p. 148).*

O título do texto já nos direciona ao ritmo: Canção do charco, porém, em um espaço resoluto, construído com a recorrência do artigo definido: “O grilo”, “O

sapo”, “O *charco*” e também as contrações da preposição ‘de’ com o artigo ‘o’, confirma esta estabilidade.

O sapo e o grilo são animais comunicantes, que fazem barulho e ratificam existência na terra, a partir da emissão reiterada da produção de sons. Dessa maneira, acionam sua presença com o seu barulho que pode representar também, o tumulto, a compleição, a agitação, a presença, a metáfora viva das artes na vida do homem.

O poema “Canção do Charco” é construído por dez estrofes, duas compostas por um único verso cada e o restante por dois versos. Não há uma construção de rima e métrica definida, mas há uma marcação ritma interna, causada pela acentuação das palavras e dos versos que nos conduz a uma canção infantil. E, mais uma vez, essa temática da infância é presentificada em Mario Quintana..

O desvio do termo grilo continua, porque sua simbologia de grilo-poeta não foi desfeita perante a linguagem infantil registrada pelos diminutivo – *estrelinha*, *pezinhos*.

De acordo com as idéias defendidas por Maurice Lefebve (1980, pp. 27 e 28) são dois gêneros de desvios que podem ser manifestados pela linguagem literária, um por desestruturação quando certas regras do código ordinário são violadas, são o caso das inversões não ordinariamente admitidas, e, por estruturação que é quando novas estruturas, que não contrapõem as regras usuais vêm acrescentar-se no discurso, no caso as repetições ou as formas prosódicas da poesia. A metáfora é formada pelos dois gêneros. Ela desestrutura na medida em que afasta a palavra própria e, estrutura, na medida que reúne segundo algumas relações semânticas, o termo que introduz em lugar daquela palavra própria.

O termo grilo continua com o significado de poeta que inquieta. E, aqui nesse poema, ele registra seu canto, porém com mais leveza / *cricrila o grilo*/ e demonstra que não é fácil porque está fria a atenção humana, que a *estrelinha*, simbolicamente, é uma criança que não pára para ler ou ouvir o cricrilar do grilo-poeta ou o coxa do sapo, isto é, o barulho da arte chama atenção da criança, mas não consegue prendê-la. O poeta até se enfeita / *Põe seu chapéu de cozinheiro*/, a *estrelinha* se sente atraída, mas não pára de pular. *O grilo, que é pobre, esse/ Escovou seu traje preto.../* esse termo explicativo *pobre*, representa a dificuldade da

arte em se propagar e se fazer conhecida pelo homem, mesmo com todo glamour do seu traje preto. O cricrilar dos grilos é a inquietação da arte moderna.

Chevalier e Gheerbrant defendem (2008, p. 478) que na cultura chinesa a presença de grilos no lar era considerada como uma promessa de felicidade. Pois nos textos quintaneanos, o grilo é o acordar do inconsciente.

Sem a perturbação do inconsciente não há mais incômodo para os homens. O texto: “*Ah, Sim, A Velha Poesia...*” Mostra uma nostalgia poética:

*Poesia, a minha velha amiga...
 Eu entrego-lhe tudo
 A que os outros não dão importância nenhuma...
 A saber:
 O silêncio dos velhos corredores
 Uma esquina
 Uma lua
 (porque há muitas, muitas luas...)
 O primeiro olhar daquela primeira namorada
 Que ainda ilumina, ó alma,
 Como uma tênue luz de lamparina,
 A tua câmara de horrores.
 E os grilos?
 Não estão ouvindo, lá fora, os grilos?
 Sim, os grilos... (QUINTANA, 2008, p. 550)*

O poema inicia com um vocativo: *Poesia, a minha velha amiga....* Assim, o eu lírico faz um chamamento para a importância da criação poética e caminha, nos próximos versos para uma nostalgia, um mundo de recordações e de entrega das coisas. Porém, o eu emotivo só é despertado quando se lembra dos grilos: *E os grilos?/ Não estão ouvindo, lá fora, os grilos?* A arte tem a função de despertar o homem do mais profundo sonho, do seu pasmar diante do mundo. E ele não está mais sozinho, a pluralização do verbo *ser* indica isso e busca atenção para o cantar do grilo-poeta. O eu poético navega por várias lembranças e acaba retornando a imagens que o incomoda e leva-o ao mundo do inconsciente.

O poema é composto em uma estrofe e quinze versos livres e brancos. O poeta trabalha com signos reais (velhos corredores, esquina, primeira namorada, luz da lamparina) e com signos metafóricos (grilo – poeta que registra e propaga a arte – e lua – simboliza o tempo, a luz).

A metáfora é um processo pelo qual os signos desenvolvem suas potencialidades alcançando a pluralidade significativa. E a poesia só destrói a linguagem corrente para reconstruí-la num plano superior.

No texto anterior a solidão foi quebra com o inquietar dos grilos. No próximo os grilos são poetas que, se calados, não há mais sonhos. Se o poeta se cala não há mais denúncia, não há mais grito de liberdade, não a mais arte. E, o mundo mágico morrerá. Podemos comprovar isto com o texto: “*Noturno III*”

*Os cuidados se foram, ou tornaram
Estranhas máscaras de sonho..*

*Teus cabelos de náufrago
Estão bordados no brancor da fronha.*

*E onde foste arranjar essas mãos de cera
Que parecem levemente luminosas no escuro?*

*Toda a casa encalhou nalgum porto noturno:
Ninguém no cais deserto..*

*Apagaram-se os grilos,
As estrelas estão imóveis e tristes como num mapa sideral.*

*Nunca estiveram também tão fixos os olhos dos retratos,
Como se fossem apenas fotografias.*

*O único rumor de vida,
Esse vem de muito, muito longe: o pobre arroio antigo*

Gota a gota a fluir no soluço da pia! (QUINTANA, 2008, p. 441)

Esse poema constituído de oito estrofes e quinze versos, sem a preocupação de construir uma forma rígida. Os versos livres, muito usado pelo poeta, significam uma volta proposital ao ritmo irregular e imprevista da língua diária, que é por onde começou a poesia mais antiga. Sabemos que cada língua possui várias possibilidades de combinação rítmica e Alfredo Bosi destaca três tipos de ritmos ao longo da história poética. O ‘poema primitivo e arcaico’ o que reproduz livremente o caráter ondulante, aberto; o ‘poema’ clássico’ o que determina uma regularidade métrica sobre os muitos ritmos da língua, fechando o ritmo, ao metro; e o ‘poema moderno’ aquele que torna intencionalmente a equivalência entre o ritmo descontínuo, assimétrico da língua, e do poema (BOSI, 1984, p. 67 a 85). Quintana deu preferência ao poema qualificado por Bosi com “moderno” é o que pode ser conferido em “Noturno III”.

O vocábulo *noturno* apresenta uma idéia de escuro, trevas, recolhimento, e, nas quatro primeiras estrofes evidencia um estado de abandono, de solidão: *Os cuidados se foram*. É como se o poeta grilo estivesse desfalecido,

mas isto é uma imagem meio caótica que a princípio nos remete à técnica da escrita automática. Mas numa análise mais detalhada, pode ser percebido que sua realidade se passa num estado onírico em que a sensação dos acontecimentos não obedece à ordem e nem a lógica do mundo real, mas à lógica de um mundo em que as *estrelas ficam tristes, a pia soluça, mão de cera brilha no escuro*. As relações incompreensíveis, que o acaso e o jogo estabelecem, são desentranhadas e pulsam na imagem. Mas na concepção de Octávio Paz (1982, p. 131) a imagem poética tem a sua própria lógica, e o poeta faz algo mais do que dizer a verdade: cria realidades que possuem uma verdade na sua própria existência.

Na quinta estrofe há uma afirmação que justifica todo o caos do começo: *Apagaram-se os grilos/ As estrelas estão imóveis e tristes como num mapa sideral/* como se tudo estivesse parado, estático. Sem a arte, sem o poder criativo o mundo mágico pára, tudo estabiliza, não há inovação.

E para reforçar esta estabilidade aparecem duas comparações na quinta e sexta estrofes: *As estrelas estão imóveis e tristes como num mapa sideral. / Nunca estiveram também tão fixos os olhos dos retratos,/ Como se fossem apenas fotografias*. Para se fazer uma comparação, segundo Ricoeur “é necessário dois termos, igualmente presentes no discurso” (2000, p. 43), exemplificando, temos: *As estrelas estão imóveis e tristes como num mapa sideral*, o termo ‘como’ é o traço essencial da comparação.

Na penúltima estrofe surge um sopro de vida, ele vem do pobre arroio antigo. E o poeta apresenta uma metáfora pura, a arte que antes pulsava do coração humana, passa a pulsar do velho arroio, com a mudança de significado para o termo arroio, mostra a construção polissêmica dada ao regato.

Vimos que para o eu poético esse morrer é transitório. No último verso o verbo fluir, mesmo que o eu lírico sofrido, retoma as esperanças. *Gota a gota* o antigo arroio mostra vida. Isto é, a arte nunca morre, ela revive de várias formas. Essa contradição só é possível através da arte.

E, confirmando novamente a tese de Ricoeur (2008, p.163) a metáfora é “um acontecimento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos”. Nos poemas trabalhados nesse capítulo, sempre apareceu a conotação para o sêmico grilo, que converge para ação poética que é de propagar novas idéias através do cricrilar das artes.

Quintana usou a imagem do cricrilar do grilo para demonstrar o poder da arte poética de inquietar: “Porque poesia é insatisfação, um anseio de auto-superação. Um poeta satisfeito não satisfaz” (QUINTANA, 2008, p. 633). O poeta gaúcho expandiu o significado das palavras de uma maneira diferente, que lhe proporcionou uma marca e uma poética muito especial, caracterizando assim o seu estilo.

O poeta converteu a palavra grilo em imagem. Ele não é um grilo animal, ele tem encarnado algo que o transcende e ultrapassa o real. Mas não perde seu valor primário, ele é uma palavra poética, “a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, ainda assim, é outra coisa: imagem” (PAZ, 1982, pp. 26 e 27). Sabemos que a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem tem o potencial de recolher e exaltar os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários das mesmas.

A criação imagética continua no poema “Fim de Mundo”:

*Ponho-me às vezes a cismar como seria belo o fim do mundo,
Antes de Cristo...
Nos campos verdes
Decorativas ossadas
Branças geometrias.*

*Na cidade morta
Colunas. O azul, imóvel, sonha
A última asa.*

*A folha,
Graça infinita,
Se desprende e tomba*

No tanque: leve sorriso da água...

*Porém, quando este mundo cibernético for para o Diabo que o forjicou
E todas as nossas bugigangas eletrônicas virarem sucata
E todas as estrelas perderem os seus nomes,*

*Os únicos poetas que os sobreviventes entenderão
São os que hoje ainda falam no cricrilar dos grilos, no frêmito*

*Do primeiro
Amor...
Redescobridores encantados da poesia
Esses pobres homens não serão nem ao menos arqueólogos*

E nós descansaremos, finalmente, em paz! (QUINTANA, 2008, pp. 411 e

Esse jeito de criança curiosa e imaginativa é presença nos textos do poeta: “Ponho-me às vezes a cismar como seria belo o fim do mundo”. A presença do conectivo *às vezes* ressalta a espontaneidade e a incerteza do ato infantil e também a adjetivação do momento *como seria belo o fim do mundo* é presentificado pela atitude infantilizada, uma atitude impensada.

No próximo verso o sujeito poético identifica o acontecimento desta ação como “*Antes de Cristo...*”, com isso, pode inferir que depois de Cristo não teria mais fim de mundo.

A estrutura física do poema já retrata essa desordem que é cogitada pelo eu poético. Construído em oito estrofes e vinte e dois versos de forma irregular criando uma imagem de desigualdade dos acontecimentos, uma imagem surreal de desestabilização do consciente.

É uma imagem surreal que rompe com idéias aceitas pela sociedade/*Nos campos verdes/Decorativas ossadas/Branças geometrias/* e provoca estranhamento e também quando diz : *como seria belo o fim do mundo*. Esse belo é surrealista. Para os surrealistas nem sempre ‘belo’ é o mesmo determinado pelo homem comum, mas sim aquilo que choca, que quebra a lógica dos conceitos pré-concebidos.

Com uma linguagem virtual, o poeta pinta um quadro do mundo antes das tecnologias e um quadro depois, com as bugigangas eletrônicas. O uso do conectivo *porém*, no início do décimo terceiro verso, faz a demarcação do antes e depois. Nesse mesmo verso o eu poético usa uma linguagem bem característica dos surrealistas *para o diabo que o forjicou* como uma estratégia subversiva. O eu poético demonstra todo seu lirismo ressaltando que os sobreviventes só entenderão os poetas que falam do cricrilar dos grilos, isto é, o poeta que tem a coragem de inquieta, de insistir no que faz. Naquele que falará do amor. Que a poesia irá encantar os pobres homens pois, produzir mágicas com palavras, é sortilégio do poeta, que consegue combiná-las como se fosse fórmulas ilusionistas.

No texto “Boca da Noite”, o poeta-grilo se oculta fisicamente para sobressair o seu canto, seu texto, suas idéias, sua arte.

O grilo canta escondido... e ninguém sabe de onde vem seu canto... nem de onde vem essa tristeza imensa daquele último lampião da rua... (QUINTANA, 2008, p. 178).

O que interessa para a arte moderna é sua capacidade de enunciar e para o poeta-grilo não é diferente, o que interessa é o seu cantar que levará uma mensagem inquietante ao público.

Roland Barthes proclamou “A morte do autor”. Quintana mostra que o poeta-grilo pode ficar escondido, ele não precisa aparecer para despertar sentimento, sua obra é capaz de fazer isso.

Mesmo distante o poeta continua, com sua voz poética, despertando e trazendo inquietude ao homem. A transposição dos sêmicos continua no texto “Noturno”. O significado metafórico para o vocábulo ‘grilo’ permanece, como já foi definido, anteriormente. A ação de inquietar, alertar, perturbar e levar a mensagem aos lugares mais ermos parece limitada nesse poema em prosa:

Apenas, aqui e ali, uma janelinha de aranha céu... Perdida... Enquanto, do fundo do único terreno baldio, um grilo insiste em transmitir, na sua frágil Morse de vidro, não se sabe que misteriosa mensagem às estrelas ausentes. (QUINTANA, 2008, p. 242).

Porém, esse inquietar encontra barreira pois, não é fácil levar a arte a todos. A sociedade burguesa limita o homem, trava-o à expansão da arte poética moderna: “Apenas, aqui e ali, uma janelinha de aranha-céu... Perdida...” . Este trecho demonstra que a arte moderna tem encontrado muitas dificuldades para ser entendida. A referência ao diminutivo *janelinha*, usado pelo poeta, crítica a falta de abertura ou visão que o homem, dito moderno, possui na prática, sobre a arte. Isto acontece porque o mundo recriado, sonhado, se tornar privilégio dos rebeldes. Octávio Paz acrescenta ainda que “A poesia vive nas camadas mais profundas do ser, ao passo que as ideologias e tudo o que chamamos de idéias e opiniões constituem os extratos mais superficiais da consciência” (PAZ, 1982, p. 49).

O poeta-grilo insiste em transmitir, de seu esconderijo secreto, uma mensagem poética e *misteriosa* que se torna um traço distintivo modernidade. Parafraseando Octávio Paz (1982, p. 48) a poesia é um alimento que a burguesia -- como classe – tem sido incapaz de digerir. E o eu poético não define a mensagem, porém, direciona que é para as *estrelas ausentes*. Atingir o mais

longínquo espaço: físico e psicológico é o objetivo da poesia moderna ficar registrada e mostrar que o poeta tem um “lugar” na sociedade.

Esse ambiente misterioso é construído, semanticamente, já pelo título ‘Noturno’ que encaminha para uma idéia turva, sem muita visibilidade, é a dificuldade da arte moderna em achar seu espaço no mundo burguês, e os artigos indefinidos em *uma janelinha* e em *um grilo* ajudam a confirmar essa busca de afirmação.

A metáfora construída a partir da figura do poeta ‘grilo’ mostra a luta da poesia moderna para livrar das amarras da ordem social imposta pela burguesia. Visto que “a poesia moderna se converteu no alimento dos dissidentes e desterrados do mundo burguês” (PAZ, 1982, p. 48).

O poeta usa o elemento metafórico grilo e constrói a grande metáfora para denunciar a dificuldade encontrada pela poesia moderna para se opor a sociedade burguesa. De acordo com Augusto de Campos “A metáfora cria a língua. A metáfora organiza, orficamente o mundo” (CAMPOS, 1987, p. 44). Destarte, Mario Quintana tem uma maneira construtiva muito própria de conduzir seus procedimentos metafóricos. Ele conseguiu construir a partir do cotidiano o maravilhoso, o inesperado, o insólito, enfim, o poético. Sua poesia procurou retratar a vida cotidiano, mas também fugiu ao controle do que é conhecido, das evidências e do pragmatismo que marcam a linguagem convencional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quintana construiu o mundo mágico da poesia a partir de analogias, metáforas, contrastes, comparações e, como afirma Maria de Fátima Gonçalves Lima, ele “foi influenciado deveras pelo poder das imagens poéticas que existem na verdadeira poesia. O texto poético é imagético por natureza, deve possuir uma intensa magia e dizer o indizível [...] a poesia de Quintana é predominantemente descritiva e óptica” (LIMA, 2004, p. 5).

Ao criar uma arte poética descritiva, esse poeta gaúcho desarruma e desordena o que parecia normal e estável para o homem, o que lhe rendeu muitos adjetivos. Um deles é a imagem de “velho feiticeiro” descrita pelo crítico-poeta Gilberto Mendonça. Esta qualificação foi fundamentada a partir da balada de Goethe que dispõe sobre a narrativa do velho feiticeiro que precisa se afastar do recinto por algum tempo. Durante sua ausência, um discípulo inexperiente pega a vassoura mágica e ordena que ela faça sua tarefa. Porém, a vassoura fica sem domínio e, um pouco desastrada, vai enchendo os baldes de água até derramar, e, vai inundando o ambiente. O discípulo sem ter o controle da vassoura, tenta pará-la, cortando-a, mas quanto mais cortava a vassoura em pedacinhos mais ela trabalhava. Até que o velho feiticeiro chega e com uma palavra mágica faz tudo retornar à ordem.

De acordo com o crítico-poeta, em sua *Retórica do Silêncio I – Teoria e prática do texto literário* (1989), o poeta quando ainda é discípulo faz de sua caneta a vassoura mágica e vai criando objetos mágicos sem controle:

Mário Quintana, é também o ‘velho feiticeiro’ que, com a sua palavra mágica, faz tudo retornar imediatamente à ordem, mas àquela ordem oculta que o leitor terá de se esforçar por perceber, sob pena de ficar perdido no emaranhado das árvores e não poder contemplar a unidade da ‘floresta noturna’ de Baudelaire ou aquela ‘mortal beleza’ que, para Quintana, constitui a ‘misteriosa condição’ do poema. (TELES, 1989, p.255).

Depois, como poeta experiente, “velho feiticeiro”, realiza uma alquimia verbal e recupera o controle do verbo, buscando uma ordem. Porém, essa ordem é bem particular do poeta, porque nela as coisas assumem uma clareza de contorno bem individualizado, é como se elas brotassem da existência inanimada e vão apanhando cores, texturas e vida própria. Essa organização traduz a necessidade do poeta em criar um universo exclusivo em íntima consonância com o seu interior. “Quero é ficar com alguns poemas tortos/ Que andei tentando endireitar em vão” (QUINTANA, 2008, p. 121).

Ao fazer essa analogia Gilberto Mendonça Teles se referiu, especificamente, ao livro *O Aprendiz de Feiticeiro*. Esse atributo de feiticeiro já era conhecido do poeta quando na ocasião do lançamento desse mesmo livro, o seu amigo, Augusto Meyer, lhe atribuiu um adjetivo parecido “Mestre Feiticeiro”, porém, ele também foi chamado de “fenômeno Quintana” por João Inácio e confirmado por Meyer. Analisando a obra desse “velho feiticeiro” é possível perceber algumas lições de alquimista do verbo como pode ser observado no poema *Inscrição para uma lareira* quando é criada uma imagem da vida e retrato da inquietação, dor e transcendência:

*A vida é um incêndio: nela
Dançamos, salamandras mágicas
Que importa restarem cinzas
Se a chama foi bela e alta?
Em meio aos toros que desabam,
Catemos a canção das chamas!*

*Cantemos a canção da vida,
Na própria luz consumida...*
(QUINTANA, 2008, p. 490)

Todo o poema já nos encaminha para um ritmo da existência humana. No título a palavra *inscrição* que é registro, uma escritura. *Lareira*, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant “é o centro da vida, de vida dada, conservada e propagada” (2008, p. 536). Esses dois elementos poéticos nos direcionam para uma necessidade de marcar o compasso da vida, dançar salamandras mágicas e cantar *a canção da vida*. O eu poético encoraja o homem moderno para desfrutar o seu tempo, viver sua vida, não deixar ser abatido pelos atropelos sociais, religiosos *em meio aos toros que desabam*.

A salamandra é uma espécie de tritão que é capaz de viver no fogo sem ser consumido. O homem deve dançar e cantar nas chamas da vida como se fosse um tritão, sem ser devorado por elas. Viver feliz, porque quem canta e dança passa uma imagem de alegria, */Que importa restarem cinza/* o importante é ter sido feliz no caminhar da vida */ cantemos a canção da vida/ Na própria luz consumida.../*.

A imagem da lareira é bem edificada pela estrutura do texto que a princípio tem uma base de cimento e depois lenha e chamas, a última estrofe confere essa imagem de base e primeira a da lenha e chamas.

O poema é construído por duas estrofes e oito versos octossílabos com ritmo interno, acentuado pela aliteração das consoantes ‘m’ e ‘n’ e assonância da vogal ‘a’ que se repete quarenta e duas vezes no poema. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008, p. 964) a letra ‘a’ tem o poder simbólico de evocar o perfeito, o total, o majestoso. Simbolicamente a vida é frenética como as chamas da lareira, mas também tão poderosa como o tritão que vence o poder da destruição das chamas. O poeta demonstrou, ao longo da vida, ter dançado e cantando a vida, provou ser esse tritão na literatura.

Mesmo sendo um feiticeiro, Quintana, não afastou da sua realidade, escreveu usando uma linguagem própria, porém próxima da sociedade. Como podemos ver no texto “Ritmo”:

*Na porta
a varredeira varre o cisco
varre o cisco
varre o cisco*

*Na pia
a menininha escova os dentes
escova os dentes
escova os dentes*

*No arroio
a lavadeira bate roupa
bate roupa
bate roupa*

*até que enfim
se desenrola
a corda toda
e o mundo gira imóvel como um pião!(QUINTANA, 2008, p .).*

No texto “Ritmo” há a comprovação de que a linguagem cotidiana recriada encanta a partir da repetição de versos enaltece a sonoridade e dá ênfase, ação, movimento, além de retratar também questões sociais e o caos que gira o mundo.

O poema se cria e se sustenta numa linguagem comum, uma linguagem usada pelos homens para se comunicar e perpetuar suas experiências, paixões, esperanças, sonhos. Conforme orienta Octávio Paz (1982, p. 48) “a linguagem do poeta necessariamente é a mesma de sua comunidade”, visto que há reciprocidade de influências. Os textos quintaneanos se aproximam da linguagem cotidiana recriada, como está exemplificada no poema “Ritmo, cujo título já traduz parte do texto e, inicialmente, parece fácil, mas ao adentrar na sua construção alguns segredos são revelados.

Para entender o texto é preciso apoiar na imagem arquitetada pelos versos */até que enfim/ se desenrola/ a corda toda/* então podemos inferir que os elementos: *vassoura, escova, tecidos* são construídos de cerdas que também lembra fios, no final, o poeta fecha o texto com a ideia de desenrolar. Mas desenrolar já está, também, imbuído na imagem geral do texto que teria um formato de pergaminho, na medida que as ações vão acontecendo ele vai desenrolado e em um ritmo ternário (início, meio e fim) os fatos vão aparecendo. Esse ritmo é ainda, reforçado pela repetição das palavras, formando assim uma aliteração com a consoante ‘r’ e ‘v’ que reforça a idéia de continuidade das ações, caracterizando o passar do tempo, revelando a imagem dinâmica do mundo moderno que impõe, implicitamente, divisões sociais.

Mário Quintana abordou temas complexo e de referência do século XX, da passagem da modernidade para a pós-modernidade, tratando de grande questionamento do ser humano sobre o seu próprio sentido. E, fez isso com palavras que se transformam em imagens, aparentemente fáceis, mas quando se dispõe a ler os seus textos descobrem que são densos, complexos, meticulosos. Sua produção poética revela um poeta preocupado com os temas da contemporaneidade e mostrou que é com uma visão ampla e aguçada.

Ele demonstrou sensibilidade e perspicácia por esse mundo que viveu e com muita propriedade divagou em palavras e escreveu aquilo que o homem

moderno queria ler. Encantou, ainda, a todos com sua porção de ironia, de surrealidade, de humor.

Sempre recriando a realidade, transitou livremente por vários estilos literários, atribuindo sentidos à realidade. Aí se confirma que o poeta consegue dizer o indivisível e pensar o que se torna impensável.

Declaradamente, Quintana não se prendeu a nenhum estilo literário, porém os traços surrealistas presentes, em sua obra, conferem o seu encantamento pelo Surrealismo. A poética surrealista não ficou presa somente aos dissidentes ou a grupos estilizados, mas conquistou muitos escritores de todo o mundo e inclusive a simpatia de muitos escritores brasileiros e mesmo após a morte de seus líderes mais famosos ela permaneceu. E Mario Quintana não deixou de ser contaminado pela beleza surreal, porém a aproximação dele com o Surrealismo se deu pelo objetivo de ver o homem livre das restrições da sociedade utilitária. E para isso utilizou técnicas surrealistas, colocou seu subconsciente em contato com a obra de arte, quando escreveu textos com tonalidade surrealista marcados pelo sonho, pela fantasia, visões e alucinações. Buscou ainda encontrar a percepção sensitiva e as possibilidades de expressão.

A poesia quintaneana perpassa pelo simbolismo, pelos os ismos das Vanguardas e se faz presente e moderna. Quintana embarcou no mundo de imagens poéticas, criou uma profusão de metáforas ao longo de sua obra, registrando assim uma linguagem própria e visual.

A metáfora dos grilos apresentada, no terceiro capítulo, é uma figura criada a partir do cotidiano. Essa criação metafórica acontece pela mudança de sentido feita na estrutura textual. A metáfora surge do contexto e não do léxico. O vocábulo *grilo* no sentido literal significa inseto da ordem dos Saltatórios, porém, nos textos poéticos quintaneanos, a palavra *grilo* tem o significado conotativo de objeto artístico, pois o cricrilar dos grilos é o cricrilar da poesia .

Essa metaforização se dá pelo deslocamento do sentido entre as palavras grilo, poesia, poeta. Sendo o termo: grilo do sêmico inseto e o termo: poeta do sêmico humano, é necessário usar o paralelismo para encontrar os semas conotativos que operam entre os termos. E, eles são perturbação, inquietação, barulho, angustia e persistência.

Então, o vocábulo grilo é conotado pela ação e pela figura onomatopéica de cricrilar, que invade e perturba qualquer espaço por mais íntimo e fechado que ele seja e, se faz presente mesmo invisível. E, o poeta com sua arte, também, penetra e perturba os espaços mais íntimos. Esse inquietar é o fazer poético. Porque a metáfora dos grilos não veio para acalantar o homem e sim para perturbá-lo, tirá-lo da sua comodidade, incomodar o poder e desalojar o quieto. O cricrilar poético dos poetas-grilos veio para invadir e atingir o inconsciente do ser humano.

A inovação que o eu poemático faz do sentido da palavra grilo para mostra a persistência, o poder do fazer poético, é a metáfora viva apresentada por Paul Ricoeur. Para este crítico (2000, p. 351) as metáforas vivas nascem da inovação de sentido, e, essa inovação, na obra de Quintana, vem pela torção do sentido literal do vocábulo grilo. Ou seja, a metáfora é construída de um complexo de palavras no qual alguns termos são tomados literalmente e outros metaforicamente. O termo grilo é tomado figurativamente, ele guia a transposição icônica dos termos: grilo para o termo poeta. E nessa transposição reside a metáfora viva.

Nos textos poéticos apresentados no capítulo três, é colocado que o poeta gaúcho é um poeta-grilo, que com seu jeito quieto, tranqüilo em seu canto, criou uma arte poética que incomoda o homem moderno. O eu poemático utiliza dessa ação metafórica dos grilos para expressar a ação artística que quer chegar ao homem moderno para causar lhe mudança. O cricrilar do poeta-grilo é o fazer poético que desestabiliza o ser, desconstrói valores e regras sociais e constrói outros pensares.

Essa criação quintaneana demonstra o que Paul Ricoeur (2000, p. 41) chamou de “bem metaforizar”. E, para bem metaforizar é preciso perceber o semelhante, é preciso ter maestria, e, o poeta gaúcho demonstrou isto ao construir a metáfora dos grilos, fazendo a relação da ação do grilo com a ação do homem poeta.

A metáfora viva dos grilos é um legado que proporciona encantamento e desafio para desbravar sua capacidade imagética. A metáfora é um desvio lingüístico-semântico que amplia o vocabulário e que tem a função poética de “ampliar nossas maneiras de sentir” (RICOEUR, 2000, p. 291). Nela repousa a

capacidade de “simbolizar uma situação por meio de outra” (Idem, p. 291). Brincando com a linguagem, algumas vezes violando regras do código e outras acrescentando novos significados ao discurso.

Quintana usou a metáfora como meio de expandir os significados das palavras além do literal para o abstrato, também de expressar o pensamento abstrato de forma simbólica.

Ter a obra de Quintana em mãos propicia caminhar por um mundo poético cheio de recursos linguísticos e de labirintos metafóricos que encanta e enriquece a literatura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ANDRADE, Oswald. *Primeiro caderno do aluno*. São Paulo: Globo, 1990.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____, *Ar e sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____, *A Poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2ª. edição. São Paulo, 2006.

BANDEIRA, Manuel. *Os melhores poemas*. São Paulo: Global, 1993.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita – novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. Org. e Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário/Edusp. 1991.

_____, *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37ª. edição. Rio de Janeiro: Editoras: Nova Fronteira e Lucerna, 2009.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas – São Paulo: Pontes, 1991.

BERRIO, Antonio García & FERNÁNDEZ, Teresa Hernández. *Poética: Tradição e modernidade*. Tradução de Denise Radamoric Vieira. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luís Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CAMÕES, Luís. *Sonetos*. 3ª. edição. Clássicos Portugueses. Lisboa – Portugal: Livro Clássico Editora, 1961.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1987.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas – estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico s/a, 1978.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva, Et alii. 22ª. edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem* (teoria da poeticidade). Tradução: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almeida, 1987.

_____, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DUBOIS, Jean & et alii. *Dicionário de lingüística*. 10º. Reimpressão da 1ª. edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. Tradução de Pierre Santos. 2ª. edição. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Coleção Memória das Letras, v. 16. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1ª. edição. 15ª. impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

FILIPAK, Francisco. *A teoria da metáfora*. 2ª. Ed. Curitiba: HDV, 1983.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise N. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista – textos doutrinários comentados*. São Paulo: Editora Atlas S.A, 1995.

GULLAR, Ferreira. *Melhores poemas*. Seleção de Alfredo Bosi. 5ª. edição. São Paulo: Global Editora, 1983.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. 15ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

KRISTEVA, Julia & et alii. *Ensaio de semiologia*. Volume I – problemas gerais linguística cinésica. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.

LANGER, Susanne K. *Sentimentos e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almeida, 1980.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução: Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

_____, *Linguística. Poética. Cinema*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *O signo de eros – na poesia de G.M.T.* Goiânia: Kelps, 2005.

_____. *Literatura para pas/UnB*, 3ª. etapa . Brasília: Editora da Unb, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade – formas das sombras*. 2ª. edição. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MARTINS, Nilce Sant'ana. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4ª. edição revisada. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2008.

MEYER, Augusto. O Fenômeno Quintana. In: *A Forma Secreta*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 7ª. edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A poesia de Mário Quintana*. Coleção Letras. Belo Horizonte: Editora Lê, 1994.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8ª. edição. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____, *A arte da poesia*. Ensaios escolhidos por Ezra Poud. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

QUINTANA, M de M. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

_____. *Os melhores poemas de Mário Quintana*. Seleção de Fausto Cunha. 17ª. edição. São Paulo: Global, 2005.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução de Fúlvia M.L. Moretto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.

REIMER, Ivoni Richter. *Como fazer trabalhos acadêmicos*. 2ª. ed – revisada. Goiânia: Editora UCG, 2008.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROBERT, Anderson Mads. *Salvador Dalí*. Coleção Grandes Mestres. São Paulo: Ática, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 13ª. edição. São Paulo: Brasiliense S.A, 1995.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Coleção biblioteca tempo universitário 16, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. A Enunciação Poética de Mario Quintana. In: *Retórica do Silêncio I: Teoria e Prática do Texto Literário*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1975.

TORRES, Guillermo de. *História das literaturas de vanguarda*.v. III, Lisboa: Editorial Presença, 1972.

VERCELLONE, Federico. *A estética do século XIX*. São Paulo: Editora Estampa, 2005.

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

ULLMANN, Stéphen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*, 3ª.edição. Tradução J. A. Osório Mateusl. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1964.

ANEXO A – Poema: Trem de Ferro de Manuel Bandeira.

Trem de ferro

Café com pão
Café com pão
Café com pão

Virge Maria que foi isso maquinista?

Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força
(trem de ferro, trem de ferro)

Oô...
Foge, bicho
Foge, povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Passa galho
Da ingazeira
Debruçada
No riacho
Que vontade
De cantar!
Oô...
(café com pão é muito bom)

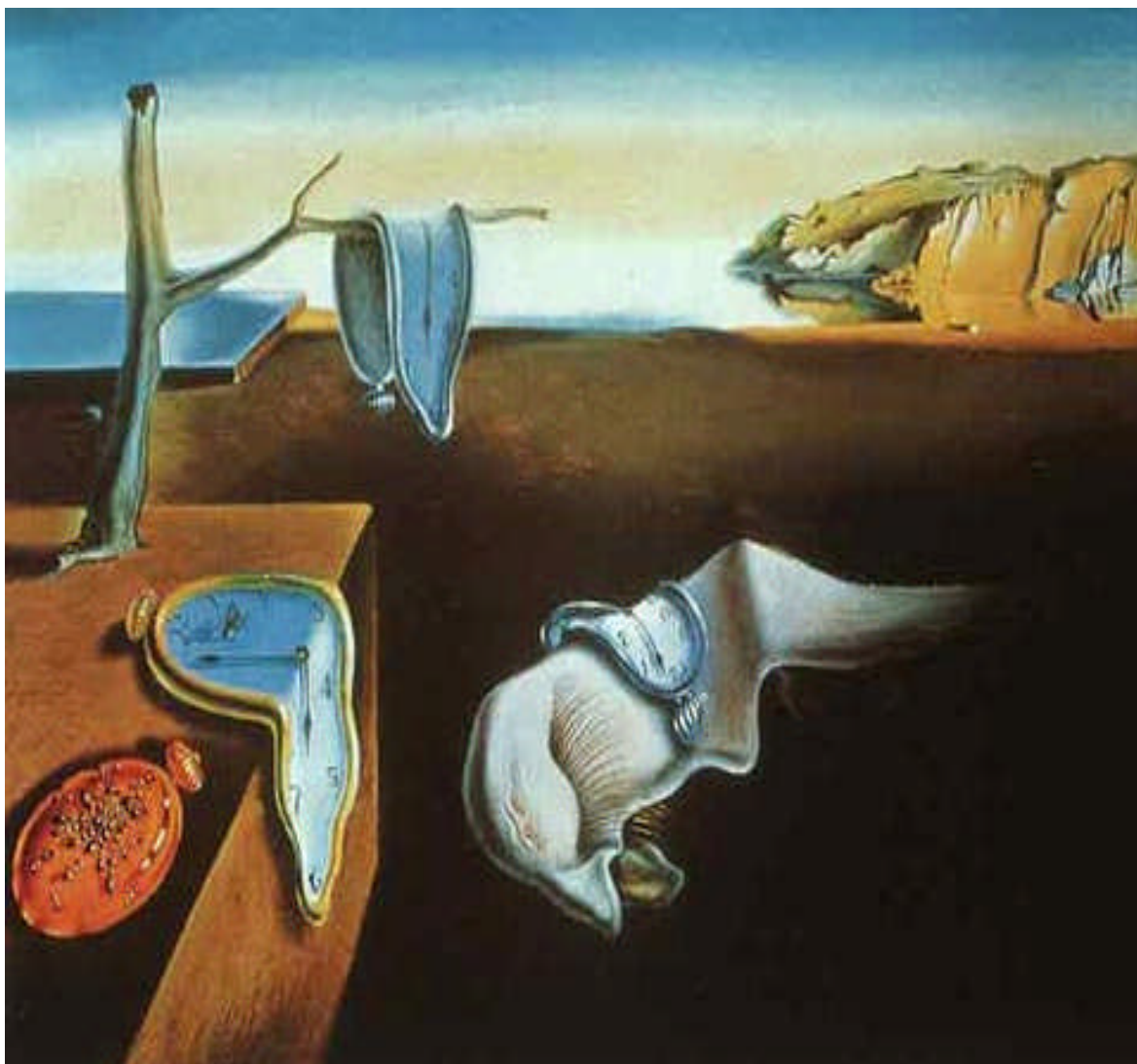
Quando me prendero
No canaviá

Cada pé de cana
Era um oficiá
Oô...
Menina bonita
Do vestido verde
Me dá tua boca
Pra matar minha sede
Oô...
Vou mimbora vou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouricuri
Oô...

Vou depressa
Vou correndo
Vou na toda
Que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente...
(trem de ferro, trem de ferro)

BANDEIRA, Manuel. *Os melhores poemas*. São Paulo: Global.1993, p. 63,64.

ANEXO B - Figura



"A Persistência da memória" ou Relógios moles – Salvador Dali

ANEXO C – Figura - A explosão – Salvador Dali



ANEXO D - Figura



Moça à janela – Salvador Dali

S586m Silva, Nilda Maria da Rocha.
A metáfora viva em Quintana / Nilda Maria da Rocha
Silva. – 2009.
105 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás,
Departamento de Letras, 2009.

“Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves
Lima”.

1. Quintana, Mário, 1906-1994 – metáfora - análise
literária. 2. Literatura brasileira. 3. Surrealismo. I. Título.

CDU: 821.134.3(81).09(043.3)