EMANOELLE PATENTE SANTOS

EU SOU POESIA:
a imagem transfigurada pelo olhar de Mario Quintana

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2016

EMANOELLE PATENTE SANTOS

EU SOU POESIA:
a imagem transfigurada pelo olhar de Mario Quintana

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Telma Borges

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2016

Santos, Emanoelle Patente.

S237e Eu sou poesia [manuscrito] : a imagem transfigurada pelo olhar de Mário Quintana / Emanoelle Patente Santos. – Montes Claros, 2016.

90 f.

Bibliografia: f. 87-89

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2016.

Orientadora: Profa. Dra. Telma Borges.

1. Tradição e modernidade. 2. Poesia. 3. Quintana, Mário – 1906-1954. 4. Imagem. 5. Olhar. 6. Metáfora. I. Borges, Telma. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: A imagem transfigurada pelo olhar de Mário Quintana.

Catalogação: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

Unimontes

PPGL

Estudos Literários

Dissertação de Mestrado intitulada **EU SOU POESIA A imagem transfigurada pelo olhar de Mario Quintana**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **EMANOELLE PATENTE SANTOS**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Drª. Telma Borges da Silva – Orientadora – (Unimontes)

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo – (UFU)

Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira – (Unimontes)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva
Coordenador do Mestrado em Letras / Estudos Literários
UNIMONTES - Masp 0834597-7

Profº. Dr. Osmar Pereira Oliva

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 31 de Agosto de 2016.

AGRADECIMENTOS

A gratidão é o sentimento de celebração da vida, momento em que rendemos homenagens a todos que colaboraram para que este objetivo se realizasse.

Rendo-me em gratidão à Professora Telma Borges, por todos os ensinamentos silenciosos e o acolhimento carinhoso que me dedicou.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários e a todos os professores.

Reconheço a importância do Instituto Moreira Sales e do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa para realização desta pesquisa.

E sou grata ao Dida, companheiro que me apoia no caminho sinuoso das Letras. Sou grata ao Todo que, em parte, sou parte.

Metáfora

O caos da vírgula a engolir o que me adjetiva
Vivo interjeições da crase em nervo pontuado
A sintaxe morde a boca nua
o que me resta no verbo atroz
doce voz...
pecado

Emanoelle Patente Santos

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo investigar a imagem produzida por meio da metáfora nos poemas “Até que Enfim...”, “Conto do Tresloucado” e “Carrossel”, presentes em *A vaca e o hipogrifo*, de Mario Quintana. Para tanto, partimos das reflexões teóricas de Octavio Paz, que afirma que o poema tem a capacidade de recuperar a originalidade primitiva da linguagem; de Alfredo Bosi, que destaca a imagem como modo de presença que busca simular o contato direto com o objeto, mas que jamais evitará a distância entre vidente e objeto; e de Maria Luíza Ramos, para quem a metáfora resulta em expansão do significado do signo linguístico. A partir dessas reflexões, foi possível inferir que a imagem é o meio pelo qual a poesia torna-se poema. Dos poemas selecionados, destaca-se a metáfora do olhar, que se apresenta em diferentes desdobramentos de sentidos. Diante da análise dos textos, conclui-se que o olhar é representação metafórica, portanto, imagética da consciência do poeta, visto que ele o estrutura a partir da autorreflexão. A importância deste trabalho ancora-se no fato de que os estudos acadêmicos sobre poesia, de um modo geral, são expressivamente menos numerosos que os de outros gêneros; portanto, ele colabora para a ampliação da reflexão sobre poesia e contribui significativamente para a fortuna crítica do livro analisado.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição e modernidade; poesia; Mario Quintana;imagem;olhar; metáfora.

RESUMEN

Esta investigación tuvo como objetivo investigar la imagen producida por la metáfora en los poemas "Até que Enfim...", "Conto do Tresloucado" e "Carrossel", presentes en *A vaca e o hipogrifo*, de Mario Quintana. Para tanto, partimos de las reflexiones teóricas de Octavio Paz, que establece que el poema tiene la capacidad de recuperar la originalidad primitiva del lenguaje; de Alfredo Bosi, que pone de relieve la imagen como de presencia que la busca simular el contacto directo con el objeto, pero que jamás evitará la distancia entre el vidente y el objeto; y María Luisa Ramos para quien la metáfora resulta en la expansión del significado del signo lingüístico. A partir de estas reflexiones, se puede inferir que la imagen es el medio por el cual la poesía convierte en poema. De los poemas seleccionados, destácase la metáfora de la mirada que se presenta en distintos desdoblamientos de sentidos. Teniendo en cuenta el análisis de los textos, se concluye que la mirada es una representación metafórica, por ló tanto "imagética" de la consciencia del poeta, ya que él los estructutura a partir de la auto-reflexión. La importancia de este trabajo fue anclado en el hecho de que los estudios académicos sobre la poesía, en general, son significativamente más bajos que otros géneros; por lo tanto, contribuye a la expansión de la reflexión sobre la poesía y contribuye significativamente a la fortuna crítica del libro analizado.

PALABRAS-CLAVE: Tradición y modernidad; poesia; Mario Quintana;imagen; mirada; metáfora.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

CAPÍTULO 1 - A POESIA DE MARIO QUINTANA: CRÍTICA E ATEMPORAL11

1.1 A marca atemporal no tempo escrito: a poesia de Mario Quintana no jornal *Correio do povo* 12
1.2 O escritor e a crítica: o escritor crítico 17

CAPÍTULO 2- A IMAGEM DA PALAVRA..... 36

2.1Entre eu e nós, a poesia 37
2.2 A palavra-imagem 44
2.3 Metáfora: a palavra fora de lugar 51

CAPÍTULO 3- A PALAVRA PENSAMENTO: METÁFORA 62

3.1Imagem: a poética do olhar 63

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 82

REFERÊNCIAS 85

INTRODUÇÃO

O olhar é o sentido que possibilita a conexão visual do homem com o meio em que vive, colaborando para que ele perceba as paisagens nas quais está inserido. Contudo, o olhar do poeta possui a virtude da transcendência. Por meio da percepção subjetiva, ele vivencia o contato com a imagem e, através dos sentidos, vivencia a catarse. A imagem é o lugar do encontro do poeta com a poesia; é início, meio e fim do poema.

O poeta percebe a poesia pela imagem, pela vivência, e a transmuta em palavra. Todavia, o signo linguístico não manifesta as sensações experienciadas e precisa deslocar o significado para possibilitar a expressividade necessária. A palavra metafórica inaugura outro significado, e assim cria a imagem poética. Por isso, a imagem é o ser da poesia[1]; ela provoca o olhar sensitivo do poeta, propiciando o êxtase; extrapola a significação linear da palavra: converte-se em metáfora e volta a ser imagem no poema.

Este trabalho utilizou o método teórico-crítico para apresentar o modo como o poeta Mario Quintana constrói a imagem poética no livro *A vaca e o hipogrifo*, publicado em 1977. O processo de ressignificação da palavra requer labor minucioso; desse modo, exige do poeta senso estético apurado e sensibilidade. A partir dessa consideração, questionou-se de que forma Quintana desloca a significação da palavra, afim de permitir a realização da imagem poética.

Foram feitas pesquisas no Instituto Moreira Sales, na cidade do Rio de Janeiro, na Casa de Cultura Mario Quintana e no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, na cidade de Porto Alegre. Apesar de todo o auxílio técnico prestado pelo IMS, o material de pesquisa disponível sobre o autor – apesar de já ter avançado após dois anos decorridos da visita anterior – possui classificações genéricas que dificultam a investigação por tema. A Casa de Cultura, fundada com o nome do poeta, lamentavelmente não detém acervo para pesquisa, somente alguns exemplares da sua obra. Os locais, em Porto Alegre, que mais contribuíram para o estudo foram: o Museu

[1]Alfredo Bosi utiliza a expressão para nomear seu livro *O ser e o tempo da Poesia.* No entanto, ele define como "ser da poesia": a relação entre a sonoridade do texto, as imagens e o *pathos*. Um conjunto de características textuais que compõem o todo. No texto, o termo terá o significado semelhante à essência, o ser da poesia de Quintana, e o seu elemento primordial é a imagem.

Hipólito da Costa e os sebos próximos à rua dos Andradas. É importante ressaltar que não foi possível o acesso à biblioteca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, devido ao fato de que a instituição estava em greve e, há tempos, o recinto estava fechado por causa de uma inundação. Outros dois lugares foram visitados: a biblioteca da Universidade de São Paulo e a biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais, ambas localizadas nos prédios do curso de Letras.

Para embasar a reflexão sobre a imagem poética, buscou-se suporte no livro *Fenomenologia da obra literária*, de Maria Luiza Ramos, no qual a autora expõe o entendimento de que a metáfora resulta na expansão do que ela classifica como "direção intencional" da "estrutura nominal". A seu ver, o sentimento evocado pela palavra poética confere ao signo posição existencial. Ela entende que essa figura retórica é a mais produtiva porque, em geral, as outras, conjuntamente, desviam-se do sentido literal; cada figura traz em si um traço de ambivalência semântica do signo.

Sobre o tema, Alfredo Bosi destaca que a imagem é um modo de presença que pretende simular o contato direto com o objeto; contudo, jamais se evitará a distância existente entre o vidente e o objeto. Em seu entendimento, isso se dá por causa da visão, porque a imagem é construída não por assimilação, mas por similitude; sendo assim, os olhos conhecem de longe a totalidade do objeto, e seu contato não é profundo porque se limita à superfície.

Octavio Paz disserta afirmando que a poesia tem a capacidade de recuperar a originalidade primitiva da linguagem, ou seja, liberta-a das amarras que a aprisiona na prosa: em vista disso, no poema, a palavra está a serviço da arte, ultrapassando seu uso utilitário. A respeito da imagem, sentencia o autor: a palavra poética, ser ambivalente, pleno em ritmo, cor e significado, é também outra; ela é imagem que acontece devido à contradição intrínseca à sua estrutura. Decorre do escândalo produzido pelo paradoxo que transgride as leis da razão.

O corpo deste estudo foi desenvolvido do seguinte modo: no primeiro capítulo, abordou-se a maneira como os textos de Quintana estiveram presentes no jornal *Correio do Povo*, demonstrando a força atemporal da poesia, que outorga sobrevida ao suporte, que tem por característica primordial a efemeridade. Em sequência, verificou-se a relação do poeta com a crítica literária e a relevância dessa construção dialética para a literatura.

O segundo capítulo tratou da polissemia semântica e da liberdade da palavra em estado de poesia. Apresentaram-se questões como: a produção da imagem por meio do paradoxo; o caráter desafiador da linguagem, que desloca o significado para ampliar sua capacidade expressiva; a problematização quanto à relação sinonímia do signo.

O objeto de estudo foi apresentado no terceiro capítulo; em seguida, procedeu-se à análise de três poemas do livro *A vaca e o hipogrifo*, de Mario Quintana, em que se verificou que o olho é a metáfora principal que une os textos em outra metáfora única: a do sujeito lírico como consciência autorreflexiva.

A poesia, de modo geral, não é tese de destaque nos trabalhos acadêmicos, fato que pode ser verificado pelo levantamento dos últimos trabalhos apresentados para o Curso de Letras da Universidade Estadual de Montes Claros. Não foi possível verificar formalmente esse dado, mas é uma observação que se estende desde o curso de graduação realizado nessa instituição. A resistência à ambiguidade inerente ao seu signo não é peculiaridade do leitor comum. No meio acadêmico, da mesma maneira, a poesia encontra o discurso de preconceito, que afirma que ela é pautada pelo hermetismo. Em razão disso, este estudo procurou demonstrar a realização metafórica da palavra que principia e que se cumpre em imagem, traçando o percurso de sua construção. A imagem, por esse entendimento, propicia ao leitor reviver a experiência poética que o poeta comunica.

Torna-se difícil compreender a poesia quando o fazer se sobressai ao ser;sendo assim, não há tempo para o contato íntimo com a percepção sugerida pelo olhar poético.

A poesia, reinvenção da palavra, recebe essa qualificação depreciativa porque não se derrama oferecida a quem passa; antes, aguarda o amante em seu leito, semi-oculta entre véus. É preciso querer estar em sua presença, assumir o desejo e render-se à sua sensação para se estar diante do ser da poesia.

Capítulo 1

A POESIA DE MARIO QUINTANA: CRÍTICA E ATEMPORAL

Este capítulo analisará a maneira como a escrita poética de Mario Quintana rompe a efemeridade do suporte jornalístico, conferindo-lhe atemporalidade, e verificará de que modo ele se relaciona com a crítica literária.

1.1 A marca atemporal no tempo escrito: a poesia de Mario Quintana no jornal *Correio do Povo*

Mario de Miranda Quintana é reconhecido, geralmente, por ser poeta; a designação tornou-se um "pré-nome" do escritor e o define tanto como figura pública quanto privada. Ser poeta determina a profissão, o estado de espírito – que, em geral, é ser algo além do padrão de normalidade aceito socialmente – a condição financeira e a formação cultural; é um substantivo que possui força de adjetivo; diz muito além de um estereótipo profissional. Mario Quintana possui uma denominação imutável: é poeta; em seguida, todas as outras definições surgem. Para Lya Luft, "Mario foi quase uma miragem caminhando pelas ruas de Porto Alegre, sonhando em seus quartos [...], em sua poesia e sua pessoa, vemos que a arte foi o verdadeiro território, a casa, a amante, o exílio permanente do velho Bruxo que se chamou Quintana" (LUFT, 2009, p. 21).

A partir desse entendimento, a vida e a obra do poeta se entrelaçam,tornando o homem Quintana um só com sua arte. A escritora afirma que a "visão dele talvez se confunda com a de sua poesia" (LUFT, 2009, p. 21). É possível que, por se dedicar inteiramente à literatura, Mario Quintana construa uma imagem mítica do anjo, ou do Bruxo de alma delicada, com olhar perdido em algum ponto entre o céu e a terra. Ao descrevê-lo, Elias Fajardo da Fonseca confirma a personalidade do poeta que assiste a tudo "com seu ar etéreo, seu desligamento e uma paciência em que se misturavam solicitude e humor". Fisicamente, Fajardo o descreve frágil, mas "o espírito é ágil, debochado e comovente" (FONSECA, s. d., p. 58), o que o vincula a outra representação recorrente: a do poeta menino. Os adjetivos que o caracterizam constroem na imaginação de seus leitores um ser antagônico: por vezes, bem-humorado, sorridente, paciente, mas também introspectivo (como ele mesmo se define), solitário, duro sarcástico e evasivo.

O segredo para descobri-lo está em seguir as pistas que ele, sorrateiramente, permite caírem pelo caminho de suas palavras. É preciso, em primeiro lugar, esquecer sua biografia e permitir que o eu lírico desvende seus segredos. Esse é o percurso que Mario Quintana deseja que o leitor siga, e demonstra qual relação se estabelece nessa interação:

> Se eu conheço algum segredo é o da sinceridade, não escrevo uma vírgula que não seja confessional. Esse desejo insopitável de expressar o que tem dentro de si é o mesmo que leva o crente ao confessionário e o incréu ao divã do analista. O poeta prescinde de ambas as coisas, e os que não são poetas, mas gostam de poesia, desafogam a si mesmos através dos poemas que lêem: porque na verdade vos digo que não é o leitor que descobre o seu poeta, mas o poeta que descobre o seu leitor. (QUINTANA, 2009, p. 779).

O princípio da similitude, da atração, aproxima as confissões; o poeta esquiva-se de falar sobre sua rotina banal, prefere dizer o que pensa sobre seu patrimônio imaterial, mostrando que o importante é o que permanece após o corpo: suas palavras sinceras. Ao lê-lo, o leitor percebe-se cúmplice do olhar que perpassa todos os adjetivos que o descrevem sem se prender a nenhuma qualidade definitiva. A multiplicidade de eus que dialogam na poesia de Mario Quintana encontra eco no leitor; desse modo, ele o descobre. Há, no espelhamento, a concretização da cumplicidade, a partir da qual os vários Quintanas dialogam com nossas inquietações, aproximando nossas verdades sinceras, permitindo a catarse. O encontro entre o texto e o leitor provoca a abertura do espírito; o leitor alarga seu entendimento e sua percepção sobre os acontecimentos diários, libertando-se do conforto da visão única, focada, central. O poeta gaúcho opta pelas pequenas provocações que promovem a catarse; ou seja, é pelo contato íntimo do leitor com as palavras sem eloquência que ocorre o encontro do leitor com o poeta. O abandono do centro realiza-se quando o leitor se sente de tal forma deslocado do seu eu que não consegue diferenciar-se do texto, pois escritor e leitor tornam-se cúmplices por meio desse veículo. Para Mario Quintana – de acordo com entrevista cedida a Giovanni Ricciardi, em Porto Alegre, no mês de outubro de 1989 – importa a imortalidade das palavras que permitem a comunicação; todavia, ele esclarece: “a confissão deve ser transfigurada pela arte, ou é indecente” (QUINTANA, 2009, p. 14).

Os pesquisadores que iniciam a investigação sobre a vida do poeta por trás das letras, em inúmeros momentos, sentem o peso da intromissão. No poema em prosa "Que horas são?", ele descreve o momento no qual começa a criar o poema, demarcando a data e até os minutos, e justifica: "[...] os pesquisadores não querem outra vida. / Eles morrem por dados/ mal sabem que a vida é um incerto e implacável/ jogo de dados..." (QUINTANA, 2006, p. 257). Defendendo a imanência do texto, o poeta desejava que sua biografia "terminasse de súbito". É certo que ele demonstra aversão à análise meramente estrutural, "científica" de seus textos. Em "O mago e os apedeutas", ele reafirma a visão sobre a crítica literária baseada na defesa de sua "magia", e se aborrece com a intenção de descobrirem o que qualifica como "truque"; a sua pretensão é a de que "a poesia seja um alívio para a tecnocracia atual" (QUINTANA, 2006, p. 150), explicitando que a única metrificação imprescindível é a poética. A fórmula que o mago Quintana apresenta para a análise de sua poesia é interpretada como um alerta para que os dados não se sobreponham ao entendimento e à sensibilidade. A meta é ser aprendiz de feiticeiro, desviando do caminho dos apedeutas, que não são aqueles que desconhecem, mas sim aqueles que não querem acreditar na magia.

O contato de Mario Quintana com as letras era diário; na entrevista concedida a Giovanni Ricciardi, o poeta narra suas primeiras recordações da infância: seus pais recitavam literatura em casa e, por intermédio da mãe, ouvia poesia em espanhol, pois ela havia sido educada no Uruguai. Por essa familiaridade, ele começa a fazer versos logo que aprende a ler, e mantém o "mesmo deslumbramento e o susto de dar uma nota em falso" (QUINTANA, 2009, p. 13) ao fazer poemas ao longo da carreira literária. Ainda nessa entrevista, o poeta afirma que suas maiores influências foram Camões e *O Tico-Tico* (revista infantil com histórias ilustradas), mas Luís Augusto Fischer – em artigo que traça a cronologia da vida e obra do poeta – menciona que é marcante a leitura do diário gaúcho *Correio do Povo* no processo de alfabetização do poeta. De acordo com o crítico, as primeiras publicações de Mario Quintana datam da época do colégio, quando ele tinha 16 anos; quatro anos mais tarde, é premiado em um concurso promovido pelo jornal *Diário de Notícia*, e publica também na revista *Para Todos*. Aos 23 anos, muda-se definitivamente de Alegrete, sua cidade natal, para a capital Porto Alegre, após conseguir emprego de redator no jornal *O Estado do Rio Grande*.

A seção “Do Caderno H” é iniciada na revista *Província de São Pedro* que, de acordo com Fischer, é uma publicação de grande prestígio intelectual da editora Globo. Nesse periódico, publicou apenas alguns textos; todavia, em 1953, ingressa na redação do jornal *Correio do Povo* e passa a escrever poesia “semanalmente, por três décadas consecutivas”, como informa Paulo Becker. O autor explica que a seção, primeiramente, é publicada no “Suplemento”, espaço destinado pelo jornal à literatura; depois, entre 1967 e 1980, a página literária compõe o encarte “Caderno de Sábado”, e, do final de 1981 até 1984, faz parte do “Letras & Livros”.

O nome, “Caderno H”, da seção criada por Mario Quintana, refere-se – como explica o próprio autor no fascículo “Autores Gaúchos” – à urgência dos prazos de entrega dos textos, “porque todas as coisas acabavam sendo escritas na última hora, na hora H, na hora final” (QUINTANA, 2000, p. 8). Interessante verificar que o autor rasurou diversos textos publicados no jornal; ao pesquisar o acervo do poeta no Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro, pude constatar que ele possuía o hábito de riscar sobre os poemas publicados no jornal, talvez para editá-los ou para selecioná-los para publicação. O suporte jornalístico tradicionalmente abarca os acontecimentos efêmeros, hodiernos, tratando de questões políticas, esportivas, policiais, entre outras, pautando-se por acontecimentos de repercussão. A propaganda é veiculada para garantir a estabilidade financeira do empreendimento. Dentro desse espaço em que o tempo é vivido sempre no presente, abriu-se uma lacuna para a produção literária. Foi surpreendente ler os originais do jornal *Correio do Povo*, em específico, o “Caderno de Sábado”, do ano de 1977, arquivados no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, no centro de Porto Alegre, e perceber a qualidade dos artigos que compõem o encarte.

Nomes consagrados da literatura, como Armindo Trevisan, Gilberto Mendonça Teles e Clarice Lispector, dedicaram-se a escrever nas páginas do veículo que, em geral, editava informações efêmeras. Eles participaram como colaboradores; não havia vínculo empregatício. A colaboração de Mario Quintana era assídua, publicando no caderno distribuído semanalmente. Seus textos, como define Becker, demonstram uma constante tensão entre a poesia e a prosa, pois o poeta não opta por um gênero específico, escrevendo poemas, contos, crônicas, epigramas, provérbios, entre outros textos que permitem definição, visto que os gêneros dialogam em sua poesia, e defini-la seria

encerrar em uma única forma algo maleável e multiforme. Para o crítico, a poesia de Quintana "perde em densidade e capacidade de permanência ao submeter-se às contingências do novo veículo" (BECKER, s. d., p. 131), conferindo à criação lírica do poeta a marca da modernidade, que exige a simultaneidade das ações, a velocidade constante de contato com a informação. Ele entende que a poesia de Quintana cede às injunções da modernidade, ao dinamismo do tempo, e perdem força reflexiva.

A discussão, contudo, permite outra abordagem: Mario Quintana responde a Giovanni Ricciardi que, utilizando as palavras do próprio poeta,"os verdadeiros poetas não lêem os outros poetas. Os verdadeiros poetas lêem os pequenos anúncios dos jornais" (RICCIARDI, 2009, p. 17). Quintana responde que isso é comunhão com o povo, nesse espaço em que se tem a atenção maior da população que, muitas vezes, não dispõe de tempo ou "cultura" para ler os artigos sobre política, economia. Esses pequenos anúncios, em geral, são sucintos, claros, e cumprem de modo prático a função de comunicar; eles são parte do dia a dia dos leitores e modificam-se para atender uma demanda de comunicação rápida que, assim, alcança todas as classes sociais urbanas.

A leitura formativa de Mario Quintana baseia-se nos clássicos; sua geração estudou numa época em que o francês era disciplina obrigatória; por meio do idioma, teve contato com os clássicos da literatura mundial, como "os novelistas russos, os poetas simbolistas franceses, as revistas de arte europeias" (QUINTANA, 2008, p. 22). Para o poeta, "o que devemos à França não é a cultura francesa, é a cultura universal. Toda obra, para universalizar-se, teria de passar pelos tradutores franceses." (QUINTANA, 2008, p. 17). A erudição de Quintana, contudo, não se sobrepôs ao desejo de se comunicar, de alcançar a maior parte da população. Sua escrita demonstra a busca incessante pelo cotidiano, pela expressão clara e precisa que cumpre o papel de aproximar a literatura do povo. Por esse método, o poeta almeja alcançar o João e a Maria "[...] que est[ão] com este jornal na mão e de súbito descobre[m] que a única novidade é a poesia [...]"(QUINTANA, 2009, p.862).

A poesia estreia o cotidiano vulgar noticiado pelo jornal, pois "[...] é a única novidade possível" (QUINTANA, 2006, p. 259). O cotidiano, transmutado pelo lirismo de Quintana, torna-se matéria atemporal, porque, de acordo com afirmação do poeta, os acontecimentos particulares não influem em sua escrita, mantendo o poeta isento da própria vida. O cotidiano que lhe desperta a atenção é aquele em que os acontecimentos

incitam a sensibilidade que transforma a matéria banal da qual o jornal se ocupa em registro estético e sensível das relações humanas. A poesia de Mario Quintana, impressa em jornal, marca o suporte com a força que lhe é peculiar; a atemporalidade permite ao jornal sobrevida além do tempo, o que foi evidente quando da minha pesquisa nesse veículo de comunicação. O tempo, senhor de toda a matéria existente, curva-se solene à poesia que, em qualquer suporte, mantém a imortalidade do que é humano.

1.2 O escritor e a crítica: o escritor crítico

O diálogo permanente entre a crítica literária e os escritores possibilita o exercício dinâmico de reflexão sobre valores da literatura; questões imanentes e externas ao texto suscitam a apreciação e a determinação de aspectos sobre a qualidade ou a ausência da qualidade de determinada obra. O crítico deve estar sempre em movimento, propagando as produções, ativando e reativando a esfera literária por meio de discussões sobre cada análise.

Dentro das discussões pertinentes sobre a relação entre a crítica e os autores, a representatividade é uma questão abordada com interesse pelo meio literário. É recorrente a indagação sobre o papel do autor e a necessidade de sua influência, ou não, para a interpretação do texto. O debate sobre a autossuficiência da análise imanente do texto é renovado sempre que algum estudo crítico aborda a questão. É imprescindível também avaliar o papel do crítico, pois seu trabalho demonstra a importância que a literatura ocupa na sociedade e o modo como a sociedade está receptiva a ela. Quanto maior o trabalho da crítica literária, maior a divulgação e a reflexão sobre a obra literária, fomentando a discussão e, consequentemente, dinamizando o movimento de criação e de recepção da obra.

O interesse pela literatura produzida no Brasil tornou-se hábito no período do Romantismo, e o problema crítico, de acordo com Antonio Candido, em *O método crítico de Sílvio Romero*, já era debatido, entretanto, de modo ainda inicial. Para o crítico, Sílvio Romero foi o fundador da crítica moderna, visto que havia certa passividade intelectual vigente, "[...] tornando urgentes revoluções literárias, como a de que seria protagonista Sílvio Romero" (CANDIDO, 2006, p. 33). A maioria dos

escritores que participaram do grupo pernambucano fez esboços críticos e não se aprofundou, persistindo no exercício. Portanto, dentro da dualidade em que se classifica a obra de Romero, cabe-lhe o reconhecimento de ser indutor da discussão literária em seu tempo e de trazer ao cenário da crítica literária novos modos de atuação, tornando desnecessário o julgamento da forma como ele atuou.

A crítica dialoga com a literatura desdobrando critérios para os quais Machado de Assis[2] demonstra haver fundamentos que ele acredita serem essenciais para a crítica não se tornar estéril, não reflexiva, abatendo os escritores por capricho ou levantando-os por vaidade. O escritor considera, em seu texto "O Ideal do crítico", que a sinceridade é o pilar da crítica, que precisa ser perseverante e elevada, pois somente com essa conduta poder-se-á "[...] reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos, condenar o ódio, a camaradagem e a indiferença, – essas três chagas da crítica de hoje [...]" (ASSIS, 1865, p. 1). A partir dessa perspectiva, a crítica é responsável por conduzir a literatura pelo caminho da realização ou da asfixia, por exaltar ou por sufocar os escritores emergentes. O crítico, ao emitir um juízo de valor sobre determinada obra, poderia, dessa forma, condená-la ao esquecimento e ao ostracismo, assim como poderia erguê-la a patamares de elevada estima na esfera intelectual.

Os parâmetros ditados por Machado de Assis emitem bom senso ao papel do crítico; ele exorta a sinceridade, a análise criteriosa, isenta, independente, tolerante e delicada, o que se qualifica como sendo urbanidade. O termo talvez mereça uma reflexão atenta; todavia, não é o propósito do trabalho distender-se sobre o conceito, o que exigiria a análise histórica de seu significado, desde o tempo em que "O Ideal do crítico" foi publicado. O autor completa dizendo que, se todas essas virtudes estiverem aliadas à perseverança, o ideal do crítico estará completo.

É clara a posição de Machado de Assis ao delegar à crítica a responsabilidade pela promoção e pela manutenção de um autor no cenário literário, e nenhum argumento será necessário para desqualificar os fundamentos que elencou; todavia, pode-se discutir o quanto uma crítica mal intencionada prejudica um livro de qualidade inquestionável, e auxilia outro que não mereça ascensão. O poder exercido pela crítica literária, diante do pensamento do autor, poderia cometer injustiças que apagariam da literatura livros

[2] Texto disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact13.pdf>.

clássicos – como qualificados pela academia – assim como poderia também conceder a obras medíocres a permanência na literatura brasileira. A discussão, evidentemente, conduziria a atenção para as literaturas marginais, que não obtiveram visibilidade ao longo da história da literatura. A omissão, possivelmente, é o maior fator de estrangulamento da democracia literária. Uma nota pejorativa no jornal poderia depreciar o que Assis diz ser o que há de mais suscetível nesse mundo: a vaidade dos poetas; mas uma ferida no ego traz discussão e debate, contrabalançando defesa e ataque, em alguns casos; por outro lado, a omissão não permite a voz. Os bons modos tornariam as discussões mais proveitosas intelectualmente, como afirmou o autor; os bons olhos atrairiam a multiplicidade de representações, permitindo a vivência mais democrática das diversas literaturas que compõem a literatura brasileira. Cabe ao crítico gerenciar o movimento contínuo da literatura para que ela nunca pare; entretanto, há que se considerar que a crítica representa uma ideologia, e, a partir dessa, irá julgar obras, autores e debater seus critérios avaliativos.

Os movimentos literários no Brasil fixaram-se em escolas de determinados períodos, e cada período demonstrou claramente seus fundamentos; já a "marginalidade literária" não integrou ideologicamente nenhum período da literatura. Até o movimento modernista, a crítica responsável pela reflexão, mantendo ativa a discussão literária, não esteve atenta ao que estava além de suas crenças intelectuais, por isso, a marginalidade foi o caminho encontrado por autores que não conseguiram transpor a barreira ideológica da crítica de sua época, tornando-se "invisíveis".

Antonio Candido percebe que a autoanálise e a delimitação do seu ofício são justas, visto que o crítico

> [...] é um indivíduo que vai emitir opiniões tendentes, em suma, a explicar uma obra ou um autor.Este aspecto metacrítico do ofício – que é por ventura o seu fundamento e o seu mais firme esteio – é, no entanto, às vezes, uma questão de tal modo pessoal, revestindo-se de uma tão necessária imodéstia no seu enunciar-se, que seria melhor pedir ao crítico literário qual a sua ética[...] (CANDIDO, 2002, p. 23).

A ética de Candido estabelece primordialmente a verdade como meta; para alcançá-la, o crítico utiliza a isenção e a penetração. A penetração e o enriquecimento pessoal não devem, de acordo com o autor, serem intuitos exclusivos do crítico. Essas

são ferramentas indispensáveis para a crítica honesta e isenta; por essas virtudes, há que se superar a crítica meramente impressionista, que condiciona a exibição do ego como método crítico e, desse modo, não relaciona as obras às condições culturais. Candido afirma que "[...] as atitudes intelectuais têm um valor em função da época em que se manifestam e à qual se dirigem" (CANDIDO, 2002, p. 25); portanto, para ele, a tarefa do crítico é incorporar a significação da criação literária ao momento cultural, ao invés de utilizá-la como meio de explanação das impressões pessoais.

Relacionar a obra ao contexto social exige do crítico a capacidade de entender de modo mais abrangente todas as questões que a permeiam, além de ter uma visão horizontal do texto. Para Candido, as obras que se distanciam no tempo demonstram, com mais clareza, sua relação com as condições culturais do seu momento. Perceber um acontecimento a uma distância temporal ou física propicia uma visão geral dos fatos, facilitando a compreensão relacionada aos elementos constitutivos de um acontecimento, da obra. Candido sentencia que relacionar obras contemporâneas é um risco, mas é um risco temporário; por isso, desempenha, de acordo com suas palavras, uma atividade eminentemente circunstancial, transitória, mas viva e participante – tendo em vista que a crítica a que se refere trata-se do seu trabalho no jornal *Folha da Manhã*, atual *Folha de São Paulo*, entre os anos 1943 e 1944. A seu ver, cabe à obra-de-arte a posteridade, e o trabalho crítico cumpre seu objetivo ao chamar a atenção do leitor para aspectos pouco lembrados pela crítica. O trabalho crítico é fugaz, cria a vitrine para que o texto literário alcance o seu lugar devido.

O crítico estabelece a sistematização do que é eterno em uma obra literária, argumentando que não há essência em um texto que é um lugar (sentido geométrico) de influências e de ressonâncias da época, das condições sociais e da psicologia do autor. O que dura, segundo sua visão, é "aquilo que é condicionado" (CANDIDO, 2002, p. 33); os contextos histórico e social são "[...] a própria substância da sua realidade artística e a condição de existência dos elementos que, nela, podem ser chamados de eternos [...]" (CANDIDO, 2002, p. 35). A partir dessa perspectiva, o crítico demonstra o seu método de análise, divergindo da corrente essencialista, que se baseia no entendimento metafísico da análise textual, nomeando cada aspecto do condicionamento que constitui elementos que tornam eterna a palavra.

Candido questiona a disponibilidade do crítico para uma análise humilde, que reconheça a ascendência da obra literária e a efemeridade do papel do crítico. Nesse lugar, a crítica deve ocupar seu espaço devido, observando os liames sociais da obra, interligando-os à sua época e à psicologia do autor. Para esse tipo de análise, Candido acredita que seja preciso disponibilidade emocional; portanto, a virtude que está no entremeio dos parâmetros estabelecidos por Machado de Assis e Antonio Candido é a isenção.

O crítico justo, para ambos, observa de modo isento o cenário literário e o acontecimento literário de cada obra, articulando seus deveres como crítico e seu método para alcançá-los. A disponibilidade emocional permite que a crítica suplante a exibição do ego, ao dar ênfase a uma análise criteriosa, o que, para Machado de Assis, é fundamental para que os novos talentos floresçam e solidifiquem sua atuação na formação da literatura brasileira. Essa isenção, salienta Candido, deve ser de ordem emocional; a disponibilidade intelectual é, para ele, falta de caráter, não no sentido moral, como explica, e sim no sentido de alguém que não caracteriza, por correr o risco de tornar-se um aparelho de transmissão, não imprimindo sua visão da obra em análise. A isenção almejada está no nível das paixões humanas, que julgam de acordo com suas tendências afetivas, tomando-se, assim, em muitos casos, atitudes extremas, sem pensar racionalmente sobre as situações que a obra suscita.

O crítico emocional está subjugado pela sanha insaciável do ego, permitindo-se ser arrebatado pelas sensações do momento, tornando o exercício crítico uma gangorra de impressões. Nesse tipo de análise, os parâmetros são somente pessoais, não importando se, racionalmente, o método analítico deve ser estabelecido por elementos externos aos sentimentos do crítico para que a análise se aproxime do que se entende por justa. O termo, aqui, é entendido como a intenção de igualar e de utilizar uma estrutura padronizada para que a análise não flua de acordo com o humor do crítico. Sistematizar um método é buscar a justiça por meio da isenção pessoal, ou ao menos aproximar-se o quanto possível para estabelecer um julgamento sobre determinado acontecimento literário. Contudo, Candido esclarece que essa isenção deve ser somente emocional, e não intelectual. O crítico, por esse entendimento, tem o dever de dizer o que é preciso; de ser sincero com sua verdade. Essa verdade, todavia, não está ao sabor das tempestades emocionais; ela prima por valores articulados pelo método empregado.

O método deixa clara a intenção analítica do crítico e cerceia seus ímpetos emocionais; ele auxilia o crítico para que se aproxime de sua verdade de maneira justa.

Diante dessas perspectivas, entende-se que a crítica é importante e útil. Para Machado de Assis, essa utilidade baseia-se no auxílio gentil aos novos escritores, demonstrando o caminho que devem seguir. Candido, por sua vez, acredita que a crítica deve guiar o leitor pelos caminhos difíceis, ocultos, pouco realizados pela crítica, analisando os aspectos culturais da obra.

A utilidade também foi uma preocupação de Mario de Andrade que, ao escrever para o *Diário de Notícias*, no Rio de Janeiro, em março de 1939, definiu a sua pretensão de ser útil, para que estivesse em paz com sua consciência. Esse princípio sempre regeu a sua vida pública, esclarece. Com certa melancolia, ele observa que a parte ficção de sua obra foi prejudicada; conforme ele mesmo afirma: "[...] voluntariamente a escravizei, as teses que pretendi provar, os problemas que repus na ordem do dia" (ANDRADE, 1993, p. 12). Em relação às obras de análise musical, ele afirma terem suas críticas sido fecundas, regidas pelo preceito da utilidade.

Independentemente de qual posição esteja encenando, a participação de Mário de Andrade no cenário literário diz, de maneira enfática, sobre sua fidelidade à arte, a qual ele preceitua como sendo a obra que não necessita do autor para realizar-se após sua feitura. Em sua procura pelo "essencial humano", nada resistiu, nem a noção de "Verdade", nem a ciência; "só resistiram as obras-de-arte" (ANDRADE, 1993, p. 14). Seu objetivo, como crítico, é a procura pelo essencial, e nessa procura não cabe a classificação que, enfim, é uma prática metodológica para organizar semelhanças e diferenças. A "Verdade" que invoca é parâmetro para descobrir o essencial, que é material de utilidade, contrária ao cacoete crítico de classificar textos, autores, obras, períodos literários. Seu exercício é uma obra-de-arte; essa definição, por si só, demonstra qual o tipo de relação estabelecerá com o objeto artístico.

Se a Arte, por princípio, não estabelece vínculo com o que convencionamos denominar realidade, ela possui sua própria "Verdade". A crítica da obra-de-arte também estaria nesse lugar onde a observação disporia da liberdade de não ser de fato o que é determinado pela crítica classificadora. Ela revela "[...] o elemento que serve de base à criação [mas] numa nova síntese puramente irreal, que o liberte das contingências e o valorize numa identidade mais perfeita" (ANDRADE, 1993, p. 14). Quando um

objeto é classificado, ele se encerra em si mesmo e torna-se estático, delimitado por determinada característica. Mario Quintana enfatiza a sua contrariedade com esse método de análise. Ele entende que a palavra, assim como a literatura, possui significados que não podem ser enquadrados em catálogos. O poeta compreende que há uma vertente científica e "[...] o que eles querem é enumerar, mapear, coisas assim – trabalho digno de robôs" (QUINTANA 1977, p.24): o que escapa a padronização não é válido para essas pessoas. Todavia, ele demonstra, no mesmo texto, que há quem resista e faça uso da palavra em sua significação histórica. O nome ciêntífico é uma apropriação da descoberta de algo que sempre existiu, mas que não fora quantificado pelos métodos que qualificam o rigor da ciência.

A crítica que Mario de Andrade estabelece pauta-se pela pesquisa, na tentativa de revelar a base da criação, separando-a do que dispersa a visão sobre a "identidade mais perfeita" (ANDRADE, 1993, p. 14) da obra. A crítica que utiliza a classificação para a análise do texto literário fecha-se, em totalidade, aos elementos mais aparentes; dessa forma, torna a parte o todo. Para revelar a "cultura de uma fase", é preciso mergulhar até o princípio da criação, até a base, e afastar as composições periféricas para se alcançar a identidade mais próxima da base e que ultrapasse a obra. É ver entre a totalidade da obra, por uma análise "nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática", a " verdade transitória" (ANDRADE, 1993, p.14), a cultura de determinada época.

Dentro do debate sobre o papel da crítica, Mario de Andrade e Antonio Candido dialogam discutindo alguns conceitos que não necessariamente referem-se à mesma abordagem, ao mesmo entendimento. Mario de Andrade procura, em seu exercício crítico, pelo essencial; em sua investigação, só a obra-de-arte permanece. É no que ele acredita. Não há, no entanto, procura pela essência do texto em análise; são dois termos aparentes, mas que se referem a dois movimentos dessemelhantes. O essencial que Andrade busca está na necessidade humana imaterial, o que de fato resiste ao tempo, por exemplo. Já a análise essencialista do texto literário visa comprovar a existência de elementos que escapem do exame cultural, estético, estruturalista do texto, defendendo o entendimento de que há algo no texto literário que provoca uma procura incessante e talvez inalcançável. Candido entende que é inadmissível a análise essencialista de uma

obra; para ele, é possível determinar sua duração, ao descobrir o que a condiciona, visto que dura o que é condicionado.

Mario de Andrade está à procura do essencial; esse será seu método de trabalho. Candido critica a busca pela essência do texto. Os termos, apesar de aparentes, atuam de modos diferentes. O essencial, para Andrade, está no que constitui toda a obra-de-arte; ela é o que permanece, por isso os autores não fazem parte dessa essência, eles perecem. Desse modo, os artistas seriam cooperadores da construção do essencial humano, a obra-de-arte, mas não seriam parte dela. Andrade não deseja o que particulariza a obra-de-arte, no caso, o texto literário, uma vez que ela é o todo, a essência. Para Candido, a essência de uma obra não existe, e o termo é empregado erroneamente pelos essencialistas, que fogem à realidade das ressonâncias e influências do texto. De acordo com o dicionário assinado pelo Professor Cândido Jucá Filho, essencial aquilo que é natural, constitutivo, necessário, imprescindível, importante, indispensável, especial, característico, distintivo, e que possui uma relação antônima com o que é acessório, adventício, anexo (JUCÁ, 1968, p. 272). O essencial para Mario de Andrade está na permanência da cultura humana, do que é realizado: a obra-de-arte é o que ele investigará na seção de crítica literária com a qual passa a colaborar no jornal *Diário de Notícias*. Para Antonio Candido, a essência do texto não é algo sobrenatural, ou metafísico, e pode ser inquirido e avaliado.

A verdade é também abordada por Candido; ele entende que o crítico tem o dever de ser reto com sua verdade, o seu ver particular, que deve ser sincero e em nada pode abrir mão desse preceito. A verdade para Mario de Andrade não é a finalidade da crítica que quer ser obra-de-arte; essa se ocupa de "material de utilidade" e pretende a verdade transitória que revela a cultura de uma fase. Cultura esta que, transmutada pela arte, não se prende à verdade. A análise pelo viés social também é adotada por Candido; as conjunções sociais da época e da psicologia do autor são os condicionamentos que determinam a duração artística de uma obra, e ele faz ressalva sobre o perigo de uma "visão orgânica" dos períodos literários que resulta, muitas vezes, em uma noção generalizante de estilo. Para esse e aquele, é claro, o pensamento sobre a transitoriedade de seu ofício, assim como o de sua utilidade.

O crítico literário tem por meta a verdade do seu trabalho, ao refletir sobre sua prática. O que não é um problema, quando tem clareza para entender que ela é relativa,

particular. Em busca da sua verdade, o crítico delimita seus parâmetros e pondera sobre o que, para si, é verdade – mesmo que transitória – e o que não é: o que não quer dizer necessariamente que é mentira, é apenas a verdade do outro. Dentro de sua verdade, cabem argumentações, comparações e juízos de valor que ele sabe ser uma relativização dos entendimentos. Mesmo defendendo seu ideal, o crítico esclarecido percebe que compete a ele a obrigação de fomentar a discussão em torno da literatura. Seus preceitos auxiliam na movimentação do debate, mas eles são secundários, são os holofotes que destacam a literatura. O papel da crítica, o que está latente dentre as discordâncias é a reverência que o crítico presta ao que é essencial na literatura, como define Mario de Andrade: a sua obra-de-arte.

A verdade, estando em um patamar superior de não absolutismo, alcança o diálogo entre a verdade do autor e a do crítico, e não há obrigação de correspondência entre elas. A verdade do autor se expressa em preceitos estéticos, temáticos, e todos os conceitos que aplica ao escrever. A verdade do crítico baseia-se na recepção, ou seja, nos pontos de sensibilidade receptiva. Expressão e recepção são pontos que se comunicam, mas que não atuam na mesma direção, pois o autor não se ouve como o outro o ouve. Quando intenciona a comunicação, o movimento é de dentro para fora; ao receber o comunicado, é permitido o movimento de fora para dentro, e, mesmo quando se ouve, percebe-se a diferença do que se fala para o que se escuta. A imagem do movimento cíclico permite visualizar a recepção e a emissão, o que prescinde de interlocutor. É possível ver esse movimento em si mesmo, e o que se fala não é o que se é escutado.

O diálogo ocorre entre o ir e o vir da interação entre o escritor e o leitor (crítico), mas a fala está ativa dentro da perspectiva da intenção de encontrar o outro, e o que é escutado desperta o modo receptivo da aceitação do que é dito. Todavia, estar receptivo ao texto não é o mesmo que estar passivo diante do enunciado; a mensagem necessita de canais perceptivos, como os olhos, o ouvido, para entrar e, depois, ser analisada a partir do conhecimento prévio do receptor. eu (que emite um enunciado) e o outro (que recebe o enunciado O escritor exercita o movimento enunciativo ao escrever, mas também está no lugar de receptor ao ler, tornando-se o eu (emitente) e o outro (receptor). A crítica seria o segundo outro, visto que o autor já formulou um primeiro entendimento sobre sua própria obra, ela é aquela que lê o diálogo interno do escritor. O crítico faz a leitura

do texto e compreende o solilóquio do autor, traçando estratégia para comunicar-se com o escritor e com o texto; contudo, nem sempre o autor permite ou compreende esse olhar externo sobre a intimidade de suas letras.

Vendo-se o escritor, identificam-se duas posições: de enunciador e de receptor, o qual escreve mantendo o diálogo interno com sua produção. A crítica presencia o movimento e faz uma leitura a partir de sua verdade, iniciando um diálogo com o diálogo interno do autor e demonstrando a distinção dos espaços ocupados por aquela literatura. Mario Quintana não comunga da opinião da crítica em geral – dos espaços que ocupa, segundo alguns críticos – sobre sua poesia, e apresenta seu desagrado em algumas publicações. Entretanto, ele sabe que "querer que qualquer um seja sensível ao nosso mundo íntimo é o mesmo que estar sentindo um zumbido no ouvido e pensar que o nosso vizinho de ônibus o possa escutar" (QUINTANA, 2006, p. 94). O poeta percebe os críticos por uma posição de antagonismo, e entende que eles, "[...] em vez de me julgarem pelo que sou, julgam-me pelo que eu não sou" (QUINTANA, 2008, p. 18). O poeta se sente devassado, tornando-se um "material" – como escreve em "O Mago e os Apedeutas" – para a crítica, que procura por seu segredo, seus truques, querendo saber seus porquês, só que eles não ouvem o "zumbido no ouvido", porque são o segundo outro e estão, à distância, olhando o fenômeno do diálogo (QUINTANA, 2009, p. 515). A análise crítica interfere no diálogo interior do poeta, na tentativa de manter um intercâmbio de ideias; o diálogo de dois diálogos internos, o do crítico e o do poeta. Dentro dessa interação, os entendimentos variam, ora em concordância, ora em discordância, e quanto maior a distância entre os diálogos, maiores a discordância e a separação entre a análise do crítico e o entendimento da sua própria obra pelo autor.

O poema, criação perceptiva, de acordo com Quintana, não pode ser visto de maneira mecânica. Em "De como não ler um poema", ele afirma que o poema, "algo dramaticamente emocional, não deveria ser entregue à consideração de robôs, que, como todos sabem, são inumanos" (QUINTANA, 2009, p. 504). Para ele, o todo do poema é importante, as sensações, as impressões que aparecem no silêncio da leitura; já as estatísticas são ferramentas de robôs, dos estruturalistas que querem saber quantos diminutivos foram empregados em determinado livro – exemplo que ele cita para demonstrar como é incomodado por esse tipo de crítica. É claro o embate entre o diálogo interno do crítico estruturalista, racional, e o diálogo interno, emocional do

autor. Este deseja uma leitura abrangente, sensível, e vê a crítica analisando seus pormenores de modo racional. Os críticos que o analisam, em geral, desconstroem seu dogma, rompendo sua expectativa, pois "os críticos são como esses camaradas que esfacelam uma boneca para ver onde é que está a musiquinha. Ou então são esses que viram uma tapeçaria para ver o lado do avesso" (QUINTANA, 2009, p. 18).

A tensão é estabelecida: o crítico está distante do diálogo interno do autor, mas próximo do livro, e aproxima-se desejando ouvir o poeta; todavia, ele ouve a partir do que é, percebendo o autor a partir de seu próprio diálogo, pois está posicionado como observador. Este observador capta-o de acordo com suas ferramentas analíticas, que podem ser sensoriais ou físicas, já que cada crítico prioriza o que pensa ser mais relevante para se permitir ouvir o autor. Ocorre, contudo, que o autor decodifica seu diálogo por vias internas e por uma avaliação externa; quando ele não se reconhece nela, gera-se uma tensão de não pertencimento, como num espelho, quando se vê suas feições nele, mas não se reconhece o eu que está do outro lado. Há alguns que se aproximam mais do que o autor entende como real; outros não são vistos como reflexos, são antes imagens fantasiadas do eu do autor.

Para o autor, o crítico que não alcança sua verdade, é um leitor que escapa ao estereótipo, visto que acaba divulgando suas estatísticas e análises discrepantes quanto ao seu entendimento sobre sua arte, pois possui o poder de voz na sociedade. O crítico que se perde em uma pesquisa estruturalista da obra de Mario Quintana logo diagnostica que sua leitura se distancia do modelo que o autor crê ser o único que trará o segundo outro, o crítico, para junto do seu primeiro outro, no qual realiza seu diálogo interno. O poeta se ressente ao perder o controle da interpretação da sua arte, fruto do seu diálogo íntimo.

Em entrevista a Edla Van Steen, Quintana é questionado sobre sua relação com a crítica brasileira – se é bastante estudado por ela. O poeta responde que nem tanto, e cita Massaud Moisés e José Paulo Paes, em *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, justificando sua marginalização. De acordo com os críticos, o 'enganoso' ar passadista da obra de Quintana determinou a negligência dos críticos que não perceberam seu humor refinado e sutil e sua clara melancolia.

O poeta menciona que "dos que disseram bem do autor, isto é, dos que compreenderam e sentiram o autor [...]" (QUINTANA, 2008, p.18), por um dever de

gratidão,ele os cita, divulgando assim os trabalhos de Fausto Cunha, em *Leitura Aberta*, os estudos de Augusto Meyer, em *A forma secreta,* Paulo Mendes Campos, em *O anjo bêbado*, e ao seu verbete no *Dicionário da literatura brasileira e portuguesa*, de Celso Pedro Luft. Esses, para o poeta, são os bons críticos, aqueles que se aproximam do seu diálogo interno, que é sua poesia, e interagem de modo perceptivo, ou seja, para além da mecânica estrutural.

Quintana desapropria-se do eu escritor e fala sobre si na terceira pessoa do singular, deixando clara sua postura de observador. No entanto, esse observador não é impessoal, porque subordina o bom entendimento a "falar bem do autor". Machado de Assis orienta que a boa crítica carece da imparcialidade, para que a camaradagem não cometa injustiças com os novos escritores, critério que Antonio Candido confirma, solicitando a isenção como meta; isenção emocional, porque a isenção intelectual, a seu ver, é falta de personalidade.

A boa crítica e a crítica justa seriam sinônimos, se os julgamentos pessoais mantivessem uma distância segura da leitura da obra literária. Ao estar representado pela terceira pessoa do singular, o eu está aparentemente fora, observando, e não se mistura com o texto. A isenção não é um estado de pureza, mas é a tentativa máxima de justiça. Essa tentativa de neutralidade quanto à obra literária pode ser vista tanto quando o autor se distancia para falar do seu texto quando da crítica que se fundamenta em bases teóricas para abordar um trabalho literário. Entretanto, o eu artístico (lírico) e a identidade do ser, muitas vezes, se fundem, e o escritor fecha-se na própria interpretação de si e não permite o diálogo com o outro; sente-se ameaçado, por medo de perder o que crê ser a razão da sua existência: a visão de si mesmo.

A crítica e o autor tornam-se personagens combativos, ao permitirem que a visão centrada em seu próprio eu seja maior que o motivo que os conduziu àquele espaço. A literatura tem que ser o início, o fim e o meio da interpretação do crítico e da receptividade do escritor; a personalidade de ambos deve servir para a manutenção da literatura, e, se o combate for o meio para fomentar sua circulação , sem que isso a afete, que seja uma técnica válida. Mas é importante compreender que a única ofensa real à literatura, que acaba se tornando uma discussão improfícua, é quando há algum dano à sua preservação.

Mario Quintana separa a crítica que compreende e sente bem o autor da que não o compreende. A que compreende diz bem; a outra marginaliza-o, quando diz: "[...] os doutrinários, em vez de me julgarem pelo que eu sou, julgam-me pelo que eu não sou [...]" (QUINTANA, 2008, p. 18). Fausto Cunha, em livro citado por Quintana, delineia o seu percurso, "[...] esse trabalho nasceu de uma longa admiração, mas também da descoberta de uma evidência (*Découvrir une evidente, tout ela critique est là*...) a da grandeza do poeta" (CUNHA, 1978, p. 229). Ele revela que admira a mestria de Quintana ao escrever uma poesia difícil, "porque intensamente alusiva e de um *humour* sutil, irredutível" (CUNHA, *apud* CUNHA, 1978, p. 229), o que resulta em uma clareza ilusória. O texto do crítico examina o estudo de Álvaro Lins sobre o livro *A Rua dos Cataventos* (na época do lançamento), e os de Sérgio Milliet e de Augusto Meyer.

Ao analisar a recepção da crítica, Quintana constatou que, com exceção de Meyer, que expressa grande admiração por ele – mas, ao classificar os livros por ordem qualitativa, identifica em *O Aprendiz de Feiticeiro* a autenticidade da voz do poeta –, os demais críticos traçaram opiniões duras, apesar do reconhecimento das qualidades do poeta; em alguns momentos, ainda apresentaram argumentos precipitados sobre o seu primeiro livro. Cunha reconhece o ar "passadista" do livro de estreia e o compara ao início de outros escritores que, num primeiro momento, similarmente, confirmaram os valores da tradição anterior. Não obstante, o crítico afirma que, mesmo verificando a fidelidade do poeta às tradições anteriores, o livro acrescentou à fortuna crítica de Quintana. A seu ver, caso essa primeira edição não fosse publicada, seria uma perda considerável à obra do poeta, e lançá-la depois poderia soar como um retrocesso no seu trabalho, visto que é clara a ascensão da qualidade literária da poesia de Quintana.

Ainda que nítido o encanto de Cunha quanto à escrita de Mario Quintana, e a mediação de Augusto Meyer entre o poeta e o crítico, por quem também nutre consideração, sua análise crítica, definida por Quintana como a que "fala bem do autor", argumenta de modo racional o seu ponto de vista. É possível perceber seu refinamento nas comparações que confrontam seus argumentos favoráveis a Quintana com outros escritores consagrados do Modernismo, principalmente Drummond. A estima, o respeito ao autor é o sentimento que aproxima o olhar e que direciona a intenção; todavia, esse sentimento não gera espontaneamente a crítica. A boa intenção pode, no máximo, criar vínculo afetivo, mas é preciso distanciar-se para obter a leveza que

Cunha logrou em seu texto. Falar bem, nesse caso, não é sinônimo de elogio derramado com argumentações puramente sensoriais, é medir o entendimento, comparando-o e amadurecendo-o pelo distanciamento.

Permanecendo o estudo sobre os críticos citados, favoravelmente, por Mario Quintana, a "Carta a Mario Quintana" de Paulo Mendes Campos inicia parabenizando o poeta gaúcho pelo aniversário de sessenta anos, e faz uma análise breve da poesia que ele define estar no plano da antimatéria. Ele dialoga com Quintana afirmando que "as sensações que [o] fazem pulsar são as mais cotidianas", e, para tornar os elementos pueris diários em poesia, em "grande poesia", Quintana reproduz não o traço descritivo, que estaria no mesmo nível material, físico, da cópia do mundo Real de que fala Platão, mas ele traça "[...] o contôrno de uma contra-imagem" (CAMPOS, 1969, p. 25), um esboço do plano das ideias.

Em trecho da carta, o crítico diz: "[...] a tua poesia me parece uma tentativa de reprodução da tua antimatéria, da tua contra-imagem, do teu retrato cósmico" (CAMPOS, 1969, p. 24). Essa interpretação corrobora a clareza ilusória que Cunha aponta, pois, por usar símbolos familiares e um tom confidencial e por demonstrar leveza no trato com a palavra que, muitas vezes, soa como uma brincadeira despretensiosa, seus enigmas podem se manter despercebidos, e seus mistérios ocultos ao alcance da maioria. Campos saúda o dom de Quintana de refazer a novidade dos objetos, tornando o despercebido inesperado; como aos olhos de uma criança, a ingenuidade das imagens ressignificadas inauguram um novo olhar, uma nova forma de ver a matéria, que se torna mais próxima do plano superior da antimatéria.

A interpretação de Campos comemora com Quintana a receptividade de um entendimento íntimo; ele conta: "era adolescente, aí mesmo em Pôrto Alegre, quando achei os teus poemas. Mudei de cidades, de bairros, de casas: teus livros mais antigos sempre me acompanham"; e,em tom coloquial, espontâneo talvez, o crítico associa a poesia de Quintana à de Guimarães Rosa, à de Bandeira e aos "riscos puros dos chineses e persas antigos" (CAMPOS, 1969, p. 26). O tom de estima e de admiração permanece como em Fausto Cunha, assim como a técnica de comparação a autores consagrados, mas as análises são dessemelhantes em alguns pontos, como na extensão. Cunha estende por mais páginas sua interpretação, e Campos opta pelo exame dialogado, criando íntima relação entre ele, seu leitor e Quintana. O elogio direto aparece ao final

da interpretação de Cunha; já Campos inicia o texto de forma direta, cumprimentando o poeta pelo seu aniversário. Ainda que em formas diferentes, pela opção de abordagem do texto, os críticos não ocultam seu objetivo de celebrar a poesia de Mario Quintana, e argumentam com autoridade sobre as virtudes que constatam.

Outra carta refere-se a Mario Quintana, só que essa não é endereçada a ele. Augusto Meyer destina a João Inácio seus esclarecimentos, respondendo a possíveis questionamentos do seu interlocutor. Meyer esboça inicialmente um pequeno panorama da literatura gaúcha, antes e durante a estreia do autor, e aponta alguns contrapontos relevantes, como o consumo da literatura europeia da época e o nativismo. Ao Modernismo gaúcho, em sua fase regionalista, a seu ver, faltou criar fora dos padrões tradicionais, faltou "[...] uma poesia sem compromissos, mais subjetiva, de uma visão mais ampla e direta, livre também das peias dialetais" (MEYER, 1981, p. 158). Nesse ambiente, Meyer narra o surgimento de Mario Quintana no centro de Porto Alegre, vindo do Alegrete e inserido no meio literário e boêmio da cidade. Enquanto da inquietação de novas ideias modernistas, do poema-piada "dos primeiros borborigmos *surréalistes*" (MEYER, 1981, p. 158) que despontava como a criação do novo mundo da literatura, o poeta recém-chegado declamava, em sua voz verdadeira de violoncelo, Racine, Camões, elogiando com sorriso as panóplias de Heredia. Essa é a imagem que Meyer delineia de Quintana nos encontros dos Modernistas do Sul.

Sobre o Quintana escritor, Augusto Meyer tece comentários de intensa deferência; a imagem do boêmio esquisitão transmuta para a da figura consciente de sua originalidade, de modo que "não era possível ajudá-lo em nada. Como todo verdadeiro criador, vivia num poço de silêncio, em que só reboava o eco de sua própria voz"; sua poesia era uma música nova que "[...] não cabia em nenhuma receita ou formulário do momento. O poeta balbuciava uma linguagem só dele, seguia o exemplo de Stefan George, tentando achar para cada coisa seu nome próprio" (MEYER, 1981, p. 159). A João Inácio, Meyer assegura a força autêntica e cristalina da arte de Quintana, que reconhece ser a maior autoridade poética do Estado.

O crítico e escritor é contemporâneo de Quintana e, em conjunto com Raul Bopp, formam a "trindade modernista do Rio Grande do Sul" – segundo texto do site da Academia Brasileira de Letras, que não nomina o escritor do artigo. A amizade estabelece o laço, a proximidade, mas não necessariamente a similitude de ideias. Os

dois modernistas gaúchos apreciam-se e esboçam leituras do trabalho um do outro por compreenderem-se; o encontro físico solidifica o interesse que existia mesmo à distância. De acordo com Fausto Cunha, Meyer não escondia a reverência que prestava a Quintana. O crítico, por meio do texto "Do Leitor"[3], revela que a leitura ingênua foi parte do seu processo de descoberta desse novo lugar que é a literatura, fugindo da realidade desbotada do cotidiano para os romances emocionais que excitaram e prenderam todos os canais perceptivos.

Sobre si, ele assegura que já fora um leitor monstruoso na adolescência; abrir o livro era livrar-se dos cuidados importunos, desvinculando-se de qualquer preocupação terrena, objetiva; eram as férias do infortúnio de viver. Esse leitor caracteriza-se por não dissociar a realidade da fantasia; ele deseja viver a ilusão e vivencia demasiadamente a história. Com o tempo, contudo, "[...] o leitor [Meyer] mudou. Apalpa desconfiado o miolo do livro, talvez com medo de não encontrar mais a ilusão de outros tempos, quando passava horas no ópio literário [...]"[4]; a experiência ensinou-o a ver o livro como obra-de-arte, a fazer inferências sobre o autor, a questionar a impressão literária, o sabor do estilo e a voz do autor.

A leitura que Augusto Meyer faz da poesia de Mario Quintana é permeada de afeto, e é possível que uma crítica mais incisiva entenda esse afeto como ilusão, que uniu em uma única representação os vários eus de Mario Quintana, agregando o poeta, o amigo e o homem em um só ser. Todavia, Quintana vivencia o seu *status* literário, estando ensimesmado em seus quartos de pensão e convivendo por longo tempo somente com a literatura. Caso sua vida fosse escrita fora dos padrões dos biografismos, o romance demonstraria o casamento amoroso que ele viveu com a literatura; em suas entrevistas, repetidamente reafirma que valeu à pena sua profissão aparentemente solitária. Em vista disso, ajustar o poeta a uma imagem única, como Meyer, é, antes, vê-lo por completo, e não se iludir com um fragmento seu. Isso porque, por mais

[3]ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Augusto Meyer*: textos escolhidos. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/augusto-meyer/textos-escolhidos>. Acesso em: 28 de jan. 2016.

[4]ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Augusto Meyer: textos escolhidos*. Disponível em: http://www.academia.org.br/academicos/augusto-meyer/textos-escolhidos. Acesso em: 28 de jan. 2016.

enternecido que o crítico se permita ficar ao ler seu amigo, ele não é um leitor ingênuo; suas considerações possuem a responsabilidade de sua experiência, como demonstrou no texto citado anteriormente.

O *Dicionário de literatura portuguêsa e brasileira*, assinado por Celso Pedro Luft – que Mario Quintana também avaliou positivamente em entrevista a Edla Van Steen – considera o poeta um astro de primeira grandeza no panorama da poesia modernista brasileira, defendendo a teoria do desprestígio da crítica em geral em relação ao poeta. O estudo perpassa pelos títulos de Quintana, e em cada um deles é demonstrada uma qualidade particular, a originalidade da linguagem que transita entre a rebeldia; a já descrita fidelidade à tradição simbolista é reforçada como sua marca, assim como sua falsa simplicidade. A partir da leitura atenta desse livro, que foi criado para consulta de estudantes e professores do curso secundário em 1967, é possível perceber o uso eloquente de adjetivos para caracterizar o autor, o que não desabona a qualidade do exame das obras. O texto sobre Quintana, mesmo breve, possui informações já consagradas pela crítica, assim como definições pouco vistas em outros textos críticos. O uso excessivo de qualificações decorre, provavelmente, do projeto estético do livro didático, que busca seduzir o consultante a estabelecer vínculo prazeroso com a pesquisa, ou por simples demonstração de apreço pelo trabalho do poeta, tendo em vista que o mesmo modo de tratamento foi notado em vários textos, mas não em todos.

O verbete do *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, organizado por Massaud Moisés e José Paulo Paes, também presente na entrevista antes referida, enfoca a qualidade literária do livro *O aprendiz de feiticeiro*; assim como nas críticas anteriores, em um texto ainda mais conciso, valida-se a negligência da crítica em relação à obra de Mario Quintana, por causa do seu "enganoso ar passadista". A análise, de estrutura lacônica, ocupa metade da página com a bibliografia do autor e com referências aos trabalhos consultados. Por ser mais breve, o texto menciona rapidamente os cinco primeiros livros do poeta, e pouco examina suas peculiaridades ou inova em alguma análise. Essa estrutura é adotada em todo o livro; foi o método aplicado para abranger os "[...] principais autores, obras, épocas históricas, movimentos estéticos, formas e gêneros, constantes temáticas, etc., da literatura brasileira" (PAES; MOISÉS, 1980, p. 7). Trata-se de outro livro destinado à consulta de estudantes; no entanto, os

colaboradores apresentam currículo sólido, denotando conhecimento e experiência tanto na produção quanto na análise literária.

Outro crítico que também faz menção ao poeta é Alfredo Bosi. Este dedica 53 páginas do *História concisa da literatura brasileira* à poesia modernista, e descreve em ordem cronológica as fases do período. Por ser um texto que visa abranger os períodos literários, somente alguns nomes de destaque do cenário nacional foram selecionados para exemplificar a singularidade de cada momento: a fase heroica (o início); a segunda fase, a de 30, que se contrapõe à abstração social de 22; a geração de 45, que retorna ao labor estético, apresentando, em comum com o período anterior, "apenas o pendor para certa dicção nobre e a volta, nem sempre sistemática, a metros e a formas fixas de cunho clássico: soneto, ode, elegia [...]" (BOSI, 2003, p. 438); e a "Poesia, hoje" (escrito entre 1968-69), que, de acordo com o autor, por pressões históricas, está em outra direção em relação à fase anterior, pois está à procura da objetividade. Para Bosi, a expressão poética foi o gênero que sofreu maior transformação quanto às proposições modernistas; "de um modo geral, porém, pode-se reconhecer nos poetas que se firmaram depois da fase heroica do Modernismo a conquista de dimensões temáticas novas [...] e não só: também se impõe a busca de uma linguagem essencial [...]" (BOSI, 2003, p. 438).

Segundo o autor, a proposta de uma lírica essencial permeia a maior parte de toda a poesia pós-modernista, e cada autor participa a seu modo, embora vários autores sejam desconhecidos do público médio, ou não tão reconhecidos como os mais populares, porque são restritos aos grupos envolvidos diretamente com a literatura. Para ele, autores como Mario Quintana, Henriqueta Lisboa, Emílio Moura, Dante Milano, entres outros, devem figurar ao lado de Drummond, Jorge de Lima e Cecília Meireles. Sua definição para esses poetas é bem concisa, e está na seção "Outros poetas". Mario Quintana, o crítico caracteriza-o pelas "fórmulas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista que condicionara a sua formação" (BOSI, 2003, p. 463). Apesar de ser uma definição generalizante, há reincidências dessa abordagem. Cunha, por exemplo, atesta a opinião de Milliet sobre certo preciosismo do poeta, herança da qual ele jamais se libertara por completo.

Os textos críticos, exceto o de Alfredo Bosi, foram indicados por Mario Quintana como um agradecimento, um reconhecimento pelos trabalhos que o compreenderam. Percebe-se nos textos a recorrência de certos entendimentos sobre sua poesia, como a

herança simbolista, o desinteresse da crítica em geral, a complexidade oculta ou a falsa simplicidade do poeta, o método comparativo, que o equipara a nomes de prestígio da literatura, a maturidade do autor no livro *O aprendiz de feiticeiro* e seus méritos como escritor. O tom elogioso, mais intenso em alguns casos que em outros, está manifesto em todos os textos, mesmo no não citado por ele. Cunha faz uma leitura mais atenta e analítica do trabalho do poeta; o formato difere dos dois dicionários, pois, nesses, são verbetes realizados para consulta. Na entrevista, o poeta gaúcho reconhece a extensão do trabalho do crítico, legitimando a importância dele para sua fortuna crítica. O estudo é extensivo, mas sua característica fundamental, percebe-se, é o diálogo com o trabalho de outros críticos, demonstrando a dinamicidade do ofício e a necessária discussão para a promoção não diretamente de Mario Quintana, mas da literatura, da poesia e, inevitavelmente, do poeta.

O crítico que nutre admiração por um autor e por sua obra tem as ferramentas para divulgar esse sentimento, como a carta de Paulo Mendes Campos, que foi publicada inicialmente em jornal; todavia, a gratuidade de um elogio, não é o "falar bem" a que se refere Mario Quintana, pois a afetividade possui inúmeros meios de expressão, e a crítica, quando não embasada, racionalizada, discorre adjetivos sequentes sem nenhum aproveitamento teórico. Os autores a quem o poeta agradece leram o trabalho um do outro, o que é evidente na bibliografia, e dialogam, dentro das limitações da estrutura de cada texto, sobre a poesia de Quintana.

A crítica é um exercício de percepção, todavia, em alguns casos, há somente a visão parcial do texto literário, e Mario Quintana rechaça esse tipo de análise. Quando o poeta escreve sobre "os estruturalistas", fica totalmente nítida a sua insatisfação por não ser percebido, porque, desse modo, não há o contato entre os diálogos íntimos do poeta com os do leitor (crítico). Por esse tipo de crítica, o poeta entende que não foi observado em sua inteireza, tendo unicamente pedaços esmiuçados para saciar o interesse estético. Ao citar os trabalhos críticos insuficientes e os que fazem bem a análise da sua obra, ele desloca-se da sua posição de autor, averiguando, de modo geral, a recepção de sua poesia. Quintana faz crítica quanto às análises dos seus textos e, assim, distende a discussão. Esse movimento do poeta poderia ser interpretado como autopromoção, ou como uma veemente recusa ao que não o agrada. Contudo, ao olhar de modo abrangente a sua obra, assim como ele o fez, reconhece-se, por meio de seus qualificativos: humor,

artesanato estético e aparente simplicidade, entre outros, a plena consciência crítica da sua obra. Em vista disso, pode-se aferir que seu diálogo com a crítica parte do exercício que mantém também em seu trabalho; ele contempla todos os pormenores do fazer literário, inclusive sobre a crítica produzida, traçando duras considerações ou grata citação sobre os textos críticos que o têm como tema.

O poeta tem em si a reflexão como fundamento das posições sociais que ocupa, e confronta seus desdobramentos. Ele faz crítica aos conceitos e dramas humanos, ao seu papel social como jornalista e poeta, às convenções obrigatórias e ao entendimento gerado a partir desses papéis. Quintana é essencialmente analítico, e não seria diferente ao abordar a atividade crítica sobre sua poesia.

Capítulo 2
A IMAGEM DA PALAVRA

Neste capítulo, será apresentada a poesia em sua natureza polissêmica e inconstante. Em seguida, será discutida a dinâmica comunicativa entre leitor e poeta para, ao final, abordar a imagem, destacando sua ocorrência por meio da figura metafórica.

2.1 Entre eu e nós, a poesia

A história da poesia, assim como a história do homem, não possui registro inicial. A consciência de estar vivendo a história surgiu após o homem ter se descoberto sujeito social, portanto, histórico. A poesia, possivelmente, surge da necessidade do homem de reescrever-se. A história organiza o tempo e a memória, o nós; a poesia vive o eu, a percepção, os sentidos e os sentimentos em contato com o mundo. A poesia é inventário do mundo íntimo construído pela experiência do contato externo. Cada vivência revela a conexão dessas duas forças que ora mostram-se solitárias, ora em comunhão com o todo. Octavio Paz, em *O arco e a lira*, elenca as fórmulas que os poetas encarnam para dar vida à poesia. Um método interessante de correspondência paradoxal entre os princípios que demonstram a complexidade da vivência poética, que pode ser várias em uma, e que está para cada um de uma forma, e cada forma compõe o todo que é a poesia. Cada experiência poética colabora para constituir a unidade da poesia; as vivências são únicas, conquanto, todas poéticas.

A poesia encerra em si o encontro do homem com o mundo, o qual suscita algo de imaterial: uma cor vibrante em uma parede fosca, os detalhes geométricos de uma máscara tribal ou uma flor no asfalto provocam sensações que extrapolam o contato; é algo além, é o encontro. O artista entende a importância e a efemeridade daquele momento e busca traduzir e registrar, por meio das cores e formas do quadro, das variações sonoras da música, das palavras do poema, a representação do êxtase do encontro. Octavio Paz acredita que a poesia acontece espontaneamente; o acaso seria, desse modo, o vórtice que reúne as circunstâncias, as forças motoras que geram a poesia. O teórico acredita que o homem é somente o fio condutor que transforma o que recebe em poesia; sua atuação se resume a permitir que a poesia se aposse dos seus sentidos. Obviamente, nessa perspectiva, a poesia é um fenômeno autônomo, natural, e

não há como forjá-la artificialmente; sua natureza está além dos moldes da matéria, então, ela não é criada, é recebida. Contudo, a espontaneidade com que a poesia se manifesta não está disponível para qualquer ser, ou está e não é percebida; desse modo, o poeta pode ser a antena que capta a poeticidade de uma imagem, de um acontecimento ou de uma lembrança, mas certamente é imprescindível que haja, nele, o espaço receptivo para que o encontro ocorra, e também a materialização (escrita) desse encontro.

O estudioso afirma que a poesia está nas paisagens, nas pessoas e nos fatos; todavia, para ser seu condutor, o olhar deve estar desarmado; o ouvido, atento; o nariz, arfante; a boca, alinhada; e o tato, desperto. O encontro do homem com a poesia é um ato de amor em que todos os sintomas denunciam a paixão. Contempla-se a imagem e, em estado servil, o poeta concede liberdade a todos os outros sentidos. O êxtase do encontro retira o homem do seu lugar comum, privando-o das experiências hodiernas. Nesse momento, nada existe entre o poeta e a poesia. A unidade entre eles ocasiona a catarse; o homem liberta-se da sua condição cotidiana e vislumbra a união com a poesia através de seus sentidos. O desafio e a angústia do artista são transformar essa sensação em signo; comunicar o que sentiu, traduzindo em linguagem o encontro.

O homem, ao conduzir essa força para a sua realização, procura compreendê-la, nomeando-a e distinguindo a forma do conteúdo. Jean Cohen, em *Estrutura da linguagem poética*, atesta que a poesia, a princípio, foi compreendida como gênero literário (época clássica); designava o poema que, na época, era caracterizado pela utilização do verso. Cohen declara que, ao que parece, a partir do Romantismo, o vocábulo poesia se referia à "impressão estética particular normalmente produzida pelo poema" (COHEN, 1974, p. 11). Então, poesia seria o sentimento, a emoção causada pela obra escrita (o poema). Em seguida, a palavra foi aplicada a toda a mídia comunicativa capaz de provocar esse sentimento. O termo poderia definir tanto uma paisagem quanto uma música ou uma pintura. Com o tempo, o significado da expressão se expandiu, a ponto de, hoje, designar "uma forma particular de conhecimento, e até uma dimensão da existência" (COHEN, 1974, p. 11). O poema e a poesia não eram mais expressões diversas usadas para nominar um mesmo objeto, e passam a demonstrar aspectos diferentes desse objeto. A poesia seria a essência fluídica de uma produção poética (a sensação), e o poema, a estrutura versificada. O crítico francês

revela que a poesia se opõe à prosa em dois níveis: fônico e semântico. A forma fônica é delimitada como verso; em relação à semântica, houve uma tentativa da retórica de codificá-la, todavia, o código retórico não conseguiu se firmar como uma questão obrigatória, como o fônico (verso). Como essas "leis" que regiam os versos eram facilmente perceptíveis, até o momento atual, esse critério é utilizado pelo público. Isso pode ser interpretado da seguinte forma: o "poema em prosa" ou semântico explora a significação poética da palavra, a metáfora, empregando, com menor pretensão, a face fônica, deixando o ritmo apenas como vetor do texto. Esses "recursos semânticos bastam, por si sós, para criar a beleza procurada" (COHEN, 1974, p. 13). De acordo com Cohen, os "poemas em prosa" se sobrepunham hierarquicamente à questão do rendimento poético, em relação aos "poemas fônicos", sendo que a questão estrutural influencia demasiadamente o entendimento da poesia pelo público. Apesar de o elemento semântico galgar certo reconhecimento, ainda há uma corrente crítica que julga superior a obra poética centrada na qualidade fônica.

Octavio Paz reitera o entendimento de Cohen, fundamentando-se em Aristóteles para diferenciar poesia e poema, e estabelece uma separação clara entre forma e conteúdo. A dicotomia estabelecida por Paz ampara-se entre as formas literárias e o poema. De acordo com sua interpretação, não existe poema sem poesia, porém, existe poesia sem poema, mas o inverso é impraticável. Cohen aproxima o conceito de forma à noção de poema; para ele, o correspondente direto da forma é o poema; a poesia é o ápice a ser alcançado pelo poeta. Ele associa o poema à poesia; sendo sua existência condicionada, pois um texto só poderá ser reconhecido como poema quando a poesia acontecer de modo livre e espontâneo.

As formas literárias delineiam a criação, demonstrando o projeto estético do autor, a individualidade do texto que pode ser em verso ou não. A reflexão acerca da forma e do conteúdo evidencia o caráter distintivo da poesia; sendo assim, constata-se que poesia e poema possuem autonomia, contudo, realizam-se plenamente na harmonia do encontro, que é ato contínuo à criação da imagem e transfiguração desse contato em signo.

A poesia, segundo Octavio Paz, confronta a manipulação técnica. Em seu entendimento, quando há poesia, a matéria, subjugada pela mera utilidade, retoma seu aspecto superior de obra-de-arte. É inegável a separação entre obra-de-arte e matéria em

estado de utilidade. Mesmo que haja cadeiras Luís XV e banheiras em estilo vitoriano, objetos que possuem extrema beleza, o impacto causado pela arte, ou melhor, pela poesia inerente à obra-de-arte está além das sensações visuais que a beleza proporciona. A visão permite o contato com a imagem, os conceitos estéticos que o poeta escolhe, o estilo. O autor determina que o estilo é o ponto de partida da criação artística, entretanto, percebe que o poeta vive em constante labor para sobrepujá-lo. Quando esse movimento de superação não ocorre, o poeta satura-se rapidamente, porque terá uma produção guiada por conceitos que, em geral, são destruídos, reformulados, reconstruídos: estão em constante transformação. Mario Quintana evitou ser rotulado, seja por uma escola literária, seja por um estilo, pois, em seu entender, esses são modismos, assegurando que "somente nunca sai da moda quem está nu." (QUINTANA, 2009, p. 321).

A dinâmica da busca interminável pela renovação dos conceitos artísticos é perceptível em uma visão panorâmica da história da literatura. O novo ordinariamente surge da saturação do antigo, mas também da herança dos princípios que podem ser assimilados, rechaçados ou simplesmente respeitados em sua representação histórica. Paz conclui que o poeta é alimentado pelo estilo, pois sem ele não haveria poemas, todavia, "os estilos nascem, crescem e morrem. Os poemas permanecem, e cada um deles constitui uma unidade auto-suficiente, um exemplar isolado, que não se repetirá jamais." (PAZ, 1982, p. 21).Se o poema não se repete, consequentemente, também a imagem não se repetirá, visto que a criação poética é a expressão íntima do encontro singular do poeta com a poesia.

O poema é um organismo vivo que condensa em si todos os elementos constitutivos (sonoridade, métrica, entre outros) que, isolados, são partes inúteis de um corpo. É no todo que ele se realiza e que promove a imagem, a qual também é modelada pelo estilo; se os anjos barrocos apresentam certa austeridade, o modernismo cria a fragmentação. No primeiro, há o esmero do acabamento nas esculturas e igrejas, estabelecendo um critério de imagem. Já o segundo fere o estabelecido com a contra imagem, desfocada, tensa, rápida, como em *Poesia Pau Brasil*, de Oswald de Andrade. Esses momentos literários recriaram o estilo inaugurando outros, porém, os poemas permanecem, como dito pelo crítico, e cada um "não se repetirá jamais", porque a imagem não se repetirá. O contato com a imagem está amparado pelo momento

histórico: quando nasce o estilo – a imagem terá a forma que o poeta decidir – sua conduta, ele sabe, precisa ultrapassar a barreira do que já está feito, trabalhando-se para alcançar a contemporaneidade.

No processo de criação artística, a origem é compreendida pela vivência do artista com o momento poético; na literatura, forma de expressão desse encontro, o princípio é atribuído à poesia. É de conhecimento geral a etimologia da palavra poesia, de origem grega *poèsis*, que aponta para o ato de criar. Segundo Antonio Candido, em *O estudo analítico do poema*, a poesia é "forma suprema de atividade criadora da palavra, devida a intuições profundas e dando acesso a um mundo de excepcional eficácia expressiva". Para o crítico, "a poesia foi até os tempos modernos a atividade criadora por excelência, pois todos os gêneros nobres eram cultivados em verso." (CANDIDO, 1996, p. 12). Ele informa que, hoje, o romance e o teatro desenvolveram-se, e a poesia não é mais o ventre gerador da literatura; mas esses, como toda a literatura, nasceram desse lugar que pode ser interpretado como o arquétipo feminino da origem.

Candido confina a poesia à literatura, mas a etimologia do vocábulo abrange sua atuação para todo ato criador, sem nenhuma qualificação específica. Octavio Paz, entretanto, estipula ser artística a atuação criadora da poesia; quadros, danças, poemas são sua materialização. A poesia concebe a arte, e a arte, a imagem. Ao contato, no encontro do poeta com a poesia – imagem catártica do mundo – ocorre o êxtase, o momento singular em que as sensações afloram e em que todos os sentidos, por alguns instantes, são tomados e recebem as informações emitidas; logo, as sensações tornam-se um entendimento que pode ser ternura, ódio, gratidão, amor, conferindo ao fato uma significação, um símbolo. O poeta sente o impulso de compartilhar, em seu mais alto grau, todas as nuances da vivência; ele escolhe o signo. A linguagem é escolhida para recriar a imagem que tocou o poeta, podendo ser física ou imaginária.

Sobre seu processo criativo, Mario Quintana responde a Giovanni Ricciardi que, primeiro, "surge uma imagem, uma linha; depois aquela linha vai imantando às outras coisas. A poesia não é inspiração pura, é trabalho; não é só ficar esperando que o santo baixe, é preciso puxar o santo pelos pés e isso dá trabalho: esse é o trabalho poético." (QUINTANA, 2009, p. 16). A imagem é o primeiro momento de criação para o poeta; ela surge possivelmente de uma provocação, alguma situação que desperta a sensação; o encontro com a poesia. Pode ser a partir de uma lembrança, de um acontecimento ou de

um simples olhar atento para um mapa. De qualquer modo, a imagem é o início e o fim do processo. De acordo com Paz, a "[...] palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, ainda assim, é outra coisa: imagem." (PAZ, 1982, p. 26-27). É na linguagem que a poesia se torna fato material, mas a palavra poética| não está a serviço de algo, como na prosa; ela é livre porque não se prende a uma finalidade. Sua substância perambula entre dois mundos: entre a realidade e o sonho, entre a matéria (palavra) e as forças que a concebem.

Para o teórico, as cores, os movimentos corporais, os sons de uma sinfonia se imantam de vitalidade quando tocados pela poesia, tornando-se obra-de-arte. A obra-de-arte é a realização da poesia pela linguagem; somente por ela o homem traduz sua vivência. A poesia realiza-se pela linguagem expressa, mas se torna acontecimento quando transcende a própria linguagem de que é feita: "Um quadro será poema se for algo mais que linguagem pictória" (PAZ, 1982, p. 27). De acordo com o entendimento de Paz, o artista põe a matéria em liberdade; na poesia, a linguagem recupera sua "[...] originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõe *(sic)* a prosa e a fala cotidiana" (PAZ 1982, p. 25-26). A prosa aprisiona a natureza multíplice da palavra; o significado dicionarizado aponta apenas uma face das inúmeras significações possíveis da palavra primitiva. Aprisioná-la demanda força, tensão. Paz afirma ser uma atividade violenta, porque a palavra oferece resistência. Desse modo, entende-se que a prosa é um estado antinatural da palavra, que nasce livre, ambígua, promíscua e instintiva.

A poesia possibilita a liberdade da palavra, que se despe da prepotência de dizer tudo e de fechar o entendimento. Por ser concebida em estado de liberdade, a poesia é próxima, ou talvez espelho, dos aspectos humanos. Paz entende que "[c]ada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si" (PAZ, 1982, p. 29). O poema é a experiência do espelhamento, mas também do estranhamento. Mario Quintana afirma, em várias situações, que, se quiserem saber dele, que o procurem em seus poemas. Seu lirismo ora derramado, ora comedido, confidencia ao leitor um mundo de intimidade consigo mesmo que, quando lido, dialoga com a intimidade de quem o lê. Esse é o espelhamento; entretanto, abordar a vastidão íntima é um artifício utilizado pelo poeta para dizer de si e, ao mesmo tempo, da humanidade, pois é próprio da condição humana o diálogo íntimo, a busca pelo entendimento das questões que convivem dentro de cada um, como o medo, a incompreensão, a solidão.

Em algum momento da leitura, algo provocará o leitor, porque o diálogo continuará internamente; ele receberá a inquietação proposta pelo autor, algo possivelmente obscuro e alojado na sombra da sua consciência, e que a poesia trará à consciência. Por essa razão, ao se deparar com o texto, o leitor pode vir a se reconhecer, dado que ele e o poeta compartilham dilemas fundamentais para o conhecimento de si mesmos. Quintana percebe essa permuta e revela que "um bom poema é aquele que nos dá a impressão de que está lendo a gente... E não a gente a ele!" (QUINTANA, 2006, p. 166). O entendimento se dá a partir do encontro do leitor e do poema. Para o poeta, o encontro é uma correspondência íntima que se realiza no silêncio. À vista disso, as confidências carecem de um ritual de reserva, conforme se lê na prosa poética abaixo, intitulada "O Silêncio":

> Convivência entre o poeta e o leitor, só no silêncio da leitura a sós. A sós, os dois. Isto é, livro e leitor. Este não quer saber de terceiros, não quer que interpretem, que cantem, que dancem um poema. O verdadeiro amador de poemas ama em silêncio. (QUINTANA, 2006, p. 176).

Livres do outro, do julgamento, do externo, da exposição; na liberdade do encontro sem reservas, o ritual da leitura provoca a disposição para o contato. O silêncio permite a proximidade amorosa da letra, dos olhos que absorvem a imagem e das sensações criadas pelo poeta; é uma comunhão catártica de conexão com o vivido, retornando ao momento em que o poeta tocou a poesia. O leitor é cúmplice, por reviver o êxtase poético da imagem e a percepção do poeta.

A eucaristia experimentada – como o princípio da filosofia chinesa Yin e Yang, que simboliza forças opostas complementares e geradoras do universo – tem o gosto da dor que o poeta experimenta ao transformar imagem, som, cor e percepção em palavra. O leitor, conectado à experiência poética, vivencia o êxtase, o prazer do encontro com a poesia, mas não se isenta de se perturbar pela angústia dissimulada que é intrínseca à escrita poética. O êxtase precede a dor, e são um só, prazer e dor... O prazer e a dor da escrita são também o da leitura, visto que ler é reviver o instante em que a poesia acontece. O prazer e a dor, a escrita e a leitura são movimentos duais que alimentam a existência da poesia, por isso as oposições se complementam e mantêm a vida, assim como Yin e Yang.

A questão do modo como a leitura deveria ser executada, qual forma permitiria que o leitor alcançasse o que está sublimado no texto e entrasse em contato com a poesia, será tocada rapidamente. Conforme Paz, o poema está aberto a todos, dado que ele é um organismo que só se anima no contato com o leitor ou ouvinte. O crítico entende que é imprescindível a participação para que o poema seja poesia e, assim, atinja um estado que ele qualifica como poético.

O poema conduz o leitor ao poético, à imagem poética que o artista descobriu. Estranhamente, o leitor compreende que é parte daquele texto, porque não só recebe a mensagem, mas também revive o momento proposto pela poesia. Nesse instante, não há separação do antes e do depois, tudo é no momento presente, dado que "o poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento" (PAZ, 1982, p. 30). O leitor que experimenta essa vivência torna-se outro, porque se permite estar fora do eu e, assim, pode compreender uma simples banalidade como algo novo, porque vê por outro olhar. Estão no artista os elementos sensitivos que lhe permitem o encontro com a poesia; um som corriqueiro, em um instante, significa algo para ele, desperta sua atenção; uma cena; a queda de um objeto; a imagem mental de uma guerra, da musa. A rotina anula-se diante do momento poético, mas a poesia estreia o cotidiano, conforme Mario Quintana. Isto posto, entende-se que o momento poético é uma síntese da eternidade, pois o instante transfigura a passagem do tempo em um agora que permanece na página. De acordo com Paz, "o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência" (PAZ, 1982, p. 31). Na escrita, uma fração do tempo é capturada e revivida no presente contínuo da leitura; e essa dinâmica perpetua o tempo poético.

2.2 A palavra-imagem

A poesia, realidade atemporal, palavra liberta, nasce em decorrência da experiência poética; no momento do encontro do poeta com a poesia, que é imagem. Essa seduz seus sentidos, faz-lhe transcender a matéria (visual), o tempo e o espaço (imagem física ou psicológica). A imagem é o princípio, o meio e o fim da poesia: o seu ser.

A imagem é lugar do contato; a partir da sua percepção, organizamo-nos socialmente, visto que "a imagem é cifra da condição humana" (PAZ, 1982, p. 120). Toda organização física baseia-se em imagem; pelo seu espaço – largura, profundidade – desenvolvem-se veículos, moradias e utensílios vários que são necessários para a manutenção da vida em sociedade. Algumas reflexões são fomentadas pela literatura sobre esse fato, como no livro de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, que desperta a atenção para as limitações de uma sociedade baseada em um único sentido e para como a disfunção desse sentido pode desvelar a barbárie das relações coletivas, e o quão primitivas e instintivas elas são.

A imagem, que também é o meio de a poesia estar presente para o poeta e o leitor, catalisa o que transcende à visão. Ela mostra algo; mas, entre os significados e os significantes, se constrói a percepção que está sempre além do que é visto. A respeito da construção da imagem pela poesia, Paz entende que ela encontra referência nos significados paradoxais. Baseando-se na retórica, ele afirma que "[...] comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc." (PAZ, 1982, p. 119) são aspectos da palavra-imagem que mantêm a pluralidade em trânsito. O autor demonstra que cada imagem agrega em si significados múltiplos e contrários, integrando-os, sem suprimi-los.

A palavra, para tornar-se imagem poética, burla o conceito formal, desprendendo-se da sua etimologia, que está relacionada ao aspecto denotativo da sua significação. A palavra denotativa, o termo dicionarizado, intenciona emitir o sentido literal, algo estático, um conhecimento completo em si e que não permite ambiguidade ou questionamentos; todavia, ao procurar a relação de sinonímia entre as palavras, esbarra-se na questão da proximidade dos termos, mas não de sua equivalência. A palavra em prosa ou em verso demonstra sua natureza fugidia, pois transita entre os significados que a definem. Sobre a relação de similitude das palavras, Domingos Paschoal Cegalla categoriza:

> Sinônimos são palavras de sentido igual ou aproximado. [...] Geralmente não é indiferente usar um sinônimo pelo outro. Embora irmanados pelo sentido comum, os sinônimos diferenciam-se, entretanto, uns dos outros, por matizes de significação e certas propriedades que o escritor não pode desconhecer (CEGALLA, 2008, p. 310).

A relação de igualdade significativa entre as palavras é uma problemática que exigiria ampla discussão. O objetivo, entretanto, é somente esboçar uma pequena ponderação acerca do risco de se estipular tratados sobre a utilização da palavra pela poesia ou pela prosa, visto que essa procura sistematizar a significação em um modelo autômato e cerceado, comunicando o indispensável ao entendimento. Todavia, a palavra possui sua própria força, e nem mesmo no ambiente científico da linguística e de sua respectiva gramática a palavra diz unicamente o essencial. José Carlos Azeredo, na *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*, avalia que o senso comum determina por sinônimo duas ou mais formas da língua que compendiam uma única informação.

A análise semântica, de acordo com Azeredo, revela ser improvável a paridade significativa de duas palavras, pois "sempre haverá entre os sinônimos algum traço que os diferencie e impeça que um ocupe o lugar do outro em todas as ocorrências de ambos" (AZEREDO, 2010, p. 437). Ele salienta que esse fato assegura a existência dos sinônimos na língua. A palavra, signo arbitrário, emana sua força, qualidades que a caracterizam, por meio de suas variações. O linguista classifica a diversidade de conteúdos expressos pelos sinônimos como fator da variação linguística: "(a) variantes regionais, ou geográficas, (b) variantes estilísticas ou discursivas, (c) variantes psicológicas ou expressivas, e (d) variantes etárias ou históricas" (AZEREDO, 2010, p. 437). Portanto, pode-se aferir, diante desse raciocínio, que, em prosa ou em verso, a palavra possui natureza mutável, estabelecendo diálogo a partir da interpretação individual. Mario Quintana considera a questão da seguinte forma: "esses que pensam que existem sinônimos desconfio que não sabem distinguir as diferentes nuanças de uma cor" (QUINTANA, 2005, p. 316).

Essas considerações acerca da constituição dinâmica da palavra possibilitam perceber a lógica variável em que está inserida. O poeta lida intimamente com seu objeto e entende a característica unânime de cada signo. Ele usa a metáfora da cor para demonstrar a delicadeza dessa variação; cada termo empregado carrega em si características temporais, sociais e culturais que lhe são próprias. A palavra, mesmo em prosa, é sempre além do sentido dicionarizado; por isso, é viva. Ao ser interpretada, torna possível o acesso ao conhecimento particular de cada indivíduo que a observa e que a conceitua de acordo com seu entendimento de mundo. Dentro dessa perspectiva, o trabalho do prosador é o de criar barragens frágeis em torno do signo, para possibilitar a

comunicação, porém, ele sabe da provisoriedade da sua criação, e quanto maior sua consciência sobre a impossibilidade de domar a palavra, mais facilmente harmonizará seu ímpeto, trabalhando a favor das possibilidades significativas. A poesia é o exercício para o entendimento da superioridade expressiva da palavra; é a dança em liberdade das possibilidades significativas para o poeta e para o leitor.

Paz alerta que a palavra, em sua originalidade primitiva, está liberta e transita por diversas significações latentes. Desse modo, domá-la, na tentativa de atribuir-lhe significado literal, fixo, é violentar sua natureza. Em seu entendimento, a poesia restitui a liberdade da palavra que se quer sonora, imagética, sedutora, retornando ao seu estado de origem: aquele que nada define, que apenas aponta caminhos. Prosa e poesia, contudo, não são utilizações antagônicas da palavra, porque esta não cede à violência do fato. A palavra, mesmo prosaica, confronta o molde e escapa em ambivalências, em interpretações contrárias que alimentam discussões acadêmicas, por exemplo.

A síntese do pensamento racional pretende utopicamente restringir o significado múltiplo da palavra que possui a condição de seu criador; o homem transita entre sentidos, interpreta e interage socialmente de acordo com seu aprendizado; a índole da palavra é dúbia, porque também o é a do seu criador. O homem cria a palavra à sua imagem e semelhança; polissêmica, livre, entrecortada por experiências que agregam novos entendimentos. O homem também se constitui em paradoxos, ora crê, ora renega a fé e se contradiz de diversas maneiras. Mario Quintana infere que faz parte do ofício literário a antinomia, e deixa claro seu entendimento em “Contradições”:

> [...] mas o que eles não sabem levar em conta é que o poeta é uma criatura essencialmente dramática, isto é, contraditória, isto é, verdadeira.
> E por isso é que o bom de escrever teatro é que se pode dizer, com toda a sinceridade, as coisas mais opostas.
> Sim, um autor que nunca se contradiz deve estar mentindo. (QUINTANA, 2009, p. 251).

A dualidade aquiesce ao homem o direito da liberdade de ser o que deseja, sem o compromisso castrador da permanente coerência. Do mesmo modo, não há como delimitar a palavra; a prosa apenas a organiza em um significado dicionarizado para sistematizar sua compreensão, principalmente a quem inicia seu estudo. Não obstante, após alguma intimidade com a palavra, o iniciado será levado a concluir que ela dança e

flerta com ele, mas jamais se entrega. O homem adere a convicções, engaja-se em situações, defendendo seu ideal enquanto crê, pois a paixão é a união da força criativa e do desejo. Seu desejo pela letra escrita requer a percepção de que ele está estabelecendo um pacto com uma individualidade viva, análoga a ele, que aguarda direcionamento para se realizar.

A dor da escrita manifesta-se no momento em que o escritor quer, a pulso forte, dominar a palavra, dispensando energia para aparar as arestas significativas, encaixando-a em um ambiente contrário à sua natureza. Em geral, a prosa solicita essa intervenção, conquanto, ao se analisar a relação sinonímia das palavras e as variações que possibilitam interpretações diversas e ambiguidades, pode-se verificar que a prosa é uma tentativa de racionalizar e de uniformizar o entendimento, e não a execução da palavra exata e precisa, como muitas vezes se almeja. A dor da prosa é o desejo utópico do controle sobre o verbo. O poeta, por sua vez, sabe claramente que deve reverência à palavra, e seu embate está em esforçar-se para alcançar o múltiplo sentido primitivo da palavra, criando a imagem poética. Quintana vive essa dor, pois "[...] qualquer poeta sabe como dói, como é preciso virar a alma pelo avesso para fazer um verdadeiro poema – salvo se você for um poeta concretista, porque, na verdade, não há nada mais abstrato". O poeta assegura, logo em seguida, que "a Matemática é o pensamento sem dor" (QUINTANA, 2006, p. 58).

O movimento concretista revalida a sobreposição da forma, o entendimento lógico sobre forma e conteúdo, e a matemática há muito sustenta o discurso da exatidão, em que é impossível qualquer contestação, competindo com ciências que abrem o leque de discussão sobre a verdade, como a filosofia e outras que recebem a designação de Humanas. É interessante pensar o termo que permite perceber a dicotomia entre o que é perfeito e exato – o computador, a calculadora, todos os aparelhos de medição, as máquinas em geral, que têm o homem, seu criador, como acessório – e o campo amplo das discussões sobre a condição humana e sua atuação social, que discute a verdade, mas não a encerra em conceito, por isso, uma ciência não exata. É clara a alegoria do que é humano inviável racionalmente, dessa forma, incontrolável, inexato, que não suscita confiança, e do que é racional, que permite a exatidão, o acerto, a supressão da dúvida e a criação material da sociedade. No entanto, a dúvida e a contestação movimentam o conhecimento; hoje, já não é possível afirmar categoricamente que uma

área do conhecimento não pode ser contestada. Dentro da contraposição dos termos das áreas do conhecimento Exatas e Humanas, talvez a única constatação óbvia que se deva concluir é a de que as ciências são humanas, portanto, refutáveis. Mas os discursos sobre legitimidade científica permanecem, conferindo *status* às ciências que se pretendem exatas e a outras que historicamente detêm o poder, que agem sobre a saúde do indivíduo e sobre as leis.

Octavio Paz menciona que conceitos e leis científicas reduzem indivíduos e objetos a unidades homogêneas, abstraindo, em pesos e medidas, elementos autônomos que "[...] abandonaram sua maneira própria de ser e que, por uma escamoteação, perderam todas as suas qualidades e autonomia. A operação unificadora da ciência mutila-[o] as e empobrece-[o]as". O princípio da equivalência aproxima elementos que estampam imagens divergentes; o estudioso utiliza como exemplo plumas e pedras, para atestar que a ciência uniformiza dois objetos distintos que possuem "[...] seu caráter concreto e singular"; contrariamente, "o mesmo não ocorre com a poesia" (PAZ, 1982, p. 120). Ele descarta a abordagem psicológica da imagem; não lhe interessa sua representação real ou imaginária; e qualifica por imagem qualquer forma verbal ou frases que, em conjunto, constituem o poema.

O paradoxo retórico, de acordo com o mexicano, preserva a pluralidade significativa da palavra sem comprometer sua coerência. Ele propõe a conjugação de realidades opostas, afirmando a produção da imagem com base no antagonismo, porque a palavra possui, em sua origem, o traço de rebeldia que a torna matéria movediça habitada por força própria; ela, em seu estado poético, estabelece imagens que "[...] submete[m] à unidade a pluralidade do real"(PAZ, 1982, p. 120). A incoerência metafórica vivifica a inconstância humana e a sua criação: a poesia. Quintana entende esse aspecto humano e escreve: "ah! tudo isso porque tudo comporta o seu contrário; e a nossa alma, por mais que esteja envolvida nas coisas deste mundo, nunca deixa de estar do outro lado das coisas" (QUINTANA, 2006, p. 50).

Racionalizar os "desvios" da personalidade humana é uma tentativa de controle da criação, assim como justificar em cálculos ou por outro meio científico a equivalência e a existência de objetos que são matéria, mas que, na escrita poética, se tornam jogo, metáfora, blefe. O título do livro de Mario Quintana, *A vaca e o hipogrifo,* propicia que se visualize a afirmação de Paz. A vaca é um objeto comum em nossa sociedade, visto

que há sua representação material; ela é um animal popular e sua imagem está em várias embalagens de alimentos. No entanto, o hipogrifo, ser mitológico, não encontra correspondente físico e está condicionado à imaginação. Em suas respectivas áreas, eles correspondem à representação de um objeto; contudo, o que abala a estrutura tradicional é a aproximação desses seres que, em sua origem, divergem, apesar de, por meio da poesia, se unirem, tornando possível a construção de uma imagem.

A vaca e o hipogrifo, juntos, em um mesmo título, rompem a estrutura da frase em paradoxo, causando espanto, dado que "a imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição [...]" (PAZ, 1982, p. 120). A poesia, por não se comprometer com a legislação que regula o pensamento racional que pretende explicar a constituição da matéria e suas relações (as leis), tem o poder de criar imagens que chocam o entendimento racional. Os critérios da realidade física sistematizam condições para sua compreensão, mas esses preceitos não conseguem abarcar todos os fatores da existência humana. A imagem poética rompe essa estrutura, reiterando que é também irracional a constituição humana. A poesia, ao aproximar objetos antagônicos, cria imagens insólitas que burlam o sistema racional e obriga o leitor a reinventar a realidade a que foi acostumado a crer ser a única.

A imagem originada da síntese antagônica condensa a totalidade do objeto. De acordo com Paz, o poema é "[...] uma presença instantânea e total", em oposição à descrição que desmonta a imagem, qualificando cada parte que integra o todo: tamanho, cor, densidade e utilidade que possibilitam a representação mental de algo. Mas a imagem corporifica o objeto, de acordo com seu raciocínio. Em vista disso, a imagem é a recriação do contato do poeta com a poesia, é "[...] recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos" (PAZ, 1982, p. 135). A palavra poética possui sua própria lógica, criação autêntica que expressa a percepção peculiar do poeta. O sentido da frase que alia elementos que contrastam com o pensamento, em tese coerente, está além da linguagem. Para ele, a palavra possui atributo distinto da imagem; ela possui mobilidade ou intermutabilidade, a capacidade de poder explicar outra palavra ou de ser trocada por outra semelhante sem alterar gravemente seu entendimento. O que não ocorre na poesia, pois a imagem está impregnada da experiência poética, conciliando, na linguagem, os

contrários, tencionando a percepção, a palavra e a leitura. A imagem "[...] nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente" (PAZ, 1982, p. 133).

A leitura torna-se vivência no contato com a imagem, visto que ela é "[...] uma presença instantânea e total" (PAZ, 1982, p. 132). A imagem traz a totalidade do que o poeta experimentou ao conceber a poesia. Por ser intensa, ela carrega em si o vivido, propiciando ao leitor o contato com aquela experiência que ele, ao mesmo tempo, revive. O leitor de poesia não adquire conhecimento sobre o mundo lendo ou instruindo-se em novo vocabulário; ele vive outra percepção do mundo e descobre outro dialeto, exclusivo da poesia; descobre a imagem. A leitura poética suscita disponibilidade de seu leitor, que precisa estar aberto à experiência, a reviver o momento poético; ele precisa saber como estar no outro. Esse movimento faz sua consciência expandir. A cada livro, ele perceberá a flexibilidade do seu pensamento e como os fenômenos humanos se tornarão menos desconhecidos, porque os viverá por outros olhos. A epifania poética despertada pela imagem retorna não só a palavra à sua origem primitiva, mas também o leitor. Paz diz que o poema nos recorda do que somos e do que esquecemos. E o que é esquecido senão o que éramos primeiramente? A palavra, as características que a compõem e os qualificativos do que é o humano são a mesma matéria, por isso o caráter fugidio da palavra, de múltiplas significações; ela espelha seu criador no desejo de captura de uma totalidade incapturável.

2.3 Metáfora: a palavra fora de lugar

A palavra, como foi discutido, carrega em seu signo concreto o significante e as questões metafísicas da percepção e do pensamento; portanto, flui entre seu conceito, o significado, o significante e a sensibilidade humana. A poesia, palavra mais humana que todas as outras, vibra na frequência dos sentidos e desce à matéria – a palavra escrita – para realizar-se coletiva. O poeta compartilha a poesia almejando a tradução mais precisa do seu encontro com ela. Entre as figuras retóricas que compõem o contexto da linguagem, a metáfora é a figura mais produtiva. Isto posto, é pertinente esclarecer que a imagem poética será analisada a partir da sua criação por meio da metáfora. Segundo Maria Luiza Ramos, em *Fenomenologia da obra literária*, "a metáfora é, pois, elemento

essencial do poema, enquanto a metonímia se revela como fator subsidiário que concorre para a ambiguidade da expressão" (RAMOS, 2011, p. 127).

A metáfora, de acordo com a autora, tornou-se mais sutil no período Barroco, porque o significante cedeu lugar à correspondência psicológica; por consequência, a imagem tornou-se menos compreensível que a tradicional, o que exigiu do leitor maior entendimento sobre as referências utilizadas, senão a imagem resultaria em uma figura absurda, sem entendimento, e não seria poesia. O hermetismo configura-se à medida que as referências aos objetos se distanciam da lógica; ou seja, a relação não será imediata; a significação reivindicará a desconstrução das relações possíveis de um conceito (significado) e criará uma nova correspondência, inaugurando uma compreensão singular sobre os signos que possuem seu entendimento já cristalizado em determinada língua. Essa concepção dialoga com a perspectiva de Paz sobre o caráter original, primitivo da palavra, que se desvincula dos padrões significativos estabelecidos, tocada pela experiência humana, e instaura nova compreensão sobre os conceitos. Quintana sintetiza essa concepção ao afirmar: "O poema é um objeto súbito: os outros objetos já existiam..." (QUINTANA, 2009, p. 285).

A imagem metafórica deriva do intercâmbio entre a afinidade e a divergência. De acordo com Ramos, é a alternância de duas representações: as "[...] semelhanças entre a realidade designada em sentido próprio pela palavra respectiva e a realidade designada por ela em sentido metafórico" e "[...] uma série de diferenças entre as duas realidades" (RAMOS, 2011, p. 122). Para que se crie o ambiente da metáfora e, consequentemente, a imagem, a palavra parte de um conceito conhecido. A palavra lago, ao ser enunciada, expressa sua imagem acústica e sua referência imagética instantaneamente; entretanto, se criado o paradoxo "seus olhos são um belo lago vazio [...]", o termo muda de referência; agora, ele não será diretamente ligado ao espaço natural com localização geográfica definida. Por conhecer o conceito anterior, o leitor acessará esse entendimento primeiramente para, a partir de então, compreender o sentido da nova acepção. O lago, nessa frase, potencializa a expressão para que se consiga dar a dimensão da percepção do autor. A palavra adjetivada qualifica os olhos, expandindo o signo. Os olhos são um belo lago vazio; ou seja, a complexidade do olhar é a mesma do lago, que é referência de calma, isolamento, profundidade.

As semelhanças são entre o reflexo cristalino da íris e a superfície do lago. Mas o que cria a tensão da metáfora e, portanto, o paradoxo é a diferença entre essas realidades: lago e olhos, racionalmente, são correlatos por contato perceptivo. O lago é o objeto visto, e o olho, o órgão que possibilita a visão. O olho, parte da percepção humana, é substantivo que se associa a adjetivos pré-definidos – grande, pequeno, claro, escuro – e retirá-lo desse condicionamento extrapola o conceito estabelecido. Na frase, ele é associado a outro substantivo que o caracteriza. Os dois objetos divergentes tornam-se análogos, porque os signos, apesar de arbitrários, aproximam-se, gerando a imagem; o sentido cria uma nova analogia. O impacto da imagem tensiona o conceito em paradoxo até o limite da capacidade interpretativa. A metáfora está entre a imagem poética e o caos da linguagem.

A palavra possui conceitos que variam de acordo com a perspectiva. Entre os linguistas, ela pode ser signo linguístico, unidade mínima de sentido (gramática), símbolo de um objeto, elemento gráfico, entre outros. Para Azeredo, com base nas referências de Ogden e Richards, no texto "O significado de significado", a correspondência entre a palavra e as coisas do mundo (símbolo, referente, conceito) é uma concepção complexa, porque uma forma pode designar objetos diferentes, como manga, que, segundo o *Dicionário Eletrônico Michaelis*, designa parte do vestuário que cobre o braço, chaminé de lampião, mangueira de bomba, filtro afunilado para filtrar líquidos, entre outros; o termo abarca mais de 17 significados. O autor adverte que o ponto central é elucidar os elementos compositivos do significado sob dois pontos iniciais: referência e denotação.

A referência é o emprego bem-sucedido de uma expressão no discurso; esse conceito é inerente ao texto. A denotação vincula-se à descrição do dicionário, que remete ao conhecimento lexical da população de uma mesma língua. Conforme seu entendimento, a conotação é uma ação complementar à denotação, e expressa atitudes afetivas, culturais, simbólicas. Para interpretar a extensão semântica do vocábulo, é necessário verificar o contexto da frase e a significação sociocultural empregada pelos falantes. Conforme Azeredo, o tabu, por exemplo, motiva o uso do eufemismo para não chocar o interlocutor; já os pronomes de tratamento indicam a formalidade da ocasião; ou seja, o valor semântico é avaliado por indicação, e a palavra, em determinado

contexto, permite verificar as circunstâncias que ela evidencia. Essa demonstração só é possível ao se compreender os aspectos culturais e ideológicos da comunidade.

A semântica permite compreender, por indicação significativa, a transmutação de significado da palavra que ocorre na conotação; efeito de sentido que pode ser causado também pela quebra de expectativa que compõe a metáfora. No aforismo "Há criaturas que não vivem: apenas estão fazendo horas para morrer" (QUINTANA, 2009, p. 813), há uma quebra de expectativa porque, em geral, em uma situação comunicativa formal, espera-se que o sentido seja linear, direto, e que o entendimento seja facilmente acessado. Nesse caso, as palavras figuram encenando outro lugar significativo; as criaturas que não vivem não estão mortas literalmente, mas inertes sobre questões essenciais à vida; elas "apenas estão fazendo horas para morrer". O tom sentencioso demonstra que não há vivacidade nesse modo de agir, e que os acontecimentos sucedem sem importância, pois as horas denotam o movimento em direção à morte. As pessoas que não vivem, mortas já estão e aguardam somente o tempo da consumação física da inexistência interior. A síntese produz a imagem da inércia existencial: "as criaturas que estão fazendo horas para morrer" divagam sobre o tempo sem estarem conscientes. A metáfora (as horas), e o verbo (viver) ampliam o próprio significado, pois eles não reportam somente ao seu referente formal; nesse contexto, eles constroem a imagem do paradoxo da desilusão da morte em vida.

O aspecto conotativo das palavras que formula a metáfora indica a transferência do conceito, um procedimento que ocorre pelo grau de intensidade da mudança do sentido; quanto mais próxima ao referente estiver a palavra, mais denotativa e estática sua apreensão; contrariamente, ao se distanciar da unidade de sentido primordial que a permeia e relacioná-la a referentes inesperados – quanto mais deslocado o sentido – maiores a síntese e o efeito metafórico. Ramos confirma essa concepção ao assegurar que a linguagem figurada não estabelece uma categoria expressiva, mas um processo de expressão, e este é um acontecimento sistemático, progressivo, que se adéqua à necessidade do momento. A substituição de sentido ocorre pela insuficiência da palavra em expressar o sentimento, tamanhas a abstração e a imaterialidade do fenômeno. A poesia não somente desloca o sentido da palavra, criando a metáfora e expressando sentimento, mas também inaugura uma nova realidade, ou "suprarrealidade", de acordo com Ramos. A palavra inicia, por sua vez, uma nova realidade imagética, uma vez que a

palavra se inicia – a poesia, por meio de sua etimologia, revela sua natureza geradora – em outro local de emergência através da imagem. No entanto, para o leitor, o novo associa-se ao anterior, por isso o novo sentido só poderá ser alcançado quando o leitor possuir conhecimento prévio do conceito formal e o comparar: "Um dos espantosos mistérios da poesia é que uma coisa só parece ela própria quando comparada a outra coisa." (QUINTANA, 2013, p. 132).

Dentro da construção poética, há uma dinâmica, um ritual que se inicia no encontro do artista com a poesia, o que ocorre porque algo o provoca, toca sua sensibilidade, despertando seu olhar para a cena que se desenvolve vagarosamente. De acordo com Quintana, seu olhar é como o de um condenado, visto que "[...] o último olhar do condenado é nítido como uma fotografia: vê até a pequenina formiga que sobe acaso pelo rude braço do verdugo [...] ao olhar do condenado nada escapa, como ao olhar de Deus – um porque é eterno, o outro porque vai morrer." (QUINTANA, 2009, p. 610). O poeta é um sujeito entre a morte e o eterno, entre o momento e a palavra, e sua percepção perpetua o instante, ao escrever a cena que vivencia, observando a efemeridade do tempo. O olhar poderá ser entendido como uma metonímia da capacidade perceptiva do poeta; ele pode ser provocado por uma história contada por outrem, por um sabor, pelo cheiro, pelo som ou pelo toque, sentidos com os quais o homem reativa a memória e a imaginação. O encontro do poeta com a poesia se dá pela disposição sinestésica do artista que, consciente dessa vivência, transmuta suas sensações em palavra-imagem através do trabalho estético. Quintana relata que, quando o poema vem, "[...] o mundo exterior não existe, eu fico como dentro de uma redoma, os rumores não importam." (QUINTANA, 2009, p. 17). O momento toma-o por completo, porque a cena é captada por todos os sentidos; ele é arrebatado, e o poema acontece. Dessa forma,

> [...] surge uma imagem, uma linha; depois aquela linha vai imantando às outras coisas. A poesia não é inspiração pura, é trabalho; não é só ficar esperando que o santo baixe, é preciso puxar o santo pelos pés e isso dá trabalho: esse é o trabalho poético (QUINTANA, 2009, p. 16).

A inspiração precisa ser traduzida de modo que o leitor possa revivê-la a todo movimento da imagem poética. A metáfora causará o efeito de confronto entre os

significados. O paradoxo constituirá a tradução do sentimento; contudo, a poesia não se realizará se o leitor não conseguir montar o quebra-cabeças arquitetado pelo poeta e acessar o seu significado. O santo está sempre presente, à disposição do poeta para a poesia, mas ele deve torná-lo imagem para ser compreendido, trazê-lo à condição humana para que o leitor possa assimilá-lo. O aforismo demonstra a comunhão: "Um bom poema é aquele que nos dá a impressão de que está lendo a gente... e não a gente a ele!" (QUINTANA, 2009, p. 532).

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, declara que "a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós" (BOSI, 2008, p. 19). Já foi demonstrado que a estrutura metafórica estabelece a imagem em decorrência do deslocamento de sentido do signo, alterando a função semântica e, muitas vezes, a função sintática da palavra. Destarte, a poesia, para realizar-se em imagem, burla o sistema que organiza a comunicação escrita, e esse caráter subversivo afasta-a de qualquer restrição explicativa; "a poesia não se entrega a quem a define" (QUINTANA, 2009, p. 375). Entretanto, há outros elementos que fomentam a criação da imagem. Mario Quintana demonstra que o adjetivo é um atributo constitutivo importante para seu processo criativo:

> Ouço, num primitivo espanto, os grilos mais insólitos. Não sei o nome de nenhum desses pássaros, de nenhuma dessas árvores. Olho, agora, esta flor: apenas sei que é amarela. Meu pensamento, ou seja lá o que for, é simplesmente composto de adjetivos, como nos primeiros dias da Criação.(QUINTANA, 2009, p. 360).

No início da criação, do mundo e da sua escrita, espera-se que o verbo seja citado como símbolo do poder da palavra, poder da origem. O autor, todavia, surpreende-se, ao ouvir os grilos, não se dá conta do nome dos pássaros, das árvores; da flor, só sabe a cor. Os substantivos comuns povoam-lhe a mente, generalizando seu contato com os seres, como na infância, quando se aprende primeiramente as palavras necessárias ao desenvolvimento da autonomia. Os substantivos próprios são dispensáveis; a mãe é intitulada como mãe durante todo o relacionamento entre mãe e filho; seu nome só será utilizado quando ocorrer contato formal com o ambiente externo ao núcleo familiar.

Sendo assim, pode-se verificar que o substantivo comum possibilita a representação verbal e a comunicação do sujeito com as unidades sociais com as quais

convive; o adjetivo individualiza a existência de cada ser. A flor amarela será diferenciada, pela cor, da vermelha e da rosa. É muito mais expressivo descrever uma pessoa por suas características pessoais do que por seu nome próprio, que muito mais o identifica do que o distingue de todas as outras pessoas. O sentido é "primitivo", porque instintivo como o ato da criação; o adjetivo individualiza o ser e, ao criar a imagem poética, intensifica a locução, possibilitando vivacidade e força à poesia. Qualificar, nesse caso, confere identidade, singularidade à existência de algo no mundo. Quintana diz que "a borboleta mais difícil de caçar é o adjetivo (QUINTANA, 2009, p. 373), porque caracterizar a imagem é exercitar o contato com a transcendência do objeto. Conquanto, "a imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua." (BOSI, 2000, p. 21). O corpo pode ser delimitado por alguns adjetivos: alto/baixo, claro/escuro, fino/grosso, mas outros irão – além de tornarem a imagem palpável à mente – produzir sensações e caracterizações que ampliarão o imaginário do leitor.

Ao atribuir-lhe características próprias do ser humano, será possível aproximá-lo da ideia sobre uma possível totalidade. Na frase "a fria tarde cinza de outono coloria o sério arquivo da livraria" (BOSI, 2008, p. 21), a cor, símbolo dessa estação, confirma o atributo do arquivo que está também em um ambiente sóbrio. Tudo reforça a personalidade do objeto, que suscita uma imagem sem movimento, íntima, contudo, viva, pois a imagem é arquitetada em particularidades (adjetivos) que, se não aprisionam a transcendência do objeto, consentem que se possa vislumbrar o que escapa à matéria. Entretanto,"a fusão, que se deseja e não se alcança, produz um desconforto que se assemelha à angústia do cão mal amado pelo dono que, no entanto, não sai nunca da sua frente. A imagem, fantasma, ora dói, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo" (BOSI, 2008, p. 21). Para que a imagem transponha a função informativa, o artista a delineia por interpretações sensoriais demarcadas pelos adjetivos. Quintana afirma que os adjetivos estão no início da criação, porque o objeto possui existência mesmo antes de ser nomeado; o que o anima, o que o identifica e o distingue são suas qualidades.

Ao adjetivar o elemento poético, a imagem se expande, tocando a transcendência do objeto, assentindo que a vivência do autor perpetue as sensações experienciadas.

Bosi argumenta, entretanto, que a imagem privilegia a visão, em detrimento dos outros sentidos, por isso "o resultado do processo seria o triunfo da informação pela imagem". Em seu entendimento, a imagem é edificada, "não por assimilação, mas por similitude e analogias" (BOSI, 2008, p. 24), devido à distância da experiência do olhar, a qual justifica o fascínio do artista em sua incansável procura pela "enganosa substancialidade" da imagem. Esta, claramente amparada pela lógica e pela compreensão de que o que é "copiado" não agrega em si a totalidade da imagem, primeiramente, porque o que é criado é o resultado de uma visão única sobre um acontecimento que possui dimensões ilimitadas de interpretação, e também porque a experiência, o contato do poeta com a poesia não pode ser reeditado; por isso o poema possui virtudes das quais a matéria não se apropria.

Na imagem poética há a representação do vivido, do contato, não só dos olhos, mas também dos outros sentidos que vibraram no íntimo do poeta. O adjetivo traz em si os contornos da imagem, sua identidade; qualidades que demonstram a particularidade do objeto, cor, tamanho e todas as dimensões que o definem e que determinam também sua personalidade, que tanto pode ser exemplificada pelos paradoxos que criam adjetivos absurdos quanto pelas relações sinestésicas entre os sentidos. A sinestesia é, para a estilística, uma figura de palavra que empresta a significação de uma palavra a outra, confrontando a percepção; ela é a metáfora dos sentidos e pode, assim, provocar a sensibilidade do leitor: visão, tato, paladar, olfato e audição são entrelaçados, trazendo a presença da imagem à leitura, movimentando a cena poética. Portanto, a poesia está mais próxima da imagem, porque o poeta pode percebê-la e desenhá-la não unicamente pela visão, como afirmou Bosi, mas também porque pode colorir a imagem a partir de todos os sentidos.

Entre as figuras de palavras, há o fenômeno de desvio da significação da palavra. De acordo com Cegalla, esse mecanismo é um recurso para se atingir um efeito expressivo. Conquanto, esse extravio do significado ocorre gradativamente entre a metáfora, a comparação e o símile. Este, Azeredo rotula como figura de pensamento e, possivelmente, utiliza-o para substituir a comparação, porque a descrição é semelhante àquela feita por Cegalla sobre o tema. Nas duas gramáticas, a metáfora é a primeira figura descrita; entretanto, Cegalla situa a comparação entre as figuras de palavras, diferentemente de Azeredo, que transfere o símile para as figuras de pensamento. A

comparação é referida de modo sucinto; seu objetivo é associar, por analogia, pessoas ou coisas, destacando as semelhanças, na busca pelo efeito expressivo. Em seu modo simples, a comparação relaciona elementos de uma mesma hierarquia semântica: "alguém sorriu como Nossa Senhora à alma triste do poeta" [...] (QUINTANA, 2009, p. 127).

Nesse excerto, o termo comparativo possibilita a aproximação entre "alguém e Nossa Senhora", que sorriem "à alma triste do poeta". O sorriso de "alguém" resplandece "como" **(tal qual)** o de "Nossa Senhora" e ilumina o ambiente de tristeza de quem o recebe. Nesse caso, os dois seres se equiparam, porque há um empréstimo da virtude do objeto de referência (Nossa Senhora) ao que a recebe (alguém). Para que haja a comparação, obviamente será preciso que dois objetos sejam postos em estado de equivalência, para que se agregue um valor que lhes seja comum. Aproximando-se mais da metáfora, o símile emprega da mesma forma a conjunção comparativa; contudo, de acordo com Azeredo, ele obterá maior expressividade ao comparar elementos aparentemente não correspondentes.

Ao equiparar palavras de diferentes universos semânticos, o símile rompe a correspondência da comparação. Ele estaria entre as duas figuras, como vemos nessa imagem de Mario Quintana: "O gato é preguiçoso como uma segunda-feira." (QUINTANA, 2009, p. 320). A proximidade está em outro nível; não está nivelando algo em relação ao outro, mas emprestando o atributo (adjetivo) do termo que está com o seu sentido deslocado em "segunda-feira" – por isso extrapola a qualificação padrão. A significação suscitada pelo substantivo feminino, portanto, transcende a determinação do *Dicionário Michaelis* de o segundo dia da semana.

O valor semântico baseia-se no consenso de que esse dia inicia a rotina da semana: trabalho, compromissos, todas as obrigações; por ser posterior ao primeiro dia da semana e o último de descanso, é dia de adaptação e de conflito. Logo, quebra-se o ritmo da liberdade experimentada nos dois dias anteriores e o rito semanal; portanto, nesse dia, há o conflito entre a convenção da rotina e a liberdade sobre o tempo. Ao longo desse dia, é preciso adaptar-se, razão pela qual a preguiça é a reação a este momento em que se rompe com a soberania sobre o próprio tempo e em que se submete às convenções do cronômetro social. O "gato preguiçoso" torna-se símbolo do tempo

entre os dois momentos, o animal e o dia da semana revertem-se em símile, que possibilita compreender a intensidade da expressão do poeta.

O símile compreende, dentro de sua estrutura, a sentença em sua totalidade, que evidencia a equivalência entre dois termos; já a metáfora é uma afirmação de algo no outro. Quando Quintana escreve no poema "Paz: os caminhos estão descansando" (QUINTANA, 2009, p. 556), ele não compara a "Paz" a "caminhos" ou ao verbo "descansar"; há, internamente, a certeza da imagem criada, pois os valores semânticos se complementam. Ao estabelecer analogia entre um termo e outro, cria-se uma tensão, pois a metáfora transfere o conceito dos termos por meio da fusão entre os significados; algo é sua própria significação **(Paz)**, mas, mais além, é também o termo com seu sentido deslocado **(caminhos, descansando)**, o objeto é em si e também o outro, não tal qual outro, nem parece o outro; ele é a união de duas unidades que não perdem sua individualidade e, juntas, trocam significados, gerando outro maior, a imagem.

O vocábulo "caminho" reporta a lugar de travessia que, em geral, se almeja chegar a um destino. A distância a ser percorrida em determinado momento pode obrigar o caminhante a escolher a direção, uma vez que o seu objetivo é chegar a algum lugar; todavia, a frase, que possui sonoridade sibilar, por causa do **z** e da repetição do **s**, apresenta um tom tumular, como um epitáfio, reforçado pela forma nominal do verbo descansar. Dessa forma, há, por meio da antítese dos dois movimentos contrários – "caminho" e "descansar" – a transferência de sentido, pois, ao personificar "caminho", o verbo que está caracterizado por sua ação contínua amplifica o sentido, que não é mais de um lugar de trânsito, mas de reflexão e de repouso ininterrupto. O espaço que, em geral, é de busca, torna-se símbolo da "Paz", contrariamente ao seu significado denotativo. Quando cessam os caminhos é que a "Paz" se concretiza, e esses só são totalmente ininterruptos se deixar-se de caminhar permanentemente. "Caminho", por essa interpretação, presentifica a vida, que é o movimento de ir, mas nesse momento ela está descansando, isto é, deitada pela permanência da morte.

O verbo de ligação denota o caráter incisivo da metáfora, o que não ocorre com o símile ou com a comparação, que são mediados por conjunção comparativa, pois a comparação analisa de modo direto a relação de objetos; o símile, de natureza mediana, faz uma referência mais sutil entre termos distintos; e a metáfora cria uma imagem completa do símbolo; porque não os difere, ela desloca o atributo da palavra e os

agrega. As palavras e seus conceitos referenciais coexistem com a nova acepção metafórica, porém, para além da comparação, há uma afirmação latente na metáfora: por isso o objeto é em si e é também no outro. Não há comparação ou equivalência, mas sim um estado de um no outro. Ao analisar a imagem criada por Quintana em "os caminhos **estão** descansando", percebe-se que descansar não é atributo de caminho, mas sim o próprio caminho; o verbo de ligação afirma esse estado de ser, visto que os aproxima, selando a unidade da imagem.

Capítulo 3
A PALAVRA PENSAMENTO: METÁFORA

Este capítulo, primeiramente, exporá o objeto de pesquisa – o livro *A vaca e o hipogrifo*, de Mario Quintana – destacando três poemas para estudo, detalhando sobre o contato do poeta com a poesia por meio do olhar, a tradução da poesia em signo linguístico e a sua transmutação em metáfora.

3.1 Imagem: a poética do olhar

Mario Quintana surge no panorama da poesia brasileira em 1940, com a publicação de *A Rua dos Cataventos*, no final da segunda geração modernista, início da terceira (1945). Desde então, o poeta tem por meta uma estética clara e lacônica, pois, para ele, era preciso "cortar, cortar sempre, meu único processo. E qualquer dia desses publico mais uma edição de minhas obras com a indicação seguinte: NOVA EDIÇÃO, CORRETA E DIMINUTA." (QUINTANA, 2009, p. 32). Essa é uma qualidade literária que, segundo Armindo Trevisan, em *Mario Quintana desconhecido*, é um tanto desvalorizada no meio acadêmico: ele fazia o difícil parecer fácil.

O livro selecionado para análise, *A vaca e o hipogrifo*, publicado em 1977, é o 14º título de Mario Quintana, se contados os livros infantis, e não foge à regra do seu projeto estético, visto que reúne 302 textos escritos para o jornal. Mery Weiss, editora e amiga, foi quem elaborou o livro, e a quem o autor o dedica, segundo Tânia Franco Carvalhal, que assina o prefácio e a organização da 3ª edição. Ela informa que a seleção dos poemas e das crônicas ou pequenas histórias foi executada a partir da oportunidade do assunto; assuntos cotidianos abordados pela ótica fantástica do poeta. Assim como o título, o livro mescla o que Tânia Carvalhal define como exploração do "enigmático, que associado ao banal, cria um conjunto insólito e inusitado" (CARVALHAL, 2006, p. 15), no qual um animal comum à nossa sociedade compartilha o espaço com outro, mítico, fabuloso.

Ela chama a atenção para o fato de que o poeta nomeia outros livros com metáforas, como *Sapato florido*, *Esconderijo do tempo* e *Porta giratória*, condensando no título a força expressiva do livro e, assim, anunciando a que deve o leitor estar aberto: ao reino imponderável e fantástico da poesia. O livro em análise é uma edição comemorativa do centenário do poeta elaborada pela editora Globo. A foto na capa é assinada por Isabel Carballo, e remete ao ambiente de parque de diversão, pois destaca o carrossel, brinquedo infantil utilizado geralmente nesse ambiente. A imagem da capa é uma alusão ao animal de

referência, o cavalo, recriada respeitando-se todos os pontos primordiais de referência, para que as pessoas tivessem contato com a imagem do animal percebessem rapidamente a relação.

O cavalo de brinquedo simula o movimento e a constituição corporal, em menor proporção, do cavalo original; entretanto, há algo que não precisa ser explicado a quem o utiliza e que está implícito nas representações que simulam os objetos reais. Esse fator faz com que não seja preciso fidelidade ao objeto, pois ele não é uma cópia; não há intenção de cópia, mas de representação, e é necessária a cooperação de quem tem contato com o simulacro. Está presente nessa relação o pacto interno com a imaginação, que faz com que não seja necessário explicar – às crianças, principalmente – que aquilo não é um cavalo real; não se deve explicar nada que solicite o recurso imaginativo, elas sabem do pacto de irrealidade e de criação a que chamamos de imaginação.

Nesse mundo, a realidade é inventada, por isso, o extraordinário é comum, e o fantástico, banal. Se "um menininho sonhou que havia encontrado uma moeda de ouro no fundo do poço" e o pai o questionou porque não a entregara, com um terrível gesto de juntar a sobrancelha, "o menininho, então, no outro dia, inventou um novo sonho: que havia perdido uma moeda de ouro no fundo poço...". O pai, agora, sem fazer qualquer gesto, para o alívio do menininho, procurou a moeda e afogou-se (QUINTANA, 2006, p. 162). "A moeda", para a imaginação infantil, é o objeto que simboliza a descoberta de algo de difícil acesso; por isso, deseja compartilhar com o pai a magia desse momento, mas o adulto se esqueceu de como se sonha; talvez por isso os adultos que excedam essa regra sejam reconhecidos como adultos-meninos, do mesmo modo como Quintana também era designado por alguns críticos. O adulto padrão preocupa-se com o valor da moeda, que era de ouro, e busca possuí-la, afogando-se e perdendo o que de fato importava: a descoberta. O desejo de posse não permite que o pai-adulto identifique o valor real do acontecimento, porque já havia perdido há muito a capacidade de imaginar.

O título do livro em análise sintetiza os escritos do poeta e convida o leitor a aceitar o irreal (imaginação), que inaugura uma nova realidade, ou talvez uma nova visão sobre o que conhecemos por realidade. Essa imaginação poderá ser atingida pelo acesso do leitor às imagens poéticas. Assim, a imagem da vaca e do hipogrifo demonstra a familiaridade do poema com o mundo imaginário e ao como ele é cotidiano. O carrossel da capa do livro é criado a partir do pacto com esse mundo em que não é preciso explicar a representação. Tanto a capa do livro quanto o título realizam-se por meio da representação metafórica da sua linguagem, uma pictória e outra gráfica. Aproximam-se pela similaridade da espécie na qual estão inseridos, pois todos são quadrúpedes. Porém, há uma hierarquia semântica entre eles: a

vaca está mais perto da realidade que o carrossel, e esse, mais próximo que o hipogrifo. Só que, metaforicamente, todos são imagens poéticas; em vista disso, equiparam-se em significação. A imaginação acolhe os signos igualmente.

A imagem é, desse modo, síntese dos textos que trazem em si o acordo oculto com os fenômenos usualmente denominados sobrenaturais e que, pela imaginação, tornam-se próximos, a ponto de não se distinguir o que é ilusório, visto que a poesia é imagem em ação; é quando o imponderável é a rotina massificante a que sociedade moderna está submetida.

Os textos publicados primeiramente em jornal foram organizados, como delimita a autora do prefácio, pelo assunto, como a metalinguagem em "A poesia é necessária" (p. 259), "Passarinho" (p. 251), "Ah, sim, a velha poesia" (p. 220), "Tédios" (p. 205), "Clarividência" (p. 161), "A revelação" (p. 166), "Transcendência" (p. 139), "Boi do barulho" (p. 136), "Madrigal" (p. 95), entre outros. O tema é recorrente na obra do poeta, e, no livro, são 24 poemas, ao todo. O poeta, aliás, faz crítica literária em quatro textos, e em três condena o modo estruturalista de análise; em outros três, ele tematiza Deus. O silêncio também está presente no livro – em "Silêncio" (p. 240), "O Silêncio" (p. 176), "Silêncios (p. 177), "No silêncio da noite" (p.163) – assim como a memória que, por vezes, pode surgir pela lembrança de uma canção, como em "Nostalgia", (p.129), ou quando os resquícios de lembranças são "Os hóspedes" (p. 70) de um casarão. A paisagem está inserida no livro em "Babel" (p. 183), poema que aponta uma possível viagem à cidade do Rio de Janeiro, quando critica a arquitetura moderna das cidades que não primam pelo belo, havendo somente o pensamento sobre a utilidade capital desses espaços. A prosa poética "Poça d'água" (p.186) espelha a paisagem, o céu, as tristes estrelas e os letreiros de gás neon; em "Urbanística" (p. 71), o incômodo é causado pela domesticação da paisagem natural.

O escritor, ao inserir-se na paisagem – não somente como sujeito ocupante, mas também como ser atuante – por meio da percepção analítica, ressignifica a realidade a que está inserido porque instiga a sociedade a olhar com atenção para os espaços que utiliza diariamente, de modo involuntário, em geral. A paisagem é parte importante da construção social e não ocupou, na modernidade, lugar de destaque na discussão governamental para que fosse projetada de modo a permitir que o homem urbano sinta-se parte do ambiente. O modo de vida criado a partir da revolução industrial trouxe a necessidade da objetificação do ambiente; o espaço cumpre sua função de levar e trazer pessoas para seus locais de atuação.

Michel Collot verifica que o interesse crescente pela paisagem pode ser

> [...] interpretado efetivamente como uma reação à invasão de nosso ambiente de espaços concebidos ou construídos segundo um modelo geométrico, que não leva em conta o *ponto de vista* do habitante, sendo, portanto, inabitáveis. Salvaguardar a paisagem é uma forma de reivindicar o lugar do sujeito num espaço cada vez mais objetivado e objetivante. (COLLOT, 2012, p. 13).

Mario Quintana está, de inúmeras maneiras, inserido na paisagem; em alguns poemas ou crônicas, delimita a cidade de Porto Alegre como o lugar de inspiração; em outros, seu olhar se volta para a reflexão e a análise da paisagem de uma viagem, mas, muitas vezes, a cidade escrita não está delimitada por qualquer referência de localização;está dentro do poeta. Em vista disso, verifica-se que a imagem poética ocorre a partir do contato do poeta com a paisagem.

No poema-crônica "Poças d'água", a imagem é iniciada por um incômodo urbano:

> As poças d'água na calçada esburacada – não, isto não é um protesto: é, a seu modo, uma espécie de poema, que por sinal já saiu rimando... Fosse uma reclamação, eu a publicaria no "Correio do Leitor", seção competente onde cada um exerce o direito da sua opinião privada sobre a coisa pública. As poças d'água na calçada, como eu ia dizendo, são, em meio ao tráfego congesto, o único esporte que resta ao viandante na contingência de lhes saltar por cima ou devidamente contorná-las. Há velhinhas – quem diria? – que sabem transpô-las com infinita graça, equilibrando no alto a sombrinha como a moça do arame no circo. Há graves senhores pançudos que o fazem cuidadosamente, eficientemente, com uma perfeição que justifica o seu *status*. E há também os sujeitos, nada pançudos, nada graves, antes pelo contrário, e que nos fazem lembrar os chamados "saltapocinhas" do Segundo Império. Quanto às crianças, estas adoram as poças d'água.... Nem é necessário alegar, a seu respeito, uma compulsiva comunhão com a natureza.
> Comunhão com a natureza tive-a eu, quando uma noite caí de borco ao praticar esse esporte e fui parar no pronto-socorro, de nariz quebrado. A moça otorrino que gentilmente me atendeu mostrou-se preocupada com o meu vômer, que eu não sabia o que era. Explicou-me que se tratava do osso que dividia as fossas nasais. Quanto aos outros, os da ponta do nariz, eram os ditais e, se fossem os vitimados, não tinha importância, pois acabariam acomodando-se por si mesmos.
> Como vês, leitor amigo, a vida é assim: caindo e aprendendo... E, caso me ocorram outros acidentes, acabarei enfim sabendo anatomia, matéria que faz muito tempo que não estudei nos bancos escolares.
> Mas o que me deixou mesmo mais eufórico foi ao ler no boletim clínico que toda aquela sangueira nas ventas tinha o nome de epitaxe. Epitaxe, meu Deus! Até parece uma figura da retórica...
>
> As poças d'água são um mundo mágico
> Um céu quebrado no chão
> Onde em vez das tristes estrelas
> Brilham os letreiros em gás neon. (QUINTANA, 2006, p. 186).

Logo no início, o poeta avista o incômodo: o buraco na calçada, mas justifica, não é um protesto, há seção apropriada para isso, em que a opinião privada opina sobre o fato público.

Contudo, se o buraco no meio urbano é um incômodo com consequências dramáticas, apesar das imagens singelas criadas, como é visto ao longo do texto publicado no jornal, ao divulgá-lo, o autor o torna público, caracterizando o protesto. Talvez não seja um protesto de fato, por não pautar o texto por essa intenção, mas de direito, pela situação de estar sendo divulgado em um suporte abrangente como o jornal. O eu lírico age, portanto, do âmbito privado para e sobre o público, mesmo não demonstrando uma opinião clara sobre o acontecimento.

Não se pode, todavia, interpretar o relato poético de Quintana como uma narração divulgadora de um acontecimento; há uma fina percepção sobre o fato; seu olhar ressignifica-o, cria artistas de circo, senhores de *status*, e permite às crianças o legado de comunhão com a natureza. O enlevo é quebrado com a mudança de perspectiva da imagem; o eu lírico se insere diretamente e encontra-se com a natureza de um modo duro; dessa forma, acaba aprendendo sobre si e sobre seu corpo o que não aprendeu nos bancos escolares. Ao final da prosa poética, em uma métrica diferenciada, quatro versos tornam o texto mais leve e melancólico. As poças d'água transfiguram-se em fragmento do céu: um mundo mágico em comunhão com a natureza. Comunhão, obviamente, por processo de inversão, pois a poça reflete um pedaço do céu; olha-se para baixo, mas vê-se em cima.

A poça é somente um fragmento do todo e, como parte, não mostra as tristes estrelas, ofuscadas pela proximidade dos letreiros de gás néon. O buraco é uma ruptura do concreto da calçada que permite entrever o natural; o sujeito urbano não está adaptado a essa ruptura, visto que o espaço urbano é idealizado para se compor plano, liso, organizado. O natural o desestrutura, quando insurge sobre sua força; somente as crianças sabem lidar com o caos gerado; elas não veem a natureza como obstáculo; são oportunidades de fuga do condicionamento urbano de organização lógica. A natureza resiste a essa pretensa padronização, provocando lugares que a refletem, e a cidade busca incessantemente sobrepô-la, com seu brilho artificial.

O poeta vê-se confrontado por esse conflito e, disso, apreende a sua língua, encontrando na retórica médica a euforia do aprendizado sobre si. O texto, que se aproxima do gênero crônica, de modo poético, delineia um momento da relação do eu lírico com a paisagem. Em primeiro plano, ele observa como as pessoas interagem com o meio caótico da cidade; cada uma, a seu modo, expressa suas peculiaridades; em seguida, insere-se no acontecimento. Uma poça d'água na calçada é a metáfora do rompimento com o aparente planejamento do meio urbano e com o controle do que havia primeiro, ao qual se dá o nome de primitivo: o que havia antes da interferência humana, o natural. Por meio do olhar, o poeta vive o contato com o ambiente – imagens, paisagens, objetos, cenas cotidianas, entre outras – e, através da sua

consciência perceptiva, traduz sensações compostas também pelos outros sentidos; mas há distinção entre os verbos que são denominados sinônimos: olhar e ver são ações que se aproximam em conceito, mas que se distanciam na prática.

A percepção é o exercício de sensibilidade do olhar; o sentido primário da percepção. Mas há uma distinção entre os dois verbos que, aparentemente, designam a mesma ação: ver e olhar. Sérgio Cardoso, em "O olhar viajante (do etnólogo)", demonstra que ver é uma ação superficial e passiva, enquanto o olhar é inquiridor. Ao buscar referência em Merleau-Ponty, define que "o olhar pensa; é a visão feita interrogação" (CARDOSO, 1998, p. 349), o que não pode ser entendido como um sendo continuidade do outro. Ver e olhar são formas, e não etapas da percepção; "na verdade, entre o ver e o olhar é a própria configuração do mundo que se transforma" (CARDOSO, 1998, p. 348).

Ver denota passividade e certo apagamento dos outros sentidos, que permanecem letárgicos, recebendo somente estímulos externos, sem que isso alcance alguma expressão significativa no ser. A visão não se envolve com o meio; observa imparcial, por não estar presente, atenta ao ambiente. E o olhar?

Os exemplos citados demonstram que, por vezes, a imaginação guia a criação poética; em outros, a paisagem provoca o nascimento da imagem. Todavia, é imprescindível verificar os recursos utilizados quanto à palavra para se produzir a imagem. Para Alfredo Bosi, a "imagem-no-poema já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada" (BOSI, 2000, p. 29). Do mesmo modo sintático, Octavio Paz compreende a imagem poética criada por meio de paradoxos. Maria Luiza Ramos determina à existência da imagem a necessidade da comunicação e a posição existencial da palavra – a evocação do objeto que é a caracterização existencial, pelo conteúdo formal. O poeta Quintana demonstra que a imagem é o princípio, o meio e o fim da criação poética, pois ela está no momento em que surge a poesia, nas escolhas sintáticas e na poesia realizada. Desse modo, a análise será baseada na imagem que, por esse entendimento, é o ser da poesia.

Foram selecionados três textos para exemplificar a maneira como a imagem poética é constituída pela metáfora, constatando-se, pelas escolhas lexicais e semânticas, a tensão significativa que a formula. Nos três textos selecionados, são reincidentes o gênero (prosa poética), a temática do olhar e a entonação reflexiva.

Diante de uma tarde de outono, o poeta Mario Quintana divaga sobre a paisagem da Praça da Alfândega no centro de Porto Alegre. A localização da praça privilegiava o contato, porque o poeta morou por muito tempo no Hotel Majestic, localizado na Rua dos Andradas:

uma das ruas mais antigas e tradicionais da cidade, hoje Centro Histórico. A rua se inicia logo em frente ao Rio Guaíba – ao Gasômetro – e, por isso, é chamada popularmente por Rua da Praia, estendendo-se até a Praça. Na primeira esquina, após o hotel, fica o prédio do *Jornal Correio do Povo*, onde Quintana trabalhou por anos; em frente à Praça que abriga sua estátua e a do escritor Carlos Drummond de Andrade, há o prédio onde funcionou a próspera editora Globo, seu primeiro emprego na cidade. Nesse espaço restrito, concentrava-se a elite intelectual da época.

Nesse local, o poeta escreve a prosa poética "Até que enfim", sob o clima introspectivo do outono:

> Ora, até que enfim chegou o outono, o outono de azulejo e porcelana. Olho (estou na nossa velha praça da Alfândega) a estátua eqüestre do general. Estão ambos verdes, num louvável mimetismo, contra o verde das árvores ao fundo, especialmente o daquele belíssimo guapuruvu, já cantado por Nogueira Leiria.
> Quero crer que o Leiria se foi antes que houvessem cortado um braço lateral da sua árvore, quebrando a bela simetria da copa. Espero que não tenha saído sangue dessa amputação, como aconteceu com a árvore no poema "O lenhador", de Catulo da Paixão Cearense.
> Olho, para disfarçar, os guris no tobogã. Meu sorriso interior, no entanto, fica em meio. Porque esses guris em breve vão perecer. Isto é, vão perder a infância, a inocência animal, para ganhar em troca, no mínimo, uma sonsice social. E ostentarão esse falso cinismo da adolescência, mais perdoável, aliás, que o cinismo rancoroso dos velhos.
> Mas, por enquanto, ainda estão estragando por aí os fundilhos. E que brilho nas caras de maçãs, acesas na escorregadela a jato! A tarde mira-se nos seus olhos. Repara bem no que te digo: a tarde é que se mira nos seus olhos, que se limitam a refletir as coisas, em vez de refletir sobre as coisas. Eles estão na vida como peixes n'água: sem saber. E no mesmo contínuo movimento. (QUINTANA, 2006, p. 182).

O texto inicia festejando a chegada do outono que, por ser um momento de diminuição gradativa da iluminação solar, remete ao estado reflexivo e de transição, visto que a estação intermedeia dois períodos opostos: verão e inverno. É um clima que poderia ser representado por cores opacas, como escreve o poeta; do **azulejo** e da **porcelana**, e também da baixa temperatura. Os dois objetos são produzidos a partir da argila, matéria que a isola, mantendo-a por um tempo maior que outros materiais, o que intensifica a sensação. No ambiente frio, percebe-se nitidamente a proporção do choque, ao se tocar um objeto de cerâmica. A estação de outono desacelera os movimentos expansivos praticados no verão; a necessidade de contato externo para se refrescar ou para ficar até mais tarde acordado em rodas de conversa, porque o clima permite, portanto, interioriza as relações. Há o isolamento pessoal gradativo, de acordo com a diminuição do calor. Assim como a matéria argilosa do **azulejo** e da

porcelana, que isolam a temperatura, o outono, com a imagem das árvores que despejam suas folhas pelo chão, por causa da atenuação da fotossíntese, convida ao convívio interno com os próprios pensamentos. Sentado na Praça da Alfândega, o poeta olha a paisagem e reconhece a familiaridade do espaço que ele define pelo pronome possessivo **nosso**; ele admira a estátua do **general**, que não é nomeado, visto que sua importância não é militar, é, antes, por sua cor verde, decorrente da oxidação do bronze, em contato com o tempo e a luz.

Esse fenômeno aproxima a estátua da paisagem natural, por causa da cor das **árvores ao fundo**, que se assemelham a ela. Entretanto, o **mimetismo** está **contra o verde das árvores de fundo**; assim sendo, o poeta estabelece o nível de aproximação dos dois elementos que se imitam, mas que não se fundem; são corpos diferentes. As árvores são dinâmicas, são afetadas pelos ciclos das estações, correspondem a interferências: brotam ao serem cortadas; morrem, se não receberam a quantidade de água ideal para seu crescimento; por isso, diz-se que elas têm vida. Elas, assim como o ser humano, apresentam a ação do tempo, diferentemente do bronze. A estátua é imagem do humano – o General Manuel Luis Osório foi importante figura da academia militar, visto a sua patente – contudo, a obra é imparcial, fixa, e nada a caracteriza com vida; desse modo, não há porque nomeá-la. As árvores, o natural, estão em posição de igualdade ao humano, pois lhes é atribuído nome próprio e adjetivo que as qualificam positivamente – **o belíssimo guapuruvu** galgou o mérito ainda de ser cantando **por Nogueira Leiria**, poeta rio-grandense que privilegiava temas ligados à terra.

A empatia torna dor o corte da árvore que, de tão humana, possui braço, e não galho; e, ao invés de seiva, escorre dela o **sangue** da **amputação**. O homem, com base no entendimento do seu entorno, sente em si o que deseja compreender do outro, por isso projeta sua sensação para chegar a um ponto em que seja possível descobrir a semelhança entre sistemas aparentemente diferenciados. Desse modo, se a empatia é pôr-se no lugar do outro, a humanização traz para si algo que não é possível entender por outro modo. Ao dizer que um ser que não se comunica pelos meios que utilizamos está sangrando e possui nome próprio e membros com nome igual ao dos seres humanos, retira-se dele, por projeção, o *status* de coisa que, em geral, denomina seres inanimados e que, culturalmente, não contêm valor.

A humanização é uma tentativa de valorizar o ser não humano, projetando características que sensibilizam a quem tenha contato com o texto; consequentemente, essa abordagem possibilita que o leitor ressignifique sua visão sobre o espaço em que vive e questione o modo como interage com o outro, que não é mais somente o homem. Quem for afetado pela reflexão sugerida pelo poeta expandirá sua concepção sobre a semelhança, pois reconhecerá em outros seres as sensações que o auxiliam a sentir o mundo.

Além de nome próprio, que atribui identidade à arvore, a espécie nativa é homenageada por um poeta (Nogueira Leiria) que a eterniza; assim como **Catulo da Paixão Cearense**, que escreve o poema "O Lenhador"[5], traçando o percurso de humanização, no caso, do homem que cortava as árvores, determinado como "sarvage", "bruto", "arrenegado", "fera disnaturada". O poeta maranhense inverte o processo, ao atribuir ao homem qualidades irracionais e, às árvores, sentimentos e a representação metonímica do corpo (braço, sangue, coração). Mesmo sendo prevenido por sua avó, por anos – "[...] meu fio: tem dó das árve, que as árve tem coração" – o lenhador continuou seu ofício, indiferente. Mas, após tentar derrubar o velho ipê plantado pelo avô, ele deparou-se com a aparição humana, e toda a natureza vinga-se, expulsando-o de seu conforto. Seguindo em busca de refúgio, ele cai no rio e clama a Deus por sua salvação. Somente quando jura nunca mais praticar seus atos insanos é que "um verde ingazero" estica o braço verde para salvá-lo, e ele converte-se em jardineiro, devotando às plantas todos os cuidados.

A natureza, vista pelo lenhador como objeto, revida as agressões, demonstrando sentimento e, assim, superioridade em relação a ele. As imagens, ao se sucederem, reforçam a humanização da natureza e seu instinto de sobrevivência. A relação do homem com a natureza, ou com a terra, é amparada pela relação entre mãe e filho, pois ela provê sua alimentação e seu acolhimento. Possivelmente por esse motivo, utiliza-se o símbolo feminino das deusas criadoras em várias culturas para explicar a gênese humana. Percebe-se, dessa forma, que há uma tentativa de se relacionarem em valores de igualdade; então, quando o lenhador se rende e, assim, assume suas características humanas, iguala-se a ela, ou, no caso, um pouco mais dramático, torna-se devoto dessa força que muito pouco compreende: a natureza.

Mario Quintana aproxima reinos vistos como distantes, quando conceitua a árvore de modo humanizado; contudo, para além disso, ele empresta à natureza sentimentos que são próprios, buscando, por meio da projeção, perceber melhor um ser que é totalmente outro, mas que contém algum tipo de unidade de que o ser humano suspeita; por isso, atribui-lhe qualidades que são compreensíveis à sua sensibilidade. Essa unidade é de tal forma sentida por quem a sabe que é preferível acreditar que o poeta que cantou o guapuruvu houvesse morrido, quando foi **cortado um braço lateral da sua árvore, quebrando a bela simetria da copa**, porque ele também estaria amputado ao se deparar com a agressão.

[5]O poema de Catulo da Paixão Cearense está disponível no site http://vermelho.org.br/noticia/46391-1. Todas as citações marcadas por aspas na página se referem ao texto.

No mesmo clima contemplativo e melancólico com o qual admira o poema, o poeta muda o foco para as crianças que brincam indiferentes a qualquer fato que não esteja envolvido na brincadeira daquele momento. Contudo, seu pensamento, **seu sorriso interior**, **fica ao meio**, pois ele sabe que **esses guris em breve vão perecer. Isto é, vão perder a infância, a inocência animal, para ganhar em troca, no mínimo, uma sonsice social**. Os animais, a natureza e as crianças vivem constantemente no presente; o adulto diria que isso ocorre porque nenhum deles possui consciência da sua própria condição, não pensam sobre si, reproduzem (a criança e os animais) seus instintos de satisfação. O único que olha – portanto, reflete sobre si e o entorno – é o poeta, que possui o poder de reflexionar sobre o momento e de escrevê-lo. Todavia, esse poder é condenado à melancolia e ao **cinismo rancoroso dos velhos**.

Em 1977, quando foi lançado o livro em estudo, Quintana estava com 71 anos, uma idade considerada avançada. Já não era mais jovem, de acordo com o consenso social; assim sendo, soa um tanto sarcástica essa afirmação, demonstrando uma autoanálise aguda e dura não somente do efeito do tempo sobre sua personalidade, mas também mostrando como ele vive aquele momento de modo reflexivo, melancólico e analítico, enquanto as crianças, alheias a tudo, estão livres para viverem o presente. Ambos, no mesmo ambiente, experienciam de forma distinta o instante. Claro que a idade é uma questão determinante para que isso ocorra, porém, caso algum problema neurológico impossibilite que a mente reflita sobre a condição humana no mundo, a idade não influenciará esse processo reflexivo. A idade possibilita o tempo necessário para o amadurecimento da consciência, quando essa, saudável biologicamente, é estimulada para que a pessoa pense sobre si como sujeito social.

A cena destaca a virtude infantil, mas concebida pela visão de um idoso que olha para a praça, para a estátua e as árvores, para **os guris** e para si, vislumbrando o futuro e o passado; ele, quando criança, estava livre da obrigação de refletir sobre o que o circundava e andava **estragando por aí os fundilhos**, exibindo, sem vergonha, intenso **brilho nas caras de maçãs**. Nesse tempo, a tarde mirava-se em seus olhos, e eles refletiam as coisas, e não sobre as coisas. Metaforicamente, o poeta mira-se nos olhos das crianças e vê o quanto é aprisionado por seus pensamentos; concomitantemente, há uma digressão do tempo para o futuro das crianças, que será de alguém que ostenta o **cinismo rancoroso** da consciência. Todos os componentes do momento poético, de modo diferente, estão **no mesmo contínuo movimento** do tempo, cada um com o grau de percepção que lhe é próprio; porém, a felicidade é privilégio daqueles que **estão na vida como peixes n'água: sem saber**, pois vivem sem expectativas o eterno agora.

A expectativa é a sensação deflagrada pelo título, expressão de alívio pela chegada de algo há muito aguardado: **Até que enfim**. É possível imaginar, logo após as reticências, dado que a frase não está concluída, e o seu entendimento, separado do texto, está disperso; poderia também ser aplicada a interjeição, que traria o imediatismo do desejo sobre o ocorrido. Como o texto é escrito na primeira pessoa do singular, o olhar íntimo e pessoal percorre em ritmo ralentado a confissão dos pensamentos. A estação de outono, vista como o tempo de transição entre dois climas opostos, é, claramente, o tempo de declarar o que é oculto, a contemplação sobre os próprios sentimentos[6]. Esse estado de profundo desamparo; diante da fatalidade do tempo, é entoado pela repetição dos verbos de ação **cantar**, **quebrar**, **ir**, **ganhar**¸ entre outros, no momento de cada reflexão. O verbo cantar, na forma de particípio, demonstra que a ação fora finalizada: **[...] belíssimo guapuruvu, já cantado por Nogueira Leiria**, enquanto o verbo quebrar indica ação contínua, visto que está **[...] quebrando a bela simetria da copa**. Compreende-se, por isso, que a homenagem à árvore ocorreu e foi finalizada; entretanto, a agressão sofrida por ela constitui um estado de continuidade, porque sempre será vista a irregularidade da sua simetria, ou seja, a ação será rememorada todas as vezes em que houver o contato visual.

A atuação do verbo ir está no presente e salienta o momento em que ocorre a reflexão: **porque esses guris em breve vão perecer** / **Isto é, vão perder a infância [...]**; entretanto, como está interligada a verbos que estão no infinitivo, a ocorrência torna-se futura. O adjetivo (breve) confirma a intenção; contudo, a segunda frase não o possui, e mesmo assim denota que o fato ainda ocorrerá. Já o verbo de estado **estão** (**estou**) e outros de ação, **olho**, **quero**, **digo**, **chegar**, aproximam o tempo para o presente, e o leitor, da fala do poeta: **Repara bem no que te digo [...]**. Interessante que o texto estabiliza o movimento do tempo; a cada leitura, o instante é revivido também no presente; ele solidifica-se na imagem, porque está sempre ocorrendo no momento em que a escrita se fez existente. O tempo delimita a distância do acontecimento, e cada verbo define o momento; por exemplo, quando se afirma que o guapuruvu já havia sido **cantado**, o fato já estava concluído; assim, a ocasião não está mais ao alcance da visão, somente da memória; ela serve como argumento para aquela circunstância. Agora, o pensamento desenvolvido situa-se naquele momento ocorrido; a reflexão paira sobre a imagem e sobre os sentimentos suscitados.

Pode-se inferir igualmente, sobre o tempo, o modo como cada personagem o personifica. As crianças são, na ocasião, presente, porque vivem nesse tempo; e o futuro, visto

[6] O termo sentimento é compreendido como reação involuntária e individual a algo que toca a sensibilidade.

que têm uma longa transformação para viverem; os poetas citados são o passado, e o que escreve, através da sua idade, figura a madureza da vida que será o futuro das crianças que contempla. As crianças também são o seu passado, o que causa nele nostalgia e melancolia. Ele mira-se nos olhos das crianças e vê-se refletido neles.

Os olhos, das crianças e do poeta, metaforizam o tempo – passado e futuro – e vivem no presente a confluência temporal. Ambos estão espelhados nos olhos e no tempo. O olhar contemplativo do passado (do poeta) mira-se no futuro (das crianças) e compadece de si mesmo pela triste atuação do tempo. Ele já não é mais como aqueles seres que mais se aproximam dos animais, pela urgência de seus pensamentos instantâneos. Seus olhos de pensar não lhe dão sossego, pois carregam em si o tempo vivido; todas as vivências pesam-lhe a memória, e não mais consegue estar ausente de si. O tempo castigara-lhe a antiga **cara de maçã**; mas não são suas rugas que pesam, nem seus pensamentos e sua consciência que sobrecarregam a existência, e sim a consciência de saber-se cínico e rancoroso.

A extensão do sentimento é percebida pela personalidade de cada palavra; a palavra **cinismo** arrasta, na repetição da vogal, a intensidade sonora de sua expressão – a pronúncia é entre dentes, e o tom é de uma revolta comedida – assim como a vogal "**o**", em **rancoroso**, fecha a pronúncia e alonga a sensação ruim e deprimente que a palavra provoca. O ritmo lento e pensativo é cadenciado pela repetição das palavras **guris**, **cinismo**, **olhos**, **refletir** etc. na mesma frase, no mesmo parágrafo ou em outra parte do texto. Não há uma regra rígida; o ritmo obedece à sensação de lenta formulação do pensamento; percebe-se que há uma pausa a cada parágrafo, como se o escritor respirasse profundamente para, então, prosseguir em seu diálogo interno. O som é arredondado pela reiteração da vogal **"o"**, e estacado pela incidência da consoante "**t**". A sonoridade da palavra, ou melhor, a personalidade expressa por sua carga semântica e sonora auxiliam na compreensão da imagem que a prosa poética apresenta; seu corpo demonstra a progressão ruminante do olhar sobre a paisagem.

O olhar é fator determinante quando a paisagem[7] é agente do texto. Cardoso delimita que ver e olhar são ações díspares, e não complementares. A seu ver, no universo do olhar, a configuração de mundo é outra, e vidente e o visível fundem-se, enquanto que o ato de ver implica total exterioridade. O poeta cita esse modo perceptivo de contato e mostra que está presente, inteiramente perceptivo ao local, como o verbo que usa para a afirmação: **olho a estátua**, **olho para disfarçar**. Como está no presente do indicativo, a ação fixa a atenção no tempo imediato, e os eventos ocorrem simultaneamente; não há evocação da memória, e a

[7] Paisagem é referida no texto como parte espacial identificada pelo olhar, localidade vista.

imagem está em movimento. Imerso no acontecimento (a paisagem animada), ele vivencia o estado de cada elemento que compõe o espaço.

O olhar, porém, não é um ato passivo; de acordo com Collot, "a paisagem percebida é [...] construída e simbólica" (COLLOT, 2012, p. 11). Por esse entendimento, compreende-se que a paisagem se realiza a partir da experiência do sujeito, o que impossibilita a dissociação entre um e outro. O poeta, sujeito lírico, metaforiza sua percepção da Praça da Alfândega e traz ao texto todas as sensações provocadas, tocando sentimentos impressos: a melancolia do clima de outono, a perceptível desaprovação quanto à maneira como a natureza é transformada em coisa, o ar nostálgico com que observa as crianças e a consequente irritação que causa a imaginação de seu crescimento. Como essa interação é embasada pelo que Collot denomina por "ponto de vista", manifestação egocêntrica do entendimento do lugar[8], a relação entre o sujeito e o meio dá-se pela subjetividade, e o fato em si importa pelas provocações oriundas da experiência.

Em vista disso, a veracidade da existência do **guapuruvu**, ou de qualquer outro componente do poema, não é questão relevante. A unicidade entre poeta e paisagem é vivenciada por meio das sensações, mas, sobretudo, dos sentimentos despertos, o que não tem relação com o conceito de verdade. A experiência vem a ser poema em decorrência da percepção subjetiva; sua construção está amparada por um viés metafórico, simbólico; logo, o olhar do poeta sobre o ambiente e sobre as peculiaridades delimitativas do lugar é mera referência espacial. A existência da Praça possibilita ao leitor a correspondência rápida com o espaço, facilitando a criação da imagem. Contudo, em situação inversa, em que não houvesse representação viável da paisagem, como quando imaginada a partir das sensações do autor, o leitor presentifica o local na mente, uma vez que entra em contato com a relação entre o poeta e a paisagem.

O olho é a porta pela qual se permite a comunicação, a conexão com tudo o que é externo ao próprio ser. Entre todos os sentidos, a visão é aquela que se expressa e que estabelece diálogo entre os seres. O tato depende da proximidade para se manifestar, e os outros são canais receptivos. O olhar está interligado diretamente ao sentimento; quando esse vem à tona, a mente regula a intensidade do que se pretende manifestar; mas, antes, o sentimento evidencia-se no olho. Entre o sentimento e o olhar não há espaço suficiente para que a mente os repreenda e modele-os; pode ser por isso que se diz que os "olhos são o

[8] As denominações paisagem, espaço, ambiente e lugar designam, neste trabalho, o mesmo objeto. É sabido que há distinção teórica entre cada vocábulo, mas, como o foco do trabalho é a relação entre sujeito e meio, compreende-se desnecessária tal abordagem.

espelho da alma", porque eles são livres da censura da mente, que é onde são incorporadas todas as regras sociais, todas as coerções impostas para regulamentar a expressão individual.

O olho capta e transmite sentimento, espelhando o contato íntimo. O poeta e as crianças refletem-se no olhar; ele afirma duas vezes no texto essa ação, e demonstra a importância do ato ao afirmar que **a tarde mira-se nos seus olhos**. A constituição física do olho, revestido por uma membrana aquosa e translúcida, possibilita que a imagem seja vista, refletida em si mesma. Desse modo, o que é visto, a imagem decodificada pelo cérebro, não é só um conjunto de informações de tamanhos e cores que constituem a proporção das imagens e que possibilitam que se possa ter a noção de distância, gerenciando a localização do corpo em relação aos objetos de interação, mas é também o local no qual a própria imagem **mira-se**.

Há, de algum modo, um intenso incômodo no olhar no "Conto do Tresloucado", no qual o poeta revela a perturbação oculta nos olhos dos retratos:

> Não adiantava colocar os retratos contra a parede para que não vissem nada.... Que ficariam eles a imaginar? Na certa, o pior possível, como de costume.
> Vai daí, então, ele furou os olhos dos retratos. Ele furou cuidadosamente os olhos de todos os retratos. Pronto! Agora, ninguém mais para espionar os seus mínimos atos...
> Um suspiro.
> E desistiu, mais uma vez, do "tresloucado gesto". (QUINTANA, 2006, p. 241).

São os olhos de julgamento que imaginam **o pior possível**; a solução para a paz da consciência é furar **cuidadosamente os olhos de todos os retratos**. E, agora, o alívio de não mais se sentir espionado **em seus mínimos atos**. Em um momento de pausa, suspira, retornando à realidade, pois desiste do seu gesto **tresloucado**. O ato qualificado como momento de falta de juízo, praticado por alguém desvairado, louco, é exatamente o instante da realização imaginária da interrupção da razão, em que **ele** se permitiria extrapolar a subordinação ao juízo, fugindo do paradigma de ser o homem um ser predominantemente racional, e que, por isso, encaixa-se em padrões coletivos de compreensão. Os conceitos coletivos padronizam valores, desejos, necessidades e subtraem a individualidade de quem nela está incorporado. Um bom exemplo desse processo de mecanização das ações humanas são as fábricas. Pode-se começar a analisar os aspectos que corroboram esse entendimento interpretando a utilização de uniformes para o trabalho; logo, o funcionário pode atentar para o fato de que participa de algo maior, assim como algumas ordens religiosas, cujos membros se cumprimentam com uma saudação de reconhecimento. Contudo, ao padronizar uma vestimenta ou saudação, suprime-se a espontaneidade – a vontade que rege a ação – que concede a construção da individualidade. Em um local onde há um objetivo maior que o

próprio ser, todos se tornam um, em benefício, principalmente, da pessoa que coordena ou que manipula o meio, no caso citado, do trabalho e/ou religioso. Nesses espaços de comprometimento coletivo, também impera a vigília constante, em prol, como anunciado, da unidade do grupo, ou seja, todos precisam se resguardar das peculiaridades que os diferenciam do outro; naturalmente, o outro não age do mesmo modo que o vigilante, portanto, é preciso vigiar-lhe até os pensamentos. Essa crença propicia a manutenção da desconfiança entre todos e, assim, deflagra uma guerra não declarada, em que um é responsável pelo "cuidado" de atitudes fora da norma que o outro eventualmente pratique, e o movimento torna-se infinito.

Fugir desse padrão psicológico acarretaria na exclusão do ser que pretensamente almeja não ser mais espionado **em seus mínimos atos**. O suspiro é carregado de resignação e tristeza; resignação porque ele não sabe o que existe fora do círculo de convivência compulsória com a coletividade, pois, sempre que se soube consciente de sua existência, participou de algo, foi parte de alguma situação (festas comemorativas, familiares, escola, entre outros), sem ao menos saber se desejava contribuir para a continuidade daqueles movimentos sociais. Como é um ser social, está condenado a estar em sociedade, obedecendo a seus rituais que, de tão naturalizados no consenso, não permitem abertura para que se faça algo diferente desses pactos de interação coletiva. Ele pode até **furar os olhos dos retratos**, todavia, estará sozinho. Os loucos, realmente escapam às normas impostas a todos; dormem em locais públicos, comem quando querem ou podem, mas não adentram aonde há uma proteção pessoal, como a casa de alguém; lá só entra quem corresponde às expectativas do morador, e os "mendigos", em geral, não estão à altura. A liberdade, em vista disso, tem o preço da solidão; quem não está de acordo com os parâmetros da racionalidade vive à margem da sensação de pertencimento a essa sociedade; ele torna-se universo paralelo que não está em meio a, mas à parte de.

O poema em prosa, que anuncia sua aparente incoerência lógica através do título, repete palavras, indicando que o pensamento gira em torno de uma ideia fixa. Ao demarcar continuamente os termos **olhos** e **retratos**, fica exposta a visão fixa e persistente que o pensamento imagina: semelhantemente, são estáticos os olhos dos retratos. A reincidência temática propicia o ambiente de devaneio, em que a imaginação é invertida. Diretamente, os **retratos** é que **ficariam a imaginar os mínimos atos** do personagem; todavia, é ele quem imagina o que os retratos pensam dele: **o pior possível, como de costume**. Em sua mente, ele articula a vingança que solucionaria seu problema e executa **cuidadosamente**, regozija-se; **agora ninguém mais para espionar os seus mínimos atos...** Mas a catarse gerada por sua

ação extrema dura os segundos de um **suspiro**. Logo a frustração por constatar que **mais uma vez** realizou-se pela imaginação toma conta da sua consciência. O desejo de furar os olhos resulta em pura imaginação.

No primeiro parágrafo, a fala é impessoal; tanto pode ser o personagem iniciando sua reflexão quanto o narrador introduzindo o fato contado. A segunda e as demais frases são coordenadas pelo narrador. Em vista disso, pode-se concluir que louco e desvairado é o personagem que almeja livrar-se dos **olhos** que tanto o incomodam. O título corrobora essa ideia, dado que o **conto** é **do tresloucado**: sobre o sem juízo. Contudo, é possível compreender que as referências em terceira pessoa do singular sejam formuladas pela consciência autônoma do próprio personagem. Por estar à parte, ela o acompanha em cada ação; por esse entendimento, de que quem o persegue é a própria consciência, que estaria manifesta nos **olhos dos retratos**. Ela poderia ser consequência das regras sociais que carrega como valores morais; por fugir dessas normas, ele estaria enquadrado entre os loucos, ou a distância entre a voz narrativa e o personagem seria um sintoma de perturbação psíquica, o que confirmaria o adjetivo do título e o do final do texto. A imaginação poderia ser interpretada como delírio e alucinação; o sentimento de perseguição, como alteração da coerência do pensamento; e a reprodução consecutiva da imagem **(e desistiu, mais uma vez, do "tresloucado gesto")**, como paranoia.

Esses indícios abrangem os sintomas da esquizofrenia, principalmente a impressão de ser perseguido, questão central do texto. O esquizofrênico tem certeza de que é seguido por pessoas e julgamentos; ele crê que não tem a posse do seu pensamento, e este pode ser lido, roubado ou incutido por terceiros. O doente perde a capacidade de perceber alucinações sensoriais pelas quais é acometido, e vive-as profundamente. Talvez o personagem tenha de fato furado os **olhos dos retratos** novamente, sem constatar, posto que não tem a capacidade de separar a realidade da ilusão. Sendo um conto de (e sobre) alguém que foge da realidade (tresloucado), não há, também, da parte de quem lê, como distinguir os dois contextos. A imagem é instável, e as possibilidades interpretativas não se encerram na dicotomia realidade e ilusão, visto que elas estão imbricadas, de modo que a ilusão é real, é poesia, e a realidade é ilusória.

Certamente, há uma crítica sutil aos absurdos da vida, como os vários tipos de violências, por exemplo, naturalizados pela repetição de sua ocorrência. A imaginação, ao contrário do que se possa acreditar, é a criação de outra realidade, e não a fuga. O que difere o poeta do esquizofrênico é que um está ciente desse poder, e o outro é refém dele. O vate criador opta por viver em estado de poesia – que não é sinônimo de alienação – e, em seu

encantamento, cabe a noção da crueza de viver, mas ele sabe do seu poder criativo e da capacidade de viver ao mesmo tempo uma outra realidade: a criada por ele. À vista disso, o poeta está em dois mundos, o que é obrigado e o que elege como lugar ideal, onde não há limites para a criação. A poesia é a realidade constituída pela imaginação, e essa contravenção da ordem racional constitui o estado poético, pois "[...] esse tão badalado realismo fantástico existiu sempre: é a poesia" (QUINTANA, 2006, p. 195). Relacionar-se com a ilusão (imaginação) de modo criativo e torná-la realidade (**realismo fantástico**) é uma alteração da dinâmica do pensamento, ou seja, uma esquizofrenia literária. Permitir que o fantástico poético se personifique em textos, discussões (acadêmicas ou não), e tratá-lo como realidade (mesmo que imaginária) amplia o entendimento sobre a relação antagônica entre realidade e ilusão e, consequentemente, aproxima suas fronteiras. A literatura é a arte da palavra, mas da palavra-imagem, fantástica, esquizofrênica, tresloucada.

Os olhos tematizam, similarmente, o poema em prosa "Carrossel", que inspirou o projeto gráfico da capa do livro em análise. No texto, o poeta divaga sobre a impressão causada pela **luz da verdade e da beleza**, e como ela ameaça ao homem comum e às tribos primitivas:

> A coisa mais impressionante que existe são os olhos dos cavalos de carrossel, olhos que parecem estar gritando "avante!" – enquanto eles, nos altibaixos do galope, jamais podem sair do mesmo círculo.
> Deviam ser assim, igualmente estranhos, os olhos dos primeiros poetas que apareceram entre os homens porque olhavam através deles e para além deles. Já ouvi dizer que as tribos primitivas vazavam os olhos dos poetas.... Também deviam ser assim os olhos dos Profetas porque a sua luz não era deste mundo. E aos homens assustava-os a beleza e a verdade.
> Ah, meus pobres cavalinhos de pau que acabo de encontrar parados no parque deserto... será que fiz um comício? Não há de ser nada.... Em todo caso, do modo como falei, dir-se-ia que a beleza e a verdade são as duas faces da mesma moeda. Nada disso: elas são a mesma moeda. Tanto assim que, quando o sábio joga cara ou coroa, encontra a beleza e, quando o poeta joga cara ou coroa, encontra a verdade. (QUINTANA, 2006, p. 79).

O poeta inicia sua escrita autorreflexiva evidenciando o impacto que **os olhos dos cavalos de carrossel** causam nele; são olhos que gritam **"avante!"**. Mas eles, apesar da solicitação afirmativa, **jamais podem sair do mesmo círculo**. Os **olhos** apontam para o **além**, assim como os olhos dos poetas e dos profetas. Pode-se admitir, a partir disso, que essa similaridade, por analogia, unifica metaforicamente duas personalidades, dado que seus olhos compartilham da mesma luz e estranheza. Eles unem-se em um só: são o vate, indivíduo que

prevê acontecimentos, que antecipa a compreensão e que, igualmente, cria poesia. Esse substantivo de dois gêneros forma o terceiro, o ser andrógino que reúne a dualidade intrínseca ao texto. Assim como poeta e profeta são um, também o são a beleza e a verdade; o jogo exposto não é cara ou coroa, mas cara-coroa. O único elemento à parte é o homem que conserva rituais primitivos que intimidam os iluminados. Esses se assustam com a beleza e com a verdade emanada. Não obstante, a animalidade é atributo humano que coabita no homem e nos atributos próprios do vate.

Por um momento, o poeta pausa a linearidade do pensamento e questiona-se sobre se não delongou em demasia o assunto; contudo, verifica-se que os **pobres cavalinhos de pau** – que respondem indiretamente à conversa – são a personificação do outro no diálogo interno estabelecido. Ele comunica-se com a própria consciência e conclui que a **verdade** e a **beleza** não são **duas faces da mesma moeda**, **elas são a mesma moeda**. O simbolismo do cavalo, em ser espelhamento do próprio poeta, não está amparado no fato de o animal ser inanimado, irracional ou inconsciente, mas porque seus olhos são **impressionante**(s) como **os olhos dos primeiros poetas**, e **igualmente estranhos**. A conversa interior ampara-se em uma imagem que tem em si qualidades que são as mesmas de quem o analisa, ou seja, do poeta. Os olhos refletem-se em espelhamento e, tanto um quanto o outro, estão presos no mesmo **círculo**. O cavalo está irremediavelmente fixo no carrossel, e o poeta, entre seus pensamentos.

A interlocução interna, a princípio, jorra, pautando a sensação do contato com os **olhos dos cavalos de carrossel**; a vírgula só aparecerá no meio da segunda frase; em seguida, há uma gradação no tom, denotando euforia, pontuada pela exclamação. Após o travessão, a fala é mais pausada, pois é atestada a irremediável posição estática do cavalo. O segundo parágrafo surge lento e aumenta a dinâmica da observação, até o ponto final. Na próxima frase, o poeta insere-se no texto: **ouvi dizer**, que o torna mais íntimo e próximo; as orações ajustam-se, um pouco mais curtas, e parece que cada dizer encontra eco dentro do falante, que quase sussurra nas reticências. No terceiro parágrafo, nota-se que estava divagando, e interroga-se sobre se está se excedendo, mas logo responde que não é nada para se preocupar. Nesse momento, ele se vê separado **no parque deserto** da sua investigação privada, mas **não há de ser nada**, apontam as reticências: este é o seu lugar de estar, a morada da sua escrita. Em seguida, o discurso volta a si, e há pausa para a reflexão por meio das vírgulas do início da frase; ele introduz o verbo dizer utilizando o pronome oblíquo, o que caracteriza o fenômeno da mesóclise, evidenciando certa erudição que, via de regra, não faz parte da poesia de Quintana. Ao final, ele usa um possível argumento para estabelecer sua opinião;

posteriormente, totaliza o entendimento que propôs, exemplificando a correspondência entre poeta e sábio, e entre beleza e verdade.

Essas duas qualidades assustam os homens com sua luz; quanto mais primitiva for a percepção deles, maior será a agressão ao elemento que ameaça a inconsciência humana: a luz da verdade e da beleza contida nos olhos dos poetas-profetas. Sendo a beleza e a verdade a mesma moeda, do mesmo modo o são o sábio (profeta) e o poeta. Compreende-se, desse modo, o conflito entre a clareza e a obscuridade, entre a consciência e a inconsciência. Em vista disso, constata-se que a ameaça é mútua, porque a inconsciência e a escuridão não são territórios vagos que suplicam por ocupação, mas espaços bem estabelecidos em suas próprias crenças. Também é comum verificar a soberba do discurso da consciência que se pretende salvadora dos incautos e dos perdidos.

Os homens e os poetas convivem nos mesmos espaço e tempo; contudo, relacionam-se de modo distinto. Os poetas olham além, através dos homens que vivem no primeiro plano da existência, contentando-se com a concepção de que a matéria é o início, o meio e o fim da sua vida. O poeta-sábio traz aos homens dois conceitos existenciais: um é a beleza; além da discussão em torno dos fundamentos estéticos que procuram delimitar seus parâmetros, provoca sensações que abrangem tanto os sentimentos quanto as impressões sensoriais, causando o deslocamento do homem de si mesmo. O contato com a beleza artística o incomoda a ponto de ele calar a mente que busca localizar, medir e julgar tudo com o que temos contato e permitir-se comunicar através dos canais perceptivos. A beleza da arte obriga o homem a transcender a comunicação primitiva e a animalidade racional, para captar o êxtase perceptivo. A outra questão existencial é a verdade, temática longamente discutida pelos filósofos e que enseja a ideia de unidade, visto que seu alcance encerraria todas as dúvidas. Todavia, as considerações acerca da verdade fazem com que o indivíduo infira suas próprias questões internas e formule entendimento sobre as ideias que negocia: compra, vende e troca, desde que se iniciou com o mundo e que não se deu conta até então. Ou seja, a verdade é um conceito particular, uma provocação ao entendimento das crenças e dos valores carregados pelo ser; pensar sobre ela é conhecer-se pela ótica autoanalítica.

Os olhos dos poetas-profetas impressionam e assustam, porque revelam ao homem que ele é além do que aquilo que o constitui sujeito social: aquele que apenas exerce funções, pois possui crenças, valores e questionamentos que se ocultam no automatismo cotidiano. São demandas íntimas que somente dizem respeito a ele; do mesmo modo é a escrita autoanalítica e circular do texto. A repetição das palavras – olhos (e os termos que fazem referência a ela), poetas, profetas, que redunda em sábios, beleza e verdade – indica o movimento de retorno do

pensamento a um só motivo: a autorreflexão. As palavras alongam-se: **parecem**, **podem**, **deviam**, **apareceram**, **olhavam**, expressando a distensão e o encadeamento desse processo de voltar-se para si. As ponderações não terminam com o texto, elas continuam a reverberar nos conceitos de beleza e de verdade, que fomentam a busca incessante do homem por si mesmo.

Nos três poemas analisados, é possível averiguar a metáfora do olhar, que exibe a imagem poética que cada texto denota. No primeiro, está presente a força do tempo, do reflexo e do espelhamento; no segundo, há a metáfora da vigília, perpetrada pelas normas sociais que cerceiam a expressão individual; no terceiro, a consciência existencial. Olhando de modo abrangente os textos, o olhar simboliza a consciência poética, a humanização, a loucura (reação contra a padronização da atitude individual), conceitos existenciais (beleza e verdade). Essas metáforas demonstram a imagem poética do eu lírico que vagueia por entre paisagens oníricas, imaginárias e fantásticas, subjetivando a visão que está sempre além da realidade. O sujeito poeta divaga por paisagens, trazendo à luz o que não se percebe pela visão moderna, viciada na vivência fragmentada pelo cronômetro e por suas urgências sucessivas. Há, nessa imagem, a sutil resistência à servidão contemporânea, que está naturalizada a ponto de o servidor reforçar constantemente em seu discurso o irremediável dos acontecimentos, o que talvez ele classifique como destino. O olhar do poeta é a metáfora da consciência de que está na poesia, ou nas outras artes, o lugar de questionamento do homem pelo próprio homem. A poesia é, desse modo, a "metarreflexão": o debate do homem consigo mesmo sobre seus desejos, seus objetivos, suas crenças e suas dúvidas. Diante dessas considerações, é possível que a poesia salve o homem de si mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A palavra poética é síntese do olhar perceptivo e sensível do poeta, nascida do seu contato com a imagem. Ela carrega semanticamente a catarse do encontro dele com a poesia. Desse modo, ressignifica-a, expandindo sua expressão. Este trabalho avaliou o modo como o poeta Mario Quintana constituiu as imagens poéticas do livro *A vaca e o hipogrifo* por meio da metáfora, uma das mais importantes figuras da retórica: destacando o olhar em diferentes processos de figuração

O olhar possui várias nuances; ele possibilita a localização espacial, o conhecimento dimensional das estruturas sociais, mas, em profundidade, realiza o encontro. A paisagem na

qual o poeta está inserido é transfigurada, porque ele não somente vê, mas também olha para além dos objetos, encontrando a imagem. O cenário exterior se subjetiva, quando tocado pelo olhar poético. Nesse momento, o ser é impactado pelo fenômeno das sensações; todos os seus sentidos excitam-se em catarse e ocorre o encantamento: a paisagem é transmutada em imagem. Logo, o poeta transfere o instante para o signo. Contudo, a palavra prosaica é destituída de ânimo, e é preciso trazê-la para o âmbito polissêmico, deslocando seu significado para que seja mais sutil, conferindo-lhe emoção para, assim, torná-la imagem novamente. O olhar poético, em vista disso, é o farol que ilumina a matéria em que a realidade é construída. Quintana sabe do seu processo criativo e diz, na página 281 do livro estudado, que seus poemas em estado mais puro se expressam por associação de imagens, e não de ideias, e sua visão indireta permite que elas exsurjam em um mundo mais real, porque estão despojadas de acessórios insignificantes.

O mundo mais real ao qual o poeta se refere possui suas bases na palavra, que é signo linguístico e, em seu sentido literal, denota somente a concepção linear da significação. Para se tornar expressão poética, de natureza polissêmica, livre e inconstante, a palavra desloca seu significado, extrapolando o valor semântico, e concede ânimo à linguagem. Ela cria o outro mundo. O signo se converte em imagem poética quando despoja-se da obrigação de dizer e indica caminhos interpretativos que instiga o leitor a reviver o momento do encontro do poeta com a poesia.

Os três poemas examinados conjugam a metáfora do olhar. O primeiro figura em uma praça pública, onde diversas pessoas se relacionam. A paisagem é observada e várias questões surgem; a natureza metaforiza-se, aproxima-se do homem, porque humanizada. As crianças e o poeta encarnam o tempo (presente, passado e futuro). Todos os acontecimentos acompanhados e refletidos pelo olhar. O segundo texto mostra um ambiente onírico em que os acontecimentos diluem em maior proporção o limite entre imaginação e realidade, visto que simula uma ação que não há como inferir se ocorreu no texto ou se foi imaginada pelo personagem, pois, mesmo que haja uma frase definindo que desistiu do ato, ele é tresloucado e não percebe a diferença entre o sonho e a realidade. Os olhos do retrato simbolizam as leis e as regras sociais a que ele está sujeito. O terceiro poema situa-se em um parque de diversão; o diálogo é mais claramente interiorizado, dado que a reflexão, guiada pela metáfora dos olhos, articula-se acerca da forma como o poeta é recebido pelos outros homens – que não têm a luz da verdade e da beleza nos olhos – e de como a paisagem demonstra o seu estado interior: introspectivo e deserto.

Quintana transporta a imagem à sua volta para o seu diálogo íntimo, e vive, com ela, uma relação de simbiose; ele integra-se em metáfora, ao fazer uso do processo autorreflexivo para dizer das imagens com que teve contato. Ele é a consciência que está presente nos olhos e que perpassa os textos. Seu estado de onisciência permite que dialogue com os signos, trazendo a inquietação da análise sobre si, sobre a verdade, sobre a loucura e sobre o tempo. Esse procedimento é possibilitado porque a palavra excede-se em imagem, transcendendo o signo. A imagem é a poesia, quando alcança a ânima da palavra, o que Paz definiu como estado primitivo. Toda comunicação poética se dá pela imagem, por isso, o olhar é o lugar da percepção e da reflexão. Destarte, constatou-se na pesquisa que o poeta, em seus textos, encarna a poesia, é parte dela, eles tornam-se um pelo contato do olhar e, realizam-se através da metáfora.

Este trabalho é relevante porque amplia a fortuna crítica a respeito do livro *A vaca e o hipogrifo*, do poeta Mario Quintana, e fomenta a reflexão sobre a literatura, em específico, sobre a poesia, o gênero poético menos privilegiado pelos estudos acadêmicos.

REFERÊNCIAS

Referências do autor

QUINTANA, Mario. *Da preguiça como método de trabalho*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

QUINTANA, Mario. *Biografia e criação literária*. Entrevistas com escritores do sul. Santa Catarina: Ed. UNISUL, 2009. v. 7. (Entrevista concedida a Giovanni Ricciardi).

QUINTANA, Mario. *Viver &escrever*: volume 1. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 11-24. (Entrevista concedida a Edla Van Steen).

QUINTANA, Mario. *A vaca e o hipogrifo*. 1. ed. Porto Alegre: Garatuja, 1977.

QUINTANA, Mario. *A vaca e o hipogrifo*. 3. ed. Organização de Tania Franco Carvalhal. São Paulo: Globo, 2006.

QUINTANA, Mario. *Mario Quintana*: poesia completa: em um volume. Organização de Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

QUINTANA, Mario. *Autores gaúchos*. 8. ed. Porto Alegre: IEL: Corag, 2000. v. 6.

Referências sobre o autor

AMORIM, Sônia Maria de. *Em busca de um tempo perdido*: edição de literatura traduzida pela Editora Globo(1930-1950). São Paulo: Edusp: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

BECKER, Paulo. O Poeta da Redação. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 2, p. 129-142, jun. 2000.

BOSI, Alfredo. A Poesia, 2003. In: _____. *História concisa da Literatura Brasileira.* 41. ed. São Paulo: Ed. Cultrix. p. 438-490.

CAMPOS, Paulo Mendes. Carta a Mario Quintana. Exemplar nº. 2755. In: _____.*O Anjo Bêbado*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

CARVALHAL, Tânia Franco. O imaginário do poeta. In:QUINTANA, Mario.*A vaca e o hipogrifo*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006. p. 15-21.

CUNHA, Fausto. Poesia e poética de Mario Quintana. In: _____.*A leitura aberta*: estudos de crítica literária. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978. p. 213-299.

FONSECA, Elias Fajardo da. Mario Quintana: a poesia é uma maneira de falar sozinho. *Revista Brasil*, Rio de Janeiro, n. 3, ano 1, 1985.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de Literatura Portuguêsa e Brasileira.* Porto Alegre: Ed. Globo, 1967. p. 241-242.

LUFT, Lya. Retratos do Menino Velho. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 25, p. 20-21, 2009.

MEYER, Augusto. O Fenômeno Quintana. In: _____. *A forma secreta*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981.

MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira.* 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1980. p. 343.

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

RIBAS, Nathalia Sabino. Sujeito lírico de Mario Quintana: o velho diante do espelho. *Nau Literária: Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas*, Porto Alegre, v. 3, n. 02, jul./dez. 2007.Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/**NauLiteraria**/article/download/5089/2898>. Acesso em: 25 nov. 2015.

RUIZ, Alice. Ouvindo Quintana minha alma assovia e chupa cana. In:SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha (Org.). Mario Quintana. Porto Alegre: Unidade Editorial (Cadernos Porto & Virgula), 1997. v. 14. p. 98-104.

TELES, Gilberto Mendonça. A enunciação poética de Mário Quintana. In: _____.*Retórica do Silêncio I*: teoria e prática do texto literário. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TREVISAN, Armindo. *Mario Quintana desconhecido*. Porto Alegre: Brejo, 2006.

YOKOZAWA, Solange F. C. *A memória lírica de Mario Quintana*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

Referências gerais

ANDRADE, Mario de. Começo de crítica. In: SANCHS, Sonia. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas. *Vida Literária.* São Paulo: Edusp, 1993. p. 11-16.

AZEREDO, José Carlos de. A língua e seus usos expressivos. 3. ed. In: _____. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2010. p. 473-515.

BOSI. Alfredo.*O ser e o tempo da poesia.* 7. ed.São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 09-51.

CANDIDO, Antonio. Notas de Crítica Literária – Ouverture, Notas de Crítica Literária – Um ano. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. Coleção Espírito Crítico. In: _____.*Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 23-36.

CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema.* 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, FFLCH/USP, 1996.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do Etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CEGALLA. Domingos Paschoal. Estilística. 48. ed. In: _____.*Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008. p. 614-628.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética.* Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS,Masé; ALVES, Ida (Orgs.).Trad. Denise Grimm. *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012. p. 11-28.

Dicionário de símbolos. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/yin-yang/>. Acesso em: 12 mai. 2016.

Dicionário Michaelis. Disponível em:<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=manga>.Acesso em: 11 mai. 2016.

FENSKE, ElfiKürten (pesquisa, seleção e organização). *Augusto Meyer* – o modernista lírico dos pampas. Templo Cultural Delfos, agosto/2013. Disponível em:<http://www.elfikurten.com.br/2013/08/augusto-meyer-o-modernista-lirico-dos.html>. Acesso em: 28 jan. 2016.

FILHO, Cândido Jucá. *Dicionário Escolar das Dificuldades da Língua Portuguesa.* 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento Nacional de Educação, Campanha Nacional de Ensino, 1968.

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

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.