

Nedli Magalhães Valmorbida

**UMA LEITURA DO ESPAÇO DA CASA NA OBRA DE
MÁRIO QUINTANA: UM CONVITE AO DEVANEIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Norberto Perkoski

Santa Cruz do Sul, outubro de 2007

V1961 Valmorbida, Nedli Magalhães

Uma leitura do espaço da casa na obra de Mário Quintana : um convite ao devaneio / Nedli Magalhães Valmorbida; orientador, Norberto Perkoski. - 2007.

133 p. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2007.

Bibliografia.

1. Quintana, Mário – Crítica e interpretação. 2. Poesia sul-rio-grandense. 3. Espaço e tempo. 4. Imaginação. 5. Bachelard, Gaston – Crítica e interpretação. I. Perkoski, Norberto. II. Universidade de Santa Cruz do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD: RS869.1

Catálogo: Bibliotecária Solange Padilha Ortiz CRB 10/1211

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Norberto Perkoski (Orientador) – UNISC

Prof^a. Dr. Eunice Terezinha Piazza Gai – UNISC

Prof^a. Dr. Zíla Letícia Goulart Pereira Rêgo –
Centro Universitário Metodista - IPA

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho aos meus pais e irmão ausentes, mas tão presentes na minha vida;

Aos irmãos, irmãs, cunhados, cunhadas, tias e amigos;

A todos os que se interessam pela leitura de poemas, tendo a intenção de contribuir para esse prazer literário.

AGRADECIMENTOS

Ao professor doutor Norberto Perkoski, pela disponibilidade de sua presença sábia, em todos os momentos de instrumentalização desse trabalho, pela atitude cooperativa nos momentos das dificuldades, pela magnanimidade perseverante das suas leituras e releituras desta dissertação, pela carinhosa observância de todas as etapas com que percorri esse caminho. Ressalto sua dedicada sabedoria, sua compreensão diante das minhas impropriedades, evidenciadas frente a sua vasta cultura poética. Não saberia precisar todos os agradecimentos pertinentes, mas uma palavra diz o muito que não ousou, nem consigo expressar: obrigada;

À comissão examinadora, constituída pelas professoras Dr. Eunice Terezinha Piazza Gai (UNISC) e Dr. Zíla Letícia Goulart Pereira Rêgo (Centro Universitário Metodista-IPA) pela leitura da dissertação, pontuando observações pertinentes, que foram acolhidas no transcurso do trabalho.

Ao Curso de Mestrado em Letras da UNISC, por me haver proporcionado a chance de participar dessa forma peculiar de conhecimento;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, da Universidade de Santa Cruz do Sul, pelo empenho, dedicação e entusiasmo frente à arte de ensinar;

Aos meus colegas da UNISC, em especial à Vera Silveira Regert, pela carinhosa acolhida;

À Lucilene Bender de Souza, pela ajuda, prestativa e cordial;

À Luiza Wioppiold Vitalis, pela atenção delicada de sempre;

À Secretaria do Curso de Pós-Graduação em Letras-Mestrado da UNISC;

Aos funcionários da UNISC, pela cortesia e competência com que desempenham as suas tarefas;

À Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre, representada pela professora Dra. Marilú Fontoura de Medeiros, pelo apoio efetivo, proporcionando aos docentes municipais o incentivo necessário ao constante aperfeiçoamento profissional;

Às minhas colegas de trabalho: Nilse Wink Ostermann, Rita Abbati e Rosana Martinez Bastian, presenças solidárias e amigas.

À Patrícia Cardinale Dalarosa, coordenadora, junto à Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre, pela compreensão e companheirismo.

À Véra Centeno, pela contribuição artística, reproduzindo imagens de Mário Quintana;

Aos que nos auxiliaram vários aportes desta dissertação: Karen Santorum Luciana Armani Picetti, Michele Timmers e Viviane Müller.

RESUMO

A produção poética de Mário Quintana constitui um mundo rico e complexo, a que chegamos através de uma infinidade de caminhos - literários, psicológicos, culturais, existenciais. Nosso propósito nesta dissertação é examinar um aspecto particular da temática do escritor - a casa, espaço pleno de simbolismo, carregado de significados mágicos e elemento recorrente em sua criação poética. Propomo-nos a decifrar alguns dos mistérios da casa de Quintana enquanto metáfora do seu itinerário geográfico, sentimental e de conhecimento. Essa abordagem toma como ponto de partida os textos do poeta nos quais a referência à casa é explícita, ou não. Na obra de Mário Quintana, a espacialização aparece sob as mais diversificadas formas e quase sempre associada a outros fatores temáticos - em especial, à questão da memória, ao ato de recordar, ao devaneio. Nossa investigação pretende considerar, portanto, a espacialização e as estratégias do autor para dar, em especial à casa natal e à casa onírica, uma dimensão poética. Para tal, usaremos o aporte teórico do fenomenólogo Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Mário Quintana, poética da casa, devaneio, Gaston Bachelard

ABSTRACT

Mário Quintana's poetic production constitutes a rich and complex world toward which we arrive through an infinity of ways - literary, psychological, cultural, existential. Our purpose in this dissertation is to examine a particular aspect of the writer's theme - the house, a space full of symbolism, loaded of magic meanings and it is a recurrent element in his poetic creation. We intend to decipher some of the mysteries of Quintana's house as a metaphor of his geographical sentimental and knowledge itinerary. That approach takes as starting point the poet's texts in which the reference to the house is explicit, or not. In Mário Quintana's work, the localization appears under the more diversified forms and almost always associated to other thematic factors - especially, to the subject of the memory, to the action of remembering, to the daydreaming. Our investigation intends to consider, therefore, the localization and the author's strategies to give, especially to the native house and the dreamlike house, a poetic dimension. For such, we will use the theoretical support of the phenomenologist Gaston Bachelard.

Key-Words: Mário Quintana, poetic of the house, daydreaming, Gaston Bachelard

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 MÁRIO QUINTANA REVISITADO POR DIVERSOS AUTORES.....	18
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: A POÉTICA DO ESPAÇO, A TERRA E OS DEVANEIOS DO REPOUSO E A POÉTICA DO DEVANEIO.....	29
3 O ESPAÇO DA CASA NA OBRA DE MÁRIO QUINTANA.....	49
CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS.....	132

Os Poemas

*Os poemas são pássaros que chegam
não se sabe de onde e pousam
no livro que lê.
Quando fecha o livro, eles alçam vôo
como de um alçapão.
Eles não têm pouso
nem porto
alimentam-se um instante em cada par de mãos
e partem.
E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhado espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...*

(Mário Quintana, *Esconderijos do tempo*, 2005, p.4

INTRODUÇÃO

Os itinerários da criação poética de um artista múltiplo, plural, são intermináveis e labirínticos. Como descrevê-los? De que forma abordá-los? Em que sentido podemos percorrê-los para analisar, dissecar sua práxis, sem comprometer os mistérios que tanto nos seduziram? Tornava-se necessário escolher um caminho viável, ao mesmo tempo diferente e revelador.

A escolha recaiu em Mário Quintana, por sua produção poética ser instigadora e apresentar nuances singulares e desafiadoras. Após a leitura da obra quintaneana, percebemos que a alusão ao espaço consistia em uma recorrência temática. Tal fato nos impulsionou para a averiguação de como se apresentava esse espaço e qual a importância do mesmo para a realização do seu fazer poético.

Encontrar uma fundamentação teórica e um instrumental metodológico seriam, portanto, os passos preliminares. Eis os primeiros desafios com que nos deparamos na busca do estudo da poética do espaço de Mário Quintana, um poeta sedutor e complexo.

Nosso propósito não consistiria em visitar ou redescobrir todo o universo espacial de Quintana, tarefa demasiado ampla, mas limitar a abordagem a uma parte dele: as casas. A casa, para o poeta, se reduziria a uma construção material, de serventia pragmática? A casa seria vista como espaço habitacional, moradia, lugar de aglutinação de gente e de objetos, ou se revestiria de um sentido simbólico, carregada de implicações emocionais, de vivências e de lembranças? Para chegarmos a esses locais habitados pelo poeta, abstivemo-nos das concepções de diferentes classificações, como simbolista ou modernista, às quais fora sistematicamente associado.

De que maneira a imagem da casa aparece no horizonte da poética de Mário Quintana? A casa não é exatamente um assunto exclusivo, diluindo-se quase sempre no amplo contexto temático trabalhado pelo poeta. A combinação entre Gaston Bachelard e Mário Quintana surgiu da pertinência entre o referencial teórico e a produção poética do autor, pois as propostas de alçar vôo, através da poesia, eram focalizados pelo primeiro, que nos proporciona a possibilidade de instaurar esse vôo; Quintana, por seu turno, nos propicia o instrumental poético para a concretização dessa proposta. E o convite realizou-se, de maneira natural, para penetrar no poético espaço das casas de Quintana.

Assim, nossa investigação se ampara no referencial teórico do filósofo francês Gaston Bachelard, que propôs interpretações iluminadoras de processos de observação do mundo e de criações poéticas a partir da imaginação. É dessa imaginação poética e do seu olhar que penetra nas casas que trataremos aqui. Para tanto, utilizaremos a obra organizada por Tânia Franco Carvalhal, *Mário Quintana: poesia completa*, uma vez que essa edição contém, pela primeira vez, todo o seu trabalho poético. O critério para a seleção dos poemas teve como pressuposto a condição de que os mesmos revelassem a presença da casa, de maneira metafórica ou metonímica. A amostragem consta de três poemas por obra. Assim, o *corpus* dos poemas selecionados para análise obedece a um critério de delimitação pessoal e de pertinência quanto à temática proposta, ou seja, as casas. As obras infantis não foram contempladas, pois acreditamos serem merecedoras de um estudo diferenciado, através de um aparato teórico específico, o que ultrapassaria as pretensões do presente trabalho.

Organizamos a estrutura da dissertação elaborando, primeiramente, dados sobre o autor e seus críticos, procurando contemplar diferentes estudos. No capítulo inicial, portanto, há a revisão da literatura, com olhares específicos de diversos autores acerca do poeta Mário Quintana. Assim, no que concerne a fortuna crítica sobre o autor, elegemos historiadores da literatura e críticos literários renomados, com o objetivo de demonstrar, cronologicamente, o redimensionamento da obra quintaneana, uma vez que, de ignorado por alguns, passa a merecer um gradual reconhecimento. Outros, no entanto, sempre valorizaram a qualidade literária da

obra do poeta. Nesse capítulo também arrolamos publicações coletivas, motivadas pela passagem do centenário do nascimento do escritor, bem como trabalhos acadêmicos relacionados com o tema proposto nesta dissertação.

O segundo capítulo contém a fundamentação teórica, com enfoque nas obras de Gaston Bachelard: *A poética do espaço*, *A terra e os devaneios do repouso* e *A poética do devaneio*. Outras obras de Bachelard serão inseridas no contexto do desenvolvimento da análise dos poemas de Mário Quintana, constituindo citações pontuais.

No terceiro capítulo analisamos os poemas de Mário Quintana, enfocando questões relativas ao espaço da casa. Ao iniciarmos os estudos de cada obra de Mário Quintana, recorreremos aos comentários de diversos críticos, em produções esparsas. Nesse capítulo, ao longo das análises dos poemas, apresentamos um diálogo com as idéias de autores que analisam a obra quintaneana, especialmente na abordagem da questão do espaço. Quintana e Bachelard propõem ao homem que o que é vivido pode ser reinventado e sonhado de maneira constante. Dessa forma, o passado instaura-se no presente, que remete a um futuro de devaneios. Para Bachelard as casas da infância, imaginadas ou aludidas pelo poeta, são as chamadas imagens do passado, passíveis de serem reinventadas.

Para uma melhor visualização das obras trabalhadas deliberamos colocar, no decorrer da dissertação, sinais gráficos entre as mesmas (* * * * *) e outros similares entre os poemas estudados (* * *). No decorrer da dissertação, há o trabalho artístico de Vera Centeno que, inspirada nas fotografias de Liane Neves, constantes na obra *Quintana dos 8 aos 80*, reproduziu, em bico de pena, ilustrações alusivas ao poeta.

As obras e os poemas selecionados, para a abordagem da temática escolhida na dissertação, seguirão a seguinte ordenação:

A rua dos cataventos: sonetos I, III e XXXV;

Canções: “Canção de outono”, “Canção da garoa” e “Segunda canção de muito longe”;

Sapato florido: “Envelhecer”, “As falsas recordações” e “Reminiscências”;

O aprendiz de feiticeiro: “Casas”, “O anjo da escada” e “Cripta”;

Espelho mágico: “LXXVI - Da indiscrição”, “LXXXVI - Da riqueza” e “XCVI - Dos hóspedes”;

Caderno H: “Paisagística” “Interior” e “Ruínas e construções”;

Apontamentos de história sobrenatural: “Arquitetura funcional”, “Escadas” e “Este quarto”;

Esconderijos do tempo: “Se o poeta falar num gato”, “Seiscentos e sessenta e seis” e “A casa grande”;

A vaca e o hipogrifo: “Confessional”, “Os hóspedes” e “Direção única”;

Baú de espantos: “A casa fantasma”, “Passeio suburbano” e “Os degraus”;

Da preguiça como método de trabalho: “Isolacionista”, “O bom dormir” e “História itinerante”;

Preparativos de viagem: “Quem disse que eu mudei”, “História burguesa” e “O despertar dos amantes”;

Porta giratória: “Perguntas entrecruzadas”, “Ah! É?” e “Gente demais”;

A cor do invisível: “Hoje é outro dia”, “A casa em ruínas” e “Anoitecer”;

Velório sem defunto: “Noturno”, “Quando eu me for” e “Este e o outro lado”.

Quintana nos convida a percorrer, junto com o seu olhar de poeta, as coisas cotidianas que, revisitadas por seu sutil senso de humor e pela sua percepção, transformam-se em imagens poéticas inovadoras; os objetos mais singelos assumem imagens profundas de devaneios. As palavras dançam ao seu comando poético, adquirem brilho diferenciado e um dinamismo difícil de perceber em uma rápida e descuidada leitura. Esse rompimento com padrões faz o leitor de sua obra ser um constante “releitor”, ora acrescentando imagens, significações novas, ou ressignificando o mesmo poema.

Octavio Paz, ao focalizar a participação criador-leitor, enfatiza que “o poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação-participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. Poeta e leitor são dois momentos de uma

mesma realidade” (1982, p.47). Mário Quintana referencia essa questão ao dizer: “não é o leitor que descobre o seu poeta, mas o poeta que descobre o seu leitor” (2005, p.779).

Nada sobrou

As pessoas sem imaginação podem ter tido as mais imprevistas aventuras, podem ter visitado as terras mais estranhas... Nada lhes ficou. Nada lhes sobrou. Uma vida não basta apenas ser vivida: também precisa ser sonhada.

(Mário Quintana, *Caderno H*, 2005, p. 365).

1 MÁRIO QUINTANA REVISITADO POR DIVERSOS AUTORES

Este capítulo abrange uma revisão da literatura, sob a ótica de diferentes estudiosos acerca da obra quintaneana. Sabemos, no entanto, que nossa abordagem não abarca todo o referencial crítico relativo ao poeta, mas somente parte do mesmo.

Atualmente citado em livros de literatura, merecendo destaque em capítulos a ele dedicados, sabemos, porém, que Mário Quintana não galgou o reconhecimento merecido por outros escritores, em épocas passadas. Algumas obras não mencionam o nome do poeta, como, por exemplo, *O Modernismo*, de Wilson Martins (1973) e *A literatura brasileira através dos textos*, de Massaud Moisés (1983). Massaud Moisés, entretanto, na 23ª edição da mesma obra, de 2002, alude ao poeta mencionando-o no capítulo intitulado “Tendências contemporâneas”, tecendo comentários acerca da criação poética de Quintana. O mesmo autor, também, em sua obra *História da literatura brasileira*, volume III-Modernismo, em edição revista e atualizada, em 2001, apresenta a cronologia das obras de Mário Quintana, referindo-se ao poeta como alguém que cultivou uma poesia “sem data, atemporal”. Reporta-se a Quintana como um nefelibata, preso ao cotidiano de Porto Alegre, mas reconhece no poeta “um dos líricos maiores da modernidade” (p.261). Igualmente, Wilson Martins, em sua obra *A crítica literária no Brasil*, de 2002, cita Mário Quintana, colocando-o entre os poetas merecedores de um novo dimensionamento. Constata-se, pelos dois exemplos mencionados, que a obra de Quintana alcançou, no decorrer do tempo, o reconhecimento da crítica especializada.

Em *O livro de ouro da literatura brasileira*, Assis Brasil destaca que é na obra *Esconderijos do tempo* “onde mais se acentua a sua simplicidade e mistério de dizer as coisas comuns. E é sob o halo do mistério que instaura a sua linguagem literária, hoje mais uma conquista pessoal, característica, sem vinculações a Escolas” (1980,p.177).

Alfredo Bosi, ao mencionar Quintana, na sua obra *História concisa da literatura brasileira*, declara que o poeta “encontrou fórmulas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista que condicionara a sua formação” (1984, p.519).

Na obra *A poesia no Rio Grande do Sul*, Donaldo Schüller traça um itinerário da poesia sul-rio-grandense, das origens aos dias atuais, contemplando a produção poética de Mário Quintana. Enfatiza que o poeta mostra no livro de estréia um aspecto permanente de sua poesia com a “aguda percepção das coisas miúdas contaminadas pelos conflitos do observador” (1987, p.231). Menciona a idéia de que Quintana, “atento ao cotidiano, tornou também familiares os sonhos e as idéias a fim de viver com eles sem medo” (1987, p.238).

O Instituto Estadual do Livro, em 1997, dedica o volume número seis, da coleção *Autores gaúchos* a Mário Quintana. A obra contém um ensaio crítico de Tânia Franco Carvalhal que elabora a trajetória histórico-literária do poeta. Tânia o define como um criador que está “em permanente estado poético, parece não escolher assunto: todos lhe servem, tudo o que existe é poético na sua percepção feiticeira” (p.16).

Armindo Trevisan, em sua obra *A poesia: uma iniciação à leitura poética*, de 2000, ao aludir ao poeta alegretense, coloca-o junto aos grandes sonetistas da língua portuguesa, como Camões, Sá de Miranda, Rodrigues Lobo, Bocage, Antero de Quental e Camilo Pessanha; no Brasil, junto a Gregório de Matos, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Alphonsus de Guimaraens, Cruz e Sousa, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Ledo Ivo, Carlos Pena Filho e outros. Tal constatação remete-nos ao poeta em entrevista a Araken Távora, em 1986, ao mencionar: “Eu me lembro que a época da minha vida que eu gostava mais era

quando alguém, falando sobre o Rio Grande do Sul, começava a enumerar os poetas: Adolfo Maia, Teodomiro Tostes, Athos Damasceno Ferreira, Ernani Fornari e *outros...* Eu me achava maravilhosamente bem, porque fazia parte desses *outros*. Agora me puseram um nome..." (não paginado, grifo do autor). Trevisan, em oposição ao que declarou o poeta, coloca-o em um lugar de destaque, valorizando-o.

Já em seu *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, de 2001, Massaud Moisés afirma que "o enganoso ar 'passadista' de boa parte da obra de Mário Quintana, marginalizando-a no contexto da poesia brasileira posterior a 22, fez com que a crítica negligenciasse, as mais das vezes, o que há de refinadamente original no seu humor sutil e na sua diáfana melancolia" (p.343, grifos do autor). Tal comentário constitui-se como uma tentativa de redimensionar o legado do poeta gaúcho, tantas vezes preterido.

No capítulo "O Modernismo na poesia", constante da obra *A literatura no Brasil*: era modernista, organizada por Afrânio Coutinho, Péricles Eugênio da Silva Ramos apresenta a produção literária de Mário Quintana, traçando a cronologia das suas obras. Destaca a primeira delas, *A rua dos cataventos*, como sendo "de sonetos cheios de suavidade, sonho, melancolia, e também de algum desânimo, comiseração e *humour*" (2001, p.192, grifo do autor). Ressalta que "a mesma simplicidade da obra de estréia reponta, de permeio a idênticos sonhos e melancolia, de *Canções*". Declara que na obra *O aprendiz de feiticeiro*, "o poeta revela insatisfação, com poemas às vezes angustiado" (2001, p.193).

Quintana consta na obra *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, seleção de Ítalo Moriconi, com os poemas "Emergência" e "Segunda canção de muito longe". Enfatiza o autor que o critério básico para a escolha dos poemas foi o seu caráter de essencialidade, entendendo-se "por essencialidade a capacidade de um poema ser exemplar dentro do seu gênero específico" (2001, p.17).

Alberto Pucheu e Caio Meira, na obra *Guia conciso de autores brasileiros*, enfatizam que "em uma aparente ingenuidade formal se esconde uma rede de

sentidos, elipses, alusões, sutilezas verbais e rítmicas que revelam a grandeza desse poeta. Sendo a tarefa da poesia resguardar na linguagem o mistério do dia-a-dia, celebrá-lo em palavras, não é à toa que inúmeros versos de Quintana se incorporam à sabedoria popular, sem que as pessoas nem desconfiem de sua autoria” (2002, p.291). É uma publicação bilíngüe, português-inglês, visando apresentar aos editores e leitores estrangeiros, os autores brasileiros, propondo-se a atualização constante e também a ampliação do universo referendado. Para o poeta, isso denota, sobremaneira, a expansão da sua obra e o seu merecido reconhecimento.

A comemoração do centenário de nascimento de Mário Quintana, no ano de 2006, fez com que, além de colocar o seu trabalho poético em evidência, fosse esse um momento oportuno para a reedição das suas obras e do lançamento pela Nova Aguilar, de sua *Poesia completa*, ainda em 2005, já como forma de homenageá-lo. Essa publicação apresenta-se em um volume único, com organização, preparação do texto, prefácio e notas de Tânia Franco Carvalhal. Constitui-se, assim, a primeira vez que Quintana tem sua obra integralmente reunida, com a inclusão dos poemas dedicados à infância.

Constam nessa obra os livros *A rua dos cataventos* (1940), *Canções* (1946), *Sapato florido* (1948), *O aprendiz de feiticeiro* (1950), *Espelho mágico* (1951), *Caderno H* (1973), *Apontamentos de história sobrenatural* (1976), *A vaca e o hipogrifo* (1977), *Esconderijos do tempo* (1980), *Baú de espantos* (1986), *Da preguiça como método de trabalho* (1987), *Preparativos de viagem* (1987), *Porta giratória* (1988), *A cor do invisível* (1989), *Velório sem defunto* (1990), *Água* (livro póstumo, 2001). Apresenta também os cinco livros de poemas para a infância: *O batalhão das letras* (1948), *Pé de pilão* (1975), *Lili inventa o mundo* (1983), *Sapo amarelo* (1984) e *Sapato furado* (1994).

No prefácio da obra, Tânia estabelece o “Itinerário de Mário Quintana”, ressaltando que a leitura do conjunto da poesia de Mário permitiu um redimensionamento do fazer poético do autor. Enfatiza que o poema de Mário Quintana “resulta de um empenho de composição que, ao instalar de imediato o

clima lírico, possibilita a quem o lê o acesso rápido e envolvente” (p.13), acrescentando que “a complexidade de sua poesia está no alcance de uma aparência despojada na qual a palavra é imagem e som” (p.13). Outro elemento da poesia de Quintana, ressaltado pela autora, é o da consciência poética, uma vez que “a reflexão sobre a poesia, sobre sua natureza e seu fazer, está presente desde o primeiro livro” (p.14). Assim, Tânia lança sobre o poeta um olhar iluminador, já no prefácio da obra, ressignificando-o e insere seu ensaio sobre Quintana, agregando-o aos da “Fortuna crítica” constante da obra em pauta, que apresenta estudos de Augusto Meyer, Fausto Cunha, Guilhermino César, Paulo Rónai, Gustavo Corção e Paulo Mendes Campos.

A Editora UniRitter, em 2006, publica a Revista *Nonada*: letras em revista, número 9, organizada por Regina da Costa da Silveira. Nessa revista, dedicada ao poeta, há artigos de Tânia Franco Carvalhal, Maria Carpi, Paula Mastroberti, entre outros autores, que igualmente contribuem para o desvelamento da poesia de Quintana.

Em 2006, a editora da ULBRA contempla a comemoração do aniversário do poeta com a obra *Mário Quintana: cotidiano, lirismo e ironia*, organizado por José Édil de Lima Alves. Segundo o seu organizador os ensaios constantes da obra “procuram justamente focalizar o modo como Quintana foi capaz de, ao construir seu universo poético - a que chamou de “quintanares”-, contribuir para que o seu leitor enriqueça seu próprio universo espiritual” (p.12).

João Cláudio Arendt e Cinara Ferreira Pavani são os organizadores de *Na esquina do tempo: 100 anos com Mário Quintana*. Essa obra, editada em 2006, pela Universidade de Caxias do Sul, colabora com a homenagem ao centenário do poeta. Pretende oferecer ao público leitor “um tributo à obra produzida pelo poeta ao longo dos mais de cinquenta anos de atuação intelectual e de criação literária” (2006, p.7). Reúne ensaios de pesquisadores, com vínculo em instituições de ensino superior do Rio Grande do Sul, com variados enfoques da obra de Mário Quintana.

O livro *Centenário de Mário Quintana: (1906-2006)* antologia-poesia e crônica, de 2007, organizado por Ricardo Wahrendorff Caldas e Regina Zilberman objetiva homenagear o poeta por ocasião da passagem comemorativa da celebração do seu centenário. Tem como intuito a valorização da obra quintaneana e também de oferecer aos estudiosos uma visão ampla da elaboração poética de Mário Quintana.

Regina Zilberman ressalta que Quintana possui um público leitor que sempre o valorizou, em detrimento da história da literatura, essa sim, em dívida para com o poeta. Para ratificar o seu depoimento lembra que “seus versos enfeitam camisetas, ilustram agendas, são declamados por amantes apaixonados e adolescentes que se iniciam na literatura”. Enfatiza que Quintana, ao lado de Vinícius de Moraes, “tornou a poesia lírica uma experiência alcançada com prazer por todo tipo de leitor, sem perda de qualidade, facilitações ou concessões à moda” (2007, p.48).

Regina Zilberman pode referendar os seus pareceres sobre Quintana, em virtude de seus estudos sobre o poeta. Em sua obra: *A literatura no Rio Grande do Sul*, Zilberman dedica um capítulo ao poeta, enfatizando que Mário, evita “dois assuntos fartamente freqüentado pelos poetas modernos, quais sejam, a reflexão sobre o lugar do homem no mundo e na sociedade [...] e a expressão religiosa”. Segundo Regina, Quintana explora uma temática “provocativamente individualista” (1980, p.55).

Trabalhos acadêmicos, como dissertações e teses, percorrem caminhos pontuais da poética quintaneana. Dentre eles selecionamos alguns que dizem respeito a questões pertinentes a esta dissertação, utilizando-nos dos resumos dos respectivos trabalhos.

Maria Clara Miranda enfoca em sua dissertação as *Imagens poéticas em Mário Quintana*, em 1997, com base na teoria de Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Philippe Ariès, Octavio Paz e Herbert Marcuse. Propõe a autora a leitura das imagens da lua, do cavalo, do vento, do tempo e da morte na poesia do escritor, publicada no período de 1980 a 1990, especificamente nas obras *Esconderijos do*

tempo, Baú de espantos, Porta giratória, Da preguiça como método de trabalho, Preparativos de viagem e Velório sem defunto.

Sérgio Martinho Aquino de Castro Pinto com a sua tese intitulada *Longe daqui, aqui mesmo*, defendida em 1999, pretende demonstrar que Mário Quintana é receptivo à modernidade, mesmo tendo raízes na tradição, e ao incorporar alguns traços do Surrealismo não aboliu o cotidiano das coisas simples e miúdas que perpassam toda a sua poesia. Demonstra o caráter plurifacetado da visão de mundo e da obra do autor gaúcho. A sua tese foi publicada pela editora Unisinos, em 2000.

Solange Fiúza Cardoso Yokosawa, em sua tese, de 2000, estabelece uma leitura sobre a poesia de Quintana enfocando a relação do poeta com a tradição modernista e a atualização que ele faz do mito da memória. Ao referir-se a Quintana como um poeta não institucionalizado, pretende rever o lugar de Quintana no quadro da moderna poesia brasileira, propondo uma revisão de critérios que teriam ocorrido para a não institucionalização do poeta gaúcho. Editada, pela UFRGS, em 2006 com o título de *A memória lírica de Mário Quintana*.

Cláudia Catarina Dominguez Quinto, em 2006, apresenta a dissertação de Mestrado, pela PUCRS, com o título *Era azul e voava... viagem ao imaginário de Mário Quintana*. Enfoca os aspectos relativos ao vôo imaginário, bem como elementos das imagens aéreas, tendo como referencial teórico Gaston Bachelard.

Além de obras coletivas e revistas de cunho acadêmico, outros tipos de publicação lembraram a passagem do centenário de Quintana. O lançamento do livro *Mário Quintana: o anjo da escada*, de 2006, organizado por Maria da Glória Bordini, reúne artigos da organizadora, de Affonso Romano de Sant'Anna e de Maria Luíza Remédios. O livro contém ainda poemas de Mário Quintana ilustrados por artistas plásticos, que interpretam, com cores e imagens, a poética dos textos.

O livro *A quinta essência de Quintana*, de 2006, constituiu uma espécie de dicionário, pesquisado na obra de Mário Quintana. Há depoimentos de estudiosos do poeta para cada escolha poemática que se processou segundo ordenação

alfabética. Armindo Trevisan, na introdução do dicionário quintaneano, elabora a trajetória de Quintana, como pessoa e poeta, analisando poemas da sua obra.

Anteriores a essas homenagens, várias outras já haviam contemplado o poeta. Em 1985, a obra *Quintana dos 8 aos 80* mostrava a trajetória do poeta, contando com apresentação e análise de textos de Tânia Franco Carvalhal, fotografias de Liane Neves, trabalhos da artista plástica Liana Timm, planejamento gráfico e direção de arte de Marilena Gonçalves. Em 1994, um álbum, editado pela CEEE, intitulado *Mário*, com fotos de Dulce Helfer, depoimentos de Armindo Trevisan e de Tabajara Ruas, homenageava o poeta alegretense.

Em 2004, Liane Neves editou *A Porto Alegre de Mário Quintana*, um livro que enfoca a parte fotográfica feita pela artista que acompanhava o poeta “minha sombra luminosa”, conforme Quintana a chamava. A sua homenagem ao poeta é perpassada por imagens que entrelaçam o visual e o poético da cidade.

Ao concluirmos a revisão da literatura da obra de Mário Quintana, percebemos que são muitos os enfoques acerca do escritor e da sua obra literária, alguns dos quais nomeamos nessa etapa. Buscamos nos reportar a épocas anteriores com obras de críticos literários, para verificarmos em que instâncias mencionavam o poeta. Constatamos que alguns não aludiam ao autor, apesar de referirem-se aos autores modernistas. Percebemos, no entanto, que a crítica, especialmente a contemporânea, contempla o poeta em suas análises.

Realizamos um percurso da obra quintaneana, através de diversos olhares. Os críticos atuais referem-se ao poeta, tentando classificá-lo como atemporal, um poeta que percorre ao mesmo tempo várias postulações literárias, sem ater-se a nenhuma, especificamente. Designam-no como o poeta da simplicidade, com o poder de dizer as coisas comuns, com poesia e humor e, sobre o cotidiano, com graça. É o poeta que convida os leitores a adensarem-se nos mistérios da vida, através dos seus poemas.

Moacyr Scliar, escritor gaúcho, na obra *Mário Quintana: vida e obra*, organizada por Nelson Fachinelli, em 1976, soube, com muita propriedade, aludir ao

poeta gaúcho. Menciona que há quatro tipos de cidades, habitadas pelos poetas. A Cidade das Ilusões, na qual os poetas constroem pequenas histórias para seus personagens igualmente pequenos. Dizem que o povo quer escapar das agruras da vida, ler coisas fáceis. Público não lhes falta, pois são muitos os que moram nessa cidade. Há os poetas, porém, que habitam a Cidade do Hermético, com os edifícios sem janelas nem portas. Só aos iniciados é permitida a entrada, através de passagens secretas. As pessoas andam com máscaras e, para se comunicarem, utilizam-se de códigos. Nessa cidade, o inverno é permanente e o sol esconde-se sob um contínuo nevoeiro. Há os poetas que moram na Cidade da Dura Verdade, local em que as pessoas andam de cabeça erguida, nunca sorriem e são magras. Cobrem seus corpos com andrajos, e as palavras que trocam entre si são amargas.

Mário Quintana, contudo, segundo Scliar, mora na Cidade do Sonho, que é a Cidade da Poesia, muito parecida com a Porto Alegre, que o poeta soube, como ninguém transformar, sob o seu olhar mágico, em um eterno recanto-encanto de poesia.

O Tamanho do Espaço

*A medida do espaço somos nós, homens,
Baterias de cozinha e jazz-band,
Estrelas, pássaros, satélites perdidos,
Aquele cabide no recinto do meu quarto,
Com toda a minha preguiça dependurada nele...
O espaço, que seria dele sem nós?
Mas o que enche, mesmo, toda a sua infinitude
É o poema!
- por mais leve, mais breve, por mínimo que seja*

(Mário Quintana, *Velório sem defunto*, 2005, p.900)

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: A POÉTICA DO ESPAÇO, A TERRA E OS DEVANEIOS DO REPOUSO E A POÉTICA DO DEVANEIO

A fundamentação teórica desta dissertação está embasada no pensamento do fenomenólogo francês Gaston Bachelard. A seleção das obras do autor para compor o referencial teórico deste trabalho deve-se à pertinência das mesmas em relação ao tema proposto para o estudo, isto é, o espaço da casa. Para a abordagem das idéias do autor, referentes ao tema em pauta, selecionamos as seguintes obras: *A poética do espaço*, *A terra e os devaneios do repouso* e *A poética do devaneio*.

Na “Introdução” de sua *A poética do espaço*, publicada em 1957, Gaston Bachelard afirma que o primeiro passo para estudar os problemas propostos pela imaginação poética é a ruptura com os procedimentos vinculados à ciência. O racionalismo científico não oferece o instrumental necessário ao estudo da imaginação poética. Afirma ainda que, ao contrário dos seus trabalhos anteriores, em que se manteve fiel aos hábitos de filósofo das ciências, tentou considerar as imagens apenas em relação à imaginação. Justifica-se enfatizando que o pensamento científico supõe que uma nova idéia seja integrada à base teórica já construída historicamente. Em oposição a tal procedimento, para o estudo da imaginação poética, declara que:

Aqui, o passado cultural não conta; o longo trabalho de relacionar e construir pensamentos, trabalho de semanas e meses, é ineficaz. É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito realce do psiquismo, realce mal estudado em causalidades psicológicas subalternas. Além, disso, nada há de geral e de coordenado

que possa servir de base para uma filosofia da poesia. (BACHELARD, 2003a, p.1)

Assim, pelo posicionamento do teórico, o estudo da imagem poética ultrapassa processos cognitivos centrados na racionalidade e na reflexão, porquanto salienta que “nos poemas manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber” (2003a, p.6). Para ele, a cognição, o conhecimento que a imagem poética deflagra, vincula-se, conforme acentua Norberto Perkoski, “a uma apreensão outra, atingindo o inconsciente e a emoção” (2005, p.120), pois, tanto no poeta, quanto no leitor, ela emerge na consciência, ainda segundo Bachelard “como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem, tomado em sua atualidade” (2003a, p.2).

A noção de princípio, a noção de “base” seria desastrosa neste caso, afirma Bachelard (2003a, p.1), pois bloquearia a atualidade essencial, a essencial novidade psíquica do poema. E acrescenta: “A filosofia da poesia, ao contrário, deve reconhecer que o ato poético não tem passado, pelo menos um passado próximo ao longo do qual pudéssemos acompanhar sua preparação e seu advento” (2003a, p.1). Afirma ainda que a imagem poética “não é o eco de um passado”, ao contrário, pela imagem o “passado longínquo ressoa de ecos, e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer” (2003a, p.2).

Bachelard propõe-se trabalhar com a ontologia direta, da qual procede a imagem poética, com seu dinamismo próprio. Para o teórico não é na causalidade, mas na repercussão que podem ser encontradas as verdadeiras medidas do ser de uma imagem. Considera grave a própria afirmação de que a imagem poética foge à causalidade, mas argumenta que as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista jamais podem explicar bem o caráter realmente inesperado de uma imagem nova, nem a adesão que ela suscita: “O poeta não me confere o passado de sua imagem, e, no entanto, ela se enraíza imediatamente em mim.” (2003a, p.2).

Para Bachelard, o paradoxo de uma fenomenologia da imaginação é a possibilidade de uma imagem encerrar toda a concentração do psiquismo e, além disso, uma imagem poética, particular e efêmera, poder reagir em outros corações, apesar das barreiras de sensatez e de senso comum. Essa transubjetividade da

imagem não pode ser compreendida, em sua essência, apenas pela objetividade da metodologia da pesquisa filosófica. Para o teórico francês, só a fenomenologia, ou seja, “a consideração do *início da imagem* numa consciência individual” (2003a, p. 3, grifo do autor) pode contribuir para a reconstituição da subjetividade das imagens e o sentido da transubjetividade das mesmas.

Diferentemente do conceito, que é constitutivo, Bachelard acentua que a imagem poética é essencialmente variacional. Para o teórico, deve-se pedir ao leitor que capte a imagem como uma realidade específica, e não como um objeto, ou como um substituto do objeto, para o que é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora à imagem poética, onde se realizam, incessantemente, as inversões entre o sujeito e o objeto. É “uma fenomenologia microscópica” e também “uma fenomenologia da alma” (2003a, p.4).

Bachelard afirma que para constituirmos uma metodologia, uma pesquisa fenomenológica sobre a poesia devemos ultrapassar as ressonâncias sentimentais que recebemos da obra de arte, pois, para o filósofo, o poema nos invade, “nos toma por inteiro”(2003a, p.7). A exuberância e profundidade do poema são fenômenos do par ressonância - repercussão. E, para percebermos a ação psicológica de um poema, propõe que sejam seguidos dois eixos de análise fenomenológica: “um que leva às exuberâncias do espírito, outro que conduz às profundezas da alma” (2003a, p.7). A imagem poética escapa das formas de conhecimento humanas fundadas na causalidade, como a psicologia e a psicanálise.

Declara Bachelard que se limitará ao estudo da imagem poética, em sua origem, a partir da imaginação pura, deixando de lado o problema da composição do poema como agrupamento de imagens múltiplas:

A novidade essencial da imagem poética coloca o problema da criatividade do ser falante. Por essa criatividade, a consciência imaginante se revela, muito simplesmente, mas muito puramente, como uma origem. Isolar esse valor de origem de diversas imagens poéticas deve ser o objetivo, num estudo de imaginação, de uma fenomenologia da imaginação poética (BACHELARD, 2003a, p. 8-9).

Quanto à aplicação de sua proposta metodológica, enfatiza que é a partir das imagens isoladas que podemos “repercutir” fenomenologicamente. O fenomenólogo e o simples leitor diferenciam-se, portanto, do crítico literário, leitor necessariamente severo que, de acordo com Bachelard, julga objetivamente. Segundo o pensador francês, o leitor que lê páginas que ama, sabe que as páginas amadas lhe dizem respeito, participa da alegria de criação: “o bem-dizer é um elemento do bem-viver. A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante” (2003a, p.11). Bachelard afirma que o leitor é um partícipe da obra do escritor, pois a emoção toma conta do mesmo ao ler os versos amados.

Se fosse necessário dar um curso de fenomenologia, seria no fenômeno poético que encontraríamos as lições mais claras, declara Bachelard, e cita J. H. Van den Berg: “os poetas e os pintores são fenomenólogos natos” (2003a, p.12). Para o fenomenólogo a imagem está aí, e “a palavra do poeta lhe fala” (2003a, p.14). Alerta Bachelard que o psicanalista pode estudar a natureza humana do poeta, mas não as imagens poéticas em sua realidade superior.

Bachelard preocupa-se em diferenciar enfaticamente a noção de imagem para os psicólogos e para os fenomenólogos. Enquanto os primeiros associam-na à memória, lembranças, os últimos pensam a imaginação como uma potência maior da natureza humana, vinculando-a “aos jogos da fantasia”, e as variadas imagens constituem-se, então, em “liberdades que o espírito toma com a natureza” (2003a, p. 17-18).

As imagens do espaço feliz, do espaço vivido, com todas as parciaisidades da imaginação são os objetivos de *A poética do espaço*. Na presente dissertação interessam-nos, particularmente, os capítulos “A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana” , “Casa e universo” e “A gaveta, os cofres e os armários”. Para o teórico a imagem da casa oferece um princípio de integração psicológica; assim, psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, conforme aponta Bachelard, constituir o corpo de doutrinas que ele

denomina de topoanálise – “nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (2003a, p.20).

Bachelard remete-nos ainda a imagens em torno da casa. O espaço interior da casa, como espaço privilegiado, deve surgir para um estudo fenomenológico, aparecendo a casa não só como um objeto, mas considerada em “sua complexidade, tentando integrar todos os valores particulares num valor fundamental” (2003a, p.23). Por esse viés, a casa proporciona “imagens dispersas e um corpo de imagens” (2003a, p.23). A imaginação, em ambos os casos, declara o teórico, aumenta os valores da realidade.

Afirma o filósofo, que a imagem da casa conduz-nos também à imagem de “intimidade protegida” (2003a, p.23). De todas as casas que ocupamos, a casa onírica adquire um papel fundamental, pois está fora da casa como objeto de habitação, situando-se no desejo imaginário. A casa é o nosso primeiro objeto de proteção e nela está contido todo o cosmos de que necessitamos. Todo o espaço habitado traz em si a essência da casa, pois, para Bachelard, “vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade através do pensamento e dos sonhos” (2003a, p.25).

Para o teórico, ao pensarmos nas inúmeras casas que habitamos, recorreremos concomitantemente, tanto à memória quanto à imaginação. A casa perdida é encontrada poeticamente em nossos sonhos diurnos. Afirma o filósofo que “pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço casa” (2003a, p.26). As moradas do passado, revividas como devaneios, tornam-se, para nós, imperecíveis. A casa é fator de integração entre o homem, suas lembranças, seus sonhos, constituindo-se como uma continuidade do aconchego materno, onde vivem os seres protetores e, a infância, dessa maneira, mantém-se inalterada.

Todas as demais casas que habitamos serão variações de um tema fundamental, pois não esquecemos a nossa casa natal. Por seu turno, a casa onírica possui lembranças perenes e mais duradouras que as lembranças dispersas na casa natal. Bachelard aborda em seu livro *A terra e os devaneios do repouso*, no

capítulo IV, mais detalhadamente a casa natal e a casa onírica, idéias posteriormente apresentadas neste trabalho.

A verticalidade da casa é vista através do porão e do sótão. O sótão mostra a solidez do emaranhado da construção, revelando a firmeza da habitação. É como se o ocupante do sótão também participasse da construção geométrica da casa. O porão é o “princípio do ser obscuro da casa” (2003a, p. 36). Ao utilizar-se do suporte teórico de Jung, Bachelard recorre à imagem do porão para o inconsciente, e do sótão para o consciente, aludindo aos temores que habitam a casa; no porão, há treva durante o dia e a noite; no sótão, a experiência diurna dissipa os medos da noite. Os fantasmas que habitam o porão são diferentes dos que habitam o sótão. Estabelece-se a dicotomia: luz e treva.

Ao mencionar a “Casa e universo”, Bachelard enfatiza que o sentimento de intimidade notabiliza-se no inverno, no aconchego da casa, pois um inverno rude torna a casa, o ninho, mais aconchegante; a felicidade de habitar uma casa, nesta ocasião, tem seu valor reforçado, redimensionado, pelas agruras climáticas exteriores. A casa, em luta contra uma tempestade, pede ao homem solidariedade, para que ele entre nesta batalha cósmica e ambos saiam vencedores e fortalecidos. É a casa convidando o homem “a um heroísmo cósmico” (2003a, p.62). Dessa maneira constitui-se a casa mais do que simplesmente moradia; transforma-se em forma solidária de enfrentamento ao mundo hostil, em que ambos, homem e casa, sairão vencedores. A habitação transmuta-se “em valores humanos” (2003a, p. 62), adquirindo, metaforicamente, uma função existencial junto ao homem.

Pretende o filósofo, com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários “retomar contato com a insondável reserva dos devaneios de intimidade” (2003a, p.91). Esses objetos, com todos os seus esconderijos, “são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta” (2003a, p.91) e nutrimos com os mesmos intimidade. O espaço do armário, por exemplo, guarda mistérios que não são revelados a qualquer um: “Em um armário as coisas que o habitam não podem ser guardadas de qualquer maneira, pois indica uma enorme fraqueza da função de habitar” (2003a, p.91). O armário possui cheiros, lembranças, mas o verdadeiro armário não é, contudo, um móvel cotidiano, não se abre todos os dias. O poeta não

se restringe aos espaços: ele abre os cofres, entrevê pedrarias, que falarão do passado, de amor. Tudo se redimensiona muito maior para o poeta “que uma chave e sua fechadura” (2003a, p.97) e “nunca a imaginação pode dizer: é só isso”, pois “sempre há mais que isso” (2003a, p.98). A imaginação conduz ao inesperado, ao novo e à libertação da consciência criadora e “não está sujeita a uma verificação pela realidade” (2003a, p.98).

Embora *A poética do espaço* tenha sido publicada posteriormente à obra que comentaremos a seguir, optamos por referenciá-la ao iniciar a conceituação teórica. O critério para não seguirmos a linha cronológica de publicação das obras mencionadas deve-se a questões pragmáticas de desenvolvimento do trabalho, pois partimos de uma linha geral do pensamento de Bachelard para, depois, abordarmos as especificidades teóricas.

Assim, em *A terra e os devaneios do repouso*, de 1948, no capítulo IV, “A casa natal e a casa onírica”, Bachelard evoca a presença da casa natal e da casa onírica, que já mencionamos. A casa onírica é a casa que vive em nossas lembranças, não como a casa natal habitada por nós um dia, mas a casa sonhada, a casa distante, redimensionada por nós. Na casa natal adquirimos o “sentido da intimidade” (2003b, p.75). A casa natal transmuta-se na casa onírica, ao não a habitarmos mais, constitui-se mais do que uma lembrança: “É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica” (2003b, p.75). Pergunta-nos Bachelard “o que é mais real: a própria casa onde se dorme ou a casa para onde se vai, dormindo, fielmente sonhar?” (2003b, p.76). Seguindo os próprios devaneios, certamente o que se configura é o lugar que nos proporcionamos, não no sonho noturno, mas no espaço que é, por nós, delimitado.

Os caminhos misteriosos que seguimos em nossos devaneios, rumo às nossas casas oníricas, só nós sabemos percorrê-los com propriedade. Quem nos impede de, embora dormindo empilhados em apartamentos, mudarmo-nos para uma prazerosa casa no campo, com cheiros de flores e odores de café da manhã? Podemos ir aonde os “mistérios da felicidade” nos levarem (2003b, p.76). O sonho devaneante vem buscar o sonhador das casas: saem todas as vozes que existiam

afixadas nas paredes e ressoam com o vento que por ali passou. Todos os seres que a habitaram reaparecem e se transfiguram na casa onírica. Conforme Bachelard, “o onirismo arraigado assim localiza de algum modo o sonhador” (2003b, p.76). Assim também o poeta vem em busca do leitor, até chegar às suas profundidades, onde só o leitor sabe o caminho a percorrer.

Lembranças e imagens introjetadas configuram as moradas que habitam em nós e projetam as imagens que redimensionamos de nossas casas oníricas. As recordações que temos das casas podem não se configurar como o real vivido, mas como o real imaginado. As lembranças dispersam-se em nós, conservando todos os detalhes da casa e vamos apanhá-las, então, através de nossa imaginação. Segundo Bachelard, “*habitar oniricamente* é mais do que habitar pela lembrança” (2003b, p.77, grifo do autor). A casa natal lança as bases de proteção, do ninho protegido que a casa onírica redimensiona e “ao invés de sonhar com o que foi, sonhamos com o que deveria ter sido, com o que teria estabilizado para sempre nossos devaneios íntimos” (2003b, p.77). Afirma Bachelard, que, ao visitarmos as nossas antigas moradas, parece que não as reconhecemos tão transformadas que estão em nós, pois a lembrança está aquém das imagens projetadas.

Para Bachelard, a casa natal, às vezes, proporciona-nos sonhos desagradáveis, aspectos que não gostaríamos de ter vivido; a casa onírica reconduz-nos ao campo, ao vale florido que habita em nós, e essas paisagens reconfortam-nos e nos dão o alento para reabilitarmos nossos sonhos. A casa onírica possui maiores profundidades que a casa natal.

O filósofo afirma que a casa onírica pode construir uma casa com base no ideal, com imagens que não são a projeção de lembranças da casa natal, pois nem sempre nos reportamos ao que foi, mas ao que poderia ter sido, ou ao que existe somente em nossos devaneios. Aí vale nos aconchegarmos no quatinho dos fundos, como nosso preferido, imaginarmos portas, janelas e mistérios que nunca existiram na casa natal e “vemos claramente que há uma raiz onírica única na origem de todas essas imagens” (2003b, p.78).

Rousseau, citado por Bachelard, oferece-nos a possibilidade de habitar oniricamente uma casa retirada, “pobre e tranqüila, isolada no pequeno vale” (2003b, p.78), acalentando o nosso sonho de viver um ideal de vida campestre, distante das cidades e de pessoas, em plena liberdade de pensar e de agir. É uma casa construída somente em nós e para nós, não possuindo, necessariamente, raízes na casa natal. Em nossa imaginação, o ato de morar não tem limites, podemos habitar o inverno em uma casa e verões em outras tantas. O que levaríamos tempo e esforço para fazê-lo, na casa onírica, nossa mudança tem as acomodações dos nossos sonhos, a medida da nossa capacidade de devanear. Este ser nômade, também se instala oniricamente em todos os lugares para onde transporte a sua casa. Os poetas, com muita propriedade, sem medo de errar, introduzem-nos “em casas imaginárias” (2003b, p.79), ao escreverem seus livros e nos ajudam a descer em nossas próprias profundezas, a procurar as nossas raízes. A casa natal é o testemunho “de uma proteção mais remota” (2003b, p. 80), mas é na casa onírica que encontramos o nosso habitar mais profundo e escolhemos os nossos devaneios mais preciosos.

Bachelard remete-nos à idéia de que “uma casa sem sótão é uma casa onde se sublima mal: uma casa sem porão é uma morada sem arquétipos” (2003b, p. 82). “Porão” e “sótão” são aspectos desenvolvidos na obra *A poética do espaço*, conceitos que retomamos. O teórico reforça a consideração de que no sótão diurno as sombras são vivas, mas o sótão noturno é apavorante, pois os seres que reativamos no dia voltam a transformarem-se em fantasmas.

Na proposta de Bachelard, habitação não se configura na moradia em um apartamento, pois, para ele, deve-se pisar diretamente no solo em que a casa está firmada. As imagens que interessam, no entanto, são as imagens “de sonhos positivos” (2003b, p.86) que nos impulsionam no transcurso de nossa vida. A casa, para o teórico, afigura-se mais protetora diante da noite que se aproxima, pois através dela temos a “consciência da noite dominada” (2003b, p.88). A moradia estabiliza a fronteira entre dois mundos: diurno e noturno. Para os que não possuem este abrigo, a noite surge sempre ameaçadora, como “um animal imenso que está em toda a parte, como uma ameaça universal” (2003b, p.89).

Assim, respaldados por Bachelard, podemos afirmar que todas as metáforas usadas para descrever o aconchego de uma casa solitária, no meio da noite, são insuficientes. A luz que irradia da casa é um convite ao bem estar, ao consolo para a noite que se avizinha, é como uma estrela-guia para o peregrino. A janela da casa espia a rua por nós, protegendo-nos. Estamos guardados, dentro do nosso ninho, somos nós, contra a imensidão da noite. Assim a casa onírica toma conta do nosso devaneio, lançando-nos a possibilidade de vivermos abrigados no mundo, reconfortando-nos perenemente, com a promessa do retorno à casa do aconchego materno.

Para Bachelard, “casa” e “mãe” são “dois arquétipos no mesmo verso” (2003b, p.94). O trajeto da casa natal, simbolicamente, está perpassado pelo trajeto que nos leva ao acolhimento materno. A intimidade da casa bem protegida remete-nos à proteção inicial, a do regaço materno, “e depois a do ventre materno” (2003b, p.95). A proteção inicial é reativada pela diminuição dos espaços da casa e, quanto mais aconchegantes e delimitados forem esses espaços, mais nos sentiremos protegidos: “O onirismo da casa necessita de uma pequena casa dentro da grande para que recobremos as seguranças primárias da vida sem problemas” (2003b, p.95). Esses cantos de sonhar nos devolvem a nossa serenidade e em todos os lugares podemos buscar o espaço de sonhos. Ao procurarmos esses espaços de sonhar encontramos com o nosso passado, aquele que não tem tempo, que nos faz descer ao mais profundo do nosso ser. Conclui Bachelard que “é preciso partir da casa onírica, ou seja, despertar no inconsciente uma morada muito velha e muito simples onde sonhamos viver”. (2003b, p.98).

Em sua obra *A poética do devaneio*, de 1960, Bachelard sugere uma dinamização da imaginação, restaurando um elo entre a terra e o céu, configurando o finito e o não finito. A fenomenologia sugere que se traga “à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas” (2001, p.1), e nos leva a contatar com a consciência criadora do poeta.

O teórico francês retoma distinções entre a metodologia fenomenológica e os posicionamentos da psicologia. Para ele, o psicólogo descreve o observável e classifica, já o “fenomenólogo reexamina com um olhar novo as imagens fielmente amadas” (2001, p.2).

Assim, para Bachelard, a imaginação vai além da realidade: percebe, vê o que não está visível e só pode ser captada pelo método fenomenológico. A imagem poética não possui antecedentes explicáveis, como propõe a psicologia, pois “a imagem poética ilumina com tal luz a consciência que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes” (2001, p.3). A poesia é, por excelência, um dos destinos da palavra, tendo-se a impressão de que “tocamos o homem da palavra nova, não limitada a exprimir idéias ou sensações” (2001, p.3). Essa imagem poética “em sua novidade abre um porvir da linguagem”. É a transmutação da linguagem que tem a sua capacitação na imaginação (2001, p.3). Para o fenomenólogo, a cada instante em que ocorre uma imagem ela é sempre renovada, não existindo uma “fenomenologia da passividade” (2001, p.4). Desse modo, o leitor das imagens não é passivo, mas constantemente renovador de imagens. Cabe aos poetas proporcionar a criação e a recriação das imagens, sempre renovadas e dinâmicas que são, cabendo ao leitor ativar também esse dinamismo.

A imaginação, segundo Bachelard, projeta o homem para a possibilidade de superar-se, de colocar-se em um futuro, vislumbrado pelo devaneio. Os psicólogos, entretanto, dão mais atenção ao sonho noturno e pouca atenção aos devaneios que não passam, segundo eles, de “sonhos confusos” (2001, p. 10). O devaneio constitui-se, então, para eles “um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia” (2001, p.10). É através da fenomenologia que a distinção entre sonho e devaneio pode ser esclarecida, assevera Bachelard. O sonho noturno é passivo deixando o sujeito visitar-se por ele. Ao relatarmos os nossos sonhos para outras pessoas, podemos omitir partes dos mesmos, acrescentar ou engrandecer-lhes, querendo que quem os ouça participe dos mesmos, mas sob a nossa ótica. A identificação entre o que se sonhou e o que se conta resulta nula, por conseguinte.

Bachelard propõe o devaneio poético, indicando ser este um devaneio cósmico. Devaneio é felicidade, é beleza, é porvir. O devaneio protege o psiquismo humano, ao devolver ao mundo real um conjunto de esperança transformadora, porque “o mundo sonhado é automaticamente grandioso” (2001, p.13).

O filósofo afirma que é “com o devaneio que se deve aprender a fenomenologia” (2003, p. 14). Enfatiza que o devaneio cósmico tem sua raiz na alma do sonhador e que esse não necessita estar isolado em um deserto, basta que sua alma sintá-se em solidão. A solidão que se prepara para sonhar não é uma solidão melancólica:

Os devaneios cósmicos afastam-nos dos devaneios de projetos. Colocam-nos num mundo e não numa sociedade. Uma espécie de estabilidade, de tranqüilidade, pertence ao devaneio cósmico. Ele nos ajuda a escapar ao tempo. É um estado. [...] é um estado de alma (2001, p.14).

É através da poesia que nos instalamos neste mundo cósmico, onde a alma se entrega ao “universo poético do poeta” (2001, p.14). A alma não vive em função do tempo real, mas se entrega, em seu repouso, nos universos vividos pelo devaneio. A língua dos poetas deve ser percebida diretamente, sem entraves, com a linguagem da alma. O devaneio propõe, constantemente, um estado de alma nova, um “estado de alma nascente” (2001, p.15). O bom devaneio leva a alma a refazer-se durante seu repouso. Imaginar é atividade primordial do ser humano e não há limites, deixar-se ir para onde quiser, não há nada que o impeça de sonhar de ultrapassar-se, de ser quem ele realmente gostaria de ser. Consegue superar sua condição limitada para que assim possa propor um mundo maior a partir de si mesmo.

Nessa obra, Bachelard aborda, também, a temática dos devaneios voltados para a infância e afirma que quando sonhamos com a infância, remetemo-nos para a “nossa vida primitiva” (2001, p. 93). Entretanto, só nos conhecemos, como unidade, através do relato da nossa história contada pelos outros, tecida durante a nossa existência. Então, todos os nossos seres oriundos dessa trama reúnem a nossa unidade de ser.

O fenomenólogo proporá a permanência de um “núcleo de infância” (2001, p.94), resistente em toda a alma humana; infância que não é contada pela história, mas alcança o seu ápice, sua luminosidade na existência poética. A criança, ao sonhar a sua solidão, alça vôos inimagináveis, somente percebidos pelo poeta que tenta acompanhar-lhe. Infância, devaneio e poesia são constitutivos de felicidade perene, remetendo o ser ao encontro consigo mesmo, onde não há qualquer interferência do que não seja a ventura suprema do ser devaneante.

O poeta ajuda a reencontrar a nossa infância, no fundo de nossa memória, uma força libertadora se apropria de nós e é através do devaneio que nos encontramos como seres livres. Revivemos a infância, através das suas possibilidades, não da própria realidade, e sonhamo-la, além dos limites do que poderia ser. Assim, a infância dura em nós, para além da nossa história de ser e “o ser do devaneio atravessa, sem envelhecer, todas as idades do homem, da infância à velhice” (2001, p.96).

A criança, em estado de devaneio, enxerga o belo “e o devaneio voltado para a infância, nos restitui às belezas das imagens primeiras” (2001, p.97). É tanta a beleza restituída ao nosso mundo que o mundo atual parece incompatível, deslocado e descolorido. O mundo é revisitado através de nossas imagens infantis, que são sempre belas e não possuem a dimensão temporal.

O filósofo declara que a “alma e o espírito não têm a mesma memória, mas somente quando alma e espírito estão unidos pelo devaneio é que nos beneficiamos da imaginação e da memória” (2001, p.99). Alerta o fenomenólogo que o passado que se tenta rememorar é o que tem “o valor de imagem” (2001, p.99). A imaginação toma conta do passado, colorindo-o, como gostaríamos que se desenhasse para nós. Os fatos restituídos “da história de uma vida” (2001, p.99) pertencem à memória, é o homem vinculado a outros homens, é o homem exterior. Cabe aos poetas, no entanto, proporcionar o nosso encontro com as nossas lembranças, com a nossa felicidade, pois ao colocar as palavras nos poemas deixam o leitor participar da criação literária e da emoção dos versos, com a associação de imagens amadas,

que não se perdem no espaço, nem no tempo, mas que são recuperadas, através das imagens poéticas. Há, portanto, sintonia entre o autor e o leitor.

A infância sonhada projeta-se para além da própria infância vivida com o poder de “concluir uma infância que ficou inconclusa”, (2001, p. 100) e está situada em um espaço para além dos fatos vivenciados. O seu onirismo não a prende, o fio condutor é tão outro que só o ser sonhante consegue seguir o seu curso. Diferencia-se também do sonho noturno, sempre preocupado em “contar-nos uma história” (2001, p.100). A história contada pelo devaneio é sempre atualizada, diversa daquela que se viveu e pertence ao tempo que a atualizarmos, está latente em nós, pulsando em nós, esperando que a reencontremos.

Podemos nos reconstruir através de nosso próprio devaneio de infância em qualquer etapa de nossas vidas, ou permitir que os outros constituam a nossa própria história, através do que pensam que somos, mas sem, necessariamente, sermos nós. A história reconstituída, por vezes, atrapalha, pois o intuito do fenomenólogo é aprender a essência, “o núcleo da infância” (2001, p.101).

Segundo Bachelard, a capacidade de sonhar da criança é reprimida pelos adultos em prol de uma objetividade, na tentativa de prepará-la para a vivência do mundo. A criança, no entanto, não entrega a sua solidão, guardando-a para reativá-la em ocasiões mais propícias, ou em outras etapas do seu desenvolvimento. O termo solidão não se refere ao ato de ser solitário, mas de uma busca, uma introspecção, um encontro consigo mesmo: “É nas lembranças dessa solidão cósmica que devemos encontrar o núcleo de infância, que permanece no centro da psique humana” (2001, p. 102). Unem-se aí imaginação e memória, e o ser da infância instaura-se, fazendo a ligação entre o real e o imaginário, o “núcleo da infância cósmica é como uma falsa memória em nós” e a “cosmicidade da nossa infância reside em nós” (2001, p.103), fazendo-nos conhecer um ser, ou fazendo-nos sonhar com um ser em constante nascimento, em nós mesmos, anterior a nós mesmos e que pode surpreender-nos, pois está em constante mutação onírica.

A questão da morte é, no devaneio, ultrapassada, pelos constantes nascimentos que obtemos ao reescrevermos nossa infância onírica. Temos tantos renascimentos que os mesmos sobrepujam a idéia da morte. As vidas são devolvidas, mesmo as não vividas, “vidas que foram imaginadas!” (2001, p. 107). E esse passado morto tem em nós um futuro, “o futuro de suas imagens vivas, o *futuro do devaneio* que se abre diante de toda a imagem redescoberta” (2001, p.107, grifo do autor).

A imagem que o poeta nos propõe é a que nos remete ao passado, para que o reinventemos, para que o façamos renascer constantemente. Buscamos, então, o nosso eu existente, sob outras condições, mas vamos reencontrá-lo modificado, pois o reinventamos, não necessariamente no mesmo fio condutor que a história conta, mas ultrapassando-a e ressignificando-a, mesmo em detrimento aos fatos reais. Colocamo-nos em outros espaços e histórias que o devaneio nos leva “e vivemos, quando nossa própria existência nos escapa, na dos nossos ancestrais” (2001, p.107), assim, o poeta desperta em nós “o eco de um passado desaparecido” (2001, p. 110). Consegue nos fazer reviver nossas lembranças, reinventá-las a partir “de palavras tão bem reunidas” (2001, p.110) e basta o despertar da imagem, pelo poeta, para que o passado reapareça também articulado, mas de maneira renovada. A memória exata distancia-se, está guardada, estratificada em outros locais e a nova imagem de que lançamos mão reagrupa a memória em outras instâncias, procurando imagens que só através do devaneio encontramos.

Ao tentar-se viver a “atmosfera de um outrora, devemos dessocializar a nossa memória” (2001, p. 111), ir além do que foi dito de nós pelos outros, redescobrimo-nos. Qual surpresa não nos causa este desconhecido que está diante de nós e “admiramo-nos de ter sido essa criança” (2001, p.111). Esta criança que surge em nós, liberta-nos do tempo–espaço. Essas lembranças dissociam-se da temporalidade de estações do ano e “repousa na imobilidade da perfeição” (2001, p.111).

Ao buscarmos revitalizar as lembranças, através das imagens, as mesmas saem engrandecidas e perfeitas. As estações do ano são ornadas através das cores

da infância, são dinâmicas e testemunham o prazer contido no “zodíaco da memória” (2001, p.112), onde todas as estações perpetuam-se com características que são “as estações da infância” (2001, p.112). Ao ouvir as fábulas, também as crianças as dinamizam com o seu próprio devaneio, redimensionando-as, recontando-as para si.

Bachelard alerta que

quanto mais mergulharmos no passado, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória - imaginação. Se quisermos participar do existencialismo do poético, devemos reforçar a união da imaginação com a memória. (2001, p. 114)

Propõe o fenomenólogo que nos desvencilhemos da memória histórica e que vivamos a “memória-imaginação” (2001, p.114), para que possamos viver um essencialismo poético. Deixar-se, abraçar, então, pelo universo do devaneio: eis a suprema felicidade.

Bachelard afirma que “os poetas, mais que os biógrafos, dão-nos a essência dessas lembranças do cosmos” (2001, p.115). E, cita Baudelaire, que declara:

A verdadeira memória, considerada do ponto de vista filosófico, não consiste, acho eu, senão numa imaginação muito viva, fácil de emocionar-se e, por conseqüência, suscetível de evocar em apoio de cada sensação as cenas do passado, apresentando-as como encantamento de vida. (BACHELARD, 2001, p.115)

Baudelaire, segundo afirma Bachelard, “visa tão somente ao enfoque da lembrança, uma espécie de instinto que faz com que uma grande alma componha a imagem que vai ser confiada à memória”. É, no entanto, “o devaneio que dá o tempo de realizar essa composição estética” (2001, p.115).

O devaneio ousa desafiar a história e sair-se incólume, pois podemos reinventar todas as histórias com a memória imaginária, reinventando a memória factual. O biógrafo pode contestar a nossa história, mas o poeta sabe da autenticidade com que redescobrimos os nossos mundos. O biógrafo tentará nos

convencer dos nossos enganos, redimensionando nossa vida aos fatos. Vão esforço também será o nosso de fazê-lo perpassar por este novo cosmos que nos proporcionamos, pois “o devaneio estende a história até os limites do irreal” (2001, p.117). O ser devaneante, segundo Bachelard, possui essa prerrogativa: a de ultrapassar as vidas vividas, resgatar as infâncias, sair-se renovado e regressar à vida da memória verdadeira diferente, pois seguiu o caminho da memória imaginária.

Na capacidade de reinterpretar nosso passado, de reinventá-lo “o escritor sabe infundir uma espécie de esperança na melancolia, uma juventude de imaginação numa memória que não esquece” (2001, p. 117).

Chega-se à conclusão de que existe uma infância cósmica, que não morre, está dentro de nós, constantemente revitalizada. Bachelard dá enfoque especial aos odores que sentimos na nossa infância e afirma que “quando é a memória que respira todos os cheiros são bons” (2001, p.132). Tem-se a impressão de que todas as casas antigas possuem os mesmos cheiros, temos que procurá-los em nossa memória e transportá-los para o nosso presente. Ocorre, então, a simbiose entre a lembrança e o devaneio. As crianças têm essa capacidade de sonhar, de maravilhar-se, de renovar-se constantemente, de maneira fluida e mágica. Cabe ao adulto deixar-se escorregar por esta matéria mágica da imaginação e contagiar-se com esta criança que ele foi um dia. Não é esta a proposta da fenomenologia, a proposta de uma alma nascente?

Ao refletirmos sobre Bachelard, algumas constatações surgem a respeito de sua obra focalizada nesse capítulo e nos propomos a retomar alguns aspectos que julgamos pertinentes.

Bachelard enfoca a poesia como um processo criativo de liberdade, de interação entre o poeta e o leitor, este último em uma constante busca de reinterpretações. O que importa na obra é o sentimento que a imagem poética pode provocar no leitor, às vezes ultrapassando, inclusive, os limites da intenção inicial do poeta. A imagem poética é, portanto, dialética e também de caráter variacional.

Sugere o teórico que o homem tocado pelo poema comece a devanear, constituindo-se essa a proposta do filósofo: o encontro com a intimidade do nosso ser. A idéia de conservação de um *núcleo da infância*, que não morre, que permanece imutável no ser humano, leva-o a questionar em como nasce a imaginação e como a mesma morre. Por que flui nas crianças, com magia, e é tão escassa em alguns adultos? Talvez porque as crianças conservam em si a capacidade de maravilhamento.

O filósofo propõe à vida cotidiana, a possibilidade de um espaço feliz, ao tocar a vida real com o devaneio. Apresenta a expectativa de acolhimento da vida primeira através da casa, que surge como força de integração para o pensamento, para as lembranças e para o sonho. É na casa que as nossas lembranças permanecem intocadas, transformando-se em refúgio. Na simbologia da casa o homem reconhece o valor de proteção e de acolhimento e, quanto maiores forem os reveses externos, mais a casa surge engrandecida e acolhedora.

A casa possui complexidade psicológica revelada pela estrutura física, representada, entre outros espaços que a compõem, pelo porão e pelo sótão. É na casa que a maioria das nossas mais caras lembranças estão guardadas, como lugares privilegiados, espaços enfim, que propiciam o devaneio.

Ao nos recolhermos na casa estamos nos apropriando da nossa intimidade protegida. Também as gavetas e os cofres são destacados pelo pensador por simbolizarem a permanência dos mistérios que não se revelam facilmente.

Bachelard estabelece a distinção entre a casa natal e a casa onírica. A casa natal é símbolo da proteção primeira, mas é na casa onírica que aprofundamos a nossa intimidade protegida, através do devaneio.

O filósofo propõe ao homem a possibilidade de perceber que há poesia a sua volta, dentro dele mesmo e nas coisas mais simples do quotidiano, que podem ser redefinidas por intermédio do devaneio. A poeticidade despertada em cada indivíduo

possibilita a retomada da alegria de viver, e o ser humano pode buscar, assim, o seu espaço de felicidade. Ao ler Bachelard proporcionamos o encontro com o nosso interior, e, ainda, a possibilidade de, constantemente, nos reinventarmos, através do devaneio.

Álbum para colorir

Não, não foi por humor negro que pus no que leste acima o título de “Conto azul”. Costumamos pintar sempre de azul tudo o que se passou nos nossos quinze anos - talvez por um instinto de compensação.

Mas a infância, ó poetas, não é mesmo azul? Quanto a mim, eu venho há muito desconfiado de que a infância é uma invenção do adulto.

E o passado, uma invenção do presente. Por isso é tão bonito sempre, ainda quando foi uma lástima... A memória vai tudo colorindo

(Mário Quintana, *Caderno H*, 2005, p.278)

3 O ESPAÇO DA CASA NA OBRA DE MÁRIO QUINTANA

Neste capítulo propomo-nos analisar a obra poética de Mário Quintana, relacionada ao espaço da casa, buscando respaldo no pensamento de Gaston Bachelard, pois as idéias do filósofo contribuem para o entendimento dos elementos que caracterizam os espaços poéticos relacionados à casa, presentes na obra de Mário Quintana.

Após a leitura da obra quintaneana, verificamos que o espaço da casa e seus elementos, constituem-se em temas recorrentes, oportunizando ao leitor uma participação projetiva através do imaginário. O leitor que o poeta almeja para os seus poemas é aquele que consegue perceber, sentir nas entrelinhas e seguir por conta própria o que o devaneio do criador iniciou. Em sua obra *Caderno H*, Quintana refere-se ao leitor em “A arte de ler”: “O leitor que mais admiro é aquele que não chegou até a presente linha. Neste momento já interrompeu a leitura e está continuando a viagem por conta própria” (2005, p. 353). O poema só tem existência a partir do momento em que o poeta o entrega ao seu leitor, transformando-se em dialética do desejo. O leitor aproxima-se do texto, descobre o poema e tem a disposição de buscá-lo, e, conforme Mário Quintana, em “Aproximações”: “Todo o poema é uma aproximação. A sua incompletude é que o aproxima da inquietação do leitor” (2005, p. 521). O poeta conquista o seu leitor nesse encontro de silêncios que se estabelece com a leitura do texto poético e exalta-o com o poema “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...” (2005, p. 535).

O poeta constitui-se, portanto, no artesão das palavras que o leitor, silencioso, re-cria, através da sua ação imaginante, conforme argumenta Bachelard. Os leitores de poemas, constantemente, descobrirão mensagens diferentes, portanto a decodificação não se constitui no objetivo único e último de leitura, mas sim de repensar e dinamizar espaços, pois cremos que o tema de um poema volta-se constantemente para ele mesmo. A função da composição poética é, portanto, de causar estranheza a cada leitura, proporcionando o não desvelamento total de seu criador ao leitor. É esse não dito que caracteriza o seu aspecto atemporal, com novas possibilidades de futuras leituras e re-criações. A leitura de um texto poético é solitária e requer a humildade de perceber que por mais que tenhamos invadido o poema, não atingiremos as profundezas do ato de seu criador. No entanto, podemos nos aproximar desse ato através da repercussão e das ressonâncias provocadas pelos poemas, quando eles nos atingem intensamente.

Dessa forma, Bachelard solicita que o leitor capte a imagem como uma realidade específica e não como um objeto, nem como uma substituição desse objeto. O filósofo sugere que é a partir de imagens isoladas que podemos repercutir fenomenologicamente. O teórico acentua as diferenças entre o fenomenólogo e o simples leitor do crítico literário. O crítico literário constitui um leitor que julga objetivamente, mas quem lê os versos amados participa da alegria da criação. Afirma Bachelard que o leitor é, portanto, um partícipe da obra do escritor, pois a emoção toma conta do mesmo ao ler esses versos.

Nós, leitores de Quintana, ingressamos nesse universo poético, buscando apreender o espaço da casa, tema recorrente em sua obra. Dessa forma limitados, não nos propomos a abarcar todas as revelações poemáticas contidas nesse fazer literário selecionado.

Para a presente análise, optamos por organizar os poemas e os poemas em prosa em ordem cronológica das publicações do autor, que foram selecionados da obra *Mário Quintana: poesia completa*, organizada por Tânia Franco Carvalhal, por essa obra apresentar toda a produção poética do autor. Antes de iniciarmos a

análise dos poemas de cada obra, buscamos comentários críticos introdutórios de vários autores.

Para a primeira das obras, utilizamo-nos do texto “Leitura dos sonetos inaugurais”, de Tânia Franco Carvalho, que consta de *A rua dos cataventos*, reedição da editora Globo, de 2005. A autora comenta que, apesar de ter sido concluída em 1938, possivelmente o poeta já tivesse escrito bem antes os poemas que compõem a obra.

Conforme afirma Carvalho, com frequência, a crítica apontou:

A publicação inaugural dos sonetos como um dado revelador da consciência poética do autor: sendo os poemas manifestações de uma forma fixa já bastante explorada e em certo desuso, ficariam eles deslocados no conjunto da obra de Quintana se surgissem depois dos versos mais livres, libertos da métrica e da rima, característicos de sua produção posterior. (2005, p.7).

Conforme a autora, no que tange ao espaço, o poeta converte-se em “observador singular”, especialmente das ruas, que, segundo Carvalho, “pertencem a um tempo anterior, o da infância, referência primordial do livro” (2005, p.8). Declara ainda que a ruazinha, os amigos e o tempo passado sobrevivem nas lembranças do poeta, e acrescentaríamos que, ao recordá-los, estabelece também conexões entre passado, presente e futuro, dinamizando-os graças ao seu fazer poético.

Da obra *A rua dos cataventos*, selecionamos para analisarmos a temática da casa, os sonetos de números I, III e XXXV.

Soneto I

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

Não sei que paisagista doidivanas
Mistura os tons... acerta... desacerta...
Sempre em busca de nova descoberta,

Vai colorindo as horas quotidianas...
 Jogos da luz dançando na folhagem!
 Do que eu ia escrever até me esqueço...
 Pra que pensar? Também sou da paisagem...

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

O poema alude, de forma metonímica, ao espaço da casa, ao se referir à janela aberta. Há, claramente, um toque de encantamento do eu lírico ao observar a paisagem. A imagem do primeiro verso é um convite para que o leitor também recrie visualmente a figura do criador, no momento do seu fazer poético.

É um instante mágico, perpassado pelo cromático, através do sol que penetra pela janela, inspirando mais ainda o poeta. Dançam para o eu lírico as mais sutis luzes, a ponto de o levarem a identificar-se com a paisagem, integrando-se a ela. Para o seu fazer poético, a fim de entregar-se aos “leves dedos” que o pintam.

Trevisan comenta esse soneto de Mário Quintana, declarando que parece que estamos acompanhando o criador em um de seus despertares poéticos: “o leitor tem a impressão de que o poeta, simplesmente, escreveu o que estava lhe acontecendo. Pegou da caneta e traduziu sua vivência com palavras” (2006, p.93). Luís Augusto Fischer, por seu turno, aborda esse poema afirmando que o poeta “se mistura com a natureza, as palavras sendo substituídas pelos desenhos que o sol faz sobre a folha de papel” (2006, p.33).

Percebemos, entretanto, que o poeta não dispensa a forma escrita, mas a ela agrega toda a luminosidade que o está encantando, todo o jogo cromático que participa da criação literária. Gilberto Mendonça Teles, a respeito desse soneto argumenta: “O primeiro quarteto e o primeiro terceto contêm a preocupação de escrever, o segundo quarteto e o último terceto contêm a preocupação de pintar: o poeta escreve como se pintasse” (1979, p.219). Diante do deslumbramento da paisagem, o poeta não mais escreve, mas *irisa-se*, transformando-se na paisagem que inunda a sua imaginação e o absorve. A imagem e a concretização do ato

poético aparecem como uma simbiose e nenhuma se sobressai à outra, mas complementam-se.

Para exprimir tão intenso estado poético, Quintana busca em outras variantes artísticas a sua complementaridade de expressão, como “Desenha o sol na página deserta” e “Jogos da luz dançando na folhagem!”. A expressão poética recorre ao apoio visual para tal deslumbramento. O sol, ao desenhar as “lindas filigranas”, apresenta a delicadeza de um artesão em ourivesaria, e o movimento da luz na folhagem sintetiza a conexão entre a pintura e a dança.

O poeta estabelece, com esse soneto, todo o dinamismo que acompanha o ato de criação. O segundo quarteto é dimensionado por Paulo Becker, da seguinte forma:

Se este ‘paisagista’ realmente existisse independentemente do poeta, é de se supor que não fosse ninguém menos que Deus. Mas já pelo tratamento irônico que lhe dispensa (ao qualificá-lo de ‘doidivanas’), já por confessar que não o conhece, o poeta deixa margem a uma interpretação diversa: a de que o paisagista reside dentro dele mesmo (1996, p.22).

O poeta ofuscado pela paisagem é o “doidivanas” atento a todos as nuances que a natureza lhe oferece, porém não consegue preencher a “página deserta”, que se descortina à sua frente, sem o auxílio de outros atos de criação artística.

Na análise do poema, percebemos a associação que o poeta estabelece entre o encantamento sugerido pelo espaço metonímico da casa, representada pela janela aberta, e a proposta de um devaneio antecipando a linguagem.

* * *

Soneto III

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

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

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

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

Nos primeiros versos, o autor nos transmite a sensação de fascínio frente a um novo despertar. Temos o ofuscar de seus olhos, provavelmente ao acordar e ser apanhado pelas luzes matinais.

Inspira-se em peixes e reflexos doirados, que voavam e sumiam na própria luz. Isso nos leva a acreditar que o poeta alude que haverá um novo dia, trazendo a esperança, uma vida nova e, ao mesmo tempo, reforçando a idéia de que isso possa acontecer. Indica o quanto a possibilidade de sonho toma conta do fazer poético, pois, tal como afirma Bachelard, em sua obra *A poética do devaneio* (2001, p.6), “Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético”.

Os telhados estão reluzentes com a luz do sol. Há a figura da personificação, ao declarar que as tabuletas riram, provavelmente ante o espetáculo da vida sempre a renovar-se. Os velhos sapatos guardados também participam da festa matinal, reflorescendo, e talvez saiam do canto onde ficaram guardados, em busca de novas caminhadas. Tamanho é o grau de encantamento diante da renovação da vida, que o poeta se sente tão leve, a ponto de sair voando pelos céus.

A sobreposição de imagens - “Voavam na luz: dentro da luz sumiram-se” - comunga do processo de criação do poeta, ao referir-se à figura do peixe, deslocado do seu ambiente natural, ao voar. A figura é retomada pelo dinamismo da criação poética, pois a imaginação é criadora e aberta a novas e totais possibilidades. Na obra, *Na esquina do tempo*, Adiane Fogali Merinello refere-se ao soneto enfatizando que “o elemento mágico está presente no cotidiano de forma fantástica, fazendo com que peixes voem sobre os telhados, como se isso fosse algo comum” (2006, p. 111).

O poeta, apesar do seu deslumbramento diante da vida, detém-se frente ao fato de arriscar-se junto a esta sociedade que não comunga do seu fazer poético. O sujeito lírico pára frente ao possível ato de confronto, ao afirmar “Evitemos, Senhor, esse prodígio... / As famílias, que haviam de dizer?”. As reticências levam o leitor a interromper e repensar as conjecturas que estava fazendo, até então, sobre a imagem poética e estabelecer um outro parâmetro de análise.

Solange Fiúza Cardoso Yokozawa reforça a idéia de que

nesse poema, o sujeito lírico tendo acordado em uma atmosfera miraculosa, surrealista, poética, em que peixes, em reflexos doirados, voavam na luz, telhados acenderam-se, tabuletas riram e os seus sapatos velhos refluíram, é tomado pelo desejo súbito de sair voando céu em fora. Mas se detém ao se lembrar que as famílias e a instituição mantenedora da ordem filistina, censuram e banem o diferente, o que significa uma ameaça à ordem que as representa e é por elas sustentada (2006, p.134).

O poeta demonstra ter conhecimento da sociedade e dos valores burgueses que a sustentam, mas apesar de acautelar-se, não deixa de poetar.

Esse soneto e o anterior, o de número um, parecem tecer complementaridades quanto ao ato de criação poética, pois há elementos recorrentes e idéias que se sobrepõem. No primeiro soneto analisado, o ato de criação é pleno, não aludindo, o poeta, a qualquer cerceamento do ato de poetar, havendo a entrega total ao encantamento. No segundo soneto selecionado, o número III, no entanto, apesar de haver esse fascínio, há a alusão do poeta que sabe do perigo do ato de criação frente à sociedade, que, certamente, não o aprovará.

Bachelard, em sua obra *A poética do espaço*, capítulo IX, estabelece a dialética entre espaço interior e exterior ao referir-se que tais espaços possuem dinâmicas alusivas ao aconchego, ou projeção do homem no mundo.

Quintana, ao poetizar, projeta-se no mundo, estabelecendo espaços que oscilam entre o dentro e o fora, frutos da sua produção poética. Ao acordar, pela manhã, o poeta abdica do seu aconchego, ao abrir a janela e vislumbrar a rua, os telhados e as tabuletas. Os seus sapatos, símbolo do seu percurso, proporcionam o

elemento que se configura, ao mesmo tempo, em exterior e interior. A linguagem, segundo Bachelard, possui em “si a dialética do aberto e do fechado. Pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre” (2003a, p. 224, grifo do autor).

Nesse soneto, a imaginação poética rompe com a razão instaurando um novo olhar, de cunho surrealista. Assim, vemos na composição poemática, a racionalidade sendo invadida com novas e dinâmicas imagens, que atingem, ironicamente, o lugar social do eu lírico.

* * *

Soneto XXXV

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

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

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

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

O poema é uma cantiga de despedida da vida, em que o poeta deixa transparecer sua vontade de ficar só na “casa nova”, numa simbologia a um outro morar. Essa conotação é percebida através do atributivo “frescor de lua”. Há, no primeiro quarteto, último verso, alusão ao cansaço do poeta, em relação a seres não mencionados, mas que provocaram o apelo do poeta, para que o deixassem em paz. Ao referir-se a “Nada mais quero com nenhum de vós”, percebe-se que a hora da morte pode proporcionar a autêntica confissão e o desabafo. Deixa evidente a saudade que iria sentir dos elementos exteriores, mencionados como madrugadas, pôr de sóis, risos e asas em bandos.

O espaço da casa aparece de forma metafórica, pois se refere à casa nova como uma dimensão diferenciada, em outro mundo, para o qual o poeta sabe que sua partida é inevitável um dia, porém deixa em aberto a incerteza desse momento, ao mencionar a palavra “quando”. Ao ampliar o espaço da casa, transportando-o para a rua (“Deixai-me em paz na minha quieta rua...”), o poeta está assegurando que o espaço mencionado pode ser também de paz e de quietude, sugerindo a dimensão de aconchego atribuída à moradia.

O poeta somente deseja a presença de alguns poemas, segundo ele, tortos, que tentou endireitar. São as presenças que ele deseja levar para a eternidade.

No primeiro terceto, observamos a pluralização de “madrugadas” e “pôr de sóis”, mas ao referir-se ao luar, o poeta utiliza o indefinido “algum”. Os três primeiros elementos situam-se no âmbito da natureza, trazendo implícitas as fases do dia: amanhecer, entardecer e noite. Esses elementos poderão situar-se no campo conotativo ao simbolizar as fases da vida. Ao aludir ao luar de maneira indefinida, simbolizaria um elemento de completude para o amplo apoio da natureza que já possui: “as madrugadas” e “pôr de sóis”. As “asas em bando” simbolizariam a libertação, o despojar-se de pesos, que atrapalhariam a sua busca e a pluralização (asas) e o coletivo (bando) usados são fatores que dimensionam a amplitude do vôo que pretende o poeta.

Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant “as asas exprimirão geralmente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana” (2005 p.90-91). É na poesia que se pode buscar esse pleno vôo, a libertação das mais íntimas forças criadoras. O poeta adquire asas no momento da criação e, em Mário Quintana, é tão intenso o ato de criar que necessita de “asas em bando”, para propiciar todas as dimensões para o seu fazer poético.

Embora possuindo componentes disponíveis na natureza, agrega “Mais o rir das primeiras namoradas”, adicionando a inocência pretendida nos primeiros amores. A oposição vida e morte é percebida em todos os apelos que o poeta faz para sobrepujá-la e até ela, a morte, o olhará “com espanto”, pois o poeta saiu-se

vencedor, tecendo vida até no manto da morte. O criador remete-nos a idéias aparentemente contraditórias a respeito da morte: é ela que se espantará com o poeta, pois o mesmo teceu um cântico, não de tristezas, mas de espera, no próprio manto negro da morte. Os fios da vida foram traçados pelo poeta, como o artesão que utiliza a matéria-prima para compor em tecidos, para executar a sua arte.

Fausto Cunha comenta, em relação a esse poema, quanto ao aspecto referente à concordância “Que lindo a Eternidade”, ou seja, “que lindo ter a Eternidade para as torturas lentas da Expressão”. No caso, explicita Cunha, “lindo corresponde a bom, maravilhoso, não fazendo sentido a concordância com “Eternidade”. Esclarece também que o poeta optou pelo termo pluralizado “pôr de sóis”, “para conservar a mensagem paisagística, sem ruídos” (1978, p.242). Em outra edição, da mesma obra, a de 2005, Tânia Franco Carvalhal, optou pela expressão “pôr-de-sóis” (p.53), registro que pontuamos, mas que não altera o aspecto cognitivo do poema.

Sintetizando o posicionamento de Mário Quintana nesse poema, constatamos que a idéia da morte é associada ao dinamismo da vida, e o poeta tem sobre ambas, ingerência de decisão. No onirismo poético, a idéia da morte é suplantada pelos constantes renascimentos, permeados do fazer poético e da conotação de uma nova casa, de um novo e transcendente habitar.

* * * * *

Em *Canções*, na abertura da obra, reeditada pela Globo, em 2005, há um comentário de Gilda Neves da Silva Bittencourt, afirmando que:

o poeta gaúcho deixa-se levar mais ao sabor do próprio poema, permitindo que ele o conduza pelos caminhos da sonoridade e da dança, explorando inclusive o espaço gráfico e desligando-se do conteúdo significativo em favor do elemento sonoro dos versos. (2005, p. 8)

A autora declara que os temas relativos à morte e à passagem do tempo constituem recorrência nessa obra; no entanto, acentua que a idéia da morte não se agrega a algo funesto, mas como uma “passagem para uma dimensão melhor”

(2005, p. 18). Por seu turno, o tempo, segundo Bittencourt, aparece ou como uma “tentativa de recuperar o passado distante e feliz” (2005, p. 18), ou, ainda, como irreversível e efêmero. Afirma Gilda que o poeta propõe a idéia de que o tempo perdido não voltará e que a vida deve ser vivida na sua plenitude, pois a mesma é passageira e que os momentos, sendo únicos, não se repetirão.

Da obra *Canções*, selecionamos “Canção de outono”, “Canção da garoa” e “Segunda Canção de muito longe”.

Canção de Outono

Para Salim Daou

O outono toca realejo
No pátio da minha vida.
Velha canção, sempre a mesma,
Sob a vidraça descida...

Tristeza? Encanto? Desejo?
Como é possível sabê-lo?
Um gozo incerto e dorido
De carícia a contrapelo...

Partir, ó alma, que dizes?
Colher as horas, em suma...
Mas os caminhos do Outono
Vão dar em parte nenhuma! (p. 131)

O poeta, construindo uma personificação, atribui ao outono a ação de tocar realejo no pátio de sua vida, numa referência à monotonia da existência, pois repete sempre a mesma canção, provocando no eu lírico “um gozo incerto”. Nessa repetição oscila entre “tristeza,” “encanto” e “desejo”. Associa-os a sua vida, sempre a repetir a mesma canção, sem criatividade alguma. A palavra outono possui duplo sentido: estação do ano que sucede ao verão e antecede ao inverno, abrindo a possibilidade de perceber-se a conotação de que o poeta está saindo da estação alegre da sua vida e irá entrar no inverno, com monotonias e tristezas. Outono, estação do ano, e outono, síntese da vida que se esvai, sem esperanças constituem elementos que se interpenetram para lançar a visão da vida do poeta, sem mais expectativas. A vidraça descida oferece a simbologia de que está encerrando

alguma etapa de sua existência, que permanece isolada em outro lugar, mas não do lado em que o poeta está.

Tudo permanecerá como sempre a vida se nos apresenta: uma incógnita, em que nem mesmo o poeta sabe as respostas. Há situações antitéticas na vida, que se situam em “um gozo incerto e dorido de carícia a contrapelo”. Somente a palavra “carícia” parece amenizar a situação dramática da vida. A última estrofe suscita a indagação sobre a inutilidade da vida, visto que nada existe além do caminho outonal já percorrido, contudo não leva a lugar algum. Nessa análise da vida, o poeta questiona a sua utilidade, o viver, e sugere a indagação à alma, que talvez pudesse dar informações aos seus questionamentos, mas não espera a resposta, pois ele já a sabe: nada há que justifique a vida, pois tudo é inútil.

O poeta está atrás de uma vidraça que poderia constituir a simbologia da receptividade e da luz, mas está com as mesmas descidas, sugerindo a falta de possibilidade de mudanças. O criador questiona a mesmice da vida e chega até a sugerir à alma que parta – morrer – porque a velhice é chegada e não há mais vida a viver. Os caminhos outonais a que o poeta se refere no último verso, restabelecem a dicotomia entre o outono, estação do ano e Outono, fase da vida, em que ambos propiciam o significado de desolação. O poema analisado possibilita dimensão diferenciada do ato de habitar, mencionando a vidraça e o pátio. São espaços reduzidos da casa, mas potencialmente ampliados pelo fazer poético, que através da conotação alcançam um nível simbólico, associado à trajetória existencial do eu lírico.

* * *

Canção da Garoa

Em cima do meu telhado,
Pirulin lulin lulin,
Um anjo, todo molhado,
Soluça no seu flautim.

O relógio vai bater:
As molas rangem sem fim.
O retrato na parede
Fica olhando para mim.

E chove sem saber por quê...
 E tudo foi sempre assim!
 Parece que vou sofrer:
 Pirulin lulin lulin... (p. 134)

O poeta usa de onomatopéias para representar a chuva. A delicadeza com que retrata o anjo molhado no seu telhado não ameniza a situação da passagem do tempo, conotada pelo anjo que toca flautim e soluça.

Na segunda estrofe do poema, confirma-se, na figura do relógio, que presentifica a passagem do tempo, as indagações do poeta. As molas a ranger sugerem as dificuldades da vida que se arrastam interminavelmente, como o relógio, que em alguma hora vai bater, anunciando a passagem do tempo e a falta de solução para os problemas. Há uma cadência de monotonia a embalar, num ritmo constante, a falta de mudanças. A figura do retrato na parede a olhar para o poeta atribui ao inanimado a possibilidade de inquirir e de estabelecer uma provável relação entre presente e passado.

Ao mesmo tempo em que tem consciência do sofrimento que virá, ironiza a situação da dor ao usar a mesma onomatopéia referida no primeiro verso, como a encerrar, com aparente brincadeira, a seriedade da condição humana. Os elementos mencionados, “garoa” “molhado”, “soluça” e “chove” pertencem ao elemento “água” que, potencialmente, poderiam proporcionar alguma solução ao problema existencial do poeta. Menciona Bachelard, em sua obra *A água e os sonhos*, que “a água dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável” (2002, p. 10). Não há, porém, esse dinamismo nesse poema, pois todas as ações levam a constatação, ao final, que tudo continuará como antes, já que esta é a ordem natural da vida e, o sofrimento, inevitável.

Trevisan, ao analisar a “Canção da garoa” afirma que

o tom poético é levíssimo. A dimensão subliminal da composição, porém, não tem nada disso: reporta-se ao tempo (o relógio, as molas que rangem), à corrosividade do tempo que despoja as pessoas do vigor e da beleza (retrato na parede/fica olhando para mim) e, principalmente, à monotonia do

tempo, quando se descolorem as paixões e emerge a ponta do espinho (parece que vou sofrer)... (TREVISAN, 2006, p.115-116).

Quintana constata a plenitude da passagem do tempo e a fugacidade da vida, mas retoma o tom de uma entristecida brincadeira com que se deve usufruir o viver. “Pirulin, lulin, lulin...”.

Analisando-se a ‘Canção da garoa’, percebe-se que o elemento casa é apresentado de forma metonímica, pois o poeta menciona o telhado e não propriamente a casa, porém, segundo Bachelard, basta um elemento que se refira ao ato de morar, para que a imagem da casa se estruture diante do leitor.

* * *

Segunda Canção de Muito Longe

Havia um corredor que fazia cotovelo:
Um mistério encanando com outro mistério, no escuro...

Mas vamos fechar os olhos
E pensar numa outra coisa...

Vamos ouvir o ruído cantado, o ruído arrastado das correntes no algibe,
Puxando a água fresca e profunda.
Havia no arco do algibe trepadeiras trêmulas.
Nós nos debruçávamos à borda, gritando os nomes uns dos outros,
E lá dentro as palavras ressoavam fortes, cavernosas como vozes de leões,
Nós éramos quatro, uma prima, dois negrinhos e eu.
Havia os azulejos reluzentes, o muro do quintal, que limitava o mundo,
Uma paineira enorme e, sempre e cada vez mais, os grilos e as estrelas...
Havia todos os ruídos, todas as vozes daqueles tempos...
As lindas e absurdas cantigas, tia Tula ralhando os cachorros,
O chiar das chaleiras...
Onde andarás agora o *pince-nez* da tia Tula
Que ela não achava nunca?
A pobre não chegou a terminar a *Toutinegra do Moinho*,
Que saía em folhetim no *Correio do Povo!*...
A última vez que a vi, ela ia dobrando aquele corredor escuro.
Ia encolhida, pequenininha, humilde. Seus passos não faziam ruído.
E ela nem se voltou para trás! (p. 152)

O verbo colocado no início do poema, já define que o tempo é passado. A escolha do verbo haver, no pretérito imperfeito, mesmo quando é omitido, se faz presente, pois a intenção do poeta não é a da repetição, mas a da ratificação

temporal do poema em um passado; não concluído, mas que ressoa na vida do poeta.

Yokozawa define a escolha do tempo verbal pelo poeta, pois “em lugar de mostrar uma ação acabada, apresenta uma ação que, passada em relação ao momento em que se fala, permanece imperfeita, inacabada” (2006, p. 249).

O muro do quintal limita o mundo exterior e o interior. O exterior configura-se no desconhecido, no mundo perigoso, já o mundo interior sintetiza a proteção o acalanto e os prazeres da infância protegida.

A dimensão da casa é percebida pela indicação do corredor, que fazia cotovelo, aumentando o enigma do espaço, pois não se podem vislumbrar fatos que ocorrem no seu final, evocando mistérios que se sobrepõem a outros. Corredor, símbolo de mistérios, não vistos na integralidade e, no escuro, tem aumentado a sua proporção. Há o convite do poeta para que fechemos os olhos para melhor desfrutarmos do estado de devaneio a que pretende nos conduzir.

Em seguida, solicita que pensemos em outra coisa, e conduz-nos através dos ruídos da infância. A água do poço é enigmática, pois não podemos vê-la, sem esforço, sem que a tiremos de seu lugar, de sua profundidade. O chiar das chaleiras liga-se à idéia do aconchego do lar e ao preparo de refeições. As vozes e os ruídos do tempo da infância permanecem no poeta e se propagam na fase adulta. Também recorda as cantigas, segundo ele, absurdas, agora, para ele, nesse momento da fase adulta, pois deveriam ser cantigas destinadas à infância. Ao mencionar “Havia todos os ruídos, todas as vozes daqueles tempos...” o poeta reforça o nível auditivo atribuído ao poema, que não fica restrito aos mencionados anteriormente, mas amplia esse universo, para que o completemos, com os nossos próprios ruídos de infância. A paineira, os grilos e as estrelas são também elementos mágicos do encantamento infantil, representando o mundo vegetal, o animal e o etéreo.

Surge a imagem da tia Tula, que usava *pince-nez* sempre perdido e morreu antes de terminar de ler um romance escrito em folhetins. Recorda-se da última vez

em que a viu tão diminuta, naquele corredor escuro e misterioso, saindo da vida, sem olhar para trás, sem despedir-se. Há o estabelecimento de imagens dicotômicas, como o corredor enorme, em oposição ao estado em que se encontrava a tia Tula, isto é, tão diminuta, mas ambos sumindo-se e esvaindo-se da vida. O corredor surge, também, como uma intermediação ou conexão entre dois mundos; o que continuava a existir na memória do poeta e o que “tia Tula” estava entrando. A figura humilde da tia, ao entrar no corredor, contrapõe-se com a imagem da autoridade da mesma “ralhando os cachorros”, saindo da vida, sem fazer barulho, “pequeninha, humilde”.

Nos dizeres de Bachelard “se mantivermos o sonho na memória, se ultrapassarmos a coleção das lembranças precisas, a casa perdida na noite dos tempos sai da sombra, parte por parte” (2003a, p.71). Cabe, portanto, ao poeta reavivar esses sonhos que sonhamos, um dia. A representação acústica é proposta no convite do poeta em “Segunda Canção de muito longe”, ao sugerir que se ouçam todos os ruídos e todas as vozes do tempo passado. Os ouvidos permanecem atentos aos ruídos do presente, porém basta um fato para que se desencadeiem todas as falas, todos os rumores provenientes da infância.

* * * * *

Na obra *Sapato florido*, na edição da Globo, de 2005, Armindo Trevisan aproxima Mário Quintana ao escritor francês Charles Baudelaire, ao referir-se ao estilo dessa obra. Trata-se, segundo Trevisan, “de uma *nova* poesia, a da prosa sem verso e sem rima, diversa da prosa-prosa” (2005, p. 13, grifo do autor).

Não se cogita, no entanto, segundo Trevisan, sobre a originalidade de Quintana, pois “são aproximações, afinidades eletivas, desenvolvimentos de um gênero que, mesmo inventado por alguém, não é de ninguém” (2005, p.14). Para Trevisan, “Quintana tematiza as coisas líricas da existência cotidiana. O seu mundo é pré-tecnológico, o mundo anterior à eletrônica e à informática, o universo das cidades em vias de metropolizarem-se” (2005, p. 15). Afirma, ainda, que Quintana poetiza sobre os bares, os objetos perdidos, os trens, a lua e as casas de cômodos.

Conclui Trevisan que Mário Quintana enfatiza o próprio ato de viver e acolhe, através da memória imaginativa, todo o passado.

Da obra de Mário Quintana *Sapato florido*, destacamos os poemas “Envelhecer”, “As falsas recordações” e “Reminiscências”.

Envelhecer

Antes, todos os caminhos iam.
Agora todos os caminhos vêm.
A casa é acolhedora, os livros poucos.
E eu mesmo preparo o chá para os fantasmas. (p.174)

O poema de Mário Quintana reflete as suas constatações sobre a passagem do tempo. A oposição, mencionada no início dos dois primeiros versos, “antes” “agora”, já define a postura do poeta em relação à passagem temporal. “Antes” configura-se em um tempo distante, já vivido, e “agora” está próximo ao poeta.

Todos os caminhos, antigamente, tinham a perspectiva de serem percorridos, havia uma vida inteira a ser seguida, promessas de vida a fluir. O autor remete à busca incessante dos seres humanos em sua trajetória existencial, sempre em direção a um porvir. Os caminhos, com o passar do tempo, vêm ao encontro das pessoas, como trajetória já percorrida, como experiências já vividas.

A casa acolhedora é a morada para a qual todos pretendem caminhar um dia: a segurança que a velhice proporciona. Os livros lidos com insaciedade, anteriormente, vão-se reduzindo a poucos, pois permanecerão os que realmente acrescentam algo significativo à vida. O próprio poeta prepara o encontro para os convidados que são suas recordações, seu passado, ou, como designa “seus fantasmas”. Não há a necessidade de intervenções de outras pessoas para esse contato íntimo com os seus convidados-fantasmas e a interação entre eles é tanta que o poeta mesmo os recepcionará.

Nesse poema os verbos “iam” e “vêm” são indicativos da função temporal retratada. A função verbal “iam”, nesse contexto, é indicativa de um caminho a ser percorrido e é antecedida da expressão que indica a temporalidade de ação: “antes”. O verbo “vêm”, é indicativo de uma ação passiva, o sujeito é colocado em uma situação de espectador de sua própria caminhada. O texto sugere a idéia de que o ser humano, em determinada época de sua existência, não mais escolhe os seus caminhos, mas é escolhido por eles. Nas horas de reflexão sobre a vida, as pessoas percebem que a ingerência sobre o seu destino é muito pouca, então só há a espera para o inevitável, a inexorável passagem do tempo.

Trevisan comenta, em relação ao poema em pauta, que existem certas vantagens com o fato de envelhecer: “os velhos contentam-se com menos, a casa não precisa ser imensa nem faustosa. Bastam poucos livros para uma mente madura entreter-se” (TREVISAN, 2006, p.83-84).

As necessidades tornam-se mais específicas, nesse contexto, em que tudo se restringe, menos a idéia da preparação para o encontro acolhedor com os seus fantasmas, com as suas reminiscências, com os seus devaneios.

* * *

As falsas recordações

Se a gente pudesse escolher a infância que teria vivido, com que enternecimento eu não recordaria agora aquele velho tio de perna de pau, que nunca existiu na família, e aquele arroio que nunca passou aos fundos do quintal, e onde íamos pescar e sestar nas tardes de verão, sob o zumbido inquietante dos besouros... (p. 183)

O poeta refere-se às lembranças de infância, não as que viveu, mas as que, potencialmente, poderia escolher para constituir o seu imaginário infantil. Ao iniciar com a conjunção “se”, o poeta já está lançando a idéia das probabilidades de ações que se desenrolarão e, a partir dessa perspectiva, tornando-se possíveis somente no imaginário poético.

O poeta lamenta pelo tio com perna de pau, que nunca teve, também pelo arroio que nunca passou pelos fundos de sua casa. O autor, ao referir-se ao tio, cria um mundo mágico de aventuras, onde possivelmente, o familiar se teria confrontado com situações de perigo que o fizeram perder a perna. Complementam o devaneio do poeta o arroio com peixes, o quintal da casa e as tardes de verão, até as figuras dos besouros, construindo esse processo temático voltado para a infância em que todas as imagens são aquecidas pelo calor do verão.

A linha de inspiração de Quintana, portanto, ao escrever as falsas recordações, filia-se ao devaneio, capaz de levar o autor a sonhar com uma realidade infantil, que, na verdade, não existiu, mas segundo ele, não é motivo de tristeza, mas de ternura. O quintal surge, a limitar o mundo infantil e também é indicativo de proteção, percebido aqui, como um prolongamento do aconchego da casa, limitando o exterior e o interior, o conhecido e o desconhecido, protegendo, as aventuras da infância dos perigos que o mundo exterior proporciona.

Ao mencionar a expressão, “enternecimento”, o poeta reporta-se não somente ao fato de recordar-se, mas à ternura que envolve esse fato. A conjugação verbal “recordaria”, situada no futuro do pretérito dimensiona uma situação que não tem possibilidade de acontecer e que se localiza, somente, no seu devaneio. Ao poeta é permitido ir até onde a sua imaginação o puder levar, até onde for possível encontrar um estado de paz, pois conforme afirma Bachelard, a infância feliz e imaginada se reencontra em nós. Ao afirmar que teria essas recordações se as pudesse escolher, já as está vivendo no imaginário.

Esse voltar para dentro de si é o encontro com a solidão, a transformar o cotidiano em felicidade e estabelecer a alquimia de transfigurar a si e ao espaço em que se vive. Bachelard afirma em sua obra, *A poética do devaneio*, que “uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades” (2001, p.95). Assim, segundo o filósofo, as possibilidades, instauram-se nas realidades vividas, e, no caso de Quintana, insinuam-se e concretizam-se através do seu fazer poético.

* * *

Reminiscências

A enchente de 1941. Entrava-se de barco pelo corredor da velha casa de cômodos onde eu morava. Tínhamos assim um rio só para nós. Um rio de portas adentro. Que dias aqueles! E de noite não era preciso sonhar: pois não andava um barco de verdade assombrando os corredores?

Foi também a época em que era absolutamente desnecessário fazer poemas... (p. 183)

Em “Reminiscências”, o autor transpõe para o mundo imaginário um fato real: a enchente ocorrida em Porto Alegre no ano de 1941. Através desse poema em prosa, o poeta transforma o espaço, impregnando o texto de beleza poética ao aludir a casa onde morava - a casa de cômodos.

Observa-se, assim, que a casa se transmuta em um elemento poético, tornando-se motivo de encantamento, e o poeta redimensiona o que era particular e o expande aos demais moradores da casa: “Tínhamos assim um rio só para nós”. Reflete sobre a necessidade de deixar a poesia inundar sua alma, sem precisar escrevê-la, pois a beleza poética das águas já se fazia presente.

Ao mencionar a frase “Que dias aqueles!” mostra a extensão do fascínio que dele se apoderou ao ver que o rio não parava de fluir. A sua última frase retrata um convite a não continuar a poetar, pois a poesia já se fazia presente invadindo o espaço físico da casa. A casa da imaginação do poeta já estava inundada, motivo pelo qual a poesia se fazia desnecessária.

Declara Bachelard, em sua obra *A poética do espaço*: “O sonhador da casa sabe tudo..., sente tudo, e pela diminuição do ser do mundo externo sente um aumento de intensidade de todos os valores de intimidade”, (2003a, p.57) e Mário Quintana parece evocar esses valores transparecendo a nostalgia revisitada pela casa onde vivia. Bachelard, em outra obra, *A água e os sonhos*, afirma: “Não posso sentar perto de um riacho, sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes” (2002, p.9). No texto de Quintana, o imaginário das águas, metaforiza o fazer

poético; a palavra água e poesia mesclam-se em um fazer poético único, sempre constante, escoando e nutrindo-se. Esse elemento que, em fluxo ininterrupto, dá sentido às transformações do ser, do universo, constitui também fator de dinamismo.

* * * * *

Maria Luíza Berwanger da Silva, na introdução da obra *Aprendiz de feiticeiro*, edição da Globo, de 2005, comenta que a mesma “encanta a todo o leitor que filtra, da leitura do poema, a travessia do cotidiano, complexa e enigmática, mas proporcionando um efeito de rara transcendência” (2005, p. 7). Afirma a autora que o título já é pleno de sugestões ao leitor e um convite para que se transfigure e procure acompanhar as artes da magia desse mestre da feitiçaria. Quintana, segundo Berwanger, rompe as fronteiras entre tempo e espaço ao instituir as artes da feitiçaria.

Nessa obra a poesia ultrapassa

o projeto do simples desvelar e esclarecer o mistério do mundo e dos homens. Guarda sempre intacto um ângulo indecifrável que oculta e com o qual recomeça a lúdica aprendizagem simbólica da face escondida com que, feiticeiro, o poeta nos atrai e onde nos deixamos prazerosamente enclausurar. (2005, p.15)

Sabemos que é uma clausura temporária, pois a proposta é que, impactados pela surpresa, procuremos a transcendência proposta pelas eternas magias da poesia.

Na poesia, contudo, segundo Berwanger, o “encanto não se quebra; faz-se aprendizado do infinito” (2005, p.16). Maria Luíza Berwanger da Silva alude, provavelmente, ao poema *Cripta*, ao mencionar que são as “estranhas ex-criaturas” sempre se remexendo, eternamente mutáveis, a impactar de magia, luz e assombro o fazer poético.

Da obra *O aprendiz de feiticeiro*, a análise incide sobre os seguintes poemas: “Casas”, “O anjo da escada” e “Cripta”. Na análise do poema “Casas”, optamos pela transcrição contida na obra esparsa da edição da Globo, de 2005, por acreditarmos

ser mais adequada graficamente, porquanto a edição de que estamos nos valendo, apresenta problemas.

Casas

Para Cecília Meirelles

A casa de Herédia, com grandes sonetos dependurados
[como panóplias

E escadarias de terceiro ato,
A casa de Rimbaud, com portas súbitas e enganosos
[corredores, casa-diligência-navio aeronave-pano,
[onde só não se perdemos sonâmbulos e os
[copos de dados,

A casa de Apollinaire, cheia de reis de França e
[valetes e damas dos quatro naipes e onde a
[gente quebra admiráveis vasos barrocos correndo
[atrás de pastorinhas do século XVIII,
A casa de William Blake, onde é perigoso a gente entrar,
[porque pode nunca mais sair de lá,
A casa de Cecília, que fica sempre noutra parte...
E a casa de João-José, que fica no fundo de um
[poço, e que não é propriamente casa, mas uma
[sala de espera no fundo de um poço. (p.197-198)

Nesse poema, o espaço da casa se apresenta de forma explicitada, quando enfaticamente são abordados diferentes tipos de moradias, cada uma relacionada a um poeta. Mário Quintana faz-nos entrar nas casas desses autores famosos, mas advertindo-nos para a cautela que devemos ter. Propõe ao leitor alguns aspectos da obra dos poetas mencionados para serem vislumbrados, como a destacá-los em suas particularidades.

Quintana, ao finalizar o passeio pelas casas desses poetas, remete-nos em seu desfecho às casas pertencentes à Cecília Meireles e a casa de João-José. Ambas se localizam em dimensões que só podem ser procuradas através do devaneio poético, em situações espaciais não mensuráveis.

A casa destinada à Cecília Meireles parte do devaneio e do sonho do autor, que a imagina invisível para todos, só existe para o poeta, pois é fruto de sua

mistérios, pois é na volta da mesma, que os fatos acontecem, sem, no entanto, serem vistos, somente entrevistos, como se a escada pudesse acolher também o mistério que o anjo oculta.

Ao mencionar, todavia, que o seu nome foi pronunciado “na volta escura da escada”, já dissipa qualquer dúvida de que esse anjo seja benfazejo, pois, ao acrescentar o adjetivo “escuro”, reforça a idéia contida no primeiro verso. A obscuridade da escada incide sobre a do anjo, numa sintonia de mistérios. Ao pronunciar o nome do poeta, há a identificação pessoal, dando a compreender que o anjo detinha o poder de conhecê-lo. O susto advindo de tal ação angelical deixa o poeta temeroso. Além disso, aumentando a tensão, outras vozes ressoam em uníssonos, inidentificáveis.

Ao enfrentar a situação desconhecida, o poeta usa do imperativo para afastar qualquer possibilidade de entrega ou de interação com os mistérios dos seres que o chamam. Desautoriza o anjo a prosseguir com o seu intento, qualquer que seja, pois já possui seus próprios sonhos e seus caminhos, não se propondo a dividi-los com outros. Salaria que possui seus próprios seres alados, como nuvens e pássaros, não necessitando desse outro ser misterioso. A imagem física da escada é configurada visualmente nos últimos versos, pois o poeta os coloca em forma de descida, sugerindo um percurso para baixo. Alude essa imagem a lugares que poderão somente ser percorridos pelo poeta, em solidão total.

* * *

Cripta

Debaixo da mesa
 A negrinha.
 Assustada,
 Assustada.
 Na janela
 A lua.
 No relógio
 O tempo.
 No tempo
 A casa.
 E no porão da casa?
 No porão da casa umas estranhas ex-criaturas com cabelos de teia-de-
 aranha e os olhos sem luz

[sem luz e todas se esfarelado que nem mariposas ai todas se
 esfarelado mas sempre
 [se remexendo eternamente se remexendo como anêmonas fofas no
 fundo de um poço de
 [um poço!
 (p. 199)

Ao mencionar o local onde está escondida a negrinha, o poeta estabelece uma comparação relativa ao título do poema, por significar um lugar escuro, um subterrâneo, uma caverna, uma gruta. Porém a assustada negrinha está embaixo da mesa, tentando proteger-se dos seres que a amedrontam. Para reforçar o seu temor, o poeta reitera o termo “assustada”, nos terceiro e quarto versos. A elipse da forma verbal subentendida, nos primeiros versos, faz o encadeamento das palavras processar-se de maneira mais eficaz, proporcionando um dinamismo ao poema. Os sinais gráficos de pontuação sugerem o estabelecimento de entrosamento entre as partes do poema: “Na janela/ A lua.” “No relógio/O tempo”, “No tempo/ A casa”. Todos esses elementos parecem tecer-se em complementaridades, com marcas superpostas de relações. O tempo e a casa são usados para conduzirem ao porão, local onde se desenvolvem as ações do poema.

Assim, os elementos mencionados pelo autor, entre eles, a janela, a lua, o relógio e o tempo vêm colaborar na identificação do poder de assombramento. Isso leva a entender que a casa se apresenta diminuta frente a essas forças que a compõem. Todos os demais elementos também ganham notoriedade em relação ao espaço casa, pois ela não representa um aspecto de proteção, mas, sim, um fator de medo, tanto isso é claro que embaixo da mesa parece ser o melhor lugar para abrigar-se.

Complementa ainda o poeta que, no porão, também residem, no imaginário da assustada, “umas estranhas ex-criaturas”, dando conotações fantásticas tecidas pela imaginação do medo. Todos os seres que estão nesse espaço são fantasmas sem luz, que se esfrelam pela ação do tempo, mas sempre se mexem, aumentando, assim, o poder de assombramento. Tece comparação com as anêmonas que estão no fundo de um poço, sempre vivas que se reproduzem como os fantasmas e também se multiplicam na imaginação e em decorrência dela.

As repetições no final do poema - “sem luz e todas se esfarelado que nem mariposas ai todas se esfarelado, mas sempre se remexendo eternamente se remexendo como anêmonas fofas no fundo de um poço de um poço!” - proporcionam a ênfase necessária para perceber-se que os medos estão sempre sendo revitalizados.

O poeta ressalta, com intensidade, o medo, que se manifesta mais amplo quando o ser humano tenta fugir dele e, ao mesmo tempo, afirma que não há esconderijo satisfatório que o proteja de seus temores. Para o medo que o persegue sempre, não há abrigo suficientemente potente que possa protegê-lo.

Do íntimo da negrinha ressurgem os seus temores sempre atuantes. Do exterior, para complementar o estado de medo, surge a lua e a noite, que também não a protegem dos seus temores. Interior e exterior fundem-se para complementar a idéia do abandono em que se encontra. Não há a menção de seres protetores que possam livrá-la dessa situação: ela está só diante dos seus medos e de seus fantasmas. A mesa surge como último refúgio para ela, mas é insuficiente, pois em seu pensamento os temores são reais e ultrapassam essa proteção. Sérgio de Castro Pinto argumenta sobre esse poema, afirmando:

Enfim, sob a ótica nem sempre literariamente correta do patrulhamento ideológico, a leitura do poema “*Cripta*” pode sugerir o seguinte: a negrinha configura um porão entulhado de credices e de superstições milenares, decorrendo daí a dificuldade de racionalizar os medos e as fobias que a atormentam, pois, não obstante próxima da janela e da lua - sucedâneos do sótão, do consciente -, o atavismo frustra-lhe a iniciativa de empregar com êxito o mesmo alibi do qual se utilizou o homem prudente de Carl G. Jung, para escapar do terreno movediço do inconsciente (2000, p.89).

O poeta, segundo Pinto não estaria ironizando os medos da negrinha, mas colocando-o em um outro nível de reflexão, proveniente, como sugere Pinto, de razões atávicas. O inconsciente da negrinha recria constantemente esses medos que, além de aterrorizarem, estão sempre adquirindo novas formas, que são transmitidas novamente aos seus medos, revitalizando-os.

Em nossa imaginação, os medos se renovam e, de maneira assustadora, ficamos expostos a eles, sem possibilidade de socorro, pois não conseguimos expulsá-los, em definitivo, de dentro de nós.

* * * * *

Para Fausto Cunha, a obra *Espelho mágico* constitui

um conjunto de 111 quadras ou quartetos em que à filosofia da vida e da arte se mesclam notas de humor e ceticismo, é pobremente representada nas antologias de Quintana, inclusive nesta. Várias dessas páginas, sobretudo, as mais amargas e as mais pitorescas - inevitável, predileção do público! -, correm hoje o Brasil anonimamente, o que é uma forma de incorporação à alma e à sabedoria popular (2005, p.9-10).

Afirma Fausto Cunha que as quadras, facilmente memorizáveis, agregam verdades e maneiras de encarar a vida de forma graciosa, explicando, assim, a popularidade dos quartetos de Quintana. Cunha enfatiza que os versos encerram pensamentos a respeito de situações pragmáticas que a vida oferece, bastando procurar um que sirva para a situação adequada.

Gilberto Mendonça Teles alude a essa obra de Mário Quintana com os seguintes dizeres: “A beleza desses quartetos provém não do que está dito, mas do que fica nas entrelinhas, na zona do silêncio, no que foi ficando à margem da enunciação”(1979, p.224). Aparentemente risíveis, as quadras possibilitam ao leitor uma percepção mais acurada de situações da vida e das suas sutilezas. Conclui Teles, “o enunciado do provérbio esconde sempre uma referência, não se esgota em si mesmo. O que se conta no provérbio é o universo: físico, ético, religioso e político-social” (1979, p. 231).

Cabe à disposição mental do leitor, ler essas alusões que estão consubstanciadas por esse fazer poético, por meio de experiências e de sua cosmovisão. Constitui-se, então, ao mesmo tempo, um reflexo crítico e humorado a respeito da condição humana.

Da obra *Espelho mágico*, a análise incide nos poemas: LXXVII - Da indiscrição; LXXXVII - Da riqueza; XCI - Dos hóspedes.

LXXVIII - Da Indiscrição

Passível é de judicial sentença
O que na casa alheia se intromete.
Só nos falta é uma lei que aos importunos vete
A entrada em nossas almas, sem licença... (p. 225).

Nesse poema, a casa é revelada de forma clara e fica demonstrada a preocupação com a propriedade alheia; o eu lírico alertando para a lei que impõe limites aos seres humanos quanto ao respeito aos bens dos outros.

Há a presença do espaço físico da casa e do espaço espiritual, designado como alma. Não só o espaço físico deve ser preservado, intocado, segundo o poeta, mas, conotativamente, o que representa o espaço espiritual, a morada interior dos seres, também deve ser resguardada, em especial dos importunos que invadem “nossas almas, sem licença...”

* * *

LXXXVII - Da Riqueza

O dinheiro não traz venturas, certamente.
Mas dá algum conforto... E em verdade te digo:
Sempre é melhor chorar junto à lareira quente
Do que na rua, ao desabrigo. (p. 227)

Novamente, nesses versos, o autor demonstra a preocupação com o espaço da casa, embora de forma metonímica, quando refere “à lareira quente”. Preocupa-se o poeta em mostrar ao leitor que a riqueza não é tudo na vida terrena, embora admita que, de alguma forma, traga o conforto e bem-estar para as pessoas.

Quintana ironiza a situação do desprezo ao dinheiro, que o dito popular repete, através da expressão: “dinheiro não traz felicidade”, o que, certamente, ele não

contesta, mas sabe que, em uma sociedade movida pelo fator econômico, pelo menos o dinheiro proporciona o conforto em qualquer situação.

* * *

XCVI - Dos Hóspedes

Esta vida é uma estranha hospedaria,
De onde se parte quase sempre às tontas,
Pois nunca as nossas malas estão prontas,
E a nossa conta nunca está em dia... (p.229)

A estranha hospedaria indica, nesse poema, a transitoriedade, bem como a fugacidade e a fragilidade do homem frente ao inexorável destino. O ser humano não se prepara para o fim da vida, inevitável caminho de todos. A vida constitui-se de incertezas, de impossibilidades frente à certeza absoluta e única, que é a morte.

Transfigura a passagem da vida para a morte com objetos do cotidiano, “malas”, “contas”, pois sempre se tem mais a desejar da existência do que realmente se viveu e sempre se tem algo pendente a fazer, por isso nunca as malas estão preparadas e sempre há algo a ser resolvido. O sujeito poético de Mário Quintana pluraliza-se para incluir o receptor de seu poema, para colocá-lo junto às suas reflexões sobre o tema, não diminuindo, portanto, a participação do leitor.

* * * * *

Na abertura da obra *Caderno H*, reeditada pela Globo, em 2006, Gilberto Mendonça Teles comenta, que a mesma possui “um vasto repertório de uma filosofia de vida, de um jeito pessoal e original de perceber e de expressar, com humor e ironia, os acontecimentos mais comuns de sua época” (2006, p. 30). Para Teles, Quintana registra nessa obra, “de maneira descontínua e humorística, os retalhos de observação, de imaginação e de memória que lhe ocorriam na rua, no bar ou na movimentada redação do jornal, a qualquer hora” (2006, p. 37).

Informa, ainda, Teles que a coluna *Caderno H*, de Quintana perdurou até o jornal *Correio do Povo* encerrar as suas atividades, em 1984. Talvez a crítica se colocasse insegura diante dessa obra, enfatiza Teles, mas o leitor, certamente, não. Há o prazer da leitura, que não requer a continuidade, mas “flui de página a página, de quintanar a quintanar, numa deliciosa descontinuidade, que conduz ao jogo da inteligência” (2006, p.44). Conclui Teles com a recomendação para que se leia a obra da mesma maneira como foi escrita – “ao léu das horas” (2006, p.44).

Do *Caderno H*, destacamos, para análise, os poemas, “Paisagística”, “Interior” e “Ruínas & Construções”.

Paisagística

O conforto, a higiene, sim... No entanto, um ranchinho de barro e sapé vai muito melhor com a paisagem.

Um ranchinho de barro e sapé brotado da terra, faz parte da natureza, não contradiz as árvores e o céu.

E é, também, tão humano... (p. 240)

O poeta não deixa de reconhecer o que a cidade oferece, sobretudo, no que tange ao conforto e à higiene; por esse motivo inicia o seu poema afirmando os benefícios que advêm do espaço urbano.

A seguir, conduz o leitor à paisagem campestre, ao enunciar a sua perspectiva acerca de um “ranchinho de sapé”, feito de capim e de barro. Essa moradia não estaria em contraponto com a paisagem, mas a ela ajustada de tal maneira que pareceriam compor um único cenário. O barro da terra e o que é usado para compor o ranchinho estariam utilizando-se do mesmo material, por essa razão o poeta refere-se ao ranchinho saído, “brotado da terra”. Casa, terra e paisagem constituem um uníssono do ato de morar nesse espaço. Esse tipo de moradia está em consonância com a paisagem, com “as árvores e o céu,” e, no dizer do poeta, não a contradiz. Percebe-se aí a intenção de estabelecer uma comparação com o ato de morar em outros locais, como na cidade. Ao referir-se no último verso a “tão humano”, reforça o cunho positivo do “ranchinho de sapé”, incorporado à paisagem.

Segundo Bachelard, o sonhador de casas não necessita de uma casa imensa, ele a quer pequenina e aconchegante com a possibilidade de abrigar nesse espaço os seus sonhos e os seus devaneios.

* * *

Interior

As persianas, entrefechadas, deixam passar uma réstia de sol, onde zumbe uma mosca. Silêncio. Somente, na última prateleira, há um velho boião que diz: “Viva Dom Pedro Segundo!” – única nota exclamativa neste silêncio tecido (e não interrompido), pelo zunzum da mosca em seu vaivém. Tudo é definitivo, tudo é tão agora que até o relógio, o velho bruxo, está parado. (p. 242)

Nesse poema, todos os aspectos do morar demonstram estagnação em relação ao tempo, em que o silêncio reina quase absoluto, sendo entrecortado somente pelo zumbido de uma mosca: único ser que rompe a falta de movimento no lugar. As persianas entrefechadas são componentes desse interior, permitindo que o sol entre, parcialmente. O silêncio merece do poeta um lugar de ênfase ao mencionar “Silêncio”, em uma frase destacada das demais. A referência ao relógio, “o velho bruxo,” parado demonstra que o tempo é um elemento estático a mais, na natureza desse poema. A alusão ao relógio, como “bruxo” identifica a função de guardião do tempo de maneira mágica, remetendo à temporalidade, ao mencionar a palavra “velho”.

A intenção poética é de propor o rompimento da barreira temporal, pela falta de necessidade de mensuração do tempo. Os elementos que poderiam indicar movimento cronológico são “agora” e “relógio”, mas estão associados a elementos estáticos. A palavra “definitivo” sugere a idéia de que o silêncio é atemporal, não se podendo interrompê-lo.

A referência a casa é obtida de forma metonímica, através da menção das persianas entrefechadas. Leva-nos a pensar que o poeta faz-nos espiar, com cautela para a vida, de um lugar parado, estagnado, passado que não pode mais ser

removido, somente contemplado, ou entrevisto através do foco diminuto de uma persiana.

* * *

Ruínas & Construções

Tão belo como um edifício em construção contra um céu azul, só mesmo um edifício em ruínas contra o mesmo céu. O que importa é o céu azul. (p. 263)

O elemento utilizado pelo criador para concatenar o título do poema, “&,” supõe a utilização de fatores convencionados, nos negócios, como associações de firmas comerciais.

A dicotomia assumida pelo poeta, no título do poema, sugere que o ser humano, para fazer algo, deve sempre destruir o que existe. A palavra “contra” evidencia que o edifício está obstruindo a visão plena do céu. A mesma palavra, estabelece um paralelo entre “contra um céu azul” e “contra o mesmo céu azul”, evidenciando, desse modo, o elemento destacado pelo poeta: o céu. Para a construção desse prédio, o homem danificou a paisagem celeste. O edifício em ruínas evidenciaria a paisagem do céu, que para o poeta, é o que importa, é o que é perene e não está sujeito a demolições.

Construções estão sujeitas à degradação do tempo, mas o céu permanecerá eterno. Há o estabelecimento de um jogo simbólico entre o permanente e o efêmero, entre o céu e as constantes construções, que serão destruídas, também, um dia.

* * * * *

Paulo Mendes Campos, em edição da Globo de 2002, comenta a respeito da obra *Apontamentos de história sobrenatural*, dirigindo-se diretamente ao poeta:

Os objetos que te impressionam são comuns: a caneta com que escreves, os telhados, as tabuletas, a vitrine do bric. Teus animais são os próximos do homem: boi, cavalo. As sensações que te fazem pulsar são as mais cotidianas: como a de um gole d’água bebido no escuro. Os sons que te empolgam são os ritornelos da infância ou o fundo suspiro que se some no

Ao subi-las, tem-se a impressão de que o teto está em movimento, levando a pessoa, que a está subindo, a ficar possuída de pavor. É impossível imaginar uma queda mortal de uma escada em caracol desprovida de acústica.

O poeta, porém, alerta para que não se pense que os fantasmas do passado estão mortos. Eles continuam a existir no imaginário das velhas casas de cômodos: “‘E sabes’ que é um fantasma chamejante e fosfóreo – o corpo todo feito de inconsumíveis labaredas verdes!”. A descrição física do fantasma, resplandecente, brilhante, com labaredas que não se apagam nunca, induzem o leitor à percepção de que os seus fantasmas também são reativados, de maneira perene. O poeta coloca o leitor em consonância com os seus pensamentos ao usar a expressão “‘E sabes’ ” partindo, então, para a descrição do fantasma.

Remete à urgência em lembrar-se das escadas humildes das casas pobres. O poeta elabora a transposição metonímica, ao falar da escada, para referir-se à casa, ao ato de morar e aos primeiros aconchegos, que podem conotar os primeiros amores, ocultos embaixo das escadas, percebido pela expressão “escurinho dos teus primeiros aconchegos”.

Reporta-se à saída de escola com crianças descendo as escadas, ao seu riso nesta hora de liberdade e alegria. No aspecto visual, o poema, apresenta versos na posição de degraus, propondo o convite a descer as escadas, levando ao leitor a intencionalidade de colocá-lo no contexto.

Retorna ao presente, trazendo a lucidez do momento, onde se descem, hoje, todas as escadas, com a convicção de que nada volta, que o passado é constituído de recordações.

Enganou-se quem pensou que o poeta estava compondo um poema, que afugentasse os devaneios, pois estava propondo uma busca ao passado, conduzindo às lembranças.

Os dizeres de Bachelard, em *A terra e os devaneios do repouso*, confirmam essa análise, quando destaca que “a imagem é apenas um eixo da referência vertical; a escada é apenas um eixo de descida às profundezas humanas” (2003, p. 98).

Esse espaço proposto pelo poeta leva-nos às profundezas do nosso ser, ao nos impulsionar para os devaneios, desagrega as nossas certezas e nos faz voltar a um passado revitalizado pela ação do poema. A subida e a descida das escadas surgem como subterfúgios para que empreendamos esse passeio.

* * *

Este Quarto...

Para Guilhermino César

Este quarto de enfermo, tão deserto
de tudo, pois nem livros eu já leio
e a própria vida eu a deixei no meio
como um romance que ficasse aberto...

que me importa este quarto, em que desperto
como se despertasse em quarto alheio?
Eu olho é o céu! imensamente perto,
o céu que me descansa como um seio.

Pois só o céu é que está perto, sim,
tão perto e tão amigo que parece
um grande olhar azul pousado em mim

A morte deveria ser assim:
um céu que pouco a pouco anoitecesse
e a gente nem soubesse que era o fim... (p. 460)

Nesse poema dedicado a Guilhermino César, poeta, escritor e ensaísta falecido, Quintana afirma o quanto um quarto de enfermo é desprovido de todos os objetos que temos, quando estamos saudáveis: alegria, amigos, livros e a própria vida.

A associação das palavras “livro”, “vida” e “romance” sugerem idéias de vidas lidas como em uma narrativa, constantemente interrompida, como se de repente, tivéssemos de suspender a leitura.

No segundo quarteto, o poeta declara que esse quarto estranho não é importante, mas, sim, o céu que o aconchega como a um seio materno. O quarto que deveria oferecer o conforto necessário para o repouso torna-se distante, mas o céu acolhe-o e o aproxima do repouso.

Na terceira estrofe, o poeta personifica o azul do céu, comparando-o a um olhar amigo que o embala e proporciona descanso. As expressões “perto” e “amigo”, retomam a importância que o poeta atribui ao céu, esse sim, relevante, independente do lugar aonde se encontra o enfermo.

No último terceto, a idéia da morte é aludida e o poeta aproxima-a de presença elevada, sem seus estereótipos, somente o céu anoitecendo. Reporta-se ao seu desejo de amenidade diante dela, Refere-se a todos os seres, ao mencionar “a gente”, colocando a todos, junto a ele nesse mistério. Assim, a palavra “céu” é destacada, nas estrofes segunda, terceira e quarta, enfatizando a aproximação do mesmo, de maneira gradativa, sem medo, no entanto, de conotá-lo com a aproximação da morte.

O eufemismo do vocábulo “anoitecesse” é sugestivo e pleno de suavidade, e, de maneira branda, o poeta sugere, docemente, sem a consciência do fim, a chegada da morte, que não seria um elemento de dor, mas de transmutação. A idéia da morte encerra a idéia de leveza nesse jogo poético que transcende as tristezas da partida. Ao referir-se a esse poema, Moema Cavalcante, na obra *Mário Quintana*, cotidiano, lirismo e poesia destaca que “a presença do amigo à espera da morte transforma-se aqui em página poética de profundidade que vai além do questionamento se existe ou não outra vida depois desta” (2006, p.155).

Ao colocar as reticências, após mencionar o título, o poeta pretende dizer menos do que realmente poderia dizer, deixando ao leitor a tarefa de fazê-lo. A configuração final do poema apresenta também as reticências, para que o leitor chegue às suas conclusões, ou para que também deixe em aberto a possibilidade para que nada se conclua. Quintana, no livro *Caderno H*, faz referências ao uso

desse sinal de pontuação, no poema intitulado “Reticências”. “As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho...” (2005, p.286). Como a instigar o leitor, o poeta também termina a sua definição com esse sinal gráfico. Certamente ao poeta não faltariam recursos estilísticos para se expressar, mas, se opta pelas reticências, é para que o leitor tome conta do seu fazer poético, incluindo-se nele.

Em “Este quarto...” a idéia da morte é, no devaneio, suplantada pelas conotações que se podem a ela agregar, o eufemismo com que o poeta a ela se refere atenua, ou dispersa essa idéia funesta; a vida segue transfigurando a idéia da morte, metamorfoseando-a.

* * * * *

Armando Trevisan refere-se à obra *Esconderijos do tempo*, edição da Globo, de 2003, como

uma coletânea de poemas de primeiríssima qualidade, em que não se sabe que mais admirar: se a graça das imagens, se a surpresa dos achados, se a inventividade inexaurível do mestre, que não precisa sair do cotidiano para encontrar a Gruta de Ali Babá que todos procuramos. (2003, orelha)

Adverte ao leitor, no entanto, que não se deixe influenciado pela aparente facilidade da leitura, pois Quintana “não é fácil! Ele é *simples*”, (2003, orelha, grifo do autor) o que significa, segundo Trevisan, exatamente o contrário.

Da obra *Esconderijos do tempo*, selecionamos os seguintes poemas: “Se o poeta falar num gato”, “Seiscentos e sessenta e seis” e “A casa grande”.

Se o poeta falar num gato

Se o poeta falar num gato, numa flor,
num vento que anda por descampados e desvios
e nunca chegou à cidade...
se falar numa esquina mal e mal iluminada...
numa antiga sacada... num jogo de dominó...
se falar naqueles obedientes soldadinhos de chumbo que
morriam de verdade...

se falar na mão decepada no meio de uma escada
de caracol...
Se não falar em nada
E disser simplesmente tralalá... Que importa?
Todos os poemas são de amor! (p.474)

O poeta inicia com a condicional “se”, como a tentar definir a ambigüidade da criação poética. Aparentemente “gato” e poesia parecem não possuir elementos para o fazer poético, mas o poeta os usa para impactar o leitor ao falar sobre a falta de direcionalidade do ato de criação. Ao mencionar, no mesmo verso, a palavra “flor”, rompe a aparente contraditoriedade com que mencionou a palavra “gato”.

Os versos seguintes falam de “ventos” “descampados” e “desvios”, conduzindo o leitor à suavidade da vida campestre, pois o vento não chegou à cidade. De maneira velada, o poeta insinua que esse vento só é possível nesse ambiente, assim se desviando da cidade. O uso da sibilante “s” parece conduzir o leitor para os caminhos sugeridos pelo poeta, junto com o vento. Para o leitor entender o poeta, precisa seguir os mesmos desvios desse vento, resvalar por meio das palavras ditas pelo poeta, entender-lhe as conotações, mas, caso isso não ocorra, deve-se deixar conduzir, como essa brisa, como esse vento, sem tentar decodificar suas palavras.

Prossegue o poeta com as suas conjecturas sobre o fazer poético adicionando elementos citadinos misteriosos como esquina “mal iluminada”, rompendo com a “brisa” do campo com que conduziu poeticamente o seu leitor. Há a alusão à sacada e ao jogo de dominó, sempre incógnitos e surpreendentes e aos mistérios que seguem.

Quintana alude a um outro mistério, “a mão decepada”, contida dentro de um mistério maior “escada em caracol”. Para o autor, a escada em caracol contém mistérios, pois não permite a visualização completa do espaço, tornando-se um lugar onde tudo pode acontecer inclusive uma mão ser decepada.

Para Quintana o tema da criação lírica não é fundamental, pois todos são direcionados e constitutivos da variante do amor, mesmo usando de subterfúgios para expressar-se, cabe ao leitor descobrir, nas sutilezas do texto, no que não foi dito, no que não foi mencionado, a sua alusão ao amor, em uma dimensão mais profunda e cósmica.

Sendo Mário Quintana um poeta do não-óbvio, do não-visível, valemo-nos dos conselhos de Rilke ao dizer:

Não escreva poemas de amor; evite a princípio aquelas formas que são muito usuais e muito comuns: são elas as mais difíceis, pois é necessária uma força grande e amadurecida para manifestar algo de próprio onde há uma profusão de tradições boas, algumas brilhantes. (2006, p.25)

Quintana escreve poemas de amor, sem mencioná-lo, sem direcionar o leitor, mas advertindo-o para que o encontre nas entrelinhas. Vamos encontrar referência sobre o assunto, na sua própria obra: “E nunca me pergunte o assunto de um poema: um poema sempre fala de outra coisa” (*Caderno H*, p.260). Sendo o poema de uma dinâmica constante, como lhe tolher as várias conotações, como suprir dos vários leitores as plurissignificações que a linguagem poética possui? Em “Diálogo inútil”, o poeta manifesta-se sobre a temática dos poemas ao dizer: “Mas por que tu não fazes um poema de amor? - Todos os poemas são de amor.” (*Caderno H*, p.250). Deixa o poeta, esta afirmação para que possamos perceber, nas entrelinhas, a sua maneira peculiar de expressar-se acerca do amor. Desse modo, os espaços da casa, mencionados no poema, também são utilizados como subterfúgio para que o poeta fale da essência do ato de poetar: o amor.

* * *

Seiscentos e Sessenta e Seis

A vida é uns deveres que nós trouxemos para fazer em casa.
Quando se vê, já são seis horas: há tempo...
Quando se vê, já é sexta-feira...
Quando se vê, passaram 60 anos...
Agora, é tarde demais para ser reprovado...
E se me dessem — um dia — uma outra oportunidade,

eu nem olhava o relógio
seguia sempre, sempre em frente...

E iria jogando pelo caminho a casca dourada e inútil das horas. (p. 479)

O poeta principia por tentar definir o significado da vida. A palavra “casa”, empregada metaforicamente, abre a possibilidade de o ser humano ter sido colocado neste mundo, com deveres a cumprir, com obrigações que deve tentar saber objetivar. Ao cogitar esses questionamentos do ser, o poeta perpassa o tempo numa gradação, “seis horas”, “sexta-feira” e “sessenta anos”, alusão ao título proposto. A palavra “quando”, usada repetidamente, ao iniciar os versos segundo, terceiro e quarto, parece advertir para a fugacidade do tempo, resguardando, no entanto, a proporcionalidade. O poeta, ao escolher esse enunciado para o poema, reporta-se à simbologia bíblica e identifica-o como o símbolo secreto do mal. O mal seria, para o poeta e para toda a humanidade, a passagem irreversível das horas, dos dias e dos anos.

Sabemos que, no primeiro instante em que o relógio do tempo é ajustado em nossa existência, ele é também, programado para parar um dia, esta é a lei implacável da vida.

Ao perceber que “já são seis horas”, acrescenta a expressão “há tempo”, aparentemente contraditórias, pois a expressão “já”, parece, nesse poema, determinar um tempo configurado como passado; “há” indica um tempo presente. As aparentes contradições remetem ao aspecto do tempo, sempre contraditório e único. Para cada verso sugere, no entanto, projeções diferenciadas em relação ao tempo: “seis horas”, “sexta-feira” e “sessenta anos”. As datas são criadas pelo homem limitado por elas, sem ter o poder de dominá-las, e o eu - poético chega à conclusão de que ao final já não há mais tempo para fazer as tarefas a que se propunha.

Entretanto, o poeta declara que caso tivesse outra oportunidade, uma nova trajetória com as experiências que já possui, não se perderia em consultar o relógio e encararia a vida sem estabelecer regras de tempo, pelos caminhos que sabiamente agora iria percorrer. A “casca inútil e dourada das horas” que o poeta iria

jogando pelo caminho confirmam a inutilidade de o ser humano ficar atrelado ao tempo, que é uma convenção estipulada pelos homens, servindo somente para escravizá-lo, sem dar-lhe a chance de liberar-se para seguir um caminho. Há a conotação de que o poeta, em uma nova chance de viver, retiraria todo o supérfluo da vida, permanecendo para si somente a essência.

* * *

A Casa Grande

...mas eu queria ter nascido numa dessas casas de meia-água.
 com o telhado descendo logo após as fachadas
 só de porta e janela
 e que tinham, no século, o carinhoso apelido
 de cachorros sentados.
 Porém nasci em um solar de leões.
 (... escadarias, corredores, sótãos, porões, tudo isso...)
 Não pude ser um menino da rua...
 Aliás, a casa me assustava mais do que o mundo, lá fora.
 A casa era maior do que o mundo!
 E até hoje
 — mesmo depois que destruíram a casa grande —
 até hoje eu vivo explorando os seus esconderijos... (p. 479)

Ao iniciar o poema por reticências e após com uma conjunção, que simboliza restrição, ou oposição, Quintana sinaliza que havia algo que não foi mencionado anteriormente, deixando em suspenso, para que o leitor o complemente. Igual postura, quanto ao uso das reticências, repete-se ao finalizar o poema, deixando em aberto quais são esses “esconderijos”, onde ficam para serem dinamizados pelo leitor.

Mário Quintana caracteriza a morada de meia-água como uma casa simples, constituída de um telhado, com uma porta e uma janela, transmitindo uma visão social de singeleza em relação ao ato de morar.

Ao descrever a casa do “solar dos leões” fica claro que a simbologia do leão representa a opulência pertencente a famílias abastadas e de renomes, e é nessa casa que o autor explora os seus esconderijos.

Nos versos de Quintana, observa-se claramente que a casa dos leões é constituída no seu imaginário infantil, em que o autor explora as escadarias, corredores, sótão e porões, embora afirme que ela não proporciona proteção e aconchego, pelo contrário, o assusta mais que o mundo que se descortina lá fora. A expressão “E até hoje”, representa a idéia de continuidade da sensação de falta de proteção. O poeta reporta-se, novamente, no final do poema, à mesma expressão, dinamizando a ação que se processa no início, como um ato que não findou, mas que permanece.

Observa-se que Quintana se reporta aos fantasmas, que ainda habitam o seu existir. Acredita que, se tivesse nascido em uma casa de meia-água, não agregaria todos esses elementos, pois no solar há muitos espaços para que os fantasmas se alojem e se perpetuem, mesmo que as casas sejam demolidas.

Dessa situação podemos concluir duas questões primordiais que afetam o fazer poético do autor: a sensação de humildade, vista a partir da casa de meia - água e o repúdio à situação de opulência do solar, o que vem ao encontro do que afirma Bachelard, em sua obra *A terra e os devaneios do repouso* (2003b, p.78), quando ressalta que “nosso devaneio deseja sua casa de retiro e a deseja pobre e tranqüila, isolada no pequeno vale”.

* * * * *

Sérgio Mota e Silva alude à obra *A vaca e o hipogrifo*, declarando que “muita gente pensou que Mário fosse titular esta obra de Caderno H 2, mas é o poeta mesmo quem explica que ‘poderia parecer uma fórmula química’. Declara Silva que “só seria válido, caso ele fosse alquimista, e como ele é um aprendiz de feiticeiro, *A vaca e o hipogrifo* fica muito de acordo” (1977, orelha).

Tânia Franco Carvalhal, na edição de 2006, da edição da Globo, ao abordar o título da obra afirma que Quintana uniu um animal comum, que é a vaca, a um ser alado, espécie de monstro, “com cabeça de águia e garras de leão, metade cavalo, metade grifo. O poeta cria assim um conjunto estranho, estabelecendo o enigma”

(2006, p. 15-16). Conclui Carvalhal que para fazer parte dessa magia, o criador tem a certeza da parceria do leitor, da sua cumplicidade para adentrar e adensar esse universo de silêncios poéticos, conforme alude o poeta “Um silêncio... este impolúvel silêncio em que escrevo e em que tu me lês” (2006, p.18). Da obra *A vaca e o hipogrifo*, selecionamos os poemas: “Confessional”, “Os hóspedes” e “Direção única”.

Confessional

Eu fui um menino por trás de uma vidraça — um menino de aquário.
 Via o mundo passar como numa tela cinematográfica, mas que repetia sempre as mesmas cenas, os mesmos personagens.
 Tudo tão chato que o desenrolar da rua acabava me parecendo apenas um preto-e-branco, como nos filmes daquele tempo.
 O colorido todo se refugiava, então, nas ilustrações dos meus livros de histórias, com seus reis hieráticos e belos como os das cartas de jogar.
 E suas filhas nas torres altas — inacessíveis princesas.
 Com seus cavalos — uns verdadeiros príncipes na elegância e na riqueza dos jaezes.
 Seus bravos pajens (eu queria ser um deles...)
 Porém, sobrevivi...
 E aqui, do lado de fora, neste mundo em que vivo, como tudo é diferente!
 Tudo, ó menino do aquário, é muito diferente do teu sonho...
 (Só os cavalos conservam a natural nobreza). (p. 507)

Nesse poema em prosa, o eu lírico relembra seu passado como menino que contempla o mundo por uma vidraça, um mundo repetitivo de cenas e de personagens. Suas palavras descortinam um universo surpreendente de alusão às condições vividas na infância, como espectador e não como alguém que tem ingerência sobre os fatos. Ainda, com referência à vida, observa-se que ele vê o mundo em preto-e-branco.

Para o eu lírico, o colorido da vida só é percebido nos livros de história, onde vislumbra os belos reis, as inacessíveis princesas, filhas desses reis, as quais permanecem nas torres distantes da vida que flui, tal como ele a via pela janela.

A vidraça pela qual o poeta descortinava o mundo associa-se às leituras que ele fazia, e a sua imaginação, seus devaneios infantis complementavam a magia colorida da sua infância, possibilitando-lhe, dessa forma, a felicidade.

Enfim, ao usar o termo sobrevivi, manifesta-se, até certo ponto, um avanço em relação aos conflitos da vivência infantil em que as experiências em outra fase da vida o levam ao mundo exterior e à constatação das diferenças entre os mundos interno e externo de sua casa.

Ao referir-se novamente à imagem do menino de aquário ao final do texto, coloca-se como observador, distancia-se do sujeito infantil, ao mesmo tempo em que o particulariza, quando alerta ao menino sobre a diferença entre viver confinado e existir na plenitude da vida. Entretanto, o mundo colorido das ilustrações dos livros não encontra respaldo no mundo exterior à casa, revelando, assim, a diferença entre o mundo real e o mundo imaginário. Os dois mundos mencionados no poema, “o preto-e-branco” e o “colorido” sintetizam a vida que o menino vivia, pois mesmo se refugiando no mundo infantil, sai vencedor o mundo desprovido de cores.

* * *

Os Hóspedes

Um velho casarão bem-assombrado
aquele que habitei ultimamente.
Não,
não tinha disso de arrastar correntes ou espelhos de súbito partidos.

Mas a linda visão evanescente
dessas moças do século passado as
escadas descendo lentamente...

ou, às vezes, nos cantos mais escuros,
velhinhas procurando os seus guardados
no fundo de uns baús inexistentes...
E eu, fingindo que não via nada.

Mas para que, amigos, tais cuidados?
Agora
foi demolida a nossa velha casa!

(Em que mundo marcaremos novo encontro?) (p. 507-508)

Nesse casarão estão a lembranças gratas que permanecem apesar da passagem do tempo. Os fantasmas não constituem motivo de apreensão, pois são fantasmas bons. Há, portanto, a ruptura de elementos estereotipados no que

concerne ao universo fantasmagórico do espaço do casarão mal-assombrado, segundo o imaginário popular: não existem fantasmas, o arrastar de correntes, ou espelhos quebrados, esse último, símbolo de mau agouro.

Em contrapartida a esses espectros do imaginário popular, o poeta assinala que neste velho casarão, aparece a visão de lindas moças do século passado a descenderem lentamente as escadas e, na estrofe seguinte, as figuras das velhinhas procurando os seus guardados. As moças e as velhinhas remetem à simbologia da existência humana, um apelo inexorável do tempo, um contraponto entre os extremos da vida.

O poeta permanece como observador, não querendo visibilidade, mas, isento de qualquer manifestação, fingindo não ver nada e não ser partícipe do desenrolar dos fatos. O poeta invoca, finalmente, os amigos, ao afirmar não necessitar mais de tais cuidados, já que a velha casa agora foi demolida.

A análise do conteúdo do poema permite pensar que o poeta levanta a possibilidade de um reencontro em um outro local, em uma casa que não possa ser demolida, em um novo mundo, que o poeta não sabe precisar onde se encontra. É uma casa que só poderá ser ativada pelos devaneios do sonhador. Talvez, nesse outro mundo ele não permaneça na condição de hóspede, de itinerante de casas, mas, sim, morador permanente de um novo habitar.

O poema elabora uma trajetória de temporalidade, enfocando o passado, que é percebido pelo emprego do verbo no pretérito perfeito, dando a idéia de uma ação que se completou plenamente. A idéia da representação do tempo presente é obtida pelo advérbio “agora” e o futuro é percebido no último verso, pela marca verbal de futuro do presente, “marcaremos”.

O poeta reelabora a dinâmica cronológica, desarticulando lugares e fazeres vinculados à temporalidade. A casa, apesar de demolida, permanece na memória temporal do fazer poético, a marcar novos encontros em outras épocas.

* * *

Direção única

Naquele tempo, todas as casas davam para o norte. Porque o norte era sempre para onde estava apontando o nariz da gente quando saíamos porta a fora como um pé-de-vento. O mundo era sempre em frente. E a sensação que tínhamos — ó inocência perdida! — de seguir cada um o seu próprio nariz... (p. 544)

Quintana homogeneiza o sentido de direcionalidade, ao mencionar “que todas as casas davam para o norte”, todas as casas, inclusive a sua, possuíam características espaciais idênticas. A direcionalidade norte pode relacionar-se com a bússola, já que a mesma, servindo de orientação aos marinheiros, sempre indica a direção do norte. O nariz é a imaginação, que conduzia as crianças, sem a interferência dos adultos, quando saíam porta a fora; é, metaforicamente, um órgão dos sentidos, orientando os desejos infantis. A casa surge como o referencial para os fazeres simbólicos das crianças, mas é a partir da porta, que construíam o seu universo, independente da interferência do mundo adulto, pois como “um pé-de-vento” pode ser interrompido? Ao mencionar “casa” e “mundo”, o poeta ressalta as dimensões do micro e macro espaços das brincadeiras infantis. A casa proporciona referência ao ato de morar, mas é na rua que as brincadeiras infantis se agregam à liberdade plena.

Ao empregar a expressão – “ó inocência perdida!”, reporta-se ao passado, que se perde com a inocência em relação ao presente, que não confirma as ações sonhadas. O que lhe dá a certeza de não poder sobrepujar os limites estabelecidos pela vida. Conforme Johan Huizinga “para compreender a poesia, precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto” (2004, p. 133). A imaginação infantil, conforme propõe Bachelard, flui de maneira encantada, sempre com possibilidades de um novo recomeço. Huizinga e Bachelard vêem possibilidades de felicidades no ser criança, com maneiras peculiares de análise do mundo infantil. Huizinga propõe que o adulto faça-se capaz de sonhar com a magia de uma criança,

admitindo a supremacia da sabedoria infantil; Bachelard propõe ao adulto, uma retomada do universo infantil, através do devaneio.

* * * * *

Baú de espantos é mais uma obra, pensamos nós, que encanta pela visão mágica com que o poeta se propõe a transformar a vida. O “aprendiz de feiticeiro” sabe fazer alquimias de situações corriqueiras, em encantamentos ao revesti-las do fazer poético.

Para Antônio Hohlfeldt o título da obra já sinaliza algo inusitado:

o baú é um objeto em geral hermeticamente fechado, contendo *coisas velhas e antigas*. Nesse caso específico, o baú contém espantos, espantos surgidos a partir da convivência com a realidade. (2006, p. 14, grifos do autor)

Afirma, ainda, que os

espantos são uma espécie de revelação, um procedimento que ocorre repentinamente, por uma como que *iluminação* (ainda que perseguida constantemente pelo poeta) e que poderá ser captada e recriada (ou não) pelo leitor, durante a prática do poema. (2006, p. 14, grifo do autor)

Nessa obra, argumenta Hohlfeldt, Quintana “*viajou* por dentro de sua obra pregressa, resgatando antigos poemas (que cuida em datar) combinando-os com outros mais recentes” (2006, p. 15, grifo do autor).

Da obra *Baú de espantos*, selecionamos os poemas: “A casa fantasma”, “Passeio suburbano” e “Os degraus”.

A Casa Fantasma

A casa está morta?
 Não: a casa é um fantasma,
 um fantasma que sonha
 com a sua porta de pesada aldrava,
 com os seus intermináveis corredores
 que saíam a explorar no escuro os mistérios da noite
 e que as luas, por vezes,
 enchiam de um lívido assombro...
 sim!
 agora
 a casa está sonhando
 com seus pátios de meninos pássaros.

A casa escuta... Meu Deus! a casa está louca, ela não sabe
 que em seu lugar se ergue um monstro de cimento e aço
 há sempre uma cidade dentro da outra
 e esse eterno desentendimento entre Espaço e o Tempo.
 Casa que teima em existir
 – A coitadinha da velha casa!
 Eu também nunca consegui afugentar os meus pássaros... (p. 584)

O poema “A casa fantasma” revela o espaço da casa propondo uma interrogação, propiciando, dessa forma, a abertura de um diálogo entre o leitor e o criador. A resposta sobre o questionamento vem de imediato, quando o eu lírico responde à pergunta formulada inicialmente: a casa não está morta, “mas é um fantasma”, que, no imaginário popular, representa seres que já morreram e que voltam ao mundo para assombrar. Tais seres permanecem junto aos moradores para amedrontá-los. Mostra o autor a figura da casa personificada, assumindo a função de sonhos, em simbiose com os seres humanos. Nesse sentido, afirma Bachelard, em sua obra *A poética do espaço* “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (2003 a, p. 36). Essa ilusão de estabilidade aparece representada no poema pela permanência dos elementos componentes do espaço da casa: pátios, corredores e porta.

O poeta, no seu ato criativo, parece sonhar com a casa, com suas partes que já não mais existem, mas teima em procurar nos sonhos os seus fragmentos, os seus corredores e seus mistérios, parecendo buscar a sua estabilidade emocional. Sonha também com os “meninos pássaros” que a povoaram e, em seu pátio, escuta-lhe o alarido. A menção a esses seres é retomada ao final do poema, em que o poeta alude que também não conseguiu desvencilhar-se de seus pássaros, que seus devaneios permanecem, ressoando na idade adulta.

A lua surge como um fator para comprovar a mudança que se operou na casa, pois também a lua muda constantemente, tal constatação pode ser percebida pela pluralização de “luas”. Pode indicar uma necessidade de renovação, sendo uma simbologia de transformação, visto que tudo muda: a casa foi consumida “por um monstro de cimento e aço”. A vida tem dinamismo próprio e não existe, segundo o poeta, uma harmonia entre as noções espaciais e temporais.

A casa busca em vão o que já não existe, transmutando-se da condição de fantasma, para a de doida. Aos “loucos” é permitido, sem censura, dizerem o que querem, e aos “fantasmas” locomoverem-se para onde quiserem. O poeta permite-se o direito de devanear, de poetar, sem espaços que o prendam muitas vezes, nos seus dizeres poéticos, ser incompreendido, como a casa. Observa-se que o poeta emprega, no seu poema, o lirismo e o devaneio que possibilitam sonhar e imaginar a casa de seus sonhos de antigamente. Ao personificar a figura da casa, Quintana nos remete aos dizeres de Huizinga, que declara: “Qual de nós não se viu várias vezes dirigindo-se a um objeto inanimado, por exemplo, um botão de colarinho recalitrante, com a maior seriedade, atribuindo-lhe uma vontade perversa, censurando-o e injuriando-o por sua diabólica teimosia? Quem faz isso utiliza a personificação no sentido mais rigoroso da palavra” (2004, p.156).

A simbiose entre as pessoas e os objetos ultrapassa a barreira temporal e projeta-se para além da existência humana, simbolizando, de certa maneira, o continuar existindo. A falta de harmonia entre espaço e tempo é resguardada pelas constantes reelaborações oníricas advindas da poesia.

* * *

Passeio Suburbano

Encontrei uma menina
que me perguntou se era verdade que iam demolir aquele
belíssimo pé de figueira
Não, ela não disse belíssimo...
Foi por uma questão de ritmo que acrescentei aqui esse
adjetivo inútil.

Feliz de quem vive ainda no mundo dos substantivos:
o resto é literatura...
Sorri-lhe cúmplice
(e tristemente)
porque me lembro que em meio ao quintal lá de casa
havia uma paineira enorme
(ultrapassava em altura o primeiro andar de meu quarto).
Quando florescia, era uma glória!
Talvez fosse ela que impediu que os meus sonhos de menino
solitário
tenham sido todos em preto-e-branco

Uma glória... Até que um dia
 foi posta abaixo
 simplesmente
 “porque prejudicava o desenvolvimento das árvores
 frutíferas.”

Ora, as árvores frutíferas!
 Bem sabes, meninazinha, que os nossos olhos também
 precisam de alimentos.
 (p.599)

Foi motivo de espanto para o poeta o fato de uma menina preocupar-se com um pé de figueira, que, possivelmente, seria derrubado. “Menina” simboliza o início de uma fase da vida, o que aparentemente se contrapõe com o final, simbolizado pela palavra “demolir”. Início e final de vidas são metaforicamente empregados com o recurso dessas expressões. O verbo “demolir” aparentemente está empregado de maneira equivocada, pois parece mais adequado, quando se refere à demolição de prédios ou de casas. A menina, contudo, usa esse termo, para identificar tanto as demolições que ocorrem com a mesma intensidade em prédios antigos e casas, quanto às demolições dos sonhos infantis.

A figueira desperta a analogia de proteção da casa e, no poeta, as recordações de outra árvore, em tempos de sua infância, que também teve o destino similar a essa figueira. Em sua infância tal árvore foi cortada para dar mais espaço às árvores frutíferas em sua casa, as quais alimentam o corpo, mas a sua alma de menino era alimentada pelas flores da paineira.

Similarmente, o progresso é como o substantivo, entraria como o real, sem o poder de imaginação, sem dar chance à oferta de devaneio, proposta pelo adjetivo. O adjetivo, adorno da palavra, torna-se inútil, e, comparativamente, qualquer enfeite à vida também o seria. Poeta e criança encontram-se, e ele, poeta, sorri à menina com cumplicidade e tristeza pelas lembranças despertadas. O progresso arrasa muitos sonhos, mas não o impede de devanear e de voltar a desfrutá-los.

* * *

Os degraus

Não desças os degraus do sonho
 Para não despertar os monstros.

Não subas aos sótãos — onde
Os deuses, por trás das suas máscaras,
Ocultam o próprio enigma.
Não desças, não subas, fica.
O mistério está é na tua vida!
E é um sonho louco este nosso mundo... (p. 601-602)

Descer e subir direcionam o poema para a questão dos espaços contidos em uma casa: porão e sótão. A descida ao porão sintetiza todos os medos, pois as trevas são perenes e não se dissipam nem com a luz do dia. No porão estão os seres que provocam temor, despertam situações que não conseguimos equacionar, os “monstros” que povoam o imaginário. Podemos despertar os assombros através dos sonhos noturnos, pois não temos interferência sobre os mesmos, situando-se em nível do inconsciente.

O sótão, mencionado nesse poema, também não proporciona o abrigo necessário, em que os medos noturnos seriam dissipados pela claridade do dia. O processo consciente, aí representado, também não tem ingerência para deter os seres que afligem os homens. Nesse local encontram-se os deuses, que, além de possuírem poderes não mencionados, usam máscaras e “ocultam o próprio enigma”.

Os degraus sugerem a desacomodação inerente ao ser humano ao tentar antecipar e desvendar os mistérios que a vida proporciona. A advertência é para não arriscar descobrir o que existe de incógnito na vida, pois há, em nossa existência presente, suficiente enigma para se viver sem que se precise cumulá-la com mais problemas.

Assim, a saída para a problemática existencial, sem sofrimentos, é a de permanecer onde se está, segundo aconselha o poeta, com a advertência “Não desças, não subas, fica”. O ser humano está em situação de perene conflito: ou encara os monstros que estão em seu inconsciente, simbolicamente representados pelo porão, ou enfrenta os deuses, concebidos pelo consciente que estão no sótão. Devemos, para o nosso bem-estar, ficar onde a vida nos coloca, sem tentar acrescentar mais mistérios do que a própria existência atual proporciona. A permanência em um lugar evitaria ao ser humano as problemáticas advindas de

outros mistérios que não consegue resolver, pois a vida já contempla em si o próprio mistério, adverte o poeta.

* * * * *

Na obra, *Da preguiça como método de trabalho*, em edição da Globo, ano 2000, há uma breve declaração do próprio poeta acerca de sua vida, sua maneira de fazer poemas e de ditos graciosos sobre si mesmo.

Nesse livro, conforme afirma Carvalhal, há a simbiose do humor, associada aos tons leves e coloquiais. Quintana lança seu humor ao referir-se ao título da obra, em uma apologia irreverente acerca da preguiça: “A preguiça é a mãe do progresso. Se o homem não tivesse preguiça de caminhar, não teria inventado a roda. Não poderia viajar pelo mundo inteiro” (2000, p. 6). Mescla-se, dessa maneira, o tom irônico a permear a sua obra, já entrevisto, através do enunciado do título, ao enaltecer a preguiça.

Os textos que seguem constam na referida obra: “Isolacionista”, “O bom dormir” e “História itinerante”. Explora-se a idéia do autor em relação à condição humana, como seres itinerantes, assim como nos proporciona uma visão da casa da infância.

Isolacionista

Nesses desenhos de crianças — vocês também repararam? — há alguns em que não aparece aquela costumeira estradinha que leva à porta de suas casas... (p.648)

Percebe-se que o poeta inspira-se nos desenhos de criança. Ao mencionar a frase “Vocês também repararam?” Observa-se que o autor questiona o leitor, mas ele próprio emite a resposta, pois enfatiza que “isolacionistas”, conforme alude o título do texto, são pessoas que não desejam contato com as outras.

O poeta revela o espaço da casa ao mencionar “porta de suas casas”, levando-nos a perceber a intencionalidade em não revelar o caminho a percorrer para chegar às mesmas. A palavra “estradinha”, já usada no diminutivo, conota uma linguagem predominantemente destinada ao ideário infantil. Os espaços mencionados: “porta”, “casa” e “estradinha”, identificam nesse fazer poético a idéia de devaneio, notabilizada pelo recolhimento, pela busca de solidão, que se apropria do ser devaneante em seu encontro consigo mesmo. Segundo Bachelard, em sua obra *A terra e os devaneios do repouso* (2003b), o ser do devaneio não necessita estar em um deserto, para estar em solidão, bastando, para isso, que tenha a possibilidade de imaginar-se recolhido a si mesmo, em um espaço, que só ele consegue identificar.

Os desenhos de crianças seguem um determinado padrão, em se tratando de casas, motivo pelo qual causou estranheza ao poeta que algumas não tenham colocado o caminho indicativo dessas construções. Deixa em suspenso o motivo pelo qual as crianças não o fizeram, se para isolar-se, conforme o título sugere, ou para mostrar um mundo que só a elas pertence, onde o adulto não possa penetrar. Sabemos que a criança elabora o seu próprio espaço para o devaneio e o deseja preservado, solitário, só seu, sem a possibilidade de cerceamento do olhar adulto.

* * *

O Bom Dormir

Quando desperto assim — tranqüilo e manso o coração — já sei de tudo: é que a minha alma esteve a noite inteira a repousar, por mim, naquele velho quarto de um casarão antigo, tão antigo que já nem mais existe neste mundo. (p.666)

Ao despertar, o poeta percebe que a sua alma andou buscando conforto em algum lugar que acalenta as lembranças do passado. O termo usado “desperto”, simboliza que esse acordar foi sem sobressaltos. A sua recuperação é proporcionada pelo coração, aqui anunciado como elemento centralizador e catalisador de energias. A alma é visualizada como elemento vital, que transmite energias ao coração.

Simbolicamente, centro energético, é do coração que fluem todos os sentimentos humanos. A alma buscou energias em algum casarão que já não existe mais, contudo permanece vivo somente na imaginação do poeta, ou na sua alma. É preciso que o sonho noturno possa buscar reconforto para as agruras da vida e transmitir, em formas de repouso e acalanto, renovações para ser humano.

Segundo o poeta, provavelmente, a casa natal sobrevive à própria destruição física, pois encontra a sua morada onírica em nós. A alma que parece ser um fator de reconstrução para o coração, para torná-lo mais tranqüilo, não é constitutiva de antagonismos, mas de complementaridade.

O velho quarto é destacado, a propiciar o aconchego, encontrado dentro do casarão. Mesmo ao identificarmos, na nossa casa natal, a casa onírica, devemos reconhecer nela um cantinho que nos proporcione a sensação de intimidade protegida.

* * *

História Itinerante

Descobri que nas sucessivas casas que habitamos fica sempre um fantasma nosso, de diferentes idades e cada qual mais relutante em dissolver-se no tempo. De vez em quando um deles volta. E este fantasma que agora habita o meu corpo acolhe-o com um ar superior de dono da casa, decerto para disfarçar a emoção. Pois sei que eu próprio um dia virei visitar-me onde estiver. E se não estiver? Bem: esse deve ser João-sem-casa. O que sobrou de todas as andanças deve ser o meu verdadeiro eu. O qual, daí por diante, irá passar por novas, misteriosas aventuras... (p. 667)

“História itinerante” é um poema em prosa, em que o eu lírico descreve as suas descobertas dos caminhos percorridos no decorrer do tempo e das casas em que habitou. Quintana manifesta ter descoberto que, em todas as casas que moramos, sempre fica algo de nós, isto é, fantasmas e são relutantes a não se entregarem ao tempo, a dissolverem-se nele, ou melhor, a sucumbirem à sua passagem.

Entende-se do poeta que os fantasmas que visitam as casas são contínuos e perenes, que se apoderam dos corpos dos moradores como se fossem donos.

“Casas” e “corpo”, nesse poema, metaforizam, para o poeta, o morar. Nós habitamos as casas, deixando um fantasma nosso nelas; sendo esses mesmos que se apoderarão dos nossos corpos, um dia. Nós mesmos deixamos os nossos fantasmas se apoderarem de nós, alimentando-os com as nossas reminiscências. Preocupa-se o autor com a possibilidade de, futuramente, visitar a si mesmo em qualquer lugar que esteja. Manifesta, no entanto, dúvida quanto à existência de um futuro, questionando as mudanças e continuidades da vida.

Esses fantasmas são conduzidos por uma força poética, numa simbiose de lirismo e devaneio. O poeta procura dimensionar e revelar o espaço da casa como sendo o aconchego do ser. Os fantasmas de Quintana acompanham-no, são seus amigos, não o assustam, constituem um rompimento dos limites entre o começo e o fim, entre o tempo presente, o passado e o futuro, pois, no tempo da poesia, não existem essas barreiras delimitadas.

O ser mencionado como João-sem-casa sugere ser o verdadeiro eu do criador, a essência, o que restou depois de tantas e estranhas aventuras. Assim o poeta propõe-se a um recomeço através de andanças sem fim.

O ser enigmático “João-sem-casa”, mencionado nesse poema, talvez se conecte a outro “João-José”, revelado, anteriormente, no poema “Casas”, na obra *O aprendiz de feiticeiro*. Não possuem o abrigo para morar e permanecem incógnitos, sem a referência espacial relacionada à casa. Percebemos que a grafia de “João-sem-casa”, está em letras minúsculas, talvez aludindo à insignificância do nome, ou da própria pessoa. Pode, porém, conotar a essência que permanece em cada um, após as buscas que empreendemos na existência. Essa busca demanda o exercício da vontade, de proposta de mudança e um desejo de superação, renováveis. Já o personagem João-José, mencionado no poema “Casas”, surge como seu contraponto, pois mora no fundo de um poço, sem perspectivas de sair da situação em que se encontra, pois está em uma constante “sala-de-espera”.

Algo inusitado ocorre com a transcrição gráfica da obra *Preparativos de viagem*, edição de 1987, da editora Globo, pois verificamos que ao lado da produção poética impressa, há os manuscritos do poeta, acrescentando um toque diferenciado à obra.

Nessa obra, de temática variada, percebemos que são destacados os dias de chuva e as poças de água; as reflexões sobre o tempo e a morte e questionamentos sobre a transcendência humana; sensualidades discretíssimas associadas à natureza; demolições de velhas casas e recordações dos tempos da infância.

Da obra *Preparativos de viagem*, a análise incide sobre os poemas “Quem disse que eu me mudei”, “História burguesa” e “O despertar dos amantes”.

Quem Disse que Eu me Mudei?

Não importa que a tenham demolido:
A gente continua morando na velha casa
em que nasceu. (p.760)

Nesse poema, observa-se que a dimensão espacial da casa é mencionada no verso “A gente continua morando na velha casa”. Para Quintana, apesar de a casa ter sido demolida, a verdade é que as pessoas continuam residindo, simbolicamente, na sua casa natal. Isso é demonstrado pela forma verbal “continua morando”, mas deixa em aberto a perspectiva da inserção do espaço físico. Nesse sentido, percebe-se uma simbiose entre o material e o espiritual.

Declara Bachelard, em sua obra *A poética do espaço*, “Quando na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel como o imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade” (2003a, p.25). Para o autor a casa material, não, necessariamente, acompanha a existência da casa espiritual, pois existem em dimensões distintas. A casa natal sobrevive nas lembranças infantis, estas, sim, acompanham os seres durante a vida. Dessa forma, parece-nos que as pessoas, ou melhor, os corpos mudaram, mas suas lembranças continuam lá com o passado agradável, sentido pelas recordações da infância, onde a memória traz à tona os registros dos fatos vinculados ao espaço físico da casa.

O poeta evoca a imagem de um passado ao referir-se “a luz de lampiões de querosene” e inclui-se nesse universo, ao mencionar “a gente”. Esse jogo entre o presente e passado dá-se através das imagens dos objetos, mencionados pelo poeta, como lampião e, posteriormente, luz elétrica.

O poeta perpassa épocas distintas, associando-as aos personagens do poema: a luz dos lampiões está associada à imagem de São Jorge e a luz elétrica ao marechal Deodoro. Bachelard, em sua obra *A chama de uma vela* afirma:

A lâmpada elétrica não nos dará nunca as fantasias dessa lâmpada viva que, com o óleo, fazia luz. Entramos na época da luz administrada. Nosso único papel é o de ligar um interruptor. Somos apenas o sujeito mecânico de um gesto mecânico. Não podemos mais aproveitar deste ato para nos constituirmos, com orgulho legítimo, em sujeitos do verbo acender. (1961, p.92)

O mistério era São Jorge, com seu cavalo branco, que observava as crianças durante os deveres escolares e impunha outras regras, “graves deveres” a serem cumpridos, sob a vigilância de seu olhar, a devastar o mundo infantil, controlando-o e reprimindo-o. O poeta concede ao ser inanimado o poder de vigilância total sobre as crianças. Tal é o controle exercido por São Jorge que a sua imagem se projeta “nas paredes”, entendendo-se que a direcionalidade é absoluta. Não há fuga para as crianças, já que o controle das ações se dá não só por um santo, mas também é dimensionado pelo seu cavalo.

Ao mencionar “e ninguém notava”, refere-se ao mundo adulto, tão insensível ao infantil, aos medos, aos temores, da infância, sem chance de aconchego, onde só existiam “deveres escolares” e mais “graves deveres.” Os deveres escolares já são tarefas não muito agradáveis, para a maioria das crianças, mas elas as fazem, entretanto os mais “graves deveres” se encontram em um outro patamar, mais difícil do que o primeiro, pois se impunham, de maneira mais contundente, conforme menciona o poeta.

A repetição do termo “e ninguém notava”, reúne etapas do poema e prolonga-se até a figura do Marechal Deodoro, na parede, similar à figura de São Jorge, também imperceptível. Deodoro sempre repete o mesmo gesto e “a proclamar sempre a mesma República”, dá um tom de ironia devido à inutilidade da sua ação. A imagem de São Jorge, no entanto, possui dinamismo, projeta-se nas paredes e mesmo depois de ser decretada a sua extinção, o seu cavalo permanece com vida própria, para assombrar as pessoas.

Enquanto todos esses fatos acontecem, nas casas burguesas estão na moda grandes flores artificiais a adornar as suas mesas. Agora, as flores artificiais, “todo o mundo notava”, é o que importa para os adultos, um mundo construído sem imaginação, sem sonhos. Flores artificiais são conotações para a artificialidade da vida burguesa, que parece estar no mundo real, mas está sendo representada, como essas flores artificiais. Na obra *Centenário de Mário Quintana*, (1960-2006): antologia-poesia e crônica há a referência de Ana Beatriz Cabral e Ricardo W. Caldas afirmam, com relação a esse poema, que “o adjetivo burguesa pode adquirir uma conotação pejorativa ao implicar valores históricos e sociais que irão se confirmar ao longo do texto” (2007, p. 178). Lembram esses autores um diálogo, constante na obra de Gil Vicente, *O Auto da Lusitânia*, entre dois personagens, “Todo o Mundo” e “Ninguém”, tendo como interlocutores o demônio Berzebu e seu ajudante Dinato. Há constatações irônicas acerca da atitude dos homens.

Embora mito de São Jorge já se quedasse extinto por decreto papal, o seu cavalo branco continua na memória, com seus encantos, pois nunca se extinguiu, fixando-se em um passado, mas quem, pergunta o poeta, se atreve a montar em um cavalo que vive somente na fantasia das pessoas.

As paredes da casa, embora simbolizem a função do habitar, não são acolhedoras, pois conservam as sombras projetadas da infância, que podem ser reativadas, transformadas em medos, ou reelaboradas pelas imagens poéticas. Ao salientar que as imagens “nos impunham mais graves deveres”, já vislumbramos a situação de desamparo das crianças. Segundo Bachelard as lembranças das casas que habitamos podem não coincidir com o real vivido, mas como real imaginado,

pois os detalhes da nossa infância, nós os resgatamos, através de nossa imaginação. Certamente, esse real imaginado também pode evocar os temores da infância.

* * *

O Despertar dos Amantes

Quem teria deixado,
Enquanto nos amávamos,
O tarro de luz à nossa porta? (p. 766)

Nesse poema, Quintana tematiza o amor entre duas pessoas. Deixa implícita a imagem da casa, quando usa a expressão “à nossa porta”, dando a entender que ali existe uma morada na qual a felicidade vem florir por meio da luz que está à porta. Questiona o autor quem poderia ter sido o responsável pela entrada da luz. Ao mesmo tempo em que pergunta, deixa a questão em aberto, possivelmente para que o leitor possa apelar para a sua imaginação, seus devaneios ou sonhos.

Configura-se como um texto sensualmente lírico, no qual a figura do tempo parece inexistir para os seres que estão amando. O “tarro” traz à tona a imagem de intensidade, de abundância, pela proporção instaurada pela sua figura e dos amores ali existentes.

É tanta claridade emitida pelos amantes que se confunde com o brilho da manhã. A luz também traz a antítese, a não-luz, retomando o universo dos amantes antes desse encontro, passando, então, agora, para o estado pleno de iluminação.

A porta constitui a simbologia entre dois mundos: conhecido e desconhecido, o que pode ser revelado e o que deve permanecer oculto. Ela simboliza a perfeição do aconchego da casa, pois recebe o tarro de luz, síntese da felicidade e do dinamismo onírico.

* * * * *

Em *Porta Giratória*, reedição de 2007, editora Globo, Tânia Franco Carvalhal pronuncia-se sobre o título da mesma, pois “na expressão ‘porta giratória’ está inclusa também a noção de movimento, de voltas rápidas, de giros bruscos que apontam para a idéia de variedade, de entrar e sair constante a que alude o título escolhido” (2007, p. 13).

Tânia afirma que o conteúdo da obra é constituído de crônicas, “de natureza vária”, ao lado de poemas, em geral, curtos. Essa obra, a exemplo do *Caderno H*, teve seu espaço de divulgação no jornal *Correio do Povo*. Declara Carvalhal que o poeta e o jornalista unem-se para captar uma “poesia diretamente do cotidiano, ele encontra nos fatos mais simples sentidos inusitados” (2007, p.14). Enfatiza Carvalhal que Quintana surpreende seu leitor com associações imprevistas.

Da obra *Porta giratória*, destacamos os textos “Perguntas entrecruzadas”, “Ah! É?” e “Gente Demais”.

Perguntas Entrecruzadas

O que há de triste no restaurante e que, quando a gente começa com muita exigência, eles acabam dizendo: “Se quer tudo a seu gosto mesmo, porque não come em casa?”

E o que há de mais triste é que em casa sempre acabam alegando: “Se você quer mesmo do bom e do melhor, e na hora, por que é que não vai comer no restaurante?” (p.791)

As alterações entre restaurante e casa estão estabelecidas pela intensidade das expressões dimensionadas como “triste”, ao aludir ao restaurante e de “mais triste”, para referir-se a casa. As refeições nos restaurantes, nem sempre agradam ao paladar, mas sendo um lugar onde não se espera a situação de aconchego e de individualizações, pode-se esperar tal resposta inoportuna, frente ao pedido de uma refeição que atenda melhor ao paladar do comensal. As refeições servidas no lar, no entanto, deveriam ser agregadoras, inclusive atendendo aos paladares dos moradores da casa. Percebemos a tristeza, mesclada de ironia, do poeta ao retratar situações, que, ao invés de constituírem momentos de intimidade familiar, são desagregadoras e, por isso mesmo, mais tristes. Há a dicotomia dentro e fora, ao

aludir a casa e ao restaurante e, nesse contexto, a habitação, não simboliza a situação de aconchego doméstico.

* * *

Ah! É?

Acabo de ler, num artigo de jornal, que pertenço à “antiga geração”. Deve ser por isso mesmo que me sinto tão arejado como um velho casarão de vidraças partidas. (p. 827)

Usando de ironia, o poeta rebate ao que foi escrito a seu respeito em um jornal. O termo “arejado” sugere como o poeta se sente em relação talvez à pessoa que escreveu o artigo a seu respeito. Está muito bem, em relação à pessoa que pretendia menosprezá-lo. Evoca a idéia da casa velha, identificando-se com ela, vidraças partidas aludem ao seu ser interior que tudo vê. O velho casarão traz a imagem da velhice, que chega para todos. É um referencial de sobrevivência, de tenacidade nesse mundo em constante mutação, com valores tão deslocados, distantes, ou inexistentes.

O casarão é solitário, mas basta-se a si mesmo, não necessita de outros complementos e, na sua imponência, sobrevive. O casarão velho e o poeta possuem a mesma composição física, com estruturas sólidas. Por “vidraças partidas”, podemos perceber outra ironia do poeta, que perscruta o mundo, não descerrando as janelas, mas sob a ótica de seu olhar, também partido, crítico, pelas inúmeras experiências que já vivenciou. Apesar de perceber-se como um ser único, isolado, o poeta reage da maneira sutil que conhece: a resposta é proporcionada através do seu fazer poético.

* * *

Gente Demais

As guerras, não como alguns julgam, ajudam muito a remediar a incômoda situação, pois os que ficam em casa aproveitam a deixa para multiplicar-se... e quanto! E, como os que vão para a chacina são hoje em dia selecionados entre os mais aptos e sadios de físico e de espírito, imagine o leitor as conseqüências deste solerte multiplicação de incapazes por detrás das bombas... (p. 830)

Mário Quintana, de maneira sutil e humorada, faz o leitor pensar sobre a calamidade da guerra, dizendo que quem vai lutar são escolhidos por serem os melhores da espécie humana, mas morrem. Os que restam, os que ficam em casa, proliferam e não são os mais capazes e por essa razão a guerra não só representa a destruição física de uma nação, mas a sua degradação intelectual e espiritual. A partir dessa zombaria, constata que, a cada guerra, a tendência da humanidade poderá piorar. “A incômoda situação” a que se refere o poeta é a questão social não revelada, mas sutilmente desvelada pela poesia.

* * * * *

Na reedição de 2006 de *A cor do invisível*, Tânia Franco Carvalhal declara que esse é um título que “surpreende pelo inusitado da afirmação, que associa dois termos contraditórios” (2006, orelha). Assim, também, afirma Carvalhal “o conjunto de poemas surpreenderá pela vitalidade da poesia do autor” (2006, orelha).

Por seu turno, Fabrício Carpinejar, com referência à mesma obra argumenta que “o invisível é o único pigmento capaz de gerar todas as demais na paleta, sem sacrificar seu próprio tom” (2006, p.14). Quintana, sabemos nós, não trabalha com o visível, mas com o lúdico, que requer do leitor uma predisposição para perceber as sutilezas poéticas.

Da obra *A cor do invisível*, selecionamos os poemas “Hoje é outro dia”, “A casa em ruínas” e “Anoitecer”.

Hoje é Outro Dia

Quando abro a janela do meu quarto
É como se abrisse o mesmo livro
Numa página nova... (p. 855)

Quintana revela o espaço da casa de maneira metonímica, pois menciona as palavras “janela” e “quarto”. O poeta retrata sua percepção aguçada sobre a vida representada pelo dia de hoje, mas que transmuta através do seu fazer poético em um elemento da casa, comparando-a com um livro. Tudo indica que “numa página

nova” está se referindo ao futuro que deve chegar. Dessa forma, a dimensão temporal é ressaltada pelas palavras “hoje” e “dia” e a espacial é colocada em patamar diferenciado e nomeada pela palavra “quarto”. O poeta está embevecido frente às novas possibilidades que a vida oferece, frente ao novo e a constatação é de que tem a potencialidade de, a cada dia, ler o mesmo livro, e percebê-lo inusitado.

A vida, segundo o poeta, modifica-se constantemente, pela comparação à abertura de um livro, o livro da vida, que abrimos a cada instante e, a cada manhã, o experienciamos com novas leituras.

* * *

A Casa em Ruínas

Uma única porta
 No único muro de uma casa em ruínas.
 Cuidado... Quem atravessar essa porta, à noite,
 Pode ficar para sempre no Outro Mundo! (p. 863)

O poeta menciona as partes da casa em ruínas, com uma única porta e um único muro. A colocação do artigo definido, ao enunciar o poema, identifica a casa como uma determinada casa, em especial. O poeta, após, apresenta outro elemento que compõe a casa, constituindo-se também como único: a porta. Adverte para o perigo da travessia dessa porta à noite, pois poderá nunca mais se achar a saída, o caminho de volta.

“Porta”, “muro” e “casa”, são os elementos catalisadores da ação do poeta, cada qual possuindo a sua simbologia, constituindo-se como elementos singulares desse fazer poético. Cada elemento revela a unicidade de expressão. “Porta” é divisão entre dois mundos, local de passagem entre o conhecido e o desconhecido, entre o mistério e as coisas já desvendadas. Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além” (p.734-735). Ao muro caberia a proteção, a função de evitar

influências perigosas. Ao mesmo tempo em que limita um mundo, assegura-lhe o abrigo, “deixando, além disso, o caminho aberto à recepção da influência celeste” (p.625). A simbologia da casa é evocada, como uma moradia em ruínas, contudo possui elementos que sintetizam a imagem do universo, a casa e o mundo se mesclam, pois constitui o centro de um outro mundo. A menção às palavras “ruínas”, “cuidado” e “outro mundo” não deixam dúvidas quanto ao perigo de embrenhar-se em um território desconhecido, em um espaço em ruínas, em um mundo potencialmente ameaçador. O poeta não dimensiona, no entanto, onde se situa esse mundo.

A advertência do poeta é de prudência, pois ao atravessarmos essa porta, poderemos nunca mais voltar. As incógnitas que o outro mundo oferece fazem com que olhemos para a transposição desse espaço com cautela. O poeta lembra que existe um “Outro Mundo”, mas é desconhecido e que não devemos atravessar essa porta, especialmente à noite. As expressões “noite” e “Outro Mundo” são expressões que conotam a figura da morte, de sombras, imprimindo, simbolicamente, os mistérios indecifráveis da vida.

* * *

Anoitecer

Da chaminé da tua casa
Uma por uma
Vão brotando as estrelinhas... (p. 865)

O poeta vislumbra a casa de alguém, ao longe, e poeticamente percebe as estrelas que brotam desse local. Há a alusão ao espaço celeste e ao espaço físico que separa o eu lírico da casa, mas um elo de luminosidade os une. Separação e união são elementos que formam esse poema. A separação é um elemento que se concretiza no físico e a união no espiritual. A chaminé proporciona o espaço da única abertura existente, mencionada na casa e é por onde saem os pensamentos do poeta em forma de luminosidades estelares. As estrelas são seres celestes que se unem à terra, para enviar uma mensagem, que por certo é de ternura, pois o diminutivo empregado “estrelinha” assim o confirma.

Nessa pequena composição poemática, toda a plenitude do ato de morar, a casa e a chaminé, vislumbrando proteção, aconchego e acolhimento, que juntamente com as estrelinhas compõem a força da vida em sua plenitude.

* * * * *

Percebemos que na obra *Velório sem defunto*, Mário Quintana, usando de ironia, ressalta a idéia de morte, sob as mais variadas nuances. É o morto, que volta para assistir à primeira reunião da sua família; a criança que morre, perpetuando odores e ressalta que até as coisas possuem os seus fantasmas para, um dia, assombrarem as pessoas. Estabelece brincadeiras com a oposição vida e morte. Ironiza as despedidas entre as pessoas, elabora pensamentos acerca da vinda de um novo Messias e, os suicidas voadores, tornam-se anjos sem asas.

Liana Milanez, na edição publicada em 1992, pela editora Mercado Aberto afirma que a “obra de Mário Quintana chega à plenitude nestes poemas, mas ele ainda está insatisfeito: sua inquietude é o verdadeiro defunto ausente” (1992, orelha). Ressalta Milanez que Quintana “continua achando que o sublime da vida é o mistério das coisas” (1992, orelha).

Dessa obra selecionamos os poemas “Noturno”, “Quando eu me for” e “Este e o outro lado”. O poema “Noturno” consta na obra *Apontamentos de História sobrenatural*, sob o título Noturno IV, com outros dimensionamentos complementares de expressão.

Noturno

Aquela última janela acesa
No casario
Sou eu... (p. 895)

O poeta, metaforicamente, transmuta-se em uma janela, mas existem mais, pois menciona ser a última, deixando em aberto para que se especulem quais serão as demais janelas. Onde estão elas, onde estarão as pessoas que já não luzem com

as suas janelas, quem deixou as demais sem luz e, principalmente, qual o motivo para estarem desse modo.

Janelas podem remeter ao imaginário como a abertura para a criatividade, para a comunicabilidade com o mundo, ou, contraditoriamente, janelas dão a possibilidade de pensar em isolamento e em vidas confinadas.

A janela do poeta, todavia, continua acesa, como a iluminar para si e para os demais moradores do mundo a perspectiva de alçar vôos. O poeta é apresentado como um elemento de resistência no mundo ao permanecer com a “janela acesa”, contrapondo-se a outras janelas apagadas, sem percepção para as possibilidades da vida, para as constantes mutações por que a vida passa. Os poetas, mais do que ninguém, mantêm a chama da imaginação acesa na plurissignificação alcançada pelos versos, possibilitando a releitura da vida constantemente, ressignificando-a, por meio dos devaneios que proporcionam.

A referir-se, no entanto, à “última janela acesa” entende-se que esse elemento de resistência está associado à luz, talvez oriunda de uma chama ou de uma vela, com a sua luz a iluminar as noites do poeta. A chama é solitária, e deseja assim permanecer, mas essa comunhão entre o poeta e a luz irradia-se, constantemente.

O poeta não se sente solitário, mas constata a sua solidão em relação ao mundo, como uma transmutação para o imaginário, para o seu fazer poético, que só ele poderá compreender. Bachelard, em sua obra *A chama de uma vela* declara: “A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a imaginar. Diante dela, desde que se sonhe, o que se percebe não é nada, comparado com o que se imagina. Ela traz consigo um valor só seu, de metáforas e imagens, nos domínios das mais diversas meditações” (1961 p.9-10). Para Bachelard, a chama se situa no universo que proporciona aberturas, funciona como uma operadora de imagens, as mais diversificadas. A chama propicia as imagens, projeta-as para além de si mesma, e a sua constância permite uma dinâmica comparada ao ato de criação. O poeta é a

chama acesa, verticalizada e catalisadora de imagens, mas sempre renovada, como em um movimento de resistência.

* * *

Quando Eu me For

Quando eu me for, os caminhos continuarão andando...
 E os meus sapatos também!
 Porque os quartos, as casas que habitamos,
 Todas, todas as coisas que foram nossas na vida
 Possuem igualmente os seus fantasmas próprios,
 Para alucinarem as nossas noites de insônia! (p. 903)

Nesse poema, observa-se que o poeta trata do espaço da casa mencionando-a quando nomeia “as casas que habitamos” e, de forma metonímica, ao referir-se aos “quartos” da casa e aos seus objetos pessoais. O poeta refere-se à vida, nesse poema, como transitória, pois tudo continuará existindo, mesmo quando ele não mais aqui estiver: os caminhos e até os sapatos que lhe pertenceram. Tudo o que foi, continuará existindo, tendo vida própria.

Nesse poema mesclam-se passado e futuro numa união fantasmagórica, com o que existiu e com o que permanecerá imutável após a sua existência. O poeta demonstra, com o texto, uma preocupação com o porvir. Todos os objetos, que pertencem aos homens, ao constituírem-se fantasmas, também os assombrarão. O poeta projeta-se para além da existência finita, com os seus medos e suas assombrações a perseguir a humanidade com alucinações.

Apesar de iniciar o poema na primeira pessoa do singular, o poeta inclui toda a humanidade na problemática existencial, percebemos essa alusão ao mencionar “nós”. Todos passam a fazer parte desse drama do existir e não-existir, nessa dicotomia vida-morte, juntamente com as aflições do poeta. O homem passa a ser o seu próprio fantasma que o alucinará “nas nossas noites de insônia”. O poeta vincula, desse modo, toda a humanidade ao seu drama existencial.

Maria Virgínia de Figueiredo Poli estabelece conexões entre o macro mundo e o micro mundo de Quintana, com referência aos espaços: “Sapato é símbolo da fraqueza humana; deles o homem precisa para a sua caminhada. É o seu

companheiro de jornada” (1976, p.78). Podemos, no entanto, relacioná-los a uma parceria, já que percorrem conosco a nossa trajetória. “Sapato” também pode constituir-se na simbologia de viagem para todos os mundos que queiramos percorrer.

Na obra *Sociologia e antropologia*, Marcel Mauss estabelece relações de troca entre o animado e o inanimado ao mencionar que “misturam-se as almas nas coisas; misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e é assim que as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contrato e a troca” (1974, p.71). Quintana elabora uma permanente troca entre os objetos e as pessoas, saindo-se cada qual com as características desses seres, criando-se uma relação de simbiose e de metamorfose constantes. Todos os objetos ganham animação, possuem vida própria, se entrelaçam na vida das pessoas, no fundo, se misturam, constituindo-se um único ser.

* * *

Este e o Outro Lado

Tenho uma grande curiosidade do Outro Lado
(Que haverá do Outro Lado, meu Deus?)
Mas também não tenho muita pressa...
Porque neste nosso mundo há belas panteras, nuvens, mulheres belas,
Árvores de um verde assustadoramente ecológico!
E lá — onde tudo recomeça —
Talvez não chova nunca,
Para a gente poder ficar em casa
Com saudades daqui... (p. 910)

O poeta revela humor, ao tratar o assunto da transcendência, afirmando ter muita curiosidade para conhecer o “Outro Lado”. Traça um paralelo entre a imanência e a transcendência, sempre indagando, sobre o que encontrará nesse outro espaço que não conhece. Com graça, porém, afirma que não tem muita pressa em conhecer tal espaço. Divaga, enumerando, os benefícios que nosso mundo oferece, reconhecendo que são coisas muito boas e belas.

Os advérbios de lugar “aqui” e “lá” constituem a conscientização do poeta para pensar em dois mundos distintos, que se entrecruzam, pois é “lá onde tudo recomeça”. Representaria um mundo tão perfeito que o poeta sentiria saudades das coisas mundanas, como permanecer em casa, em um dia de chuva.

Ao enumerar as belas coisas que existem nesse mundo, o poeta potencializa as saudades que irá sentir desse lado, quando, inevitavelmente, tiver que deixá-lo.

“Assim deveria ser a relação de autor para leitor: uma face nua num espelho límpido. Mas é tão difícil... Ou a face está mascarada ou o espelho embaciado” (Caderno H, 2005, p. 295).

CONCLUSÃO

A leitura de um poema solicita sensibilidade, memória, imaginação, intelecto, emoção, cultura e, eventualmente, humor, mas é sempre desafiadora, instigante e nova. Cada leitura é uma primeira leitura e cada palavra é como uma pincelada definitiva. Tudo o que nos dizem os poemas não é inteiramente expresso pelas palavras, como se, ao lê-los, participássemos de sua criação. Poemas são objetos sobre os quais pensamos e falamos, como toda a obra de arte. À primeira vista, os poemas de Mário Quintana nos falam sobre casas, falam sobre janelas, sobre escadas, sobre sótãos e sobre porões, mas são feitos para que pensemos sobre eles e a partir deles.

Mário Quintana elabora uma trajetória de retorno ao passado, através das visões das casas habitadas. Remete-nos a ele, não como uma visão apenas saudosista, mas como possibilidades de trazer de volta os sonhos acalentados na infância.

Apresenta-nos como itinerantes neste mundo, contudo com a probabilidade de voltarmos, em devaneio, ao lar da infância. Podemos adentrar nos velhos casarões habitados, ou nas modestas casas, com escadarias e os risos claros da meninice.

Pensamos que o autor não tenta nos proteger de nossos fantasmas, pelo contrário, arremessa-nos contra eles para que os enfrentemos, para que os entendamos numa dualidade de troca de experiências de seus assombros com os nossos. Provoca-nos, desestabiliza-nos, mas proporciona-nos a chance do nosso

reencontro com o passado. Mescla os tempos para que esse encontro aconteça com naturalidade e nos proporciona uma zona de resgate onírico, em um futuro, potencialmente feliz. Em um processo de magia de imagens, somos levados a percorrer, juntamente com o poeta, os espaços das casas habitadas na nossa infância. É também pela memória que fatos relativos ao passado adormecido são reativados; a infância surge, assim, através das casas e dos fantasmas que habitam em nós.

Mário Quintana explora, poeticamente, fases da vida, que remetem à condição humana do existir. O poeta brinca com a cronologia, estabelecendo simbiose entre presente, passado e futuro. Quintana revive mistérios e restaura, dessa maneira, os enigmas da vida e as probabilidades que ela nos apresenta. O poeta deflagra a possibilidade de que nós possamos colher as lembranças da infância para melhor sonhá-la e sermos mais felizes.

Ao explorar partes das casas, o poeta possibilita-nos preencher com as nossas reminiscências esses espaços. Não pretende tomá-los por inteiro, pois devem ser complementados através da fruição poética e do devaneio, que projetam em nós. Dessa maneira, não ficamos subjugados às recordações do poeta, mas vamos construindo, aos poucos, a nossa dimensão-interação com o poema.

O ato de morar é indicado por Mário Quintana, de forma recorrente, das mais diversas maneiras. Vale-se da metonímia ao mencionar escada, janela, sacada, porta, corredor, vidraça, pátio e telhado. Esse campo semântico apresenta um núcleo comum: as palavras sugerem vias de acesso, indicando a busca de espaços para além da própria casa, como por exemplo, entre outros, no poema “Confessional”. Assim, igualmente, a porta indica uma passagem para um outro mundo, como no poema “A casa em ruínas”.

Percebemos, porém metaforicamente, que as casas também se transfiguram em lugares que se situam para além do ato de morar. Exemplificamos esse indicativo com o “Soneto XXXV”, pois a “casa nova” traz a simbologia de um novo

habitar, em um novo mundo, depois da morte; em “Envelhecer” a casa vincula-se à passagem do tempo.

Já no que se refere ao espaço da intimidade, os quartos, mencionados como locais de recolhimento e interiorização, possuem diversas especificidades, como acontece, por exemplo, em “Este quarto”, “Passeio suburbano”, “O bom dormir”, “Hoje é outro dia” e “Quando eu me for”. São, respectivamente, indicativos de solidão frente à morte, pois este é um “quarto de enfermo”, mas amenizada pela maneira suave de idealizá-la; reminiscências de infância; espaço de aconchego e descanso; abertura para novas descobertas; continuidade dos espaços habitados para além da vida.

O poeta pode restringir os espaços, ou expandi-los, conforme o seu desejo. Depende de nós, leitores do poeta, percebermos os indicativos desses espaços novos, redimensioná-los, expandi-los, ou restringi-los, pois, segundo Bachelard, na obra *A poética do espaço*, “veremos a imaginação construir paredes com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção - ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas”, afirmando ainda que “memória e imaginação não se deixam dissociar”(2003a, p.25). Pela imaginação e pela memória, voltamos ao nosso passado, rememoramos as casas que talvez nem tenhamos habitado, os medos que talvez nem tenhamos sentido, mas que estão guardados na nossa memória coletiva. Estão tão presentes, pelo ato poético, que podemos nos ver em semelhante situação de identidade.

Ao mesmo tempo em que retorna ao passado, o poeta estabelece uma contigüidade com o presente ao instituir a constante lembrança dos arranha-céus, onde as pessoas perdem a identidade. Nesses locais, o ato de morar não se apresenta na sua plenitude, há o anonimato, e a idéia da casa individual e única se dilui no coletivo, não se possui um chão e nem se pisa diretamente na terra, mas em um espaço que não protege e não acalenta sonhos. A preocupação do poeta, em relação às novas maneiras de morar está expressa em “Arquitetura funcional”, pois as pessoas estão desprovidas de ambientes que propiciam os sonhos.

Mário Quintana também demonstra preocupação com a transcendência do ser humano ao ressaltar que tudo continuará a existir depois que passarmos por este mundo. Para ele idéia da morte é vista como uma inauguração da vida, dois pólos de um mesmo universo, que não se distanciam, mas se complementam, eis o olhar de Quintana a transformar situações de difícil entendimento em um constante refazer, em uma imagem que é de pureza, dinamismo e mudança.

A vida que Quintana dá aos objetos permite que se levante a questão de interação entre eles e as casas que continuam morando nas pessoas, os óculos da tia Tula e o corredor em que ela desaparece para não mencionar a sua morte. Tudo na vida, para o poeta, um dia, vai virar fantasma, pois são eles que povoam o seu imaginário, rompendo as barreiras do espaço e do tempo, saindo-se vencedores.

Quintana deixa em aberto as incógnitas que a vida oferece e nos convida a sonhar e a voltar ao aconchego da casa natal. Bachelard enfatiza: “Antes de ser ‘jogado no mundo’, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. [...] A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada, no regaço da casa” (2003a, p. 26).

Todos esses jogos são percebidos na poesia de Quintana, e todos os lugares são visitados com igual intensidade poética. O poeta leva-nos ao espaço do porão, reativando os medos, ao sótão diurno, com imagens potencialmente felizes e faz-nos subir escadas encantadas e misteriosas de um passado longínquo.

A poesia quintaneana atravessa espaços vividos e sonhados, constantemente renovados e, através dos devaneios, reinventados. O espaço interior, constantemente refeito, faz parte desse espaço exterior que é continuamente desconstruído, destruído ou reformado. O novo e o velho estão citados na poesia de Quintana, assim a arquitetura nova surge para engolir a arquitetura velha, mas o espaço pode ser revitalizado pelo fazer poético.

As casas podem sofrer o processo de degradação temporal, ser espaços em ruínas, adoecer, assim também acontece na vida cotidiana, mas pelo ato poético,

podemos sair renovados. A poesia instaura esse lugar de reconstrução permanente, capaz de resistir ao tempo e às demolições. A poesia é esse componente de transformação de espaço físico em espaço memória-devaneio, para que se resguarde o sonhar poético. Bachelard enfatiza em sua obra *A poética do espaço*: “Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas” (2003a, p. 20). Pensamos que Mário Quintana confirma tal pensamento no poema “Quem disse que eu me mudei?” O poeta reforça a idéia de que todos nós continuamos nos abrigoando na nossa casa natal, independente de a mesma ter sido demolida. Entre a casa natal e a casa onírica, o poeta instaura uma ponte, entrelaçada pelo fazer poético, e a casa natal transmuta-se, revitalizada, na casa onírica.

A leitura de um poema é sempre desafiadora e mobilizadora, convidando-nos a participar do processo de criação. Parece-nos válido acreditar que, no caso particular dos poemas de Mário Quintana, esse ato de fruição se revela ainda mais atraente e instigante. Quando tudo se dispõe aos nossos olhos como território já conhecido, eis que uma nova leitura desvenda facetas obscuras do já visto. E a obra que julgávamos plenamente acabada, com estrutura irretocável e pincelada definitiva, experimenta uma reviravolta e é submetida a novo processo de cognição. Foi exatamente essa a sensação que tivemos diante de inúmeros poemas de Mário Quintana, examinados nessa dissertação com a temática da casa. Num verso, numa alusão, num ritmo, sobressaía o elemento que modificava o sentido aparente do texto. Tal foi a constatação referente ao poema “Se o poeta falar num gato”, da obra *Esconderijos do tempo*. O poeta elabora uma trajetória que nos permite imaginar que se referirá ao ato de morar, ao mencionar, metonimicamente, uma escada, como já o fizera anteriormente, mas interrompe os nossos devaneios e nos conduz a um desfecho inesperado ao declarar que “todos os poemas são de amor!”.

A retomada da felicidade, proposta por Bachelard, através dos devaneios poéticos, à primeira vista, não se estabeleceu, plenamente, na seleção poemática analisada de Mário Quintana. Os espaços de morar nem sempre se dimensionam como acolhedores e símbolos de felicidade, pois percebemos que alguns poemas conduzem a um devaneio poético sugestivo de melancolia, como, por exemplo,

“Canção da garoa” e “Confessional”. No entanto, reportando-nos ainda a Bachelard, evocamos os devaneios proporcionados pelas possibilidades poéticas, com experimentos de novas e constantes probabilidades de renovação e de instituição da felicidade, que ocorrem no fazer literário de Mário Quintana. O espaço do sonhar, inerente ao ser humano, é retomado pela poesia quintaneana, o que nos leva a um recolhimento, com perspectivas de reelaboração existencial através de devaneios. É por meio da restauração da sensibilidade que podemos percorrer esses itinerários poéticos.

Alguns poemas, no entanto, transbordam, de imediato, alegria e paz, como, por exemplo, “Hoje é outro dia” e “Anoitecer”; outros nos proporcionam a liberdade de, juntamente com o criador, alçar novos vãos rumo a novas perspectivas do “sonhar acordado”.

Sabemos que toda a obra poética é plurissignificativa, mas a de Quintana extrapola significados imediatos, incentivando-nos a ir buscar as imagens que o poeta nos proporciona. Sua poesia não entrega, de imediato, os seus dizeres poéticos, mas esconde-os, para que os busquemos cada vez com mais intensidade e com olhares renovados. Esse vir a ser constante na obra de Quintana torna sua obra um eterno desvendar, e nós, seus leitores, a cada releitura de seus poemas, é como se os estivéssemos lendo pela primeira vez.

Salientamos que essa abordagem da obra poética de Mário Quintana é apenas o começo de uma longa viagem a percorrer, ainda há longos labirintos a explorar em sua poesia, muitos cataventos continuarão soprando sobre as casas da imaginação poética, muitas portas se abrirão e escadas suspensas no ar continuarão agregando mistérios à vida. Nós, os seus leitores, seremos sempre os “eternos aprendizes de feiticeiro” desse grande mago Mário Quintana.

REFERÊNCIAS

ALVES, José Edil de Lima. *Mário Quintana: cotidiano, lirismo e ironia*. Canoas: Ed.Ulbra, 2006.

ARENDT, João Cláudio; PAVANI, Cínara Ferreira (Org.). *Na esquina do tempo: 100 anos com Mário Quintana*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

BECKER, Paulo. *Mário Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

BORDINI, Maria da Glória. *Mário Quintana: o anjo da escada*. Telos empreendimentos Culturais, Porto Alegre, 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 12. ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

BRASIL, Assis. *O livro de ouro da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

CALDAS, Ricardo Waherendorff; ZILBERMAN, Regina (Org). *Centenário de Mário Quintana (1960-2006): antologia – poesia e crônica*. Brasília: Abaré, Fundação Astrogildo Pereira, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Mário Quintana: poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Quintana, entre o sonhado e o vivido*. In: Rio Grande do Sul. Secretaria de Estado e Cultura, Instituto Estadual do Livro. Mário Quintana. 7. ed. Porto Alegre: IEL: Fundo Nacional da Cultura, 1997.

CORONEL, Luiz. *Mário Quintana: 100 anos – a quinta essência de Quintana*. Porto Alegre: Mecenaz, 2005.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CUNHA, Fausto. *A leitura aberta: estudos de crítica literária*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

CUNHA, Fausto. *Coleção melhores poemas: Mário Quintana*. São Paulo: Global, 2006.

CUNHA, Fausto. Estudo crítico. In: Azevedo Filho, Leodegário de (Org.). *Poetas do modernismo: antologia crítica*. Brasília: MEC/INL, 1972. V.5.

FIGUEIREDO, Maria Virginia Poli de. *O uni-verso de Quintana*. Caxias do Sul: UCS, 1976.

FISCHER, L. A.; FISCHER, S. L. *Mário Quintana uma vida para a poesia*. Porto Alegre: WS, 2006.

HOHLFELDT, Antonio. Quintana e a Cidade. In: *Revista Signo*, vol. 23, n. 35. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, jul/dez, 1998.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MARTINS, Wilson. *O modernismo, a literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: EPU, 1974.

MIRANDA, Maria Clara. *Imagens poéticas em Mário Quintana*. Dissertação, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

MOISÉS, Massaud. *História de literatura brasileira: volume III, Modernismo*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2001a.

MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Cultrix: 2001b.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 23. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

PERKOSKI, Norberto. A leitura do texto poético: entre a fruição e a cognição. In: OLMÍ, Alba; PERKOSKI, Norberto (Org). *Leitura e cognição: uma abordagem transdisciplinar*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

PINTO, Sérgio de Castro. *Longe daqui, aqui mesmo: a poética de Mário Quintana*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2000.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

PUCHEU, Alberto; MEIRA, Caio. *Guia conciso de autores brasileiros*. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2002.

QUINTANA, Mário. *A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre: Garatuja, 1977.

QUINTANA, Mário. *Preparativos de viagem*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

QUINTANA, Mário. *Velório sem defunto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

QUINTANA, Mário. *Da preguiça como método de trabalho*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2000.

QUINTANA, Mário. *Apontamentos de história sobrenatural*. 7. ed. São Paulo: Globo, 2002.

QUINTANA, Mário. *Esconderijos do tempo*. São Paulo: Globo, 2003.

- QUINTANA, Mário. *A rua dos cataventos*. São Paulo: Globo, 2005.
- QUINTANA, Mário. *Canções*. São Paulo: Globo, 2005.
- QUINTANA, Mário. *Sapato florido*. São Paulo: Globo, 2005.
- QUINTANA, Mário. *O aprendiz de feiticeiro*. São Paulo: Globo, 2005.
- QUINTANA, Mário. *Caderno H*. São Paulo: Globo, 2006.
- QUINTANA, Mário. *A vaca e o hipogrifo*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- QUINTANA, Mário. *Baú de espantos*. São Paulo: Globo, 2006.
- QUINTANA, Mário. *A cor do invisível*. São Paulo: Globo, 2006.
- QUINTANA, Mário. *Porta giratória*. São Paulo: Globo, 2007.
- QUINTO, Cláudia Catarina Dominguez. *Era azul e voava...viagem ao imaginário de Mário Quintana*. Dissertação-Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.
- RELATÓRIO DA DIRETORIA. *Quintana dos 8 aos 80*. Porto Alegre, SAMRIG, 1985.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Mário Quintana e Cesario Verde: a poética do real*. Porto Alegre: EU, 1997.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2006
- RÓNAI, Paulo. O mundo redefinido. In: FACHINELLI, Nelson da L. *Mário Quintana, vida e obra*. Porto Alegre: Bels, 1976.
- SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.
- SILVEIRA, Regina da Costa da. *Letras em revista*, ano 9, v. 9. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2006.
- TÁVORA, Araken. *Encontro marcado com Mário Quintana*. 2. ed. São Paulo: L&PM, 1986.
- TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- TREVISAN, Armindo; RUAS, Tabajara. *Mário*. Porto Alegre: Pallotti, 1998.
- TREVISAN, Armindo. *A poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Unipron, 2000.

TREVISAN, Armindo. *A Porto Alegre de Mário Quintana*. Porto Alegre: RR Dornelley, 2004.

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

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

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.